الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية
قسم التاريخ
تخصص:ثقافة شعبية / فنون

الموروث الشعبي في التصوير الجزائري

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفنون

إعداد الطالب:
عبد الصدوق إبراهيم

الأستاذ المشرف:
أ. د : طرشاوي بلحاج

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د. خالدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلسمان	مشرفا ومقررا
أ. د. كحلي عمارة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا
د. بلجوزي بوعبد الله	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تلمسان	عضوا
د. جمعي رضا	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	عضوا
د. طامر نوال	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران2	عضوا

السنة الجامعية 2017–2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أرواح أبي وأمي وأخوي أحمد ومحمد الطّاهرة رحمهم الله.

إلى زوجتي الغالية التي أمدّتني بيد العون.

إلى فلذة كبدي المسمّى على أبي ولدي أويس هيثم.

إلى إخوتي فاطمة، مصطفى، عبد العزيز، عبد الله، . .

إلى صهري وابن عمّي أحمد "أبو شمس الدين" وحرمه.

إلى الأستاذ الدّكتور مصطفى عبد المعطي أطال الله في عمره.

إلى الأساتذة الزّملاء الأصدقاء رضا، أمين، مصطفى، جمال، سعيد،

الطيب، يحي، سليمان. . . .إلى أستاذي الأول لأصول الفن الفنان

عروش عبد القادر أطال الله في عمره.

إبراهيم

شـكـر وتـقـديـر

إلى الأستاذ الدكتور طرشاوي بلحاج لقبوله الإشراف على أطروحة الدّكتوراه والذي لم يبخل عليّ بالتّوجيهات والنّصائح القيّمة بكلّ صدر رحب، لك منّي كلّ العرفان والتّقدير .

إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين قبلوا مناقشة الأطروحة، لكم منّي جزيل الشّكر .

إلى أستاذي الفنّان سعيد شندر .

إلى كلّ من أمدّني بيد العون من قريب أو بعيد .

المقدّمة

المقدّمة:

التّراث الشّعبي لا يقتصر على الثّقافة الشّفهية أو المأثورات الشّعبية أو الممارسات الثقّافية، وإنّما يمتدّ ويتّسع، ليشمل كل ما يؤدّيه العامّة من أعمال، لم تتمّ على أساس علمي أو دراسة أكاديميّة، وتعتمد على النّقل من جيل إلى جيل، في شتّى مجالات الحياة العلميّة كالحرف والصّناعات اليدويّة، التي تميّز شعباً عن آخر، وتنطبع بطابع خاصّ لهذا الشّعب.

والمتأمّل للرّسوم والرّموز عبر العصور، في شمال إفريقيا بصفة عامّة، والجزائر بصفة خاصّة، يجد أنّ هنالك حضورا حقيقيّا للموروث الفنّي، ولا يزال هذا الموروث، ذو السّمات الحضاريّة المرتبطة بالسّياق الاجتماعي والضّاربة جذورها في القدم، يمثّل واحدا من أهمّ الرّوافد، التي أمدّت التّصوير الجزائري المعاصر، بالكثير من الصّياغات والحقائق المعرفيّة في مجال التّشكيل.

أوّل ما التفت إليه الفنّان التّشكيلي الجزائري بعد الاستقلال مباشرة، هو قضيّة إثبات الهويّة في الفنّ التّشكيلي الجزائري، فكان أوّل ما تبادر إلى ذهنهم، الموروث الشّعبي الضّارب في القدم، ليتطوّر تراكميّا بفعل الغزو والاحتلال، وكذا الاحتكاك عن طريق المبادلات التّجاريّة القائمة آنذاك، بين مختلف الحضارات التي قامت فى تلك المنطقة، والفتوحات الإسلاميّة التي كان لها الفضل في تشجيع أو تبنّي الموروث الأمازيغي، وذلك ما رأيناه متجلّيا في الرّموز الشّعبيّة الأمازيغيّة، وما تحتويه من اختزال وتجريد للإنسان والحيوان والنّبات بفعل تقديس بعضها، وأيضا بما يتماشى مع تعاليم الدّين الإسلامي. ويرجع لها الفضل في الحفاظ على موروثنا الثّقافي، لأنّها عكس ما أراده الاستعمار الذي سعى من أجل أن يمحوَ الشّخصية والتّاريخ والهويّة، وقضيّة إثبات الهويّة، وإيجاد الخصوصيّة، والتّميز بصفة عامّة، أمام تيّارات الفكر والفنّ والفلسفات، التي هي واضحة

