Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة أبوبكر بلقايد – تلمسان -
كلية الآدب و اللغات
قسم : الفنون
تخصص: دراسات تشكيلية

التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر:

إعداد الطلبة:
* بورزق طارق
* يوسفي عبد المطلب

تحت إشراف الاستاذة:
* بن أبادجي ليلى

أعضاء لجنة المناقشة

د. بوزار حبيبة	جامعة تلمسان	رئيسة
د. بن مالك حبيب	جامعة تلمسان	مناقشا
د.بن أبادجي ليلى	جامعة تلمسان	مشرفا

السنة الجامعية: 2017/ 2018

كلمة شكر

نحمد الله سبحانه و تعالى على إتمام هذا العمل و على ما و صلنا اليه

كما نتقدم بخالص الشكر و امتنان الى الاستاذة المشرفة" ليلى بن أباجي"

على كل الجهود و النصائح و التوجهات القيمة التي أمدتنا بها لإتمام هذا العمل

فجزاها الله خير جزاء.

كما نتقدم بخالص شكرنا و امتنانا العظيم الى كل الاستاذ قسم الفنون التشكيلية

ولا يفوتنا ان نتقدم بالشكر الخالص الى كل الاصدقاء و الاخوة الذين ساعدونا على اتمام

هذا العمل.

إهـــــــداء

إلى من بلغ الرسالة و أدى الأمانة ..و نصح الأمة ..إلى نبي الرحمة
و نور العالمين .

" إلى سيدنا محمد صلى الله عليه و سلم "

إلى الوالدين الكريمين اطال الله في عمرهما وإلى أفراد العائلة كبيرا وصغيرا
وإلى كل الأصدقاء من قريب وبعيد
وإلى دفعة قسم الفنون 2018

طـــــــارق

خطة البحث

المقدمة

الفصل الأول: مفهوم التراث المعماري الإسلامي و الفن التشكيلي الجزائري

المبحث الأول: مفهوم التراث المعماري وقيمته

المطلب الأول: تعريف التراث المعماري

المطلب الثاني: قيمة التراث المعماري

المطلب الثالث: تاريخ العمارة

المطلب رابع: العمارة الاسلامية في الفن التشكيلي

المطلب الخامس: تاريخ العمارة الإسلامية

المطلب السادس: خصائص العمارة الاسلامية

المبحث الثاني: مكانة العمارة الاسلامية في الفن التشكيلي الجزائري

(التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري)

المطلب الأول: تعريف الفن التشكيلي

المطلب الثاني: نشأة مراحل الفن التشكيلي الجزائري

المطلب الثالث: أهم رواد الفن التشكيلي الجزائري

المطلب الرابع: دور الفنون الإسلامية في التعبير عن قيم المسلمين و حضارتاهم

المطلب الخامس: المشاكل التي يتعرض لها التراث المعماري

الفصل الثاني : دراسة فنية معمارية نموذج العمارة "المساجد" بمدينة تلمسان

المبحث الأول: تعريف بمدينة تلمسان و حضاراتها

المطلب الأول: التطور التاريخي لمدينة تلمسان عبر الحضارات

المطلب الثاني: مدينة تلمسان خلال حقبة الإستعمار الفرنسي

المبحث الثاني: دراسة تحليلية لبعض اللوحات

المطلب الاول: لوحة محمد راسم "داخل المسجد" بتلمسان

المطلب الثاني :لوحة احمد بوزيان "المسجد الكبير بتلمسان "

الخاتمة

قائمة المراجع و المصادر، الملاحق، الفهرس المحتويات

مقدمة:

أعطـى الفن الحـديث الـذي تولـد مـع الفكـر التطـوري العـالمي فـي شـتى مجلات المعرفة الإنسـانية و نشاطها علماً وفلسـفة وأدباً وتربية و ثقافة وذلك منذ بداية الحركـة ألتأثيريـة وثورتها علـى تقاليد ممارسـة الفن فـي أوروبـا والتـي بدأت بوادرها منذ أفلاطون و استمرت أكثر من ثلاثة آلاف عام وذلك عندما أطلق أفلاطون نظريتـه الماديـة الشـهيرة فـي الفنـون ألجميلـة فـي إطـار فلـسفة الحق والخـير والجمال، ووصـفها بأنهـا إعادة صـياغة المرئيات المحيطـة في أعمـال اتسـمت بالمحاكـاة والتقليـد، ممـا أعطـى هـذا الفـن الحـديث مفـاتيح التعبير، بالتجريب المستمر في الفكر والتطـبيق، وباتت هنـاك علامـات فنـية ممــيزة، بمســميات لــم تكــن مــن قبــل، كالتكعيبيــة والمســتقبلية والبنائيــة و الرمزيـة...، التـي شـملت كـل صـنوف الفـن التشـكيلي "منـذ أن قـام سـيزان بتفتيت الشكل، وإعادة صياغته في الفراغ، مما دفع أهل الفن إلى البحث عن تلك القوانين الأساسية في نظام بناء العمل الفنـي الـذي يصـنعونه، مـع تذويب الفواصـل بـين تصـنيفات الفنـون التـي نـادت بهـا الحضـارة الإغريقيـة، وظلـت مستمرة حتى بداية القرن العشرين، فلم يعد هناك فن جميل وآخر تطبيقي، أو فن من الدرجـة الأولـى وآخـر من الدرجـة الثانيـة، أو فنـون الجماليـة والتشكيلية كبرى وفنـون صـغرى، بل أصـبح مسـمى الفن التشـكيلي محـور التعبير الفنـي الأساسي عند الفنان المنتج.

ومن هنا اختلف مفهوم الأشغال الفنية في الفن المعاصر، فأصبح يتقبل هذا المجال مختلف الخامات والتقنيات، التي من خلالها يمكن تحقيق المفاهيم والأفكار والفلسفات والقيم التعبيرية والتشكيلية، التي تجعل منه رسالة هامة، فبالإضافة لكونه نقطة تحول من المشغولة التقليدية إلى العمل الفني المفاهيمي، فإنه يعد كذلك مقياساً للنضج العقلي والتحرر الفكري.

تعتبر الرؤية الفنية من العمليات المعرفية لدى الإنسان، والتي ترتبط بأنشطة التفكير، والإحساس، والإدراك، فيكتسب المرء من خلالها كم هائل من المعلومات، والخبرات، طوال فترة تفاعله مع البيئة والمجتمع من حوله.

يساهم الفن على التواصل الدائم بين أفراد المجتمع عن طريق إثراء و تنشيط الحركة الفنية، و الاتقاء بالذوق العام، و تأصيل القيم التراثية و الثقافية، كما أنه أصبح وسيلة لنقل ثقافة المجتمعات و ما تحويه من عادات و تقاليد و أسلوب عيش، فهو يعرض الهوية و الشخصية لشعب ما.

و يعد التطور العمراني مظهرا من مظاهر التطور الإنساني في العصر الحديث ، مثلما كان في كافة عصور التاريخ، حيث تأثرت البيئة العمرانية باحتياجات كل مرحلة من مراحل التطور الإنساني و تغيرت تبعا لتغيرها..، وما يعتبر اليوم تراثا معماريا كان في الماضي جزءا من الحياة اليومية مثله مثل ما ننتجه اليوم من مباني و من منشآت ، وقد تأثر التراث العمراني بالتطور العمراني في العصر الحديث تأثيرا غير مسبوق نظرا لسرعة و شدة التطور الإنساني خلال هذا القرن بصورة لم تحدث في التاريخ من قبل.

التراث العمراني أحد الرموز الأساسية لتطوير الإنسان عبر التاريخ، و يعتبر عـن القـدرات التـي وصـل إليهـا الإنسـان فـي التغلـب علـى بيئـة المحيطـة و التراث يعني توريث حضارات السلف للخلف ولا يقتصر ذلك على اللغة أو الأدب و الفكـر فقـط، بل يضم جميع العناصر المادية و الوجدانية لمجتمع من فكر و فلسفة و دين.. وهذا الأخير تمثل في العمارة الإسلامية هي أول مظـاهر الفـن الإسـلامي التـي خرجـت للوجـود ممثلـة فـي المسـاجد و فيهـا اتضحت أول معالم الفن الإسلامي الذي جاء بشكل بسيط في بدايته ، و لم يحمل أبعادا جمالية مقصورة ، و قد أوضحت الدراسات أن المسجد النبوي يعد النواة الأولى للفن الإسلامي و كانت مراحل بنائه التي مر بها في عهد الرسول صلى الله عليه و سلم...قدمت العمارة الإسلامية الظرف المثالي الملائم للتعبير عن القيم الإسلامية ، فالكعبة المشرفة و الحرم الملكي الذي استوعب الملايين من المؤمنين الذين يأتون من أنحاء العالم، لأداء مسالك الحج و العمرة.

الإشكالية:

و انطلاقا من أهمية الفن والحفاظ على التراث المعماري الإسلامي الذي يعتبر ذاكرة الشعوب العربية ، تبادرت إلى ذهني فكرة توظيف الفن التشكيلي كأداة فعالة في تدوين التراث المعماري الجزائري .

وتتلخص مشكلة البحث في توظيف التراث العمارة الإسلامية في الفن التشكيلي، و دور الفنان في إحياء هذا التراث و المحافظة عليه من

الانــدثار و الــزوال و التحريــف، و أهمــيته الكبيــرة فــي حضــارات الأمــم و الشعوب فلا تقاس بما لديها من تطور علمي و تقني بل تقاس بما يوجد فيها من إرث و تاريخ زاخر بالــتراث، فالكـثير مـن الفنانـين تنـاولوا فـي رسوماتهم الأزياء، و الزخرفة و رموز... في المساجد محاولين بذك إبراز ما تتميز به الحضارة الإسلامية من معالم و تراث. و من خلال ما سبق ذكره نطرح التساؤلات التالية:

- كيف ساهم الفن التشكيلي في الحفاظ على التراث المعماري؟
- وظيفة التراث في ترخيص الثقافة الدينية؟
- ما هو دور الفن التشكيلي في تجسيد التراث في العمارة الإسلامية؟.

الهدف من الدراسة:

كمــا يســعى البحــث إلــى تحقيــق جملــة مــن الأهــداف أبرزهــا **في** إحياء التراث العمراني و جمالياته من خلال أعمال الفنانين التشكيليين في المساجد، أيضا الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي بتوظيفه في الفن التشكيلي بطريقة عصرية و حضارية ، وعرض مجموعة من نماذج العمارة الإسلامية و التي توضح مدى تباين في الإطار التصميمي لكل منها، ثم عرض و تحليل بعض النتائج.

و من خلال هذا سيقوم الباحث باعتماد المنهج التاريخي كما استدعت الضرورة الاعتماد على آلية التحليل و الوصف وكذلك المنهج السيميولوجي

الـذي اعتمـدناه فـي تحليـل بعـض اللوحـات الفنيـة لمسـاجد فـي مدينـة تلمسـان وذلك في الشق التطبيقي.

أما هيكلة الدراسة فقد قسمنا البحث إلى الفصلين ، الفصل الأول تناولنا فيه مفهوم التراث العمرانـي و الفن التشكيلي الجزائري، و قد قسمناه إلـى ثلاثـة مباحث من مفهوم الفن التشكيلي الجزائري و تعريف التراث العمراني و تاريخه و المبحـث الثالـث تطرقـنا فيـه إلـى تعريـف بالعـمارة الإسـلامية و عناصـرها مبرزين فيه دور الفنون الإسلامية في تعبير عن قيم المسلمين و حضارتهم..

أمـا الفصـل الثـاني فقد تناولنـا فيـه التعريـف بمدينـة تلمسـان و حضـاراتها وقد قسمناه الـي اربعـة مطالـب المطلـب الاول اخذنا فيـه التصـور التاريخي لمدينـة تلمسان عبر الحضارات و المطلب الثاني اخذنا فيه تلمسان خـلال الاحتلال الفرنسي اما المبحث الثالث و الرابع خصصناه للدراسة الميدانية التـي تتمثل فـي تحليـل نمـاذج مـن للـوحتين واحـدة للفنـان محمـد راسـم "داخـل مسـجد" و اللوحة الثانية للفنان احمد بوزيان "المسجد الكبير".

اسباب الدراسة:

-البحث عن فعالية الدور الاتصالي الذي يمكن ان يلعبه التراث المعماري بشكله الفني وابراز قدرات اللغة المعمارية على توصيل المعاني والرسائل

-الكشـف عـن الرسـائل والـدلالات التـى يمكـن ان يحملهـا التـراث المعمـاري وذالـك بتوظيـف المـنهج التحليلـي فـي العمـارة الاسـلامية و توظيـف التحليـل

السميولوجي على عينة الدراسة المتمثلة في لوحتين للفنانين محمد راسم واحمد بوزيان وهذا التحليل الذي سيمكننا من فضح المعاني الكامنة وراء الخطوط والاشكال والمساحات اللونية

اهمية الدراسة:

تكمن اهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء علي جانب آخر من جوانب الفن في العمارة الاسلامية وذالك بربط الصلة بين هاذا النشاط الانساني الابداعي

فالتراث المعماري كان ولا يزال من ابرز وسائل الاتصال والتعبير التي اعتمدتها البشرية وهي توفر خصبا لبحوث التراث المعماري وهذا بالضبط ما سعينا من استثماره من خلال هذه الدراسة التي اهتمت بالتراث المعماري المتمثل في العمارة الاسلامية تحديدا في بمدينة تلمسان.

منهج الدراسة:

تصنف دراستنا ضمن الدراسات التي تعتمد على المنهج التاريخي بما ان هدفنا قيمة التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري ولكننا مع ذالك وجدنا انفسنا مطالبين بالاستعانة بلوحات فنية تجسد قيمة التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري، فاعتمدنا علي التحليل السميولوجي في جوانب من هذه الدراسة.

و المـنهج التـاريخي يعـرف علـى أنـه بحـث علمـي يقـوم علـى تتبـع ظـواهر تاريخيـة انعكسـت مـن خـلال احـداث ووقـائع مثبـة فـي التـاريخ ومسـجلة فـي المصادر المختلفة والغرض من الدراسة التاريخية هوا التعرف على جزئياتها وتحليلها لمعرفة مدى تناصقها مع حركة التاريخ[1] ، كما يعرف انه مجموعة الطرائق التي يبينها الباحث التاريخي والمؤرخ للوصول الي الحقيقة التارخية وإعادة البناء الماضي بكل وقائعه وزواياه[2] وما المنهج التاريخي إلا اسلوب علمي يتحرى الموضوعية في تناول المادة التاريخية وتوثيقها ، وهذا ماسعينا الى تطبيقه في بحثنا .

وبما أن عينة من البحث هي لوحات فنية نسعى الى الكشف عن معانيها ودلالتهـا فإننـا نعتمـد اساسـا كمـا سـبقت الاشـارة علـى توظيـف التحليـل السميولوجي.

علـى اعتبـار أن السـميولوجيا تعـرف علـى أنهـا علـم الـدلائل ،ولقـد(فردينـان دوسوسير) كما يلي "يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهوا يشكل جانبا من علم النفس الإجتماعي ، وبتالي من علـم الـنفس العـام اننـا نـدعوه السـميولوجية التـي تـدلنا علـي كنهـت ومهابـت

[1] عثماني حسن عثمان ،المنهجية في كتابة البحوث و الرسائل الجامعية سلسلة الطالب (الجزائر ،الشهاب ،1998) ص28.

[2] رجاء وحيد دويدري،البحث العلمي أساسياته النظرية وممارساته العملية (دمشق دار الفكر 2000) ص151.

علامـات القـوانين التـي تنظمهـا ومـا الالسـنة الا جـزء مـن هـاذا العـالم العـام موجز شبكة التحليل المعتمدة (حسب لوران جير فيرو).

I- الوصف:

1- الجانب التقني:

-اسم صاحب اللوحة

- تاريخ ظهور اللوحة

-نوع الحامل والتقنية المستعملة

- الشكل والحجم

2 الجانب التشكيلي

- عدد الألوان ودرجة انتشارها

- التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية

1 -الموضوع:

-علاقة اللوحة بالعنوان

-الوصف الأولي لعناصر اللوحة (القراءة التعينية).

II- بيئة اللوحة:

1 الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة

2-علاقة اللوحة والفنان

III -القراءة التأويلية (التضمينية)

IV - نتائج التحليل

صعوبات البحث :

-انعدام الدارسات السابقة التي تناول الجانب التراث المعماري وقيمته في الفن التشكيلي مما يعني أن البحث لم يكن له رصيد أكاديمي يعتمد عليه وينطلق عليه.

-قلة المراجع واذ وجدت فهي بالغة أجنبية ،وهنا تطرح مشكلة أخرى هيا صعوبة ترجمة بعض المصطلحات العلمية الثقافية.

-أضف الى ذالك ضياع وعدم توفر العديد من العناوين(الكتب) التي كان من المفترض وجودها.

الطالبين: بورزق طارق

يوسفي عبد المطلب تلمسان:2018/06/27

تمهيد:

تلعب الفنون بأنواعها المختلفة دورا هاما في حياة الإنسان، ولا يقتصر دورها علي رفع مستوي الذوق العام للفرد أو الجماعة فحسب، بل يمتد ليشمل نواح عديدة ومجالات شتي علي مستويات مختلفة، بدءا من الفرد وملبسه ومسكنه وصولا للمجتمع والمجاورة السكنية التي تضمه، بل قد يمتد ليصل إلى الحي أو المدينة التي يسكنها عددا أكبر من السكان.

و يعد التراث العمراني أحد الرموز الأساسية لتطور الإنسان عبر التاريخ ويعبر عن القدرات التي وصل إليها الإنسان في التغلب على بيئته المحيطة والتراث يعني توريث حضارات السلف للخلف ولا يقتصر ذلك على اللغة أو الأدب والفكر فقط، بل يعم جميع العناصر المادية والوجدانية للمجتمع من فكر وفلسفة ودين وعلم وفن وعمران.

ويعتبر العمران أحد أهم العناصر الأساسية للتراث ويتميز عن غيرة من العناصر التراث بوجوده المادي مجددا بذلك وجود حضارات الأجيال السابقة بصورة مباشرة لا تقبل الشك أو الجدل. كما يبرز تتابع لتجارب وقيم حضارية واجتماعية ودينية بين الأجيال...و من خلال هذا سنتطرق في الفصل الأول بالتفصيل.

يعد التراث العمراني أحد الرموز الأساسية لتطور الإنسان عبر التاريخ، ويعبر عن القدرات التي وصل إليها الإنسان في التغلب على بيئته المحيطة والتراث يعني توريث حضارات السلف للخلف ولا يقتصر ذلك على اللغة أو الأدب والفكر فقط، بل يعم جميع العناصر المادية والوجدانية للمجتمع من فكر وفلسفة ودين وعلم وفن وعمران.

ويعتبر العمران أحد أهم العناصر الأساسية للتراث ويتميز عن غيرة من العناصر التراث بوجوده المادي مجددا بذلك وجود حضارات الأجيال السابقة بصورة مباشرة لا تقبل الشك أو الجدل. كما يبرز تتابع لتجارب وقيم حضارية واجتماعية ودينية بين الأجيال.[1]

[1]. محمد هاوي باوزير، إشكاليات الحفاظ على التراث العمراني و المعمار التقليدي في اليمن و علاقة المعماريين و الأثريين و المأرخين بعملية الحفاظ ، كلية التربية، صبر ، جامعة عدن 2009، ص 116.

المبحث الأول: مفهوم التراث المعماري و قيمته

المطلب الأول: تعريف التراث المعماري

أو لا :تعريف التراث اصطلاحا:

تعني كلمة التراث " Heritage ما تم توريثه ، وتضم في طياتها الانتقال من الماضي إلى المستقبل، و في الحقيقة أن هذا الإرث الذي حصلنا عليه من أسلافنا يجب علينا تمريره إلى الأجيال القادمة " لذا فإن تراث الإنسانية يشمل ما أورثته الحضارات السابقة لحضارتنا سواء في جانب الفكر و الأدب و الفلسفة و الثقافة أو جانب الفنون و العمارة و التصميم أو في كافة جوانب الحياة فكرا و تطبيقا [1].

يعرف " أن التراث ليس من مخلفات الماضي بقدر ما هو كلية هذه الثقافات من حيث أنها الدين و اللغة و الأدب و العقل و الفن و العادات و الأعراف و التقاليد و القيم المألوفة التي تتشكل منها النسيج الواقعي للحياة و يلتصق بها[2].

---

[1]. أيمن عزمي جبران سعاد ، أليات تفعيل المشاركة الشعبية في مشاريع الحفاظ و العمراني – حالة دراسية الضفة الغربية، رسالة ما جستير في الهندسة المعمارية منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين، 2009، ص 55-57.

[2]. رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة و الثقافة في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق ط1، عمان الأردن، 2003، ص 216.

يمكن فهم التراث على أنه: مجموع قيم، ومعتقدات، وآداب، وفنون ومعارف، جميع نشاط الإنسان المادي والمعنوي، وهو ناتج عن تراكم خبرات المجتمع، وهو شاهد على تاريخ الأمة وأحوالها. ويتميز بأنه مكون من بنى مترابطة، ومتكاملة الأجزاء، ومتداخلة في كثير من الأوقات، ومنه ما هو ثابت ومنه ما هو متغي[1].

التراث المادي:

يشمل التراث المادي القطع الأثرية والمعالم والمباني والأعمال واللوحات الفنية والزخارف ... إلخ. ويمكن تقسيمه إلى:

تراث ثابت مثل:

- المباني والمواقع الأثرية، والقرى والأحياء القديمة والتقليديةً.
- النقوش والرسوم على الصخور.
- المراكز التاريخية، والمتاحف، والمكتبات وما يتعلق بها.
- المحميات النباتية والحيوانية والطبيعية، والحدائق التاريخية.
- الرموز الوطنية الثابتة التي تقرر أهميتها الدولة.
- التراث الطبيعي ويشمل المواقع ذات الجمال.