ورائدة، خاصّة خلال تاريخ ما يعرف بالفنّ الحديث، بفعل التّطور والتّبلور الفكري، الذي جعله يستفيد من ظروف نشأته، ليحقّق فهما وتفسيرا لها، ودراسة بوجه فنّي متماشٍ مع تطوّر الفكر بشكله العامّ، ليكون الفنّ التّشكيلي في الجزائر شبه مهمل وغير رائد في السّاحة الفنيّة التّشكيلية في العالم أجمع، وخاصّة الفنّ الشّعبي، الذي ينظر إليه العديد من النّاس أنّه أكثر ارتباطا بمظاهر اجتماعية، أكثر من كونه ذي بنية فنّية واعية، ذات قيم جماليّة متفرّدة وعاكسة لقيم تعبيريّة عميقة ومعقدة ومتشعّبة، بقدر التّنوع الاجتماعي لظروف النّشأة الاجتماعية، وامتداد العمق التّاريخي.

والاستعمار الفرنسي للجزائر الذي حاول أن يغيّر من هويّة الشّعب ويطمسها، وأوّل أداة لهذا التّغيير هو الاستشراق، الذي مسّ جميع جوانب الحياة الاجتماعيّة، وظاهرة الاستشراق طالت فئة الفنّانين ليكون لهم الدّور الفعّال في الغزو والاحتلال. وساعدت على عمليّة التّوسّع في الجزائر وكشف مناطق لم يرها الجيش الفرنسي.

وكان للفنّانين المستشرقين أمثال (دولا كروا) و(تيودوشاسيريو) و(فرومونتان)و(إيتيان ديني)، الأثر البالغ على نخبة من الفنّانين الجزائريّين الروّاد، من بينهم (ميلود بوكرش). وما أثّر على الفنّان الجزائري، إنشاء مدرسة الفنون الجميلة، لتعليم أبناء المستعمر أصول الفنّ الأكاديمي، لتتاح فرصة لفئة قليلة من أبناء الوطن للتّعلم في تلك المدرسة، حتى يتكوّنوا ويتأثّروا بالمدرسة الغربيّة، ليجدوا أنفسهم أمام واقع فنّي تمتدّ جذوره إلى تاريخ أوربا. وأثّر ذلك فيهم حتّى بعد الاستقلال، لتظهر فى السّاحة الفنيّة جماعة الأوشام، لتنادي بالرّجوع إلى الموروث الشّعبي، الغنّي بالقيم البصريّة الممتدّة عبر الزّمن القديم إلى عّدة حضارات متراكمة في تاريخ المنطقة. ليستمرّ ذلك الفكر والبحث في الموروث الشّعبي، الذي طال المجوهرات والزّرابي والخزف والحليّ، أي كل ماهو مادّي، ويجعل الرّمز الأمازيغي هو المنهل، والذي حاولنا شرح بعض معانيه، وينتقل ويبحث في الموروث غير المادّي، ليجعل منه حقلا معرفيّا، ليضمّ الأدب الشّعبي، وما يحتويه من

قصص وخرافات وشعر وموسيقى وغناء شعبي وأحاجي ورقص وألغاز وألعاب شعبيّة والبوقالة وألعاب الفنتازيا، كلّها مستوحات من أعماق الفكر الشّعبي الفنّي.

كلّ هذا الزّخم الشّعبي، نهل منه الفنّان التّشكيلي الجزائري كلّ بأسلوبه، والمدرسة التي ينتمي إليها، كالتّجريديّة والتّعبيريّة والرّمزية والحروفيّة، والواقعيّة التي كان لها حصّة الأسد في التّناول.