تراث منقول ويقصد به أنه يمكن نقله من مكان إلى آخر مثل:

[1] ليونسكو 2005م، المبادئ التوجيهية التنفيذ اتفاقية التراث العالمي. اللجنة الدولية الحكومية لحماية التراث العالمي الثقافية والطبيعي. مركز التراث العالمي. موقع على الإنترنت: http://whc.unesco.org/en/gidelines

- القطع الأثرية والتراثية ومنتجات الحرف والصناعات التقليدية.
- النقوش والعملات والأختام التي مضى عليها أكثر من ثلاث مائة عام.
- الممتلكات المادية المتعلقة بالتاريخ، بما في ذلك العلوم والتكنولوجيا والتاريخ الحربي والتاريخ الاجتماعي.
- المجموعات والنماذج النادرة من مملكتي الحيوان والنبات.
- الأشياء ذات الأهمية الفنية كالصور واللوحات والرسوم المصنوعة كلياً باليد أياً كانت المواد التي رسمت عليها أو استخدمت في رسمها.
- عثرة أمام التطورات الاقتصادية والاجتماعية .

ثانيا: تعريف العمران

لغة: في اللغة نقول عمر المكان أي كان مسكونا بالناس و عمر الدار أي بناها و العمران هو البنيان بواسطة الصناعة و التجارة و البناء.[1]

اصطلاحا:

ويعد ابن خلدون من أوائل العلماء الذين تناولوا مفهوم العمران و هو يرى أن العمران هو التساكن و التنازل و هو الأنس بالعشيرة و اقتضاء الحاجات [2]. و هو بذلك يجعل العمران هو الحياة الاجتماعية للبشر في جميع ظواهرها و يربط بين العمران و أسلوب الحياة و كسب الرزق فيجعل ما يجمع الناس

---

[1]. المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، طبعة لاروس، 1989 ص 866.

[2]. فتيحة فرحي، المساجد و العمران في الجزائر خلال العهد العثماني، لنيل شهادة الماستر،كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، قسم العلوم الإنسانية، جامعة جلفة، 2016، ص 70.

في عمران واحد هو تعاونهم نتيجة و الآخر يراه وسيلة فالأول في تناوله للعمران يـجعله نتيـجة تفاعل لذكاء الإنـسان مع الطبيعة في استسقاء حاجاته المادية و الروحية [1].

و بذلك يكون الإنسان هو طرف تفاعل أي الإنسان و البيئة و محددات هذا التفاعل هي محددات تلك البيئة و الطبيعة و الثقافة الاجتماعية أما ناتج التفاعل فهو العمران الذي يأتي موفيا لحاجات الإنسان المادية و الروحية، أما الاتجاه الثاني فيتناول، العمران باعتباره أداة المجتمع ووسيلة لصياغة و تجديد معارف و مفاهيمه الأساسية، [2] و الاتجاهين السابقين في تناولهما العمران يعبران عن العلاقة التبادلية بين العمران و الإنسان.

و العمارة هي مرتبطة بكثير من الصناعات التي تعتبر مكونات أساسية لها كأعمدة و السقوف و الجدران و السلالم و الأبواب و النوافذ و التهوية و الإنارة و الماء و الأثاث الذي يشتمل الصناعات الخشبية و الحديدية و الذهبية، الزجاج، و الجص، و الرخام و الأحجار و غيرها من الصناعات والزخرفة بكل أشكالها.[3]

---

[1] نبيل فرح ، العمارة الإسلامية، للمهندس حسن فتحي، الانجوا مصرية القاهرة، 1989، ص 31.

[2] عبد الحليم إبراهيم ، العمارة و دورها في تربية النشئ، مجلة عالم البناء، عدد107، بالقاهرة 1990، ص21.

[3] نعيمة عبد الله عمر بن دهيش، العمارة الإسلامية، ، المادة رقم 132224، ص8.

ثالثا – مفهوم التراث المعماري

أن التراث المعماري يمثل تعبير صادق عن تاريخ و ثقافة المجتمع و هو الصلة المادية و المعنوية التي تربط المعاصرين بسلفهم، فهو تجسيم لقيم ثقافية و حضارية ، و عاكس أبنية اجتماعية و اقتصادية محكمة عاشها الأجداد[1].

و لا شك أن العمارة التراثية قد تعبر عن المستوى الذي تظهر عليه الثقافة فعلى مستوى الثقافة المحلية تكون العمارة التراثية محلية، و على مستوى الثقافة القومية تكون العمارة التراثية قومية، ومنة هذا المنطق فالعمارة التراثية تنتمي بالضرورة إلى نفس المستوى، حيث تمثل العمارة انعكاسا ماديا للثقافة و الشعوب التي تتطلع إلى إحياء تراث قديم بها قد يصعب عليها إحياء هذا التراث، و إلا إذا كانت لا تزال محافظة على جزء كبير من مقومات الثقافة التي نشأ فيها هذا التراث، أو على الأقل أن تؤمن بأن هناك مقومات تساعد على نمو هذه الحضارة في هذه البيئة سواء المادية أو الثقافية، فالهدف الحصول على عمارة تلائم البيئة بمعناها الشامل سواء الطبيعية أو الثقافية، و تكون كذلك متمشية مع طرق الإنشاء المتطور ة و المواد المناسبة للبيئة[2].

---

[1] اليونسكو 2005م، المبادئ التوجيهية التنفيذ اتفاقية التراث العالمي. اللجنة الدولية الحكومية لحماية التراث العالمي الثقافية والطبيعي. مركز التراث العالمي. موقع على الإنترنت: http://whc.unesco.org/en/gidelines

[2] نبيل فرح، المرجع السابق، ص 32.

كلمة العمارة التراثية شديدة العمومية، فهي حصيلة لتراكمات أنتجتها ثقافة مجتمع محدد خلال مراحله التاريخية المختلفة، ووصل فيها إلى حلوله التي تتناقلها الأجيال، فأصبحت جزاء مميزا من الخصائص التشكيلية للبيئة المشيدة في ذلك المكان.

فالعمارة التراثية هي إفراز حضاري من خلال الارتباط بالمفاهيم و الأبعاد الثقافية و المادية و الاستمرارية الزمنية و الارتباط بالبيئة و المحتوى و تشكل العمارة التراثية أحد أهم ركـائز الطـابع المعماري و العمراني بيئة الإنسان و حجر الزاوية في الثقافة المجتمعات و تمايزها و هويتها و التعبير المادي عنها في آن واحد[1].

التراث العمراني :هو كل ما شيده الإنسان من مدن وقرى وأحياء ومباني وحدائق ذات قيمة أثرية أو معمارية أو عمرانية أو اقتصادية أو تاريخية أو علمية أو ثقافية أو وظيفية، ويتم تحديدها وتصنيفها وفقا لما يلي:

المباني التراثية: وتشمل المباني ذات الأهمية التاريخية والأثرية والفنية والعلمية والاجتماعية بما فيها الزخارف والأثاث الثابت المرتبط بها والبيئة المرتبطة بها.

مناطق التراث العمراني: وتشمل المدن والقرى والأحياء ذات الأهمية التاريخية والأثرية والفنية والعلمية والاجتماعية بكل مكوناتها من نسيج عمراني وساحات عامة وطرق وأزقة وخدمات تحتية وغيرها.

[1]. نعيمة عبد الله عمر بن دهيش، المرجع السابق ،ص 09.

مواقع التراث العمراني: وتشمل المباني المرتبطة ببيئة طبيعية متميزة على طبيعتها أو من صنع الإنسان.

التراث العمراني العربي: هو كل تراث عمراني يعكس خصائص الحضارة العمرانية العربية أو يمثل إفرازاً لإحدى الحلقات التاريخية المتعددة التي مرت بها الأمة العربية وتوارثته الأجيال عبر العصور وهو تراث لكافة أبناء الأمة

تعريف التراث في ميثاق المحافظة على التراث العمراني بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربي :

هو كل ما خلفه الإنسان من مدن، أو قرى، أو أحياء سكنية، أو مباني عامة أو خاصة أو أي معالم بنائية أخري لها مدلولات تاريخية، أو ثقافية أو تراثية[1].

المطلب الثاني: قيمة التراث المعماري:

لا يصبح الناتج المادي للعمارة تراثا ما لم يكن اكتسب قيمة يمنحها له المجتمع كحصيلة لتفاعلات عديدة أفرزت هذا التراث ، تتجسد هذه القيمة في العلاقة بين الإنسان و التراث، و ليس بالضرورة أن يكون كل شيء قديم محتويا لقيمة التراثية ما لم يرى و يقدر المجتمع جدوى و أهمية ما خلقه له السلف، فإذا لم يدرك المجتمع قيمة التراث فإنه يتوارى في زوايا النسيان

[1] قدفجي ليلى، المعايير التصميمية للتدخل في المباني التاريخية في المدينة القديمة، رسالة ماجستير في التصميم المعماري، كلية الهندسة المعمارية، جامعة حلب، 2001، ص 38.

إلى أن يزول و يفقد إلى الأبد ، لذلك فلابد من الإدراك الواعي للقيم الكامنة بالعناصر التراثية سواء كانت موروثة أو جديدة لكي تتحدد جدوى و أهمية حفظها و استمرار حياتها.

ويؤدي غياب الوعي بقيمة التراث إلى إضرار بالرصيد التراثي و اغفال لأهميته، ويعتمد الإدراك الواعي بالقيم التراثية على التصنيف الدقيق لتلك القيم و الذي يركز عبر العصور على المجالات المعرفية المتنوعة و هي:

القيم التاريخية: تعبر عن مدلول تراثي رمزي أو زمني.

القيم الجمالية و الإبداعية: تعبر عن التفاعلات إنسانية تجاه قدرات إبداعية متفردة.

القيم الوظيفية: تعبر عن أنماط اجتماعية اقتصادية.[1]

الأسس النظرية لسياسات التعامل مع التراث العمراني

امتد تأثير التطورات الاجتماعية والاقتصادية والتقنية السريعة، لينال المجتمع وبيئته العمرانية، ولم تكن المدينة القديمة بمنأى عن هذه التطورات، بل تكاد تكون المتضرر الأكبر منها، الأمر الذي أوشكت فيه أن تفقد هويتها، جراء الدمار الكبير الذي لحق بشخصيتها وسماتها الحضارية ومعالمها التراثية .

إن الذي يعطي الحياة للتكوينات العمرانية ليس هو التشكيل المادي الهندسي فحسب، بقدر تلك الأحداث التي تدور حولها، ومن هذا المنطلق نحدد أن

[1] فتيحة فرحي، المرجع السابق، ص 71.

العمران حدث اجتماعي وحضاري، وتلبية لحدث إنساني سواءً كان حدثاً متكرراً أو حدثاً منفرداً.[1]

أمام هذا الوضع، ظهرت دعوات تنادي بأهمية الحفاظ على المدينة القديمة ككيان مادي ومعنوي في آن معاً، والكف عن النظر إليها كمنطقة أثرية تاريخية فحسب، بل أيضاً باعتبارها فضاءً حضرياً ومنطقة نشاط وتبادل ثقافي واقتصادي، واعتبار البعد الاجتماعي المتمثل في توطين السكان ورفع مستوى معيشتهم أحد أهم المؤشرات على نجاح خطط التنمية.[2]

وبالرغم من المجال الواسع والمتنوع لسياسات التعامل مع التراث العمراني إلاّ أنه يمكن تأطيرها من خلال التعرف على مرتكزاتها الفكرية، والتي تتحدد في اتجاهات ثلاث:

الاتجاه الأول: ينظر إلى المدينة القديمة بنوع من الإعجاب، ويدعو للمحافظة على معالمها الأثرية باعتبارها شواهد على حضارة كانت، ويرفض أي تغيير أو تحديث ولو في أضيق الحدود .

الاتجاه الثاني: يتبنى نزعة التطور والتقدم، ويرى أن المدينة القديمة هي جزء من المدينة المعاصرة ككل، وبالتالي لابدّ أن تطاولها آثار هذا التطور، ولذلك يجب إفساح المجال أمام تطبيق المخططات التنظيمية عليها لدمجها في

---

[1] والي طارق محمد، احياء التراث العمراني للمدينة الإسلامية، ندوة الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي، تركيا، 1985، ص 44.

[2] فتيحة فرحي، المرجع السابق، ص 72.

المجال العمراني والاجتماعي الحديث، حيث إنها جزء من الماضي لم يعد يؤدي دوره الوظيفي في ضوء التطورات الحالية، بل إنه أيضاً يُشكل حجر

الاتجاه الثالث: ينظر إلى المدينة القديمة باعتبارها كياناً حياً، يجب المحافظة عليه، مع عدم إغفال ضرورة تلاؤمه مع التطورات الحالية، الأمر الذي يستدعي التعامل مع هذا الكيان، بكافة أبعاده العمرانية والمعمارية والاقتصادية والاجتماعية، بكثير من الشفافية.[1]

المطلب الثالث: تاريخ العمارة

العمارة في عصر النهضة:

عمارة عصر النهضة من حوالي 1400م إلى 1800م و بدأت من فلورنسا بإيطاليا ثم انتشرت إلى جميع أنحاء العالم.

عصر النهضة عصر الاكتشافات الجغرافية، عصر العلم و التشريح و الطب، تميز بالرؤية المتحررة للطبيعة من الموضوعات جديدة من الطبيعة و الحياة اليومية ساهم الفنان آنذاك مساهمة فعالة في تقدم العلم و ازدهاره (كليوناردو دافنشي) الذي اهتم بعلم التشريح، و الفلك و المنظور و الرياضيات، إلى جانب التصوير و الموسيقى.

[1] قدفجي ليلى، المعايير التصميمية للتدخل في المباني التاريخية في المدينة القديمة، رسالة ماجستير في التصميم المعماري، كلية الهندسة المعمارية، جامعة حلب، 2001، ص 44.

أما العمارة في عصر النهضة، فقد اتجه بها الفنانون نحو الفن الكلاسيكي و طعموها بفن العمارة الرومانية : كالأعمدة الدورية و الأيونية و الكورنثية ظهر هذا الفن في مدينة روما و البندقية و فرنسا في القرن 16 و من أهم هذه القصور: قصر اللوفر في فرنسا.

ازدهر فن العمارة في عصر النهضة ازدهارا عظيما تمثل في ما بدعه فنانو ذلك العصر من كاتدرائيات وكنائس و قصور ودارات (أو فيلات).

فن العمارة في هذا العصر ، نشأ على أنقاض الطراز القوطي الذي ساد في العصر الوسيط و أبرز الخصائص فن العمارة في عصر النهضة أنه يمثل بعثا للأشكال الكلاسيكية (الإغريقية و الرومانية) أولا، و أنه أستلهم نضارة الطبيعة ثانيا.

أعظم معماري عصر النهضة برونلسكي و ميكال آنجوو برامنتي ورافاييل و برنيني، و تعتبر كاتدرائية القدس بطرس في روما من أروع نماذج (العمارة النهضوية)[1].

انتقلت المثل اليونانية إلى الرومان و إلى عصر النهضة بعد ذلك بدأت تأخذ بنسب رياضية محددة و علاقات هندسية و أصبحت المثل العليا الجديد تقوم على أساس أن الجمال تناسق و تناسب في أصوله.

[1] قدفجي ليلى، المعايير التصميمية للتدخل في المباني التاريخية في المدينة القديمة، رسالة ماجستير في التصميم المعماري، كلية الهندسة المعمارية، جامعة حلب، 2001، ص 45.

في عصر النهضة تم إحياء الفن التقليدي، أو الخروج من نطاق العصور الوسطى و الانطلاق نحو الغايات الإنسانية و الفكرية و الاهتداء إلى نموذج من التراث سابق يصلح نقطة للبداية، و قد وجده فنانو عصر النهضة في تراث الإغريق و الرومان الذي يمثل قمة النضج الفكري و الفني، و يشبه روح النهضة بما فيه من نزعة إلى الحرية و الإنسانية[1].

و عندما تبلورت اتجاهات عصر النهضة الفكرية و ما صاحبها من تغيير في النظام الاجتماعي، تحول فن العمارة نحو الفن الاتباعي ، و بديهي أن فناني عصر النهضة التقليديين لم ينتقلوا العمارة الرومانية كما هي، بل أخذوا بعض عناصرها، كل أعمدة الأيونية و الكورنثية، و اهتموا بالتنظيم الذي يعتمد على التماثل، و استعمال القباب بدلا من الأرباح العالية المدببة و جعلت فتحات الأبواب و النوافذ نصف دائرية أو أفقية وزينت بزخارف كثيرة بارزة، و قل استعمال الزجاج الملون و كثر استعمال التصوير على الجص اللين، و كانت التماثيل المستعملة في المباني أكبر من الحجم الطبيعي، و يعد الفلورنسي برونلسكي في مقدمة المعماريين الإيطاليين التقليديين الذين وضعوا ركائز العمارة في عصر النهضة، و من أهم هذه الركائز النظام الدقيق المبني على أصول حسابية هندسية محكمة، و التناسب في أجزاء العمارة، و بساطة التخطيط، و تماسك العناصر.

[1] قدفجي ليلى، المعايير التصميمية للتدخل في المباني التاريخية في المدينة القديمة، رسالة ماجستير في التصميم المعماري، كلية الهندسة المعمارية، جامعة حلب، 2001، ص 46.

تميز أسلوب التعبير الفني المزدهر في أروبا من عام 1600 إلى عام 1750 بدقة الزخرفة و تساوقها، و أحيانا بغرابتها، و باصطناع الأشكال المنحنية في فن العمارة ، و بالحركية و الحيوية في الرسم بالتعقيد و الصور الغربية الغامضة في الأدب، و بالصرامة و التوازن الدقيق بين مختلف العناصر في الموسيقى. و اشتهر فيه الرسام الإيطالي فيديريكو باروتشي Barocci و مؤسسه الحقيقي، في ميدان العمارة الباروك في القرن 16م. و بحلول القرن السابع عشر الميلادي، انتشرت في جميع أنحاء إيطاليا و أجزاء من أوروبا[1].

المعماري الباروكي تركاثرا دراميا حيث أن المبنى الباروكي النموذجي يتصف بالأشكال المنحنية و الاستخدام المتقن و المعقد للأعمدة و المنحوتات و اللوحات المزخرفة من أجل الزينة و كان أهم المؤيدين لعمارة الباروك الكنيسة الرومانية الكاثوليكية نو ملوك أوروبا الأقوياء.

المطلب الرابع: تاريخ العمارة الإسلامية

والأدلة على ذلك كثيرة مشاهدة ، فالكعبة الشريفة وحجر إسماعيل ومقام إبراهيم وزمزم هاجر على نبينا وعليهم الصلاة والسلام ، والصفا والمروة والمشعر الحرام بمزدلفة ومشعر عرفات ومشعر منى بمكة المكرمة أدلة بقاء الحنيفية الإبراهيمية واستمرارها في الشريعة المحمدية الإسلامية، والمسجد

[1] فنون العمارة الإسلامية و خصائصها في المناهج التدريس، المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة www.omranet.com ص 02-03.

النبوي وبقية المساجد النبوية بالمدينة المنورة وما حولها أدلة مادية وشواهد تاريخية للأمة المحمدية، وفي غرب الجزيرة العربية مدائن نبي الله صالح، ومغاير نبي الله شعيب على نبينا وعليهم الصلاة والسلام أدلة مادية على ما ورد عنهم في القرآن العظيم، الأهرامات المصرية التي ما زالت قائمة دليل مشاهد على تقدم حضارة المصريين في كثير من النواحي افعلاً كانت موجودة قبل أكثر من سبعة آلاف عام، وكذلك الآثار الفارسية المنتشرة في إيران من قصور وبيوت وعابد .... الخ .

المطلب الخامس: العمارة الإسلامية في الفن التشكيلي

كانت و لا تزال العمارة الإسلامية تمثل النبض الذي لا يكاد أن يتوقف منذ منتصف القرن السابع الميلادي في معظم المباني التي ترسم بالطابع الإسلامي، ابتداء بالمساجد و دور العبادة و انتهاء بالأنماط التقليدية التي امتزجت بما هو قديم منحدر من الحضارات الشرقية و المغربية و بين ما هو حديث مستمر مع قدوم الحضارة الإسلامية ذات الطابع الأكثر حداثة وواقعية.

و مما لا شك فيه فإن العمارة الإسلامية قد تأثرت بالثقافات و الحضارات الأخرى و خاصة تلك التي دخلها الإسلام عبر فتوحات ، فقد كان مسجد

يمثل رأس كافة الإبداعات المعمارية التي بلورتـها الحضارة الإسلامـية على مدى ألـف و أربعمائة سنة من تاريخ الإسلام.[1]

تعريف العمارة الإسلامية و عناصرها

أولا- تعريف العمارة الإسلامية:

العمارة الإسلامية : هي الخصائص البنائية التي استعملها المسلمون لتكون هوية لهم، وقد نشأت تلك العمارة بفضل الإسلام وذلك في المناطق التي وصلها كشبه الجزيرة العربية ومصر وبلاد الشام والمغرب العربي وتركيا وإيران وغيرها بالإضافة إلى المناطق التي حكمها لمدد طويلة مثل الأندلس (أسبانيا حاليا) والهند. وتأثرت خصائص العمارة الإسلامية وصفاتها بشكل كبير بالدين الإسلامي والنهضة العلمية التي تبعته. وتختلف من منطقة لأخرى تبعا للطقس وللإرث المعماري والحضاري السابق في المنطقة، حيث ينتشر الصحن المفتوح في الشام والعراق والجزيرة العربية بينما اختفى في تركيا نتيجة للجو البارد وفي اليمن بسبب الإرث المعماري. وكذلك نرى تطور الشكل والوظيفة عبر الزمن وبتغير الظروف السياسية والمعيشية والثقافية للسكان[2].

[1] ثروت عكاشة ، تاريخ الفن، العين تسمع و الأدن ترى، إدارة شروق، ط1، القاهرة، 1994، ص 18.

[2] حامد سعيد، الفنون الإسلامية، أصالتها، أهميتها، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2001، ص 80.

وتتميز الفنون الإسلامية بأن هناك وحدة عامة تجمعها بحيث يمكن أن تميز أي قطعة أنتجت في ظل الحضارة الإسلامية في أي قطر من أقطار العالم الإسـلامي ، ولعل هذا سر من أسرار تفوق الحضارة الإسلامية وقدرتها الفنية على صبغ المنتجات الفنية في جميع الأقطار بصبغة واحدة إسلامية تتميز بها الأقطار الإسلامية المختلفة في عصور تطورها الفني، ويمكننا أن نقول بوجه عام أن الطراز الأموي ساد العالم الإسلامي أولاً متأثراً بالفنون المحلية، ثم ساد الطراز العباسي منذ قيام الدولة العباسية في عام 750م ، وعندما ضعفت الخلافة العباسية منذ القرن السابع الميلادي سادت طرز أخرى إقليمية فكان هناك الطراز الإسلامي المغربي في شمـال أفريقيا والأندلس وطـراز مصري سوري في مصر وسوريا ، وطراز عثماني في تركيا والبلاد التي كانت تتبعها ثم طراز هندي في الهند[1].

وانقسمت العمارة الإسلامية إلى ثلاثة أنواع : هي عمائر دينية مثل المساجد والأضرحة، وعمائر مثل القصور والقناطر والأسبلة والمدارس، وعمائر حربية مثل القلاع والحصون والأبراج والأسوار والبوابات.

ثانيا- عناصر المسجد في العمارة الإسلامية

الصحن :هو البهو أو فناء الضوء والهواء لظلات المسجد وبخاصة ظلة القبْلة التي يندر أن تكون فيها فتحات للنوافذ، ولذا كان الصحن بالنسبة لظلة

[1] معجب عثمان معيض الزهراني، الأبعاد الفكرية في الفن الإسلامي، كلية التربية، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2004، ص 122.

القِبْلة المصدر الوحيد الذي يمدها بالضوء والهواء. ولهذا روعي أن تكون مساحة الصحن فسيحة ومكشوفة. وكان الصحن يُستخدم للصلاة حين تضيق الأوسط، ويعد من أهم العناصر المعمارية في تخطيط المساجد. إذ إنه مصدر ظلة القبْلة بالمصلين أو فصول الصيف. وكان من المتبع أن يكون الصحن مربعًا أو شبيهًا بالمربع وأن تزيد مساحته عن مساحة ظلة القبْلة، وقد تبلغ ضعفها مرة أو أكثر. وكان تحديد شكل الصحن ومساحته يُتركان للظروف الخاصة لكل إقليم وتبعًا للظروف المناخية، حيث نرى أن الصحون المكشوفة تنكمش مساحتها في البلاد الباردة أو شديدة الحرارة، ومن هنا فإن الصحون تصغر مساحتها كلما اتجهنا شمالاً أو جنوبًا في بلاد العالم الإسلامي. فعلى سبيل المثال، نجد صحون المساجد في الأقطار العربية وإيران والهند أفنية مكشوفة واسعة المساحة، بينما نجد مساحة الصحون تصغر أحجامها في مساجد آسيا الصغرى وما وراء النهر وتركيا. أما في الغرب الإسلامي وبخاصة في الأندلس، فقد غُرس في صحون المساجد أشجار النارنج تجميلاً لهيئته والتماسًا لشيء من الظل للمصلين في الصيف[1].

الظُّلات (الأروقة): للمسجد عادة ظُلة رئيسية تقع في اتجاه القبلة تعرف باسم ظلة القبـلة أو رواق القـبلة، وهي الظـلة التي تـشتـمل على المحراب والمـنبر والمقـصورة، أما الظلات الثلاث الأخرى التي تحيط بجوانب الصحن فتسمى

[1] صالح أحمد الشامي، الفن الإسلامي إلتزام و إبداع، دار القلم، دمشق، ص 303.

بالمجنبات أو بالمؤخرة إذا كانت تقع في مقابلة ظلة القبلة. ومن الجدير بالذكر أن كتب الآثار والعمارة الإسلامية قد تطلق اسم بيت الصلاة على ظلة القبلة، ومؤخرة المسجد على الظلة المقابلة لها، والمجنبات على الظلتين الجانبيتين. وكانت المساجد الأولى في صدر الإسلام تشتمل على ظلة واحدة أي ليست لها مجنبات أو مؤخرة، مثل مسجد الكوفة والقيروان والزيتونة وقرطبة والمسجد الأقصى. وفي العادة، تقسم ظلة القبلة من الداخل إلى بلاطات طولية أو عرضية بوساطة بوائك (عقود) مرتكزة على أعمدة أو دعائم، وفي العادة أيضًا تكون البلاطة الوسطى أو الرواق الأوسط أوسع من سائر الأروقة أو بلاطات المسجد، وتُعرف باسم المجاز القاطع لو كان مسارها يمتد بشكل رأسي على جدار القبلة، بينما تسير باقي البلاطات بشكل مواز لجدار القبلة[1].

المنبر: المنبر في اللغة مرقاة الخطيب. وسمي منبرًا لارتفاعه وعلوه، وانتبر الأمير أي ارتفع فوق المنبر. وهي مأخوذة من الفعل (نبر) بمعنى رفع الشيء .ويرجع تاريخ المنبر في المساجد إلى عهد الرسول حيث كان يخطب في مسجده بالمدينة وهو متكئ على جذع نخلة مثبت بالأرض. ولكن، في السنة السابعة حسب ما ذكر المؤرخ الطبري، عُمل لمسجد الرسول منبر من خشب ,الأثل. جيء به من وادي الغابة، ويقال إن نجارًا روميًا يُدعى باقوم هو الذي صنعه. وكان المنبر كرسيًا من ثلاث درجات، كان

[1] حسن مؤنس ، المساجد، دار المعرفة ، سلسلة كتب الثقافية، الكويت، 1991، ص 66-70.

الرسول يجلس على الدرجة الثالثة، ويضع قدميه على الثانية، ثم انتشرت بعد ذلك المنابر في المساجد الإسلامية وأصبحت من أهم عناصره. والمنبر قد يُبنَى من الحجر أو يصنع من الخشب. وأقدم المنابر الباقية هو منبر جامع القيروان الذي لا يزال في حالة جيدة على الرغم من أن تاريخه يعود إلى أكثر من أحد عشر قرنًا إذ يؤرخ فيما بين سنتي249 – 242 هـ، 856 – 863م في عهد الأغالبة. والمنابر أنواع، منها الثابت ومنها المتحرك، وقد انتشر المتحرك منها في مساجد الغرب الإسلامي، حيث تُعرف هناك باسم المنابر المتحركة وقد تتطلب حركة المنبر إيجاد وضع معماري خاص لأنها كانت تُوضع في حجرات خاصة تُعرف باسم بيت المنبر، وكانت حركة المنبر تتم بوساطة مجموعة من العجلات التي كانت تُثَبَّت في قوائم أرضية المنبر لتنزلق على قضيبين، وكان بيت المنبر أو حجرة المنبر تقع على يمين المحراب .وكان الغرض من استخدام المنبر المتحرك هو المحافظة على عدم قطع الصف الأول من المصلين. وتعتبر فكرة وجود المنبر المتحرك دليلاً على ابتكار المعماري المسلم لعناصر تخضع للمطلب العقائدي، إذ يأتي من إدخال المنبر إلى حجرة خلف جدار القبلة استغلال كافة مساحة ظلة القبلة للصلاة، فلم يرد المعماري أن يزحم الظلة بقطع الأثاث التي يكون استغلالها مقتصرًا على يوم واحد فقط. وقد شهدت صناعة المنابر المتحركة تطورًا كبيرًا في المغرب والأندلس في عصر الموحّدين. ومن أشهر المنابر المتحركة التي تعود إلى تلك الفترة منبر جامع الكتيبية بمراكش[1].

[1] صالح أحمد الشامي، المرجع السابق، ص 66-70.

المئذنة: سمّاها مؤرخو العرب صومعة للدلالة على برج البيعة الذي يعيش فيه زُهّاد النصارى. ولعل إطلاق هذا الاسم على المئذنة يرجع إلى أن المئذنة الأولى سواء في الشام أو مصر أو شمالي إفريقيا والأندلس كانت تتخذ شكلاً مربعًا أشبه شيء بأبراج الزُهّاد في سوريا. وقد شاع استخدام أهل المغرب لكلمة الصومعة للدلالة على المئذنة، وما تزال كلمة صومعة المصطلح السائد في شمالي إفريقيا. كما يطلق على الصومعة في المشرق الإسلامي اسم منارة، وهذه اللفظة مشتقة من الفعل ,أنار أي أشعل وأضاء، وبالتالي فإن كلمة منارة (جمعها منائر) تعني المكان الذي ينبعث منه النور أو تشتعل فيه النار[1].

المحراب :المحراب في اللغةً، هو صدر المنزل وأرفع مكان في الدار، كما أنه يحمل معنى الحَنيَّة (القوس) في المعابد والكنائس. وقد وردت كلمة محراب في الأشعار العربية المبكرة، كذلك وردت في القرآن الكريم أربع مرات عند قوله تعالى :﴿ فتقبلها ربُّها بقبول حسن وأنبتها نباتًا حسنًا وكفّلها زكريا كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقًا....﴾.[2]

[1] صالح أحمد الشامي ، ص72.

[2] سورة آل عمران :الآية 37

وقوله تعالى :﴿ فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب﴾ **آل عمران: 39.** كذلك وردت في سورة أخرى عند قوله تعالى: ﴿فخرج على قومه من المحراب فأوحى إليهم أن سبحوا بكرة وعشيًا﴾ .[1]

وفي سورة (ص) عند قوله تعالى: ﴿ وهل أتاك نبأ الخصم إذ تسوروا المحراب﴾ **صَ: 11.**

وقد استخدم الرسول(ص) الحربة في تحديد اتجاه القبلة أثناء الصلاة في الفضاء. ويرجِّح علماء اللغات السامية أن محراب لفظ لغوي دخل اليمن عن طريق الحبشة، وهو مأخوذ من كلمة ميكراب الحبشية وهي بمعنى كنيسة أو معبد أو حنية. أما عن أول نموذج لمحراب مجوف في المساجد فهو ذلك الذي صُنعَ لمسجد الرسول بالمدينة في عهد عمر بن عبد العزيز من قِبل الوليد بن عبد الملك أي في العصر الأموي، ثم انتشر بعد ذلك المحراب المجوّف في مساجد الأمصار الإسلامية، حيث كان مسجد عمرو بن العاص ثاني مسجد صنع له محراب مجوف في عهد قُرّة بن شريك والي مصر عام 93هـ، 711م من قبل الخليفة الوليد بن عبد الملك أيضًا[2].

أما عن انتشار المحاريب المجوفة في العمارة الإسلامية، فقد بدأت منذ العصر الأموي. ومن أهم أمثلتها قبة الصخرة التي كان يشاع قديمًا أنها تحتفظ بأقدم مثل للمحاريب المجوفة. ولكن الدراسات الأثرية الحديثة أثبتت

---

[1] مريم : 11 .

[2] حسن مؤنس، المرجع السابق، ص 305.

أن تاريخ محراب قبة الصخرة لاحق على العصر الأموي، كما ظهرت المحاريب المجوفة في القصور الأموية ومن أمثلتها قصر الحلابات، وقصر الطوبة وكذلك في قصر المشتى. وفي العصر العباسي، انتشرت المحاريب المجوفة في جميع المساجد العباسية، ولم يقف المعمار الإسلامي عند حد اقتباس المحراب المجوف من عمائر قديمة، بل نراه يدخل على عنصر المحراب ابتكارًا إسلاميًا انتشر منذ العصر الإسلامي المبكر، وهذا الابتكار عمل زاوية غائرة في نواحي المحاريب لوضع عمود فيها. وأقدم أمثلة هذا النموذج توجد في محراب قبة الصخرة ومحراب الجامع الأموي بدمشق. كما انتشر نوع جديد من المحاريب في العصر الإسلامي يُعرف باسم المحاريب المسطحة في العمارة الإسلامية، فنجدها في جامع أحمد بن طولون بمصر حيث يحتفظ الجامع بخمسة محاريب مسطحة صنعت من الجص منها ثلاثة تُنسب إلى العصر الفاطمي واثنان ينسبان إلى العصر المملوكي.

كما عرفت العمارة الإسلامية نوعًا ثالثًا من المحاريب يعرف باسم العنزة أو المحاريب الخشبية المتنقلة. وهذا النوع من المحاريب انتشر انتشارًا كبيرًا في المغرب الإسلامي، وكذلك في مصر في العصر الفاطمي. ومن أهم أمثلتها في مصر المحراب الخشبي الذي ينسب إلى الخليفة الحاكم بأمر الله عام 519هـ،1125 م، ومحراب السيدة نفيسة الذي كان يوجد بمسجدها بمدينة القاهرة، وهو الآن محفوظ بمتحف الفن الإسلامي. أما أشهر المحاريب

الخشبية في المغرب فيرجع إلى العصر الموحدي ومن أهم أمثلتها المحراب الخشبي بجامع الأندلسيين بمدينة فاس [1].

المقصورة. المقصورة في اللغة من قصر الشيء، يقصره قصرًا أي حبسه، وتُجْمَع على مقاصير. ومنه مقصورة الجامع. وسميت المقصورة مقصورة لأنها قُصرت على الإمام دون الناس. وتنوعت المقاصير وتعددت وظائفها في العصر الإسلامي، حيث خُصِّصت مقاصير لصلاة النساء في المساجد الجامعة. وهي غالبًا ما تقع في مؤخرة المسجد أو في إحدى مجنبتي المسجد وكانت لها مداخل خاصة بها تفتح عليها مباشرة. وهذا النوع من المقاصير يُعتبر أقدم عهدًا من مقصورة الإمام[2] .

المطلب السادس : خصائص الفن المعماري الإسلامي

– على الرغم من الفرق بين العمارة و مفهوم فن العمارة ، فإن ثمة خصائص شاملة للفن المعماري الإسلامي تعتمد على مبدأ الهندسي العلمي و المبدأ الفني الإبداعي، لقد استوفى فن العمارة في مصر و الرافدين و في الهند و في الغرب حقه من الدراسة النظرية،و كانت مراجع تاريخ العمارة زاخرة بالنظريات التي تناولت هذه الفنون المعمارية و التي درسها الاختصاصيون في العالم ، و انتقلت إلينا مترجمة خالية من دراسة

[1] صالح أحمد الشامي، المرجع السابق، ص 72.

[2] حسن مؤنس، المرجع السابق، ص 302.

تنظيرية تجدد خصائص الفن المعماري الإسلامي ، و كان لابد من سد هذا النقص من خلال مجموعة من المعطيات[1].

– يجب أن يكون واضحا أن تديد الخصائص لم يكن سابقا لتكون فن العمارة الإسلامية، بل هو استدلال نستخلصه من شواهد هذا الفن المعماري، و لكن خصيصة أساسية كانت و راء هذا الفن حددت سمته واسمه، و هي الخصيصة الدينية التي تجلت في الفكر الجمالي الإسلامي، الذي كون الفنون الإسلامية و العمارة.

– تتجلى علاقة العمارة بالدين من خلال عقيدة التوحيد كأساس عقائدي و من خلال التعاليم و المبادئ و التقاليد الإسلامية.

– بناء المسجد فإن الزركشي يتحدث بإسهاب عن شروط بنائه، لكي يساعد المصلي على أداء صلاته براحة ، و على استماع إلى الخطيب بيسر... و من شروط التي أوردها نذكر:

1. شرط خلو صحن المسجد من الأعمدة التي تقطع صفوف المصلين.

2. شرط الاتصال بين المصلين و تراص الصفوف.

3. شروط تحقيق الاقتداء بعدم وجود حائل يمنع من تلاحق و تتابع صفوف المسلمين.

[1] فنون العمارة الإسلامية و خصائصها في المناهج التدريس، المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة www.omranet.com ص 06-07.

4. شرط وجود جدار نافذ بين الصحن و الحرم.

5. شرط ألا يكون الدخول إلى الصحن المسجد مباشرة.[1]

المبحث الثاني: مكانة العمارة الاسلامية في الفن التشكيلي الجزائري

(التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري)

المطلب الأول: تعريف الفن التشكيلي

يمكن تعريف الفن كنشاط إنساني يحتل جزء هام من التركيب البشرى ولا يمكن الفصل بين الفن وبين الإنسان وله ضرورته القصوى في حفظ التوازن الوجداني لدى الإنسان للمحافظة على حياته من الفناء أو الانقراض، ويعتبر الفن تعبيرا عميقا عمَّا هو مخزون داخل القلوب البشرية من انفعالات وأحاسيس ذات رسالة معينة موجهة من قبل الفنان إلى الجماهير عبر العصور والأزمنة، فالفنان يعتبر رسالته استمرارا لما سبق من رسالات يؤكدها أو يجددها لأنه يعيش من روحها، فمن ثقافته وإدراكاته يسجل خلال هذه الرسالة القضايا التي يعيشها كالحدث أو الرؤيا[2].

كما أن الفن تعبير ومفردات لغته نماذج فراغية من نسيج مجاله المحيط من الخارج وأجواؤه النافذة بمناخاته إلى الداخل. وحتى يكون الفن تعبيرا مشاركا

---

[1] فنون العمارة الإسلامية و خصائصها في المناهج التدريس، المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة www.omranet.com ص 10-11.

[2] سهام محمد صالح الجراري، الفن و العلم، الناشر الثقافة العامة، القاهرة، 2008، ص 26.

فيتحتم عليه أن يكمل البناء البيئي ويضيف إليه عناصر جديدة تطوره وتنميه ،ويعتبر الفن أيضا بمثابة مرآة الشعوب التي من خلالها يتعرفون على تاريخهم وحضارتهم بكل ما تحويه من كنوز المعرفة وخلاصات التجارب الإنسانية في كل مجالات الحياة ابتداء من تفصيلات الحياة اليومية إلى كل ما يهم من القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية المعاشة، ومثال لذلك ما تركه أجدادنا الفراعنة من نقوش وأعمال نحتية زينت جدران معابدهم ومقابرهم، أمكن من خلالها التعرف علي نمط حياتهم وتاريخهم بكل ما احتوته من تفاصيل حياتية ومعيشية في كافة المجالات، وكان من الممكن ألا تصل إلينا أو نتعرف عليها بدون تلك النقوش.[1]

إن الفن التشكيلي، يعرف على أساس أنه كل عمل يحاكي الطبيعة رأي تمثيل الأشياء أو المناظر الطبيعة حيث أن العمل التشكيلي يشبه إلى حد كبير الأصل المصور، معتمدا أو مستندا على أن الطبيعة هي أصل الإبداع و مركز الجمال كما يقول " محمد الكوفحي" في كتابه " مهارات في الفنون التشكيلية[2].

تصنيف الفنون .تتسع دائرة الفن لتشمل صناعة الكلام والكتابة والموسيقى والغناء والرقص والمسرح وكل أداء فني ورسم ونحت وعمارة وتنسيق وتخطيط

[1] سهام محمد صالح الجراري، الفن و العلم، الناشر الثقافة العامة، القاهرة

[2] خليل محمد الكوفحي، " مهارات في الفنون التشكيلية " ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، 2006، ص 15.

للحدائق والمدن والأقاليم، ومن الصعب تعدادها وتصنيفها عشوائيا ولابد من الرجوع إلى نظام معين لذلك.

وحسب إعتقادنا – كمعماريين– فإن الأسلوب الأسهل والأدق هو الرجوع إلى مصادر الفن التشكيلي الحديث ابتداء من ظهور نظرية النسبية وتأثيرها على الحركة التكعيبية بإدخال عامل الزمن كعنصر فراغي، إذ أصبح الزمن هو البعد الرابع للفراغ وعلى اعتبار الفنون هي تمثيل وترجمة لهذا الفراغ، فإن الفنون هي تعابير فراغية للمحيط الإنساني وأبعادها من أبعاده فالموسيقى مثلا لها بعد حقيقي هو الزمن، والرسم له بعد حقيقي هو السطح والتحت له بعد ثالث وهو الحجم، أما العمارة وتخطيط المدن فلها الأبعاد الحقيقية (الطول والعرض والارتفاع والزمن[1].

المطلب الثاني: نشأة و مراحل تطور الفن التشكيلي الجزائري

1-نشأة الفن التشكيلي الجزائري :

إن نشأة الفن التشكيلي الجزائري مرت بعدة مراحل الأولى في سنوات العشرينيات و تميزت بوجد و تطور حركتين متوازيتين الحديثة التي تمت و تطورت تحت تأثير الوجود الأجنبي في ظل نشاطات المستشرقين و ظهور أفكار جديدة في صفوف الفنانين الذين تركوا بصمتهم في تلك الفترة و حركة أخرى تقليدية أو وطنية التي ظلت متماسكة بأصالتها و تعاني من أجل البقاء.

[1] سهام محمد صالح الجراري، المرجع السايق ، ص 27.