إنّ أهمية الموروث الشعبي جعلت الفنّان الجزائري يتطلّع إلى إثبات ذاته وهويته من خلال الممارسة والاقتباس من جهة، واستنطاق الذات الفنية من جهة أخرى، ممّا خلّف أثرا بالغا على الرؤى الفنية.

إنّ من أبرز الأسباب التي دفعت بالباحث إلى الالتفاف حول هذا الموضوع، ودراسته والميل إليه بصورة كبيرة ومباشرة، هو حاجة المكتبات الجزائريّة لهذا النّوع من الدّراسات الأكاديميّة، خاصّة وأنّه يعالج الموروث الشّعبي الجزائري من جهة، ويمسّ الهويّة من جهة أخرى، وفي محاولة من الباحث أيضا الوقوف على مختلف الشّخصيات الفنيّة الجزائريّة في هذا المجال، وإظهار قيمتها ومساهمتها في ترسيخ الهويّة الجزائريّة، بواسطة الموروث الشّعبي بنوعيه المادّي وغير المادّي.

وعلى هذا الأساس عالج موضوع البحث إشكاليّة تتمحور أساسا حول: مدى أهميّة الموروث الشّعبي وتأثيره على الفنّ التّشكيلي الجزائري، وإلى حدّ ما الحفاظ على هويّته ممارسة وإبداعا، من خلال إبراز القيم الجماليّة في توظيف التّصوير الجزائري للموروث الشّعبي.

وقد تفرّعت عن هذه الإشكاليّة مجموعة من التّساؤلات وأهمّها:

ما الدّافع والأسباب التي جعلت الفنّان يرجع إلى الموروث الشّعبي في إبداعه التّشكيلي؟

هل يحقّق الموروث الشّعبي نفس الوظيفة التي تُستخدم في التّصوير؟

هل يحقّق الموروث الشّعبي قيما جماليّة وتصميما في اللّوحة الفنّية؟

وللإجابة على مجموع هذه التّساؤلات، ومعالجة إشكاليّة الموضوع من كلّ جوانبه، جاء موضوع البحث موسوما بـــ:**الموروث الشّعبي في التّصوير الجزائري**.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن تقسّم الأطروحة إلى مدخل وأربعة فصول، حيث يندرج تحت كلّ فصل مجموعة من العناصر الجزئيّة.

وقد عنونت الباب الأوّل بـ: الموروث الشعبي الجزائري، حيث تناولت فيه التّعريف بالموروث بشكل عامّ، وذكرت خصائصه وأبرزت نوعيه المادّي وغير المادّي.

وأماّ الفصل الأوّل فقد عنونته بـ: الموروث الشّعبي المادّي الجزائري، تناولت فيه مجموعة من المفاهيم والأسس التي تمثّله كالعمارة والسّجاد والفخّار والحليّ...

وأمّا الفصل الثّاني فقد جاء موسوما بـ: الموروث الشّعبي الجزائري غير المادّي، إذ تحدثّت فيه عن مجموعة العناصر التي تمثّله، من الأدب الشّعبي والشّعر الملحون والخرافات والأساطير والألغاز والأحاجي...

وأمّا الباب الثاني فقد عنونته بـ: استلهام الموروث الشعبي في التصوير الجزائري متطرقا ف الفصل الأول إلى: الحركة التّشكيلية الجزائريّة المعاصرة، حيث تطرّقت إلى الحديث عنها قبل الاستقلال وبعده، والتّركيز على آليّات البحث عن الهويّة بعد الاستقلال في الحركة التّشكيلية.