في ظل هذه الظروف الصعبة ظهر أول جيل من الفنانين الجزائريين الذين نذكر منهم " أزواوي معمري " و " عبد الحليم همش " " ابن سليمان " و ميلود بوكرش " و كانوا أول من رسم على حامل ، فقد انصهروا في التيار الغربي الاستشرافي الذي كان متأخرا نظرا للحركات الفنية المتسلسلة و المتشابكة آنذاك فالموروث الإسلامي و الحياة الأندلسية و المغربية كانت مواضع لوحاتهم الأساسية [1].

ظهر الفن الاستشرافي الجديد الذي كان أكثر صدق وواقعية في المشاعر و الأحاسيس و الأفكار الجديدة نوعية العلاقة مع البلد و الأشخاص ، كانت الفترة انتقالية ظهر فيها مشوار أكثر الفنانين تمثيلا للسنوات الثلاثينيات مثل " محمد تمام" و" علي خوجة " و " محي الدين بوطالب " ، دون أن ننسى عملاق فن المنمنمات الجزائرية " محمد راسم" الذي ارتبطت حياته الفنية ارتباطا وثيقا بالتاريخ الاستعماري الفرنسي و التغييرات السياسية آنذاك و سنعرض حياة هؤلاء الفنانين فيما بعد [2].

و بعد وصول الفتوحات الإسلامية إلى الجزائر اعتنق سكانها الدين الإسلامي و نشأت حضارة إسلامية محلية بالجزائر متأثر بحضارة العصور الإسلامية الأولى المرتبطة بالمشرق العربي و الحضارة الأندلسية

[1] M ,bouabellah . la peinture par les mots .musee nationale des beaux artsAlger . 1994 p . 15.16.

[2] DIR ;G BEANGE ET ,J,F CLEMENT :Limage dans le monde arabe cnrsEditoin , ..Paris . 1995.p 166 .167

التي جاء بها المسلمون من الأندلس بعد سقوطها و سقوط الحضارة العثمانية [1].

تركت هذه الحضارات معالم تاريخية كثيرة منتشرة في أماكن عديدة من أرضنا الواسعة ، فهذه أثار " سدراتة " بالقرب من مدينة ورقلة بالجنوب الجزائري و هي عبارة عن قطع من الزخارف الجميلة المنحوتة على الجبس ولا تزال أثار بجاية و قلعة بني حماد شامخة تحكي عن تقدم المعماري الذي وصلت إليه الدولة بني حماد كما في الغرب الجزائري أثار المنصورة و مساجد تلمسان بطرازها المعماري الأنيق و زخارفها الفنية الجميلة ، الجزائر العاصمة و خاصة في القصبة ما تزال بعض البنايات الإسلامية التي ترجع الى العهد التركي قائمة على حالتها الطبيعية الأصلية، كل هذا شكل تراثا و مصدرا للفن الحديث [2].

2-مراحل الفن التشكيلي الجزائري قبل 1830:

عرف الإنسان في الجزائر فن التصوير و اهتم به منذ القديم و خلاله عبر عن تفاصيل حياته اليومية و صراعه مع الظروف الطبيعية القاسية و كان ذلك على المساحات المستوية للصخور في الكهوف و بواسطة أدوات حجرية و تطبيقات لونية بدائية و الدليل على تلك الرسوم الجدارية التي

[1].الصادق بخوض ،" التدليس عن الجمال ، المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الإشهار، الجزائر ،2002 ، ص 20،22.

[2] محمد الطيب عقاب ، " لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر "، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، 2002، ص 89.

اكتشفت من منطقة الطاسيلي " ناجر" في الهقار و التي يعود تاريخها إلى أكثر من ثمانية ألاف سنة قبل الميلاد و تعتبر منطقة الطاسيلي أعظم متحف في العالم مفتوح على الطبيعة [1].

الحركة الفنية في الجزائر قبل الاستقلال :

إن الفترة الطويلة الممتدة من سنة 1830 إلى سنة 1962 و هي الفترة الاحتلال الأجنبي التي تنتهي بالاستقلال الوطني لم يبرز فيها إلا القليل من الفنانين الجزائريين و ذلك بسب الظروف الصعبة التي كان يعيشها الشعب في تلك الفترة ،و كانت الزيارة في مجال الفنون للفرنسيين و الأوربيين من سكان المدن الجزائرية و من أبناء المعمرين، و مع ذلك فقد نشأ العديد من الفنانين الجزائريين متأثرين بالأساليب السائدة في تلك الفترة و التي كانت تقوم بنشرها مدارس الفنون و المراسم الفرنسية الخاصة بالجزائر و يلاحظ أن أساليب الفنانين الجزائريين الأوائل في الفترة الممتدة من نهاية القرن 19، إلى الخمسينيات من القرن العشرين تسود بينهم أساليب المدارس الشخصية و خاصة أسلوب المدرسة الواقعية [2].

[1] إبراهيم جردوخ ، " الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر" ، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر 1988 ص 8.

[2] المرجع السابق ، ص 81.

الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال :

للحديث بشيء من التفصيل و التسلسل الزمني عن الحركة التشكيلية الجزائرية بعد الاستقلال يمكننا أن نقسم هذه الفترة الكبيرة التي تمتد من فجر الاستقلال في بداية الستينيات إلى بداية القرن الواحد و العشرين إلى فترتين :

الفترة الأولى: و هي فترة الثمانينيات

عرفت هذه الفترة أحداثا ثقافية كان لها أثرا إيجابيا على الحركة الثقافية و الفنية التشكيلية منها إنشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة في نفس مقر المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر مما سمح برفع المستوى الفنانين فنيا و ثقافيا كما عرفت هذه الفترة توسعا في التكوين الفني فقد أنشأت وزارة التربية أقساما خاصة بالمعاهد التكنولوجية لتخرج أساتذة التربية الفنية مما سمح بتخريج مجموعة كبيرة من الأساتذة المختصين في التدريس الفنون التشكيلية و في نفس الوقت تكوين مجموعة من الفنانين التشكيليين و دفعها إلى الساحة الفنية التشكيلية. وعرفت فترة الثمانينات تنظيم مهرجان سوق أهراس الوطني و الدولي للفنون التشكيلية ابتداءا من سنة 1980 [1].

[1] إبراهيم جردوخ ، " الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر" ، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر 1988، ص 89.

الفترة الثانية : فترة التسعينيات و بداية القرن 21

عرفت فترة التسعينيات أحداثا مأساوية عاشتها البلاد و أثرت سلبا على التنمية الوطنية و على الحياة الوطنية بصفة عامة .

و تسببت هذه الأحداث إلى هجرة الكثير من أدمغة الجزائرية إلى خارج الوطن و من ضمهم العديد من الفنانين التشكيلين الذين هاجروا أرض الوطن و استقروا في فرنسا و بعض البلدان الأوروبية و الشقيقة [1]، و من فناني هذه الفترة نذكر كل من فريد بوشامة، و كمال نزار الذي توفي مؤخرا كما فجعت الساحة الفنية رسام الأوراس الفنان " مرزوقي الشريف " الذي توفي سنة 1991، و كذلك وفاة الفنان " عكريش أن قسنطينة و الفنان الحاج يعلاوي في فترة التسعينات.

و لاشك أن لانطلاقة الجيدة للفن التشكيلي نهاية التسعينات ة بداية القرن 21 قد أثمر بروز العديد من الفنانين الجزائريين الذين أثبتوا

[1] إبراهيم جردوخ ، " الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر" ، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر 1988[1] ، ص 90.

و جدهم على الساحة الوطنية و الدولية نتيجة لاحتكاكهم بالفنانين العالميين أيام المهجر[1].

المطلب الثالث: أهم رواد الفن التشكيلي الجزائري:

علي راسم:

عائلة راسم من العائلات التي استوطنت القصبة بالعاصمة، و هي من العائلات التي حافظت على الفنون التقليدية الجزائرية، و هذه العائلة من أصول تركية، استوطنت بجاية ثم انتقلت إلى القصبة بالعاصمة. وقد اشتهرت هذه العائلة بالرسم و الزخرفة و النقش على الخشب و الرسم على الزجاج.

وقد ولد علي بن سعيد بن محمد راسم بالجزائر العاصمة سنة 1841، و في البداية كان نساجا للقطيفة، تابع دروسا في مدرسة الرسم التي كان يديرها الفنان الرسام " برانسولي" [2].

وقد أنشأ علي و أخوه عبد الرحمن و محمد مرسما بالقصبة يوجد بالشارع الذي يحمل حاليا اسم العائلة " شارع الإخوة راسم" و هو شارع (اسطاوالي) سابقا.

وقد كان المرسم منتدى لعلية القوم و كبار العلماء و المشايخ و المثقفين.

و عند زيارة المصلح الكبير الشيخ محمد عبده في بداية القرن العشرين

[1] المرجع السابق ، ص 91.

[2] إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، ط1، الجزائر، 2005، ص 21.

للجزائر، كان مرسم آل راسم من ضمن المراكز التي قصدها الشيخ حيث زارهم و اجتمع بهم.

و في سنة 1900 م ، شارك الإخوة راسم بأعمال خزفية في المعرض الدولي المقام بباريس، وقد فازوا بميدالية بالرغم من عدم تخصصهم في فن الخزف و في سنة 1917 توفي علي راسم و انتقل إلى جوار ربه[1].

ولد الفنان محمد راسم في العاصمة الجزائرية عام 1897م و هو ينحدر من أسرة عريقة في دروب الفن التشكيلي سعت إلى توثيق التراث و أبراز دوره الهام في الحياة الجزائرية التقليدية و الانتماء الإسلامي و هو رائد من أهم رواد الفن التشكيلي الجزائري و يعد من أبرز الفنانين في التصوير، كما برع في المدرسة التقليدية حيث أهتم برسم المناظر الطبيعية و الأحياء في المدينة، كما برزت قداراته الإبداعية أثناء عمله أستاذا في المدرسة الوطنية فنون النمنمة و الزخرفة، و بلغ صيته أقاصي أوروبا.

عمر راسم:

يعتبر عمر راسم من أعلام الفن الإسلامي بالجزائر، فقد كان فنانا متعدد المواهب، و يعتبر من رواد الصحافة الجزائرية، كما يعتبر من دعاة الإصلاح و محاربة البدع، و قد ترك بصماته واضحة في الفن الإسلامي بالجزائر، و اعترف بفنه و مكانته، فقد قامت الدولة الجزائرية بإطلاق إسمه على إحدى أهم ثانويات العاصمة.

[1]. إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، ط1، الجزائر ، ص 22.

و لد عمر بن علي بن سعيد بن محمد راسم الجزائر العاصمة يوم 03 جانفي 1884. بدأ تعمله بحفظه القرآن الكريم، فقد أدخله والده كتاب بابا عثمان بالعاصمة، وقد أتم حفظ القرآن و هو في السابعة من عمره، و قد عينه الشيخ النفتيبو قندورة حزابا بمسجد سفير و هو في الثانية عشر من عمره، نظرا لنبوغه و حفظه الجيد، و أدائه الدقيق للقرآن الكريم.

و قد إقتصر تعلمه على بعض الدروس القليلة في النحو على الشيخ محمد بن المصطفى في جامع سفير ، كما قضى مدة سنة في المدرسة الثعالبية، و تمكن من التعرف على اللغة الفرنسية في مدرسة فاتح، و نظرا لما يتميز به عمر راسم من إرادة قوية فإنه لم يقتنع بهذه الدروس القليلة التي تلقاها، فاعتمد على نفسه و انكب على المطالعة باللغة العربية و اللغة الفرنسية ليكون نفسه بنفسه، أما تكوينه الفني فكان على يد والده على راسم الذي نقل إليه و إلى أخيه محمد أصول الفنون التقليدية الإسلامية، و ذلك بورشة العائلة بالقصبة[1].

نشأ عمر راسم كما أسلفنا في بيئة فنية، فقد ورث عن والده و عمله مهنة الرسم و الزخرفة حيث ترعرع في مرسم العائلة هو و أخيه محمد، و كان والده علي راسم أستاذهما الذي لقنهما أصول الفن و الزخرفة، و قد نبغ الإخوان أيما نبوغ في هذا الفن.

وفي سنة 1931 أنشأت المدرسة الصناعية الأهلية بباب الواد بالعاصمة و استدعي للتدريس فيها هو و أخوه محمد فقاما بتعليم أصول

[1] إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، ط1، الجزائر ، ص 22.

الخط و الزخرفة ، ثم قام سنة 1939 بإنشاء مدرسة للزخرفة و فن المنمنمات، نذكر منهم: محمد تمام، مصطفى بن دباغ، و بو طالب و غيرهم.

وترك أعمالا كثيرة في مجال الخط و الزخرفة و الرسم الإشهاري و من أعماله الخالدة كتابته للجزء الأخير من القرآن الكريم بخط مغربي أنيق وقد طبع بالمطبعة الثعالبية لصاحبها ردوسي قدور و ذلك سنة 1907. أما مجلة ذو الفقاز فكانت من تخطيطه ورسمه.[1]

أما في مجال الإشهار فقد كان له السبق في خط أسماء المحال التجارية بالعاصمة ، كما قام برسم و تصميم إشهار العديد من المصنوعات

و العلامة التجارية التي كان يطبعها في بعض الصحف و خاصة جريدة النجاح، كما قام بوضع الرسم الإشهاري لروائح شركة الزواي.

وبعد حياة ملؤها الكفاح و المثابرة، حياة قضاها في إحياء مثله العليا و في إحياء التراث الوطني و الإسلامي انتقل إلى رحمة الله يوم 13 فبراير 1959 بالجزائر العاصمة.

الفنان العبقري محمد راسم:

هو الفنان محمد بن علي بن سعيد بن محمد راسم، ولد بالجزائر العاصمة في 24 جوان 1896، و نشأ في بيئة فنية، فقد اشتهرت عائلته راسم بالصناعات الفنية، فقد كان أبوه علي و عمه محمد يشتغلان بصناعة الحفر و الزخرفة على الجلد و الزجاج، وقد نشأ هو و أخوه في هذه الورشة

[1] إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، ط1، الجزائر ، ص 23.

التي تعلم فيها أصول الفنون التقليدية المستمدة من الفنون الإسلامية، و في سن مبكرة في سنة 1910 أدخله أبوه إلى المدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، فانخرط في قسم الرسم، و ذلك حتى يتمكن من التعمق أكثر من أصول الصناعات الفنية، على الرغم من صغر سنه فقد أظهر تفوقا و نبوغا كبيرين[1].

محمد تمام:

الفنان التشكيلي محمد فنان فذ متعدد المواهب، ذائع الصيت، مارس الفن بمختلف مناحيه و ضروبه، احترف في فن التصوير و بالزخرفة العربية الإسلامية و فن المنمنمات و تأثر أيما تأثر بالرسم الزيتي و كان يجيد فن الموسيقى الأندلسية و اهتم بتاريخها و كتابة عن رواده، و كان يعزف على العود و القيثار كما استقى الكثير من الخبرة الزخرفية و المنمنمات الإسلامية " الألوان خلال فترة انتسابه إلى " مدرسة الفنون التي أسسها عمر راسم مشعل إحياء التراث الجزائري الإسلامي و كانت تحمل شخصيته بين اتجاهين الاستعمارية الكامنة في حركة الاستشراق.

و كان محمد تمام يجمع في الوقت نفسه متناقضين فهو شديد التمسك بالتراث العربي الإسلامي مع الانفتاح و الإطلاع على إبداعات الحضارة الغربية، تشهد أعماله الانطباعية مناظرة طبيعية و مواضيع اجتماعية التي صورها بالزيت من خلال أعماله حيث رسم زخارف فائقة الجمال لصفات

[1] إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، ط1، الجزائر ، ص 25.

القرآن الكريم فن الزخرفة الإسلامية على الكثير من اهتماماته، بالإضافة لمواضيع أخرى ذات طابع ديني و تراثي.

مصطفى بن دباغ:

يعد مصطفى بن دباغ أحمد رواد الفن التشكيلي الجزائري ينتمي لعائلة في حي القصبة عرف عنها العديد من الشخصيات الوطنية و الفنية، و جده لأمه عالما في الفلك و الرياضيات، حيث تتلمذ على الفنان التركي دلاشي عبد الرحمن و درس أبن دباغ في فنون الزخرفة منذ صغره و برع في فن صناعة الزخرفة الجميلة على الأستاذين "سوبيرو" و "لا نغلوا" المتخصصين في فن صناعة الخزف في مدرسة الفنون الإسلامية و قرأ حولها العديد من الدراسات المنشورة الفارسية.[1]

ومن الفنانين الجزائريين في العصر الحديث منهم:

موسى بوردين:

لوحات الفنان موسى بوردين التي تتميز بالكثير من الحساسية و التي تصور الطابع المعاش لحياة المرأة و محيطها في الحياة اليومية من أعراس و زيارات و أحاديث جانبية في الجلسات النسائية الراصد للحياة الاجتماعية بشكل جيد و لكن كان موضوع المرأة هو شغله الشاغل للكثير الذي يجده في حياتها اليومية.

[1] إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، ط1، الجزائر ، ص 31.

رشيد علاق:

يهتم الفنان رشيد علاق خلال أعماله بإبراز ثراء التراث و التقاليد و العادات خاصة مراسم تناول الشاي و التفاصيل من خلال تلك الأدوات و كأني به يعلن عن توجسه بانتهاء تلك العادات في يوم ماو الاندماج في دائرة العولمة و من هنا كان شغوفا لتسجيل تلك المظاهر اليومية و توثيقها.

محمد صالح هيون:

يلتقي الفنان هيون مع الفنان شقران في تبني المفردة الشعبية في تشكيلاته الفنية الرابعة حيث الزخارف الإسلامية و الإقليمية التي تغطي الأبواب و الجدران و ملابس النساء و كذلك الأسطورة الشعبية داخل الحكاية الجزائرية.

المطلب الرابع: دور الفنون الإسلامية في التعبير عن قيم المسلمين و حضاراتهم

أن الصورة في الفنون الإسلامية، و التي ما زال بعضها على جدران القصور، و على صفحات المخطوطات على شكل منمنمات أو مرقنات إضاحية، يطرح عيها سؤالا إلى أي مدى استطاعت هذه الفنون أن تخدم قيم المسلمين و تاريخهم وحضارتهم، و على الرغم من أن الإسلام في بدايته قام على تشجيع التقشف و الكفاف في العمارة واللباس، و الفنون جميعا و لكن الهدف الحضاري الذي يختفي وراء هذه الإبداعات، يجعلنا نتعرف

اليوم أن الفنون الإسلامية قدمت للمسلمين فرصا واسعة لرفع مستوى ثقافتهم الدينية و الدموية، التاريخية و الاجتماعية، و قدمت للعالم فرصا أخرى للتعرف على واقع الدين، لكونه رسالة حضارية حققها من خلال التفاعل بين ثقافات الشعوب التي دانت بالإسلام، تقوم بتطويرها بحسب المطامح الإنسانية التي يسعى إلى تحقيقها المسلمون دائما.

المطلب الخامس: المشاكل التي يتعرض لها التراث المعماري

يتعرض التراث المعماري و العمراني للعديد من المشكلات و التي تؤثر عليه سلبا سواء على المستوى المادي أو المستوى البصري أو كليهما معا و يؤدي في النهاية إلى تدمير و ضياع هذا التراث سواء على المدى القصير أو البعيد، و لذاك كان لابد من تحديد هذه المشكلات و أسبابها الرئيسية كأحد المداخل الأولية في التعامل مع التراث و الحفاظ عليه، و يمكن تصنيف هذه المشكلات عي عناصر التالية:

أولا: مشكلات تتعلق بالعامل البشري:

المشكلات	الظواهر السلبية المترتبة
هجرة السكان الأصليين للمناطق التراثية إلى مناطق أخري حديثة بسبب عدم إمكانية تلبية المتطلبات الأساسية للسكان بالمناطق التراثية.	• تغيير التركيب الإجتماعي للمناطق التراثية ليحل محل السكان الأصليين سكان آخرين بمستوى أقل حضاريا لا ينتمي إلى الموقع و غير مؤهله للتعامل مه هده النوعية من المباني ، مما أدى إلى تدهور المنطقة و ضعف الإرتباط بين

	السكان و بين التراث المعماري المحيط بهم.
سوء الاستخدام و اللامبالات مع هذه المباني نتيجة إنخفاض المستوى الثقافي و التعليمي و الحضاري لقاطني هذه المناطق.	• قصور و إنعدام الوعي لديهم بالأهمية التراثية و التاريخية و الجمالية للمباني. • تدمير العناصر الداخلية للمباني و تلفها.
إهمال أعمال الصيانة الدورية اللازمة للحفاظ على هذه المباني نتيجة إنخفاض مستوى الاقتصاد السكان و عدم قدرتهم على تحمل نفقات الصيانة العالية.	• التأثير الضار على هيكل المباني و الواجهات مع الوقت و إستمرار الأعطال الضارة بالمباني مثل أعطال الصرف الصحي و خلافه.
الاهتمام بالمباني التراثية كوحدات منفصلة عن الإطار العمراني المحيط.	• التأثير السلبي على الصورة البصرية المتكاملة و تغيير شخصية المبنى كجزء من العمران المحيط.
التعدي على نمط المعماري بالتدخل بالحذف أو تعديل بعض الأجزاء.	• تغيير شخصية المبنى بالتعديلات و الإضافة سواء على المستوى الأفقي أو الرأسي أو كلاهما.

إضافة المستحدثات التكنولوجية مثل وحدات التكييف أو ما شابه من إعلانات ضوئية و خلافه.	• عدم مراعاة جماليات المبنى و تشويهه و ما يصاحب ذلك من تكسير بالحوائط و خلافه.
إجراء أعمال الصيانة الغير مدروسة مثل إعادة تشطيب الواجهات بأساليب غير مدروسة و متعددة فنيا.	• تشويه و طمس الأثر و طابعه المعماري المميز.
عدم إتباع الإشترطات الدولية العلمية عند صيانة و ترميم الأثر.	• الإهمال غير المتعمد مما يؤدي إلى تلف الأثر أتو أجزاءه.

ثانيا: مشكلات بيئية

المشكلات	الظواهر السلبية المترتبة
تذبذب منسوب المياه الجوفية	• يؤثر على أساسات المباني و يؤدي إلى حدوث هبوط غير متساوي لبعضها و يمثل خطرا كبيرا عليها. تسرب ورشح المياه خلال الحوائط نتيجة إرتفاع منسوب المياه الجوفية.
الظواهر الطبيعية الطارئة مثل الزلاول أو السيول أو الأعاصير...إلخ	• تدمير كلي أو جزئي للمباني الأثرية لكونها غير مصممه لتحمل هذه العوامل.
عدم مقاومة بعض المواد المستخدمة بالمبنى للغازات و الأترية وز الفطريات و البكترياء..إلخ	• تلف هذه الأجزاء من المبنى بصورة تهدد سلامة المبنى عند تفاقمها.
تتابع عمليات التمدد و الإنكماش الناتجة عن التغيرات المستمرة لدرجات الحرارة.	• حدوث الشروخ و التشققات التي قد تزيد مع الوقت بصورة تهدد سلامة المبنى.

ثالثا: مشكلات الاقتصادية

المشكلات	الظواهر السلبية المترتبة
إرتفاع قيمة الأراضي (Land Valur) بالمدن خاصة مناطق وسط المدينة.	• تشجيع التعديات على مباني الأثرية التراثية بالهدم و التدمير.
نقص مصادر التمويل اللازم لمشروعات الإرتقاء بالمناطق التراثية عمرانيا و معماريا.	• عدم القدرة على المتابعة المستمرة لأعمال الصيانة و الإصلاحات اللازمة لهذه المباني.
عدم وجود و حدات سكنية بديلة أو تعويض مادي مناسب في الرغبة في نفريغ هذه المناطق	• تفاقم مشكلة و تهديد هذه المناطق بإستمرار ظهور العشوائيات و خلافه.

رابع: مشكلات سياسية

المشكلات	الظواهر السلبية المترتبة
عدم وجود قوانين و تشريعات خاصة بتنظيم أعمال البناء داخل المناطق التراثية التاريخية.	• إرتقاء العمائر الحديثة داخل المناطق الأثرية و بالتالي الإضرار بأساسات و حوائط التراثية القديمة و تشويه الصورة البصرية و تغيير تشكيل البيئة التراثية ذاتها.
غياب القوانين اللازمة للحفاظ على الأبنية الأثرية و خاصة فيما يتعلق بالعمران المحيط بها.	• ساعد على تعدي الأبنية الأثرية و ذلك لضعف العقوبة المطبقة في حالات التعدي أو الهدم أو الإضرار المتعمد مما يجعله غير رادع .

خامسا: مشكلات تنظيمية و تقنية

المشكلات	الظواهر السلبية المترتبة
قيام بعض أجهزة الدولة بتأجير المباني الأثرية و التاريخية.	• عدم النظر و الإهتمام بنوعية هذه الوظائف التي قد لا تنسجم مع المبنى و تضر به.
عدم وجود الأجهزة الفنية المؤهلة و المدربة القادرة على تنفيذ أو متابعة تنفيذ مشاريع الحفاظ على المناطق التراثية.	• إجراء أعمال الصيانة و الترميمات من غير ذوي الخبرة مما يعرض هذه المناطق و المباني للتلف و الضرر.
عدم وجود هيئات و معاهد فنية متخصصة في تخريج العاملين بالترميم المعماري.	• الإعتماد على المرممين الأثريين رغم إختلاف طبيعة المبنى كأثر عند ترميمه عن اللوحات أو البلاطات أو التماثيل و غيرها من الآثار الفنية.
السماح بدخول النقل الآلي بمختلف أنواعه و أحجامه مثل السيارات أتوبيس..ألخ	• هذه المناطق أقيمت قبل إختراع السيارة و كان الإنتقال و قتها بالدواب أو العربات..و بعد هدا أصبحت مسألة دخول السيارة إلى هذه المناطق يسبب أضرار بالمباني التاريخية.

المصدر: محمد عبد الفتاح أحمد العيسوي، الإرتقاء بالنطاقات التراثية ذات القيمة " دراسة مقارنة لسياسات الحفاظ على التراث العمراني" ، كلية الهندسة، قسم الهندسة المعمارية، جامعة الفوم، ص 4- 5.

خلاصة:

مسألة التراث العمراني أصبحت واقع الهم الفنانين لدرجة أنهم تأثروا بها فأصبح جزءا لا يتجزأ منهم كما أن التطلع على هذا الجمال الداخلي نبع منه حب الإبداع و حب الرقي...فلا ننسى أن هذا الواقع التراثي دخل كل البيوت ووصل إلى كل البقاع في هذا العالم الذي نعيش فيه، فتشكل من خلال الطبيعة و جمالها إلى حب الفنون فتجسدت في لوحات و منحوتات
و رسومات أبهرت الناس فتسارع الفنانين التشكيليين إلى إحياء هذا التراث العمراني في جدران المساجد و تحويله إلى لوحة فنية رسمت على جدران بأحرف من ذهب.

و سنتطرق في الفصل الثاني الذي يمثل محو دراستنا إلى أهم الفنانين الجزائريين المعاصرين الدين أبدعوا بأعمالهم الفنية، و التي أثرت و تأثرت بالفن التشكيلي و تراث المعماري الإسلامي.

تمهيد

لتلمسان منزلة مرموقة في تاريخ المغرب العربي وتمتاز في ميادين شتى بجمالها الطبيعي الساحر، وبكثرة ما فيها من المباني الفنية الرائعة الخالدة وبماضيها الفكري الثقافي والإسلامي والسياسي المجيد فقد تضافرت جهود الطبيعة السخية الحسناء وجهود الإنسان المبدع الخلاق لتكوين مدينة متفوقة راقية ممتعة للفكر وللقلب والروح معا. فقد بلغت أرفع مكانة في الجمال والجلال والكمال واستحقت بفضل ذلك كله أن تدعى جوهرة المغرب وغرناطة الإفريقيا.

كما عرفت بمساجدها ذات المآذن المرتفعة التي حضت بعناية كبيرة من طرف المعماريين، فتنوعت مواد بناءها و زخارفها فاستخدمت المآذن للنداء الصلاة، كما استخدمت للمراقبة في فترات الحرب. ومن خلال هذا سوف نحاول وصف بعض من نماذج المآذن[1].

وصفا معماريا وزخرفيا لمعرفة الأسس الجمالية التي تتبعها الفنان وإبراز عنصر التراث المعماري الإسلامي بمدينة تلمسان.

[1] تعريف المئذنة: هي كلمة مشتقة من " أذن " أي النداء للصلاة.

في المبحث الثاني سنتطرق الي الجانب التطبيقي من الدراسة حيث نعمل على توظيف خطوات التحليل السيميولوجي المقترحة من طرف "لوران جيرفيرو" علي عينة من اللوحات الفنية لصاحبها الفنان "محمد راسم" والفنان العصامي احمد بوزيان .

وحتى يكون تحليلنا مبني على أسس صحيحة تتيح لنا حسن القراءة واستخلاص معاني هذه الاعمال الفنية المتناولة علينا اولا معرفة صاحب هذه الأعمال الفنية التي احاطت بها.

فالفنان الجزائري "محمد راسم" ولد في الجزائر العاصمة بتاريخ 24 جوان 1886م وهو من عائلة فنية توارثت الفنون الاسلامية التزيينية ولقد تلقي تعليمه الفني الاول علي يد عمه و أخيه الأكبر (عمر راسم)، بدأ نبغه في التصوير المصغر والمزج بين الألوان حتي لفت اليه انتباه المهتمين بالفن الشرقي من الفرنسيين ،فاستدعته شركة النشر والطباعة الفرنسية (بيازا) لإنجاز "حياة محمد" بالاشتراك مع الفنان الفرنسي "ايتيان ديني"، وبعد ذلك توجه محمد راسم الي باريس في قسم المخطوطات بالمكتبة الوطنية حيث حصل علي منحة تعليم الي اسبانيا 1921م هذه المنحة التي مكنته من الاطلاع علي المخطوطات و الاثار الاسلامية في قرطبة و غرناطة .

في عام 1924م ،منح وسام المستشرقين في باريس و انتخب لا نجاز عدد من الاعمال الضخمة ،كتصوير كتاب "الف ليلة و ليلة " و كتاب "حديقة الورد" لسعدي و غيرها من الاعمال المهمة .

منح عام 1933م، جائزة الجزائر الفنية الكبري التي عادة مكنات تقديم للفرنسيين فقط، وفي العام نفسه عين استاذا في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر فأصبح يدرس فن المنمنمات بأسلوبه، ومنذ ذلك الحين لمع نخمه وباتت اعماله تعرض في المتاحف العالمية في باريس، فيينا وستوكهولم وبوخارست وروما والقاهرة ولندن ، وفي سنة 1950م انتخب عضوا شرفيا في الشركة لفناني التصوير التصغيري و الرسم بانجلترا .

توفي راسم بعد سنوات من الاستقلال تحديدا سنة 1975م عن عمر يناهز تسع وسبعين سنة بعد أن خلف وراءه ارثا فنيا جزائريا ذو شهرة عالمية [1].

والمتبع لمسيرة محمد راسم يلاحظ انه بقي وفيا لمدرسته الاسلامية الاولي

وإذا أخذنا بالاعتبار أن محمد راسم كان واحد من(الاهالي)

في جزائر مستعمرة مضطهدة يسعى مستمعمرها بشتى الوسائل لطمس هويتها الحضارية والتارخية ، فان ما حققه من شهرة لصالح الفن الاسلامي المحلي يكسبه اهمية مضاعفة.

وعموما ، تميزت لوحات محمد راسم بكونها جمعت بين الحداثة وتقليد المواضيع المطروحة ، والمواضيع التي تنوعت بين تاريخية واجتماعية ودينية ساعية الي الامام بمختلف جوانب حياة المجتمع الجزائري فترة من فترات تاريخية التي اختارها الفنان لتكون الإطار الزماني لمعظم لوحاته ونقصد فترة الجزائر ما قبل الاستعمار.

بالنسبة للمواضيع الاجتماعية ،فيمكن تصنيفها ضمن تلك التي سعى من خلالها الفنان الى ابراز تقاليد وحضارة المجتمع الجزائري في الماضي ،تقاليد التراث المعماري من خلال لوحة "ليالي رمضان" "حديقة منزلية" ولم يهمل الفنان في هذا الجانب الاجتماعي وايضا تصوير مشاهد الرجولة والفروسية في عدد من اللوحات "فارس عربي" ومنظر صيد "ومعركة فرسان" أما إذا اتينا على ذكر المنمنمات ذات الموضوع العمارة الاسلامية، فنجد ان الفنان قد ركز فيها علي تباين مدى تمسك المجتمع الجزائري في الماضي بمبادئ الاسلام وتقديسه لقيمه الدينية ،وقد تجلى ذالك بوضوح في عدد من اللوحات وعلى رأسها لوحة "داخل المسجد" في حين جاءت المنمنمات ذات الطابع التاريخي موثقة لاحداث ذات صلة مباشرة بتاريخ الجزائر ، ومشيدة بشخصيات واثار حضارات الجزائر التي لعبت دورا حاسما ومؤثرا في مجري التاريخ ، ويمكننا الوقوف عند تلك المحطات التاريخية للتعرف علي تلك الشخصيات البطولية من خلال لوحاته العديدة وعليه ،بناءا على هذا التصنيف من حيث الموضوع والذي تندرج فيه منمنمات محمد راسم ،فرأينا ان نحضر عينة الدراسة بصفة قصدية في لوحة تعتبر نموذجا ممثلا للموضوع التالي حيث سنقسم الفصل الثاني الي مبحثين ،المبحث الاول التعريف بحضارة مدينة تلمسان واهم مساجدها ،والمبحث الثاني نخصصه لتحليل لوحة الفنان محمد راسم واللوحة الثانية للفنان العصامي احمد بوزيان ونطبق فيه شبكة التحليل السميولوجي للوران جيرفيرو على لوحة داخل المسجد التي اخترناها كنموذج .

المبحث الأول: تعريف بمدينة تلمسان وحضاراتها

إن أهم ما يميز مساجد تلمسان لما قبل العصر الحديث أمران، أولهما: بناؤها في مرحلة واحدة، أي توفرها على جميع المرافق المعروفة في المساجد، وهي بذلك قد أنجزت بدون نقص، كما حدث للعمارة المساجدية الأولى، مثل مسجد الرسول صلى الله عليه و سلم بالمدينة المنورة، ومسجد القيروان بتونس، ومسجد قرطبة بالأندلس، وغير كثير في المرحلة الأولى للمسجد، وأنها ثانيا لم تخضع اللإضافات والزيادات الكبيرة من طرف الأمراء الآتين بعد الذين أمروا بإنشائها، اللهم إلا بعض الأجزاء البسيطة كوسائل التدعيم، والتي لا تغير من ارتسام المسجد في شيء.

وثانيهما: امتيازها بوحدة التصميم والهيكل، وقد امتدت هذه الميزة إلى وقتنا الحاضر[1].

وبفضل الموقع الاستراتيجي لمدينة تلمسان، جعلها مهدا لحضارات مختلفة نذكر منها ما يلي:

المطلب الأول: التطور التاريخي لمدينة تلمسان عبر الحضارات البربر:

وبَنَوا فيها أصل المدينة القديمة وهي « أغادير »، أي القلعة. وأطلقوا على البلدة كلها اسم « تلمسان » أي الينابيع.

[1] محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ص 54.

الفاندال :

وقد مرّوا بها خلال فترة الحكم الروماني للمدينة، ثم طُردوا منها من جديد على يد الرومان الكاثوليك.

الرومان :وقد حكموا المدينة من بداية الربع الأخير من القرن الخامس الميلادي إلى عام 671م عند قدوم العرب المسلمين بقيادة عُقبة بن نافع.

منذ عام 671م وحتى نهاية الحكم الأموي وبداية الحكم العباسي ظلت تابعة للأمويين والعباسيين.

بنو زناتة :وقد حكموها منذ بدايات القرن الثامن الميلادي حتى نهاياته تقريباً.. حينما انشقّوا عن العباسيين مع حركة انشقاق الخوارج في المشرق... وذلك بقيادة زعيمهم « أبو قرّة » من « بني يفرن » وهي فخذ من قبائل زناتة المغربية.

الأدارسة :قدموا من فاس بالمغرب، وفتحوا تلمسان بالمصالحة مع زعيم قبائل زناتة، وظلوا يحكمون تلمسان طيلة القرن التاسع الميلادي واليوم يتواجد الأدارسة على شكل قبائل متواجدة في منطقة تلمسان.[1]

[1] مقال " تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية " ، يوم 2011/05/26، ساعة 15: 18.

المرابطون:

وهم قبائل من كدالة جنوب موريتانيا أسّسوا عاصمتهم مراكش حاصروا المدينة عام 1079م بزعامة « يوسف بن تاشفين » وفتحوها وبَنَوا فيها ضاحية « تاغرارت »، ومن أبرز معالمهم مسجد تلمسان الكبير.

الموحِّدون :

عبد المؤمن بن علي الكومي فتح تلمسان فحاصرها عام 1143م، وانهزم المرابطون، وفُتحت المدينة لهم، ودام حكمهم لها 40 سنة.

بنو عبد الواد:

استخدمهم الموحِّدون للحفاظ على تلمسان، إلاّ أن شوكتهم قد قويت فيها، وعلا شأنهم حينما استطاعوا أن يصدّوا قبائل (بني غانية الطامعة في تلمسان)، فما كان من الخليفة الموحِّدي بالمغرب إلاّ أن كافأ زعيمهم بتعيينه حاكماً له. واستمر حكم بني عبد الواد لتلمسان ثلاثة قرون ابتداء من القرن الثالث عشر الميلادي إلى نهايات القرن الخامس عشر تحت وصاية المغرب الأقصى.

المرينيون :

القادمون من المغرب الأقصى وقد حاصروا تلمسان سبع سنوات ابتداء من عام 1299هـ بقيادة زعيمهم السلطان المريني « أبو يعقوب » ولم يرفع

الحصار عن المدينة إلاّ بموته، إلا أن المرينيين قد بَنَوا خارج أسوار المدينة القديمة مدينةً جديدة أطلقوا عليها اسم « المنصورة ». وقد عاد المرينيون مرة ثانية لحصار تلمسان بقيادة أبي الحسن المريني ففتحوها ودام حكمهم لها إحدى عشرة سنة.

فترة الإمبراطورية العثمانية :

وقد خضعت تلمسان للعثمانيين منذ عام 1555م بعد أن كان قد فتحها القائد العثماني « بابا عروج » الذي استنصر به « أبو زيان » من بني عبد الواد على عمه « أبو حمد الثالث » الذي انتزع منه الحكم.

المطلب الثاني: تلمسان خلال الاحتلال الفرنسي:

عند دخول الفرنسيين إلى المدينة قام أعيان من مدينة تلمسان باتصال مباشرة مع السلطان المغربي وذلك من أجل الاحتماء به وكان ذلك بين عامي ألف وثمان مئة وثمانية وأربعين حتى عام ألف وثمان مئة وستة وثلاثين وكانت السنة التي تليها هي الفترة التي كانت المقاومة في اوجها ولم تنتهي المقاومة إلا بمعاهدة عام ألف وثمان مئة وسبعة وثلاثين وتعرف بمعاهدة تافنة والتي جرت بين كل من الأمير عبد القادر والاحتلال الفرنسي حيث كان الامير عبد القادر مقيما في مدينة تلمسان فترة وطويلة محتميا في قلعتها وقد كان مصطفى بن توهامي هو خليفة الامير والمسؤول عنها.

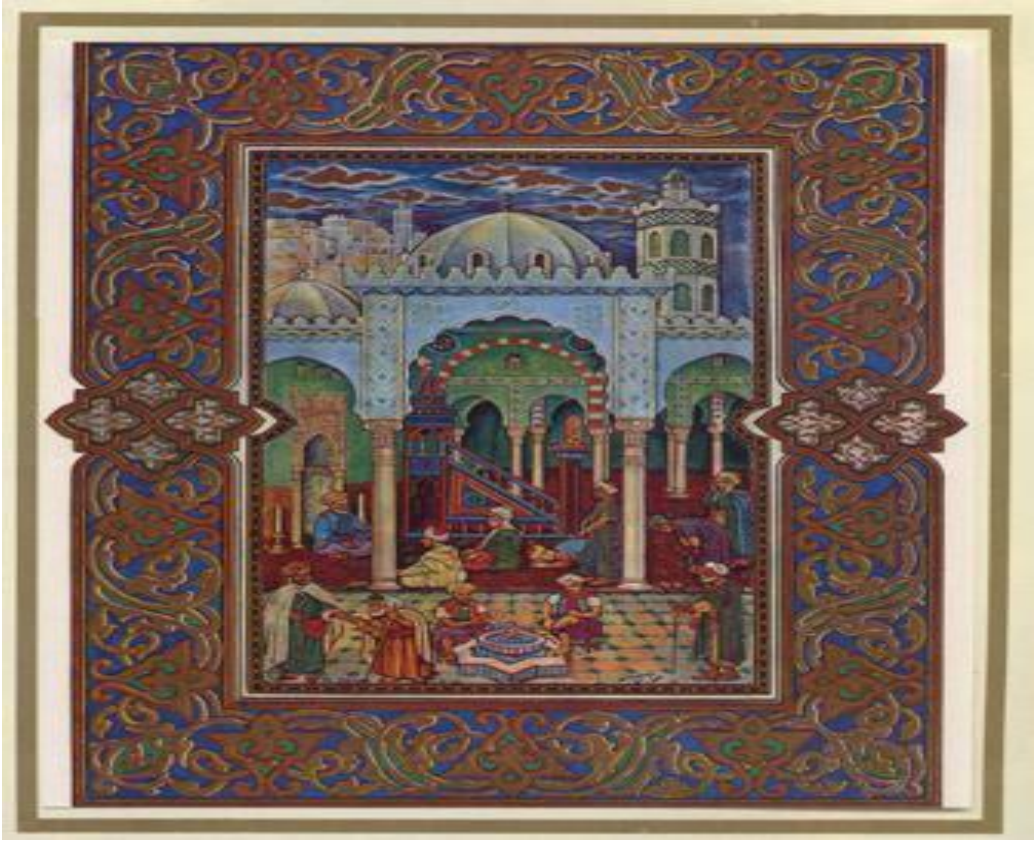
استطاع الفرنسيون احتلال تلمسان وجعلوا من القصر الملكي ثكنة لهم الا أن الفرنسيون عملوا على إعمار هذه المنطقة وترميم اسوارها وبناء الساحات وانشؤوا سكة حديدية فيها، كما دمر سوق القيصرية وبنوا عوضا عنه سوق مغطاة ناهيك عن البنوك التي انشأت فيها"[1].

كل هذه التغييرات الجذرية التي تعرضت لها مدينة تلمسان ساهمت في تكوين ارث معماري كانت له قيمة في التراث الفني المعماري في المدينة مما فتح المجال أمام العديد من الفنانين العصاميين او الاكاديميين لتجسيد هذا الإرث من خلال اعمالهم الفنية المعمارية، وبهذا أصبح لها طابع معماري جديد غير من البنية المعمارية للمدينة، ومنه فان الاستعمار الفرنسي رغم ما خلفه من دمار فكري وثقافي إلا أنه ساهم بطريقة أو بأخرى في اضافة ملامح جديدة للفن المعماري الجزائري.