أمّا الفصل الثاني، فقد جاء موسوما بـ: تأثير الموروث الشّعبي على الفنانين التشكيليين الجزائريين، وقد تناولت فيه طرق استلهام الموروث الشّعبي في التّشكيل الجزائري، من خلال قراءة بعض الأعمال الفنيّة تحليلا ونقدا.و الباب الثالث الذي عنونته ب : الموروث الشعبي في أعمال الفنانين التشكيليين ، متطرقا في الفصل الأول إلى الرمز الشعبي الأمازيغي، و الفصل الثاني عنونته ب: تحليل أعمال فنانين تشكيليين جزائريين.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يعتمد الباحث على المنهج الوصفي التّحليلي، إذ أنّه المناسب لطبيعة الدّراسة، ويساعد بصورة مباشرة في التّعرف على موضوع البحث، ووضعه في إطاره الصّحيح، وتفسير وتحليل جميع الظّروف المحيطة به.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك بعض الدّراسات السّابقة في مجال الموروث الشّعبي الجزائري، فحاولت قدر الاستطاعة الإلمام بشتات هذا الموضوع من كل جوانبه، قصد إخراجه في قالب علمي متقن، بما يتماشى وطبيعة المعلومات والأفكار الموجودة في هذا الحقل، الذي يحوي في طيّاته عناصر ثقافية حيّة ومؤثّرة وفعّالة، تتماشى مع طبيعة الشّعب فيتطوّر، ويكون مسايرا لحياة الأفراد في سلوكهم وعلاقاتهم.

وقصد إعطاء نفس متجدّد للبحث وضمان سيرورته، اعتمد الباحث على مجموعة من المصادر والمراجع ذات صلة مباشرة بالموضوع، نذكر على سبيل المثال لا الحصر عناوين بعض المؤلّفين ومؤلّفاتهم:

1. تارخ الجزائر الثّقافي، أبو القاسم سعد الله.
2. إبراهيم مردوخ، مسيرة الفنّ التّشكيلي في الجزائر.
3. رشدي صالح، الفنون الشّعبية.
4. محمد الجوهري، دراسة التّراث.
5. Hadi Tahar Ali, La peinture algérienne « Les fondateurs »

وفي آخر البحث توصّل الباحث إلى مجموعة من النّتائج والتّوصيات، أدرجت في النّهاية على شكل خاتمة.

المدخل

تمهيد:

يعتبر التّراث أو الموروث قضية تسبق الاقتصاد والتّعليم والاجتماع والفنّ، حيث أن التّراث يُعدّ كلَّ شيء، وبدونه لا يستقيم أيّ شيء، فمن جهة التّعليم يخرج الإنسان بدون الأصالة خاويا مهتزّا فاقدا بوصلته القوميّة، تهزّه مخطّطات التّغريب، ومن جهة الاقتصاد صار التّعود على عادات استهلاكية معيّنة (المقصود بها التّرويج لفائض الغرب من ملبس ومأكل وغيرها). أليس جانبا من الاقتصاد والاجتماع والفنّ.. "مثلا استيراد سكن متنقّل كعمل معماري غريب عنّا يتحالف فيها الألومنيوم مع الزّجاج في شمس محرقة، ونجلب أجهزة التّكييف بدلا من الحلول البيئيّة الطّبيعية المتوارثة، وخاصّة في بلاد عرفت القباب في العهد الإسلامي وعرفت أيضا القبو. والتّراث قضيّة سياسية، فهو التّمسك بصفات يريد الغرب هزّ قيمها والتّشكيك في النّفس والقدرات، وبالتّالي يسيطر بل ينتحل لنفسه التّراث ذاته."[1]

1 ـ بداية قصّة الفلكلور(الموروث):

أوّل من التفت إلى الموروث الشّعبي هم "علماء اللّغة والدّراسات القديمة الألمان بقيادة الأخوين (يعقوب وويلهيلم جريم) Jacob Grimm et Wilhelm Grimm* ، ويرجع لهما الفضل في تأسيس علم الفلكلور بجمعهم للموروث الشّعبي الألماني. وكانوا السّباقين إلى هذا العلم في القرن الماضي، وذلك بإصدارهم عدّة مؤلّفات للموروث الشّعبي الألماني.