[1] سلسلة الفن الثقافة، تلمسان، نشرتها وزارة الاعلام و الثقافة، مطبعة التاميرا، مدريد ، اسبانيا سبتمبر 1975.، ص 23 .

المبحث الثاني: دراسة تحليلية لبعض اللوحات

المطلب الأول: لوحة محمد راسم "داخل المسجد"



1 / الجانب التقني :

* اسم صاحب اللوحة: محمد راسم

* تاريخ ظهور اللوحة: تاريخ اللوحة غير معروف، ولكنها في المقابل ظهرت أثر تقسيم تركة راسم عام 1982 لتعرض في متحف الفنون الجميلة بالجزائر، أما النموذج الذي نعمل علبة – وهو نموذج مصغر للوحة الأصلية – فقد ورد ضمن كتاب محمد راسم رائد المنمنمات الجزائري الذي أصدره الفنان عام 1971

– نوع الحامل والتقنية المستعملة :

اللوحة الأصلية هي لوحة استعملت فيها الألوان الزيتية على الخشب

الشكل و الحجم :

اللوحة جاءت على شكل مستطيل أبعادها: 46 سم x 38 سم

أما النموذج المصغر الذي نعمل علبة فأبعاده: 20،5 سم x 16،5 سم

2 الجانب التشكيلي :

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

ظهرة اللوحة ثرية للغاية بالألوان، ووردت بدرجات متفاوتة الاستعمال يأتينا اللون الأصفر الذي استخدم أساسا كلون للضياء والنور(ضياء القمر الساقط على الأبنية) وهو اللون الأقل استعمالا، وكذلك اللون الأبيض الذي هو لون بعض الزخارف والأبواب والعناصر المعمارية للمصلي خاصة الأعمدة .

ويأتينا اللون الأزرق بتدرجاته في المرتبة الأولى من ناحية كثرة الاستعمال والانتشار فهو لون خلفية الزخارف المشكلة للإطار الخارجي للوحة ولون السماء الليلية القاتمة وهو لون واجهة المسجد في تدرج أزرق سماوي فاتح إضافة إلى أنه لون للعديد من المباني التي تظهر في خلفية اللوحة وأيضا هو لون ماء النافورة وزخارفها كما نجده في زخارف المنبر وبعض

الزخارف الجدارية وحتى في ملابس بعض الأشخاص ويليه اللون الأحمر الذي غطى هو الآخر مواضع كثيرة في اللوحة فنجده يشمل مساحة كبيرة كلون الزرابي المصلي، كما يدخل في بعض أثاث المسجد وزخارفه وهو أيضا يبدو بتدرجاته المختلفة في أردية شخوص اللوحة كما أنه استعمل لتلوين الزخارف التي تشكل حشوة الاطار الخارجي للوحة. ثم يلي اللون الأخضر الذي يملأ فراغات بعض الزخارف كما يظهر كلون للجدران الداخلية للمسجد بتدرج فاتح وأيضا مستعمل في الأرضية ثم يليه اللون البني الذي يظهر بتركيز أكبر في الإطار الخارجي للوحة بتدرجات فاتحة وهو لم يستعمل إلا في مساحات ضيقة كلون للألبسة وللبشر بتدرجات مختلفة.

ويأتي في المرتبة الأخيرة الأسود الذي لم يستعمل إلا في مساحات ضيقة لبعض الزخارف، وهو وجد أساسا في اللوحة لإكساب الظلال على بعض العناصر بغرض إيجاد البعد الثالث أو العمق.

كما نشير إلى أن الفنان استعمل هذا اللون ليمضي على لوحته على الجانبين بالحرف العربي واللاتيني.

هذه هي مجمل الألوان التي استعملها محمد راسم في اللوحة، وهي كما قلنا متنوعة أضفت بتنوعها وثرائها جاذبية وحيوية على اللوحة وسنتعرف على مدلولات هذه الألوان في القراءة الثانية – التضمنية –

التمثيل الأيقوني و الخطوط الرئيسة:

في إطار مزدوج مستطيل جاءت لوحة داخل المسجد إذ بينما يأتي الاطار الخارجي السميك (حوالي 2،5 سم) محشو بالخطوط المتعرجة المتشابكة في نوع من الزخارف المجردة المتتالية على نمط واحد متكرر، نجد أن وسط اللوحة الذي يحده هذا الاطار بعيد عن هذا التجريد، فالصورة الفنية عبارة عن تمثيلات أيقونية للموضوع من قبل الفنان، ألا وهو المسجد وبصفة أدق ما بداخل المسجد، لذلك نشاهد أشكالا هندسية مختلفة تمثل في مجموعها أيقونة لعمارة المسجد كما نعرفه في الواقع إذ نلاحظ القباب النصف دائرية والمئذنة الشاقولية، والأعمدة القائمة المتصلة بالأقواس.

كما يواجهنا إذا ما ثبتنا بصرنا أشكال هندسية في خلفية اللوحة وراء قباب المسجد وهي عبارة عن مكعبات مستطيلة توكد وهي في تراصها وتراكمها تمثيل أيقوني لحي سكني ما، في حين تعلو المنظر بأكمله أشكال لا هندسية تمثل سحب السماء.

وتطالعنا أيضا نحو قلب الصورة شكل هندسي آخر، هو عبارة عن مثلث قائم يحف بقاعدتها و قمته عمودان، و هو تمثيل أيقوني للمنبر، الذي لا يخلو منه أي مسجد، بينما ذلك الشكل النجمي القريب من الحافة السفلي للوحة فهو عبارة عن أيقونة لنافورة ماء أو ميضاء.

كما أن اللوحة لا تخلو من هيئات بشرية يصل مجموعها إلى اثنتي عشر هيئة هي الأحرى تمثيلات أيقونية لجمع المصلين

II / بيئة اللوحة :

1 / الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة :

تنتمي لوحة "داخل المسجد" لصاحبها محمد راسم إلى أسلوب معين في فن التصوير، هو فن المنمنمات الاسلامية التي تتميز بعدة خصائص أجملناها من قبل وعلى رأس هذه الخصائص كثرة التفاصيل في اللوحة وغني الألوان وجاذبيتها وهذا ما ينطبق على هذه اللوحة التي لم تخرج عن إطار أسلوب المنمنمات على الرغم من استخدام صاحبها لبعض التقنيات الغربية كحساب النسب، وإكساب البعد الثالث والاحساس بالعمق.

– الموضوع

– علاقة اللوحة / الفنان

نتبين من خلال هذه اللوحة أن الفنان أبرزا الجانب الديني والعقائدي للمجتمع الجزائري في الماضي، طالما أنها تناولت موضوع المسجد والتراث المعماري الاسلامي " العمارة الاسلامية "

واختيار مثل هذا الموضوع يعطينا انطباعا بأن الفنان محافظ و ينتمي إلى عائلة متدينة، ومحب للعمارة الاسلامية فنجده في معظم لوحاته يرسم

المباني العمرانية بدقة حتى أنهو يتطرق لزخرفة الموجود على الجدران والاسقف في كثير من اللوحات.

لقد تأثر محمد راسم بأحبة الاكبر عمر الصحفي و الفنان الذي واكب الحركة الاصلاحية الاسلامية الحديثة، و كان من أشد المعجبين بقادة النهضة التي عمت المشرق و المغرب ... فانطلاقا من ثقافة الحديث عن الاسلام مواكب للعصر التي بثها عمر راسم و التي كان من بين روادها نشأت مرجعية محمد راسم تلك التي بدت جلية أعماله[1].

و من بين الأعمال التي تجلت فيها النشأة الدينية المحافظة لمحمد راسم نجد إضافة إلى اللوحة محل الدراسة لوحات أخرى مثل: " قصة الاسلام " "ليلة رمضان"، إضافة إلى مجموعة كبيرة من اللوحات التي استعمل فيها فن الخط وغيرها ولا ننسى كذلك أن محمد راسم اطلع على الكثير من المنمنمات الاسلامية خاصة منها الفارسية، والتي تناولت من مجملها مواضيع معينة على مر العصور، الدينية والعقائدية ومجالس الذكر والمساجد و زهد المتصوفة

القراءة الثانية التطبيقية:

في إطار من زخرف الارابسك المجرد البعيد عن الطبيعة المتوالي في تكرار اليومي بالديمومة والإزالية جاءت لوحة داخل مسجد الذي تبين من حلقة

[1]سلسلة الفن الثقافة، تلمسان، نشرتها وزارة الاعلام و الثقافة، مطبعة ألتاميرا، مدريد ، اسبانيا، سبتمبر 1975.، ص 23

جزء من الحي الذي يقع فيه تحت غطاء سماء ليلة مسحية لم يختفي عنها نور القمر.

واللوحة جاءت عامرة بالتفاصيل حتى أنه من الصعب علينا العثور على مكان شاغر، وهذا يدل على مدى تؤثر محمد راسم بالمنمنمات الإسلامية التقليدية دون أن يهمل القوانين النسب والبعد الثالث والظلال، وهذا إن لم نجد المنمنمات فقد وجد في التصوير الغربي، مما يؤكد على أن الفنان ذو تكوين فني مزوج، ولكنه مع ذلك سعى إلى خدمة التراث العربي الإسلامي.

هذا وإن كان أسلوب التصوير في حد ذاته له مدلول والمتمثل في التأكيد على البعد الحضاري الإسلامي فإن الموضوع له المدلول نفسه إذ أن اللوحة التي سميت "بداخل المسجد" اتخذت من هذه العمارة الدينية الفضاء الذي تدور فيه وحوله باقي التفاصيل والتي لا تقل أهمية هي الأخرى من حيث ما تحتوي منه من مدلولات، وسنبدأ أولا بالكشف عن مدلولات الأشكال الهندسية المكونة لعمارة المسجد موضوع لوحتنا:

تظهر لنا الصورة القبة الرئيسية المضلعة التي يعلوها هلال وعلى يسارها تجاورها قبة مشابهة لها ولكن بحجم أصغر وهذا الشكل من القباب يطابق درجة أيقونية شكل القباب المنمنمة الزوايا التي كانت تعرف فيها في عمارة المسجد المحلي الجزائري ذو الطابع المغربي التركي والتي كانت

للاستخدام[1]، فهي غالبا ما تعلو قاعة الصلاة المربعة الشكل فتكون سقفا لها هذا إذ كان المسجد صغير أما إذا اتسع قليلا بحيث أن قبة واحدة لا تكفي فتبنى بجانبها قبة أو قباب أخرى ثانوية[2] ومن هذا نستدل على أن المسجد موضوع اللوحة كبير نسبيا بما أنه تعلوه قباب لا قبة واحدة.

والبقية كشكل هندسي معماري له مدلوله إذ "أن البعض يعتبر تمثيل للفضاء الرحب والسماء السماء الواسعة ولذلك حرص أهل الأديان على أن يجعلوها في المعبد لما تحييه من المعاني الروحية التي جاءت بها الأديان المختلفة لا سيما تلك الأديان التي توصف بالسماوية"[3]، فشكل القبة يوحي بصلة الأرض بالسماء وترابط الروح بالمادة، ثم أنها غدت ذات مكانة مرموقة ومقدسة في العمارة الإسلامية بما أنها استخدمت أساس في الدينية منها حتى أنها اعتبرت بشكلها نصف الدائري البسيط أو المضلع رمزا من رموز الإسلام بالرغم من أنها من أشكال المعمارية الداخلية على المسجد، كما يشير الشيخ "طرالولي" .

إن المسجد النبوي الأول لم تكن فيه قبة بل كان سقفه من سعف النخيل ويظهر أن أول قبة في الإسلام هي قبة مسجد الصخرة التي شيدها

[1]–وزارة الأخبار، المساجد في الجزائر، سلسلة الفنون و الثقافة (اسبانيا الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1970)ص62.

[2]–المرجع نفسه ،ص49،50.

[3]– الشيخ طرالولي، المسجد في الإسلام (ط1،لبنان،دار العلم للمايين 1988)ص275.

عبد المالك ابن مروان سنة 72هـ الموافق لي 692م [1] زاد من شأن القباب وأعطاها مدلولها الحضاري و التاريخي المقدس ثم إنه على أنه يظهر على قبة مسجدنا موضوع اللوحة وعلى قمته القبة الصغيرة المجاورة لها شكل هلال، وللهلال أيضا معناه ومدلوله وهو رمز إسلامي بارز، إذ أن التقويم الإسلامي مرتبط به، كما يذكر المؤرخون أن الهلال كان يرسم في رايات المسلمين حتى في عهد الرسول (ص) فقد كانت هناك راية سوداء فيها هلال أبيض، كما أنهم نقشوا رسم الهلال على نقودهم في عهد الخليفة عمر (رضي الله عنه).

ولكن مع ذلك يجمع هؤلاء المؤرخون على أن الهلال لم يغدو شعارا للدولة الإسلامية إلا في عهد سلاطين آل عثمان، وبعد ذلك المناطق العربية والإسلامية في آسيا وإفريقيا التي كانت تحت حكم الأتراك[2] وعليه فمن الصعب أن نجد الهلال يعلو جميع قباب المساجد الجزائرية بما أن الجزائر خضعت للحكم العثماني.

ومن بين المكونات المعمارية للمسجد أيضا، وكما يظهر في اللوحة المئذنة[3] التي تبدو هنا بشكلها المضلع القريب إلى التربيع وهي أيقونة للمئذنة التي عرفت بالشكل ذاته في الجزائر وفي الشمال الإفريقي عامة

[1]– الشيخ طرالولي، المسجد في الإسلام ،ص278.

[2]– المرجع نفسه،ص279.282.

[3]–المئذنة هي البناء المرتفع الذي يرتقي إليه المؤذن ليعلن أوقات الصلاة و يذكر أن أول من أشار ببناء المآذن في الإسلام هو معاوية بن أبي سفيان (أنظر المرجع نفسه ص242–252)

خلال العهد العثماني وقد روع في شكلها أن تكون لها على واحد من المذهبين الملكي أو الحنفي.

فالمسجد ذات المآذن المربعة تدل على الملوك، أما المساجد ذات المآذن المدورة فتدل على الإحناف، وهذا في الغالب على أنه لا يخلو الأمر في هذه القاعدة من شذوذ فقد تكون المآذن المربعة مشتركة بي المذهبين و كذلك الأسطوانية المدورة[1] .

وبما أن المذهب المتبع والساند في الجزائر وهو المذهب الملكي كن الاستخدام الشائع للمآذن المربعة كما تظهرها اللوحة أما إذا أردنا الكشف عن مدلول المئذنة كشكل معماري ديني بغض انظر عن هيأتها، فعليتا الرجوع إلى دورها ، إذا هي المكان الذي يرتقيه المؤذن الذي يعلن عن الصلوات الخمس في الأوقات المختلفة من اليوم، داعيا في كل مرة إلى عبادة الله الواحد ومن ثم كان للمئذنة قداسيتها في الإسلام ومدلولها العميق فهي تشهد بانتصابها في السماء على الوحدانية الإلاهية[2] هذا عن العناصر المعمارية الخارجية أما إذا ما لجأنا إلى داخل المسجد تحديدا إلى قاعة الصلاة أو الحرم، فإن أو شيء ينتبه إليه البصر هو المنبر الذي رسم في مركز الصورة بألوان زاهية والمنبر في الواقع عادة ما يكون عبارة عن

[1]– الشيخ طرالولي، مرجع نفسه، ص256.

[2]– سعد زغلول وآخرون ، المرجع السابق،ص555.

درجات خشبية يعتليها الإمام من مواجهة ورؤية الجميع، كما يمكن للجميع من رؤيته وسماعه بكل وضوح.

والمنبر[1]، عبر منذ أيام النبي(ص) على إعلاء كلمة الحق، وليس هذا فحسب بل أن الأئمة والحكام ساسوا المجتمع الإسلامي ولعهود مديدة من على المنبر، فكانت تصرح عليه جميع القصايا التي تمس الأمة الإسلامية سواء الدينية والاجتماعية أو السياسية مما يدل على أن المنبر كان عصب المسجد النابض ونحن نميز في اللوحة أن المنبر المصور تعلوه قبة مخروطية يعلوها الهلال الذي يتكرر كرمز للإسلام وللخلاف العثمانية.

وغير بعيد عن المنبر، وفي اللوحة على الجدار الأيسر للمصلى المحراب، الذي كغيره من العناصر المعمارية الشكلية للمسجد له دوره المحاط به ومن ثم مدلوله، وهو كما استقر عليه معناه في كتب المؤرخين وأذهان المسلمين تلك الناحية المجوفة التي تكون في حائط المسجد لجهة القبلة المخصصة

*- المنبر أغلب المنابر التي بنيت في العهد العثماني ما تزال محتفظة بالقبة التي يعلوها هلال، شعار الدولة العثمانية، والذي تصاحبه النجمة، وهو الشعار الذي أصبح مع الوقت إسلاميا عاما وتحدر الإشارة إلى أن أول منبر في الإسلام صنع من أتل الغابة، وهو مكون من درجتين وأخرى ثالثة كان يجلس عليها النبي(ص) وقد صنع في السنة 7هـ ولكن اليوم نلاحظ أن غالبية المنابر ذات تسع درجات وهذا تأسس بصنع (مروان بن الحكم) الذي أضاف إلى المنبر النبوي ستة درجات أخرى وإن كانت جميع المنابر مصنوعة من الخشب فهذا ليس من قبيل الصدفة فإنما بسبب الرغبة في التقليد المنبر النبوي الأول(أنظر الشيخ الطارلولي، المرجع السابق،ص193-202).

لإمام الجماعة في أثناء الصلاة[1] وعليه فالمحراب وظيفته الوحيدة هو تعيين اتجاه القبلة للمصلين ولأن المحراب يلعب هذا الدور الكبير ويوحي بهذا المدلول عمل الفنانون المسلمون، كما تبديه اللوحة على الإبداع في تشكيله وزخرفته فكان له الحظ الأوفر في العناية، وطبها هذا لا يعني أن بقية العناصر خالية من الزخرفة، بل بالعكس من ذلك، إن المساجد على مر العصور عرفت اهتماما خاصا بهندستها وزخرفتها، وليس أدل على ذلك من تلك التحف الفنية التي لا تزال مشاهده على رقي الذوق الإسلامي في كل المساجد دمشق وقرطبة وغيرهما.

"إنه من الملاحظ أن العمائر المشيدة في المغرب تتصف بالضخامة ويغلب عليها طابع الجد لكنها لا تخلو من زخرفة فيها إبداع وتحديد سواء في العناصر المعمارية كالعقود وتجان الأعمدة أو في الكسوة الزخرفية[2] .

وحتى تكتمل عناصر اللوحة، أوجد الفنان في هذا الحيز المكاني الهندسي شيء من الحياة والحركة التي مثلتها شخوص يقومون بحركات مختلفة، فالصورة تضم إثني عشرة فردا كلهم رجال بالغون وهذا ما أظهره صاحب اللوحة من خلال استعمال بعض الدلات السيميولوجية المتعلقة بسمات الوجوه من خلال مظاهر الشيب والهيأة العامة للجسم، فهم جميعهم أو أغلبهم على أقل يتصفون بجلدة مائلة إلى السمرة وكلهم لديهم شوارب

[1]– الشيخ الطرالولي المرجع السابق، ص220.

[2]– عبد القادر اليحياوي، العمارة في الحضارة الإسلامية (ط1، المملكة العربية السعودية، مركز النشر العالمي، جامعة الملك عبد العزيز 1990)ص363.

وبعصهم قد أعفى اللحي وهذه خاصية كانت تميز العرب والمسلمين بوجه خاص وبناء عليه، عرف عن المسلمين اجتنابهم حف الشعر وجوههم بالكامل وتركه أملسا كما يفعل غيرهم من الغربيين والاستعمار الفرنسي.

والتميز الذي نتحدث عنه لم يقتصر على سمرة البشرة واللحية والشارب بل تعداه وجعله يتضح وبصورة صارخة من خلال مدونات الثياب التي يرتديها الأشخاص[1].

انها الألبسة الرجالية التقليدية الجزائرية التي تمد بصلة للبنطلون والسترة وربطة العنق التي يرتديها المستعمر الفرنسي، ولقد عمد محمد راسم إلى تباين اللباس التقليدي الرجالي وعناه هذا التنوع الذي تحدده أذواق الناس وانتمائهم فجعل لكل شخص من شخوص اللوحة تشكيلية من الثياب المختلفة عن تشكيلات ثياب الشخوص الأخرين.

فرجل الواقف في أقصى زاوية اليسار من اللوحة والذي تبدو على ملامحه وهيئته الرفعة ويسر الحال، تحده بعناية عمامة ذهبية اللون ويرتدي برنوسا أبيضا أنيقا يؤكد على مكانته الاجتماعية[2] والرجل الشاب يرتدي تحت

[1]–مصطفى محمد عمارة، جواهر البخاري (الجزائر مكتبة الشركة الجزائرية للنشر دون تاريخ) ص457.

[2]- p.pichault,le costume.traditionnel maghrébin,le bar nous.la djellaba(Alger ,edité par marcel pnilibent,1975)pp1-4

البرنوس جلابة خضراء مخططة التي وهي الأخرى لا يلبسها عامة الناس إذ عادتا ما يرتديها سكان المدينة الأغنياء[1].

ولا تكتمل الهيئة لمرموقة إلى بالجراب والحقيبة الجلدية مما يدل على وفرة المال ولباس القدم الذي يدعى "البابوش" أو "البابوخ"[2] وهذه التشكيلة من الثياب تدل على يسر الحال.

فمثلا الشيخ على يمين اللوحة والذي تظهر حركة قدمه أنه يسير موتكئا على عصاه نراه يرتدي أثوابا طويلة ولكنها تعطينا انطباعا بأنها بالية وأن صاحبها بسيط الحال ويعتمر الشيخ شاشا أبيص اللون وينتعل هو الآخر البابوش وهنا نستطيع أن نميز بوضوح الميز بين حال الرجلين ومن هنا تبرر طاقة الفنان الإبداعية وتمكنه من لغة الدلالات البصرية التي لا تقف عند حد اللون بل تتعداها إلى التفاصيل الدقيقة فللرجل المصلي صاحب الشاشية*[3] الحمراء تظهر عليه كما قلنا علامات الراحة المادية فثيابه لا توحي بالترف ولكنها بالمقابل لا توحي بالفقر ولكنه م طبقة متوسطة، وقد يكون من صغار التجار، وعل حد قول عائشة حنفي:

---

[1]- عائشة حنفي، لباس البدن عند الرجال بمدينة الجزائر في العهد العثماني حوليات الوطني للاثار 9، ص57-58.

[2]- المرجع نفسة ص53.

[3]- الشاشية: عام ليست الشاشية ذات اللون الأحمر و هي تصنع من قماش الجوخ ومبطنة ففي العهد العثماني انتشرت لبسها في الجزيرة وخاصتا من طرف الشباب (أنصر: عائشة حنفي "لباس الرأس والقدم لرجال مدينة الجزائر في عهد العثماني" حوليات المتحف الوطني للأثار ،11(2000)،ص72-73.

"كان التجار أكثر أناقة من غيرهم من عامة الناس وكانو يتميزون بتغطية رؤوسهم بشاشية حمراء تحيط بها قطعة من القطن الرفيع في هيئة شاش"[1]. ومن هذا نستدل على أن الرجل القائم للصلاة بشاشية حمراء أحد التجار ولو أنه ليس من التجار الكبار الأغنياء والأمر قد ينطبق أيضا عل ذلك الرجل الساجد خلفه وكذلك الشيخ الراكع صاحب الجلابة البنفسجة الذي خلع البابوش ووضعه خارجا احتراما وتقديسا للحرم المسجد.

غير أن الحال مختلف في ما بالنسبة للشخص المفرط الأناقة القائم مكبرا والذي نراه على يمين المنظر إنه شاب تبدو على ملامحه الغني وهذا ما تؤكد عليه تشكيلة ملابسه، الشاشية الحمراء التي يلفها شاش أصفر ثم جلابة خضراء وجبة برتقالي وبرنوس أزرق وهذا اللون نادر الاستعمال بالنسبة للبرنوس ويختم هذه التشكيلة بحقيبة النقود الجلدية، هذه الهيئة الأنيقة تدل على أن الرجل من الأغنياء وكبار التجار ذات الفئة التي ينتمي إليها الرجلين الجالسين في مقدمة المصلى فهما يرتديان نفس الملابس تقريبا مع إختلاف الألوان وبعص التفاصيل الصغيرة ثم نأتي على ذكر الشيخ المتربع في وقار الإمام المحراب منفردا ينظر إليه جمع المصلين في هدوء وهيبة، ومكان جلوسه بدلا على أنه إمام المسجد دون أدنى شك ولعله في إنتظار المصلين أن يفرغو من تحية المسجد والنوافل وحلول وقت الصلاة حتى يأمهم، ولقد خصه الفنان بمظهر متميز عن بقية شخوص

[1]– عائشة حنفي، لباس البدل عند الرجال في مدينة الجزائر في العهد العثماني ،المرجع السابق9،ص53.

اللوحة فملامحه تدل على الهيبة والوقار، وتشكيلة ملابسه على هذه الرفعة والتميز، فهو يرتدي ثياب أنيقة في تدرجات اللون الأزرق عموما، فعليه الجبدولي الذي جاء به العثمانيون إلى الجزائر وكان لا يرتديه إلى عالية القوم[1] وتحته البدعية ذات الأزرار الذهبية وهي أيضا كان يقتصر لبسها على الأعيان والأغنياء إذ عادة ما تصنع من أقمشة رفيعة[2].

يمكننا أن نستقري من عرضنا لمختلف الأزياء التي وردت في اللوحة أن الرجال المجتمعين في المسجد يختلفون في مكانتهم الاجتماعية ومستواهم الاقتصادي بين غني وفقير ومتوسط الحال، كما نجد دلالة من خلال اللباس دائما على وجود العنصر العثماني التركي.

وبناءا على هذه القراءة نستطيع معرفة تركيبة المجتمع الجزائري في العهد العثماني ونحن نقصد مجتمع المدينة الذي يختلف كل الاختلاف عن مجتمع البادية، وطبعا ما يصفه أبو القاسم سعد الله عن احتكار طبقة الحكم على حساب أخرى من تمايز واختلاف بين الفئات الاجتماعية في المجتمع جزائر العهد العثماني لا تصوره اللوحة ولكنها تعطي لن إشارة حقيقية ذكية عنه ثم إنها تتجاوز التمايز من خلال التأكيد على قيمة معينة بتواجد وفي ظلها المجتمع الجزائري بأكمله، وهي المنطلق الحضاري والديني الموجود، فلكل يتساوى تحت لواء الإسلام الذي رمز إليه محمد

[1]–عائشة حنفي" لباس البدن عند الرجال بمدينة الجزائر في العهد العثماني" المرجع السابق 9،ص63

[2]– المرجع نفسه، ص59

راسم بالمسجد الذي يقصد إليه الجميع من أجل عبادة الله الواحد وهم متساوون ولا فرق بينهم، والدين الإسلامي لا يفرق بين عربي وأعجمي، بين أبيض وأسود، بين غني وفقير إلا بتقوى.

وذلك ما أرادة اللوحة أن توصله إلينا من خلال الإشارة إلى مدلول الصدفة وأيضا من خلال مدلول الوضوء والطهارة ومن خلال مدلول الصلاة التي هي عماد الدين، ثم أن اللوحة لم تكتفي بالإشارة إل الصلاة بل نراها تبين لنا عبر حركات الشخوص أركانها، كل هذا عبرت عنه اللوحة من خلال هيئة الشخوص وحركتهم وسلوكاتهم داخل حيز مكاني يعتبر من أقدس الأماكن ومن أبرز رموز الإسلام الذي لا يخلو منه حي من الأحياء أينما كان، ومن هذا المنطق لم يفت محمد راسم أن يضع مسجده في حيزه الطبيعي المعتاد فعمل على أن تضل من خلفه مباني سكنية مختلفة الحجم تلوح بهيئتها وهذا المنظر يرجعنا مجددا وصف أبي القاسم سعد الله الذي يقول "العناية بالمسجد كانت ظاهرة بارزة في المجتمع الجزائري المسلم، فلا تكاد تجد قرية أو حيا في المدينة دون مسجد فقد كان المسجد هو ملتقى العباد ومجمع الأعياد ومنشط الحياة العلمية والاجتماعية، وهو قلب القرية وروح الحي في المدينة، وكان المسجد هو الرابط بين أهل القرية أو المدينة

أو الحي لأنهم يشتركون جميعا في بنائه كما كانوا جميعهم يشتركون في أداء الوظائف"[1].

كل هذا الإسقاطات أوحاها لنا مسجد اللوح الذي يعتبر إطارها المكاني الذي تدور فيه، وكما اللوحة حيزها المكاني فإن لها أيضا جزءها الزماني الذي وضعت فيه وزمن اللوحة كما سبقة وأن أشرن إليه في سياق حديثنا عن الثياب زمن شتوي وهذا ما تؤكده السحب الرمادية الكثيفة التي تغطي السماء الليلية، والنور الذي ينعكس على سطوح المباني نور القمر غير متجلي، ربما بسبب الغيوم.

وهذا الاختيار الزمني له دلالاته وإسقاطه، الظلمة و الغيوم الكثيفة السوداء عادة ما تعني الظلم والشدة والضيق وحتى الجهل، وهذه إشارة صعبة وحالكة قد تكون فترة الاحتلال واغتصاب البلاد، وهنا نكون أمام مزامنة بين الزمن الافتراضي للوحة الذي يعود إلى العهد العثماني و بداية القرن التاسع عشر، وبين الزمن الذي يعيشه الفنان زمن إنجاز اللوحة، الذي كان أبان فترة الاستعمار فالفنان من خلال الموضوع أكد على إسلام المجتمع الجزائري وعلى التمسك الشديد لهذا المجتمع بعقيدته ومقوماته الحضارية، ثم من ناحية ثقافية أو أسلوب التسوير فقد برهن من خلال فن المنمنمات وفن الزخرفة (الأرابيسك) على نضج ورقي الحضارة العربية الإسلامية،

[1] أبو قاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي من القرن 10هـ إلى14هـ ، المرجع السابق ح1 ،ص244-246

فمحمد راسم حشى اللوحة بالتفاصيل والأيقونات إلى درجة يصعب معها إيجاد الفراغ، ولقد اعتنى برسم كل شيء بدقة متناهية ملامح الشخوص، زينة ثيابهم، عمارة المسجد وتأثيثه وزخرفته، وحتى الإشارة إلى أسلوب بناء السكنات كما كان في العهد العثماني، وهو كذلك استعمل الألوان الزاهية الجذابة التي تعود إلى الذوق الشرقي إن يحبذها كالذهب الأصفر، الأحمر والأخضر ولكل من هذه الألوان دلالتها[1].

الأزرق مثلا، هو لون أساسي كثير التواجد في اللوحة رمز من رموز السكينة وهو لون السماء كما أنه لون الإيمان وهذا المعنى بالذات هو الذي أراد إيصاله الفنان من خلال استعماله لهذه اللوحة أما الأخضر فهو لون الجنة الموعودة لذلك تعمد محمد راسم أن يصبغ الجدران الداخلية للحرم بهذا اللون، علما أنا الأخضر هو رمز للأمل و السكينة أيضا وإستخدمه اللون الأبيض الذي يرمز لنقاء والطهارة الظاهر والباطن وأيضا اللون الأحمر الذي أستخدمه في ملئ الكثير من المساحات في الزرابي والنقوش والألبسة، وهو يعطي لنا إنطباعا بالقوة والنشاط والإثارة و هذه هي أبرز الألوان التي أستعملت في اللوحة "داخل المسجد" أضافت إلى الألوان الفرعية الأخرى كالبنفسجي والزهري وتدرجات الألوان الأساسية بين قائم وفاتح وقد قصد الفنان من خلال هذا التنوع اللوني إصفاء الجاذبية والحيوية حتى تنافس ثرائها أشهر المنمنمات الإسلامية ولقد رأى أن يؤكد على طابع

[1] مدلولات الألوان :أنظر

الأصالة الإسلامية في عمله هذا من خلال وصع اللوحة كما سبقة الإشارة في إطار زخرفة الأرابيسك المجردة الذي غلب عليه اللون البني وهذا ليس من قبل الصدفة فالبني من أكثر الألوان تداولا في ما يخص الزخارف الإسلامية و البني عادة لون مريح وهادئ و مطمئن[1].

هذا ولتجريد في حد ذاته دلالة هروب الفنانين المسلمين من تشبيه الطبيعة ومخالفتها خاصتا إذا ما تعلق الأمر بالتصوير الديني أي تزيين المصاحف وزخرفة المساجد

وهذه الأشكال الزخرفية المجردة لم يعرفها الفن الإسلامي كوحدة واحدة في مساحة فارغة، وإنما هي ترددتها كوحدة متوالية متكررة تملأ المساحة الموكلة إليها دون ترك مجا للفراغ وقد فسرت ظاهرة التكرار هذه في الزخرفة الإسلامية على أنها "السعي إلى الله الذي منه وإليه تنتهي الأسباب والمسببات... والتكرار ظاهرة كونية كتوالي الليل والنهار وتعاقب الشمس والقمر كما أنها ظاهرة بيولوجية كضربات القلب... وظاهرة إيمانية كالصلاة في ميعاده والصوم في ميعاده"

وعلى هذا الأساس جاءت زخارف إطار اللوحة ((داخل المسجد)) في توالي وتشابك على هيئة خطوط ملتوية توحي بالانسجام والاتزان والتواصل

[1] محي الدين طالو، الرسم واللون(سوريا مكتبة الأطلس 1961)ص171-173
Dominique serre floershein,opcit,p33.34

وانسجام في ما بينهما أولا لم فيما بينهما وبين كيان اللوحة ككل وكوحدة فيه متكاملة تنتمي بطبيعتها إلى الثقافة العربية الإسلامية.

/نتائج التحليل:

من خلال تحليلنا للوحة الأولى محل الدراسة "داخل المسجد"

- يمكن إستخلاص جملة من النتائج نوردها في النقاط التالية:
- النتائج نوردها في الحقبة التاريخية التي تناولتها الفترة العثمانية وكذا أساليب زخرفتها وتأثيثها
- ركز الفنان على الأزياء الرجالية لدلالة على الفترة الزمانية لموضوع اللوحة وأولها إهتماما كبيرا من خلال تباين تنوعها وثراء ألوانها وحتى زخرفتها ومن خلالها أثبت الخصوصية الثقافية للمجتمع الجزائري الذي عبر عنه بالمجتمع الرجالي للوحة.
- لقد أكثر الفنان من الشخوص الذين بلغو اثني عشرة رجلا وهذا قصد إعطاء حركية وحياة للوحة.
- حافظ الفنان على خصوصيات فن المنمنمات من خلال كثرة التفاصيل واجتناب الفراغ وكذا من خلال اختيار الألوان الجذابة والمتنوعة التي لا تخلو من دلالات تخدم السياق العام لموضوع اللوحة وما يريد إيصاله من خلفه الفنان.
- اللوحة حاشدة للدلالات السوسيوثقافية والدينية لتؤرخ لفترة زمنية بعينها هي جزائر الحقبة العثمانية قبل الاحتلال الفرنسي، والفنان ركز

بصورة أخص على الجانب الديني بما أنه تصرف موضوع المسجد هذا المكان الذي له قداسته وحرمته في أي مجتمع مسلم، وماء المجتمع الجزائري إلى جزء من الأمة الإسلامية وبالتالي فلقد لعب المسجد دورا محوريا في الحياة اليومية له إذا كان العصب النبض لكل المدينة فحوله يلتف جميع الناس لاختلاف فئاتهم الاجتماعية وانتمائهم الطبقية وأيضا بتمايز أجناسهم فاللوحة ،تحاول أن تقول أن المجتمع الجزائري في تلك الفترة على الرغم من كونه مجتمعا مركبا من عدة أجناس محليين (عرب و بربر) ووافدين أتراك و أندلوسيين وبالرغم من اختلاف المستوى المادي لكل طبقة من طبقاته الاجتماعية إلى أنه كان مجتمعا متآزرا وموجودا بفضل تمسكه بالإسلام الذي يعتبر ركيزته الأساسية وأقدس مقوماته .

المطلب الثاني : لوحة احمد بوزيان "المسجد الكبير بتلمسان "

لمحة عن الفنان أحمد بوزيان :

أحمد بوزيان فنان عصامي ولد 1953/08/30 في صبرة ولاية تلمسان بدأ الرسم في السن العاشر من العمر بالتشجيع من أساتذته من خلال إنتاج لوحات كبار الفنانين.

1981 تأسيس جماعي كجمعية معينة للفن حيث تم رسم البورتري للشخصيات البارزة في مغنية وكانت له مشاركات عديدة بين 1986 – 1983 في إطار تلك الجمعية إلى أن منذ 1986 إنسحب من الجمعية

للتفرغ للعمل الفردي وسطر طريقه في ميدان الفن فلقد تأثر بأعمال الفن أمثال خدة، كاندانسكي، وبداية من تلك الفترة إنكب إهتمامه على الرسم الغير تصويري.

أهم أعماله :

في جويلية 1994 قدم أول عرض لأعماله الفنية في دار الثقافة لولاية تلمسان، وكانت له مشاراكات عديدة في المعارض المقيمة بين 1994-1996.

في سنة 1995 عرض لأجماله في فندق الزيانيين.

في ماي 1997 عرض فردي رواق الفن وهران.

في مارس 1998 عرض في دار الثقافة سعيدة.

2001-2003 المشاركة في عملية ترميم ضريح سيدي بومدين، وكذا ترميم قبة المدرسة القرآنية إبن خلدون تلمسان.

2004-2011 المشاركة في ترميم "محراب" للمسجد الكبير تلمسان.

2007 عرض في المسجد "العتيق المشور".

2013 عرض في قصر الثقافة في رواق الفن BAYA في العاصمة.

2014 عرض في متحف التاريخ والفن تلمسان.

2015 عرض مفتوح مابين 2و6 أكتوبر في قصر المشور في دار الثقافة.

عنوان اللوحة: المسجد الكبير

صاحب اللوحة: بوزيان أحمد

I / الوصف :

1 – الجانب التقني :

- اسم صاحب اللوحة : أحمد بوزيان
- تاريخ ظهور اللوحة: التاريخ غير معروف ولكنها لوحة تجسد المسجد الكبير بتلمسان وهي موجودة بدار الثقافة عبد القادر علولة فقد خصص لها مكان للعرض لتبقى محفوظة فيه.
- نوع الحامل والتقنية: لوحة فنية استعملت فيها الألوان الزيتية على القماش.
- الشكل والحجم: اللوحة جاءت على شكل مستطيل أبعادها – 60سم 80x سم.

2 / الجانب الشكلي :

- عدد الألوان و درجة انتشارها :

- ربما اللوحة لم تظهر ثرية جدا بالألوان، ولكن بها ألوان لعبت دورا هاما في تكوين اللوحة وهي متفاوتة الاستعمال فاللون الأبيض هو اللون الغالب على اللوحة وهو لون الطلاء الخارجي للمسجد وكذلك اللون البني الذي استعمل في بعض الزخارف مثل التي موجودة بالمأذنة وكذلك المتباينة المجاورة للمسجد ثم الأزرق بأقل درجة بعد البني والأبيض والقليل من البنفسجي في السماء وهو لون واجهة المسجد بالإضافة إلى الأخضر الذي يغطي بعض الأشجار وبعض الألوان الأخرى بدرجات متفاوتة ثم يليه اللون البني القاتم الذي يغطي بعد الأبواب والنوافذ والزخارف الدقيقة وهناك أيضا اللون البنفسجي الفاتح الذي استخدم في الظل سواءا للأشجار أو الأشخاص ونجد هناك اللون الأصفر الذي يغطي مساحات ضيقة من اللوحة الفنية ويأتي في المرتبة الأخيرة اللون الأسود الذي لم يستعمل إلا في مساحات ضيقة لتغطية بعض مناطق الظلال وإضفاء البعد الثالث على اللوحة وهو العمق كما نشير إلى أن الإمضاء كان باللون الأبيض.

- كانت هذه مجمل الألوان التي احتوت عليها اللوحة والتي أضفت عليها بتنوعها و ثراءها حيوية واندماجا وسنتعرف على مداولات الألوان في القراءة التضمنية

- التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

- في إطار مستطيل جاءت اللوحة التي تجسد المسجد إذ جاء الإطار الخارجي سميك محشوة بالخطوط المستقيمة الغير متشابكة في نوع من الزخارف المجردة البسيطة على نمط واحد يكاد يكون متكررا، فالصورة الفنية عبارة عن تمثيلات أيقونية للموضوع من قبل الفنان ألا وهو المسجد وبصفة أدق المأذنة وما يحيط بالمسجد، لذلك نشاهد أشكالا هندسية مختلفة تمثل في مجملها أيقونة لعمارة المسجد كما نلاحظه في الواقع فنجد القباب النصف دائرية والمأذنة الشاقولية والأعمدة القائمة.

- كما أن هناك العديد من الأشكال الهندسية في خلفية المسجد وهي عبارة عن مكعبات تكون حيا سكنيا محيط بالمسجد في حين تعلو المنظر بأكمله أشكالا هندسية تمثل السحب في السماء و هي ليست كثيرة.

- كما أن اللوحة لا تخلو من هيئات بشرية يصل مجموعها إلى 19 هيئة وهي تمثيلات لأناس يمرون بمحيط المسجد .

والتميز الذي وضعه الفنان على الثياب التى يرتديها الأشخاص

إنها الألبسة التقلدية الجزائرية التى لا تمد بصلة اللباس العصري التي يرتديها مجتمعنا ولقد عمد احمد بوزيان الى تباين اللباس التقليدي، الذي تحدده أذواق الناس وانتمائهم فجعل لكل شخص في اللوحة تشكيله من الثياب المختلفة عن تشكيلات كل شخص أخر في اللوحة.

فالرجلين في أقصى زاوية اليسار تبدو على ملامحهم وهيئتهم الرفعة ويسر الحال، فكما يبدو لنا الراكب فوق الدابة من معارف الشخص الذي يجاوره،

كما تميزت ثيابهم عن الأشخاص الاخرين بعممته بيضاء اللون ويرتدي برنوسا ذهبيا أنيقا يؤكد على مكنته الاجتماعية، و يمتطي الدابة والتي هيا الأخرى لا توجد عند الأشخاص الأخرين إذ عاد ما يمتلكها سكان المدينة الأغنياء، فالرجل الموجود بجانبه نراه يرتدي أثيابا قصيرة ولكنها تعطينا إنطباعا بأنها بالية وصاحبها بسيت الحال ويعتمر شاش أبيض اللون وهنا نستطيع أن نميز بوضوح بين حال الرجلين ومن هنا تبرر طاقة الفنان الإبداعية تمكنه من لغة الدلالات البصرية التي لا تقف عند حد اللون بل تتعداها، فالرجل المار صاحب البرنوس البني تظهر عليه علامات الراحة الجسدية والمادية فثيابه لا توحي بالترف ولا بالفقر ولكنهم من طبقة متوسطة وقد يكون من التجار، فالتجار أكثرهم أناقة من غيرهم من عامة الناس والأمر قد ينطبق ايضا على الرجلين في أقصى يمين اللوحة الواقفين تحت الشجرة الذي يبدو عليهما أنهم من كبار التجار، أما الرجل الذي يحمل سلة يبدو لنا بائع متنقل فمن هيئته وشكل ملابسه تدل على أن الرجل من بسطاء المدينة، أما الرجل الواقف أمام باب المسجد فمن دون شك أنه ينتظر وقت حلول الصلاة، وهناك في منتصف اللوحة هناك شيخ يرتدي ثياب أنيقة في تدريجات اللون الأسود عموما، فكما يبدو عليه الجبدولي الذي جاء بيه العثمانيون إلي الجزائر وكان لا يرتديه إلى الأغنياء وكان بجانبه فتات صغيرة كما تبدو أنها حفيدته ترتدي ثياب فاخرة فميزها الفنان بالألوان الأحمر والقرمدي والبني الفاتح مع بعض اللون الأصفر فيقتصر لباسها على الأعيان والأغنياء أما الشخص السائر خصه الفنان

بمظهر متميز عن بقية شخوص اللوحة فملامحه تدل على الهيبة والوقار، فتشكيلة ملابسه على هذه الرفعة والتميز، فهو يرتدي ثياب أنيقة في تدرجات اللون البني ويرتدي برنوسا أحمر وجلابة صفراء قاتمة مخططة أنيقة يؤكد على مكانته الاجتماعية.

ولا تكتمل الهيئة المرموقة إلا بالشاش الأسود من ما يدل على المكانة الاجتماعية المرموقة.

يمكننا أن نستقرئ من عرضنا من مختلف الأزياء التي وردت في اللوحة أن الأشخاص المحطين بالمسجد يختلفون في مكنتهم الاجتماعية ومستواهم الاقتصادي بين غني وفقير ومتوسط الحال كما نجد دلالة من خلال اللباس على وجود العنصر العثماني التركي.

وبناءا على هذه القراءة نستطيع معرفة تركيبة المجتمع الجزائري والاختلاف بين الفئات الاجتماعية في المجتمع وتعطي لنا إشارة حقيقية ذكية عنه، ثم أنها تتجاوز التمايز من خلال التأكيد على قيمة معية في المجتمع الجزائري بأكمله، وهي المنطلق الحضاري والديني

2 / بيئة اللوحة:

1 – الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة :

تنتمي هذه اللوحة الفنية لصاحبها أحمد بوزيان إلى أسلوب معين في فن التصوير وهو الفن الواقعي الذي يتميز بعدة خصائص ولكن أبرزها الواقعية والدقة في التصوير وكافة التفاصيل الصغيرة وكذلك الألوان التي تكون

شبيهة إلى حد بعيد بالألوان الواقعية كما نجد فيها البعد الثالث واضح وجلي.

2 – الموضوع :

- علاقة اللوحة بالفنان :

- تبين من خلال هذه اللوحة أن الفنان يرى الجانب الديني والعقائدي للمجتمع الجزائري في الماضي، طالما أنها تناولت المسجد والطراز المعماري الإسلامي " العمارة الإسلامية "

- واختيار مثل هذا الموضوع بين لنا أن الفنان محب بمدينة تلمسان العريقة التي بها العديد من الآثار الإسلامية و هذه اللوحة إذا أشارت فهي تشير إلى حبه الكبير لمدينة تلمسان بالإضافة أنها تعطينا انطباعا أن الفنان محب للعمارة الإسلامية فنجده في معظم لوحاته يرسم المباني العمرانية حتى أنه يتطرق للزخرفة الموجودة على الجدران والأسقف في كثير من اللوحات و بالإضافة إلى هذه اللوحة هناك العديد من اللوحات الأخرى للفنان التي تشتمل على الطابع العمراني الإسلامي خاصة في مدينة تلمسان وبهذا فإن شخصية الفنان تظهر واضحة من خلال هذه اللوحة وهي تعبر عن ميولاته الفنية الدينية ورسوماته في مجملها تحتوي على مواضيع معينة تشكيلية على مر العصور ومرور الحضارات الإسلامية القيمة .

3 – القراءة الثانية التضمينية:

- في إطار الزخرفة والأرابيسك جاءت اللوحة هذه معبرة عن المسجد ومجسدة إياه وتبني من خلفه جزء من الحي الموجود فيه تحت غطاء سماء نهارية لم تختفي عنها نور الشمس وبعض السحب.
- واللوحة جاءت عامرة بالتفاصيل حتى أنه من الصعب علينا العثور على مكان شاغر عدا الطريق الذي بجانب المسجد الذي في أصله يعتبر عن فراغ رغم أنه يتخلله بعض المارة حيث أن الفنان جسد المسجد دون الإخلال بقوانين الأسلوب الذي استعمله، مما يؤكد على أن الفنان ذو تكون فتي بالرغم من أنه عصامي وليس يدرس الفن دراسة أكاديمية ولكن مع ذلك سعي إلى خدمة التراث العربي الإسلامي.
- هذا وأن كان أسلوب التصوير في حد ذاته له مدلول والمتمثل في التأكيد على البعد الحضاري الإسلامي فإن الموضوع له نفس المدلول فهذه اللوحة إتخدت من العمارة الإسلامية الفضاء الذي تدور فيه وحوله باقي التفاصيل والتي لا تقل أهمية هي الأخرى من حيث ما تحوي عليه من مدلولات وسنبدأ أولا بالكشف عن المدلولات للأشكال الهندسية المكونة لعمارة المسجد:

- موضوع لوحتنا:

- تظهر لنا اللوحة الفنية الرئيسية التي هي نصف دائرية وهذه الفنية تطابق في درجة أيقونة شكل القباب التي كانت تعرف في عمارة المسجد

المحلي الإسلامي الجزائري ذو الطابع المغاربي و التركي فهي غالبا ما تعلو قاعة الصلاة المربعة الشكل فتكون سقفا لها، هذا إذا كان المسجد صغيرا أما إذا اتسع قليلا فتبنى بجانبها قباب أخرى ثانوية .

- والباقي كأشكال هندسية معمارية لها مدلولها إذن البعض يعتبر الفضاء الرحب والسماء الواسعة، ولذلك حرص اهل الأديان على أن يعلوها في المسجد لمالها من توجيه في المعاني الروحية التي جاءت في الأديان، لا سيما تلك التي توصف بالأديان السماوية فشكل القبة يوحي باتصال الأرض بالسماء، وترابط الروح بالمادة ثم أنها صارت ذات مكانة مرموقة ومقدسة في العمارة الإسلامية بما أنها استخدمت اساس في الدين.

- حتى أنها اعتبرت شكلها النصف الدائري، البسيط أو المضلع رمزاً من رموز الإسلام بالرغم من أنها من الأشكال المعمارية الداخلية على المسجد وكذلك المأذنة التي سوف نحللها كالآتي:

* المكان : تقع المئذنة في منتصف الجدار الشمالي على نحو المحراب وفي هذا تحالف ما كانت عليه أغلب مآذن هذه الفترة حيث تحتل الجهة الشمالية الشرقية للمسجد

* الشكل : مربعة الشكل وتتألف من طابقين .

- الطابق الأول : البرج الرئيسي ذو قاعدة مربعة الشكل.

- الطابق الثاني : يتمثل في جوف المأذنة

* الزخرفة العمرانية :

– إن زخرفة الطابق الأول من الأوجه الأربعة تكاد أن تكون مشابهة، فكل واجهة تتوسط نصفها العلوي عشرة مستطيلات الشكل تزداد شبكة المعينات وتركز على هذه العقود خمسة أعمدة.

نتائج التحليل:

– من خلال تحليلنا لهته اللوحة نستخلص أن اللوحة صورت بأسلوب واقعي يعتمد على الدقة في التصوير وهي تجسد لميولات وعقيدة الفنان أحمد بوزيان حيث برهنت أنه سعي لخدمة التراث العربي الإسلامي بصفة عامة وتراث مدينة تلمسان بصفة خاصة، حيث اشتملت اللوحة على جميع الخصائص الفنية للزخرفة العربية الإسلامية خاصة ما عرف منها بزخرفة المساجد على الطريقة المغربية والتركية، لاحظنا تجسيد للمسجد الكبير وكل ما يحيط به من مباني وألوان وأشكال وكذلك إنسان، من هنا نستنتج أن الفنان قد ساهم بشكل كبير في إحياء التراث المعماري العربي الإسلامي.

الخاتمة

لقد حاولنا في هذه الدراسة البحث عن دور الفن التشكيلي والتراث المعماري على وجه الخصوص،من خلال لوحات مشهورة لبعض الفنانين التشكليين ومدى قدرة هذه اللوحات على إيصال الرسالة للمتلقي داخل وخارج الوطن .

وبعد تعريفنا للتراث المعماري وبتحديد العمارة الإسلامية المتمثلة في المساجد وعلاقته بالفن التشكيلي ،وبعد تحليلنا للوحتين "داخل المسجد " للفنان الجزائري "محمد راسم " ولوحة الفنان العصامي " أحمد بوزيان " "المسجد الكبير " وكذا عرض أهم لوحاتهم التي ساهمت في تدوين وإبراز التراث المعماري ، تبين لنا أنه ليست كتب التاريخ ،ولا الدراسات الأنتربولوجية وحدها من دونت التاريخ والتراث وكانت شاهدة علة تراث وحضارة هذا البلد ، بل ريشة الرسام كذلك كان لها دورا كبيرا في هذا الميدان حيث تمكنت اللوحة التشكيلية من إيصال ما لم يتمكن غيرها من إيصالها، فمشاهدة المتلقي للوحة الفنية التشكيلية يفتح له المجال للغوص والتمعن في أعماقها وبدفعه إلى البحث عن السر الذي تخفيه بين خطوطها وأشكالها وألوانها ومعانيها وبالتالي معرفة قيمة موضوع اللوحة الذي يخلد تراث السلف،وهذا ما إستطاع الفنانون الجزائريون بريشاتهم في إيصاله في لوحات بقيت خالدة إلى يومنا هذا ، بحيث تمكنت ريشاتهم من الكشف عما سبق من إرث شمل مجالا واسعا إخترنا من بين طياته "التراث المعماري " الذي إستطاع الفنانين " محمد راسم " و " أحمد بوزيان " أن يوصلو من خلاله رسائل عظيمة عن المجتمع

الجزائري المسلم ومدى تمسك أفراده بدينهم وأماكن العبادة "المساجد" كما اخترنا العمارة الإسلامية التي أبدع محمد راسم وأحمد بوزيان في تصويره .

ومن هنا يمكننا القول أن أعمال الفنانين قد استطاعت حقا أن تبلغ رسالتها إلى المتلقي وكذلك أن تكون التجسيد الحقيقي للشعب الجزائري داخل وخارج الوطن .

نتائج الدراسة:

- تتميز مدينة تلمسان بجمال ساحر و غنية بالآثار المادية و مساجدها ذات الطابع المعماري العريق و مآذنها العالية ، ووجب العناية بهذا الموروث العمراني خاصة و أن حال بعضها سيئ جدا، و قد يتعرض للتلف.
- ضرورة إدراك أهمية الحفاظ على التراث العمراني من الاندثار و الزوال ، فهو مرآة للماضي و مورد حضاري و ذلك بتوفير خبراء الترميم.
- البحث في التراث الفني المحلي لمناطقنا و خاصة تلمسان مدينة غنية بتراثها المادي الذي يستوجب منا الوقوف عليه و التعريف به للأجيال المتعاقبة.

تحليل بعض لوحاته الفنان أحمد بوزيان

المسجد الكبير وسط المدينة

صاحب اللوحة: بوزيان أحمد

عنوان اللوحة: سور القلعة المنصورة

عنوان اللوحة: مسجد سيدي الحلوي

قائمة المراجع و المصادر

الكتب:

1. إبـن المنظـور، لسـان العـرب ، المجلـد الثـاني، دار صـادر، ط1، بيروت، 1992.
2. عبـد العزيـز عثمـان التـويجري، التـراث و الهويـة، منشـورات المنظمـة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة، إيسيسكو، 2011.
3. سـعيد سـلام، التنـاص التراثـي، الروايـة الجزائريـة أنموذجـا، عـالم الكتب،ط1، عمان / الأردن، 2010.
4. محمـد هـاوي بـاوزير، إشـكاليات الحفـاظ علـى التـراث العمرانـي و المعمـار التقليـدي فـي الـيمن و علاقـة المعمـاريين و الأثـريين و المـأرخين بعمليـة الحفـاظ ، كليـة التربيـة، صـبر ، جامعـة عـدن 2009.
5. رزان محمـود إبـراهيم، خطـاب النهضـة و الثقافـة فـي الروايـة العربيـة المعاصرة، دار الشروق، ط1، عمان الأردن، 2003.

6. نبيل فرح ، العمارة الإسلامية، للمهندس حسن فتحي، الانجوا مصرية القاهرة، 1989،

7. نظام الآثار في المملكة العربية السعودية يحددها بـ 200 سنة، ويجوز لدائرة الآثار أن تعتبر من الآثار التي ترجع إلى عهد أحدث إذا رأت أن لها خصائص تاريخية أو فنية "نظام الآثار 1399"

8. المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، طبعة لاروس، 1989

9. عبد الحليم إبراهيم ، العمارة و دورها في تربية النشئ، مجلة عالم البناء، عدد107، بالقاهرة ، 1990.

10. نعيمة عبد الله عمر بن دهيش، العمارة الإسلامية، ، المادة رقم 132224،

11. دليل المحافظة على التراث العمراني في دول مجلي التعاون لدول الخليج العربي، الدوحة، قطر 1429هـ، 2008م

12. والي طارق محمد، احياء التراث العمراني للمدينة الإسلامية، ندوة الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي، تركيا، 1985،

13. . ثروت عكاشة ، تاريخ الفن، العين تسمع و الأدن ترى، إدارة شروق، ط1، القاهرة، 1994

14. حامد سعيد، الفنون الإسلامية ، أصالتها، أهميتها، دار الشروق ط1، القاهرة، 2001.

15. معجب عثمان معيض الزهراني، الأبعاد الفكرية في الفن الإسلامي كلية التربية، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2004.

16. حسن مؤنس ، المساجد، دار المعرفة ، سلسلة كتب الثقافية الكويت، 1991.

17. سهام محمد صالح الجراري، الفن و العلم، الناشر الثقافة العامة، القاهرة، 2008

18. خليل محمد الكوفحي، " مهارات في الفنون التشكيلية " ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، 2006

19. الصادق بخوض ،" التدليس عن الجمال ، المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الإشهار، الجزائر ،2002

20. محمد الطيب عقاب ، " لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر "، مكتبة زهراء الشرق ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، 2002، ص 89.

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

22. محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة،

23. سلسلة الفن الثقافة، تلمسان، نشرتها وزارة الاعلام و الثقافة، مطبعة ألتاميرا، مدريد ، اسبانيا، سبتمبر 1975.

24. محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة .

25. سلسلة الفن الثقافة، تلمسان، نشرتها وزارة الاعلام والثقافة، مطبعة ألتاميرا، مدريد، اسبانيا، سبتمبر 1975.

26. وزارة الأخبار، المساجد في الجزائر، سلسلة الفنون والثقافة(اسبانيا الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1970).

27. الشيخ طرالولي، المسجد في الإسلام (ط1،لبنان،دار العلم للمايين1988)ص275.

28. عائشة حنفي"لباس البدن عند الرجال بمدينة الجزائر في العهد العثماني .

29. أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي من القرن10هـ إلى14هـ.

30. محي الدين طالو، الرسم و اللون (سوريا مكتبة الأطلس 1961)

الكتب أجنبية:

31. M ,bouabellah . la peinture par les mots .musee nationale des beaux artsAlger . 1994 p 15.16.

32. DIR ;G BEANGE ET ,J,F CLEMENT :Limage dans le .1 ,.monde arabe . cnrsEditoin .Paris . 1995.p 166 .167

المذكرات:

33. أيمن عزمي جبران سعاد ، أليات يفعيل المشاركة الشعبية في مشاريع الحفاظ و العمراني – حالة دراسية الضفة الغربية، رسالة ما جستار في الهندسة المعمارية منشورة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين، 2009،

34. مها بنت عبد الله السنان بعنوان: " أثر التراث الثقافي الرأية الفنية في التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، و دور المرأة في هذا المجال". رسالة ماجستير 2001،

35. . فتيحة فرحي، المساجد و العمران في الجزائر خلال العهد العثماني، لنيل شهادة الماستر،كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، قسم العلوم الإنسانية، جامعة جلفة، 2016.

36. قدفجي ليلى، المعايير التصميمية للتدخل في المباني التاريخية في المدينة القديمة، رسالة ماجستير في التصميم المعماري، كلية الهندسة المعمارية، جامعة حلب، 2001

37. . حبيبة بوزان ، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري – دراسة ثقافية فنية، لنيل شهادة الدكتوراه، قسم التاريخ و علم الأثار، تخصص فنون شعبية ، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2014/2013

المقالات:

38. مقال " تلمسان عاصمة الثقافة الانسلامية " ، يوم 2011/05/26، ساعة 15: 18.

القرآن:

39. (تفسير الطبري 113/35).

40. سورة الفجر، الآية 19.

مواقع الانترنيت

41. فنون العمارة الإسلامية و خصائصها في المناهج التدريس، المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة www.omranet.com

42. اليونسكو 2005م، المبادئ التوجيهية التنفيذ اتفاقية التراث العالمي. اللجنة الدولية الحكومية لحماية التراث العالمي الثقافية والطبيعي. مركز التراث العالمي. موقع على الإنترنت: http://whc.unesco.org/en/gidelines

الفهرس

كلمة شكر

الإهداء

مقدمة أ

الفصل الأول: التراث المعماري و الفن التشكيلي الجزائري

تمهيد 01

المبحث الأول: العمارة الإسلامية في الفن التشكيلي 03

المطلب الأول: تعريف التراث المعماري 03

المطلب الثاني: قيمة التراث المعماري 09

المطلب الثالث: تاريخ العمارة 12

المطلب الرابع: العمارة الاسلامية في الفن التشكيلي 15

المطلب الخامس: تاريخ العمارة الاسلامية 24

المطلب السادس :خصائص الفن المعماري الإسلامي 25

المبحث الثاني :مكانة العمارة الإسلامية في الفن التشكيلي الجزائري 28

(التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري)

المطلب الأول: تعريف الفن التشكيلي 27

المطلب الثاني: نشأة و مراحل تطور الفن التشكيلي الجزائري 29

المطلب الثالث: أهم رواد الفن التشكيلي الجزائري 35

المطلب الرابع: دور الفنون الإسلامية في تعبير عن قيم المسلمين و حضارتاهم 41

المطلب الخامس: المشاكل التي يتعرض لها التراث المعماري 42

الفصل الثاني : دراسة فنية معمارية نموذج العمارة " المآذن " بمدينة تلمسان
تمهيد 50
المبحث الأول: تعريف بمدينة تلمسان و حضاراتها 55
المطلب الأول: التطور التاريخي لمدينة تلمسان عبر الحضارات 56
المطلب الثاني: تلمسان خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 59
المبحث الثاني: دراسة تحليلية لبعض اللوحات 60
المطلب الاول: لوحة محمد راسم "داخل المسجد " بتلمسان 60
المطلب الثاني : لوحة احمد بوزيان " الجامع الكبير بتلمسان " 82
الخاتمة 91
قائمة المراجع و المصادر 94
الملاحق

الفهرس

الملخص

يساهم الفن على التواصل الدائم بين أفراد المجتمع عن طريق إثراء و تنشيط الحركة الفنية و تأصيل القيم التراثية و الثقافية، كما أنه أصبح وسيلة لنقل ثقافة المجتمعات و ما تحويه من عادات و تقاليد و أسلوب عيش، فهو يعرض الهوية و الشخصية لشعب ما.حيث يعد التطور المعماري مظهرا من مظاهر التطور الإنساني في العصر الحديث، مثلما كان في كافة عصور التاريخ، إذ تأثرت البيئة العمرانية باحتياجات كل مرحلة من مراحل التطور الإنساني و تغيرت تبعا لتغيرها. وما يعتبر اليوم تراثا معماريا كان في الماضي جزءا من الحياة اليومية مثله مثل ما ننتجه اليوم من مباني و من منشآت.

الكلمات المفتاحية: الفن ،التراث المعماري.

Résumé :

L'art contribue à la communication continue entre les membres de la société en enrichissant et en activant le mouvement artistique, en consolidant le patrimoine et les valeurs culturelles, et devient un moyen de transmettre la culture des sociétés et ses coutumes, traditions et modes de vie. Le développement architectural est une manifestation de l'évolution humaine à l'époque moderne, comme il l'était dans tous les âges de l'histoire.

L'environnement urbain a été affecté par les besoins de chaque étape du développement humain et a changé en fonction de ses changements. Et ce qui est considéré aujourd'hui comme un patrimoine architectural faisait autrefois partie de la vie quotidienne, comme ce que nous produisons aujourd'hui des bâtiments et des installations.

Mots clés : Art **,** Patrimoine architectural

Summary :

The art contributes to the continuous communication between the members of the society by enriching and activating the artistic movement, consolidating the heritage and cultural values, and it becomes a means of transmitting the culture of the societies and its customs, traditions and way of life. The architectural development is a manifestation of human evolution in the modern era, as it was in all ages of history. The urban environment was affected by the needs of each stage of human development and changed according to its changes. And what is considered today an architectural heritage was in the past a part of daily life, like what we produce today buildings and facilities.

Key words: Art, Architectural Heritage.