جاء علم الفلكلور بدراسة وجمع القصص والحكايات المتعلّقة بالأشباح والأرواح الشّريرة وكلّ المعتقدات والعادات التي تنتمي إلى المجتمع الألماني، فنتيجة هذه الأعمال

[1] نعمات فؤاد، التراث والحضارة، كتاب الهلال، عدد 407، نوفمبر 1984، ص 13

* يعرفان تحت اسم الأخوان غريم يعتبر هو وأخوه أول من قام بجمع القصص الشعبية في ألمانيا وأوروبا مثل بياض الثلج وسندريلا وذات الرداء الأحمر .https://ar.wikipedia.org/wiki

التي تتعلّق بجمع الحكايات الخرافيّة الألمانية، والتي اشتهرت عالميّا، وأيضا دراستهم للقانون الألماني القديم وتتبّع جذوره التّاريخية، فضلا عن البحوث الأخرى التي جمعت الأمثال الشّعبية"[1]، وكانت أوّل دراسة بعد ذلك بحث آرشر تايلور Archer Taylor * عن المثل الشّعبي. أثارت هذه الأخيرة حماس علماء خارج ألمانيا كفرنسا وانجلترا وغيرهم من دول العالم، والتي تأثّرت هي الأخرى بالجهود الألمانية في ميدان الفلكلور، فاهتمّ بعضهم بجمع وتدوين معلومات متنوّعة متعلّقة بالموادّ الفلكلوريّة لمعتقدات وعادات وتقاليد، بالإضافة إلى الحكايات والأمثال ومشاهد الاحتفالات المختلفة، وقد تبع هذا الاهتمام التّركيز على وضع منهج منظّم لمعرفة الفلكلور، ودراسته دراسة علميّة، وتميّزت هذه المرحلة من البحث بتأليف موسوعة ضخمة عن الأغاني القصصية الشّعبية.

هناك جدال بين تصنيف الفنون الشّعبية، فلقد صنّف رشدي صالح** الفنون الشّعبية على أنّها تشمل التّعبيرات الرّوحية لفنون الأدب الشّعبي والموسيقى والرّقص، كما تشمل التّعبيرات الماديّة كفنّ الرّسم والنّقش والنّحت والعمارة والأثاث والأزياء والصّناعات الشّعبية الأخرى."[2]

التّراث الشّعبي هو كلّ ما يؤدّيه العامّة من أعمال لم تتمّ على أساس علمي، بداية كان التّراث الشّعبي يمثّل كلّ أنماط الثّقافة والمعرفة الشّفهية. أمّا حاليّا فقد وسّع العلماء

---

[1] رشدي صالح، الفنون الشعبية، دار القلم ،1961، ص11

* آرشر تايلور Archer Taylor: من مواليد الولايات المتحدة الأمريكية بفيلاديلفيا سنة 1890 وهو من العلماء المثقفين في علم الإنسان، التحق بكلية سوارثمور في بنسلفانيا وتخرج مع درجة البكالريوس والماجستير بالألمانية عام 1912 التحق بجامعة هارفارد وحصل على درجة الدكتوراه ، توفّي سنة 1973.

** رشدي صالح: ولد في المنيا 1920 وتوفي سنة 1980 بالقاهرة. وسوريا ويوغسلافيا والاتحاد السوفييتي ورومانيا، خريج كلية الآداب بجامعة القاهرة وتخرج من قسم اللغة الإنجليزية 1941، ثم حصل على دبلوم معهد التحرير والترجمة والصحافة سنة 1943 أنشأ مركز الفنون الشعبية سنة عاش في مصر 1957والفرقة القومية للفنون الشعبية. من الرابط:http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=508

[2] رشدي صالح، الفنون الشعبية، دار القلم،1961، ص23

مفهوم التّراث الشّعبي والذي يكمن في العادات والتّقاليد والممارسات والأعراف، وحتّى المعتقدات، من خلال دراسة أكاديميّة، وإنّها تعتمد على ما ينقل من جيل إلى آخر في مختلف ميادين الحياة العمليّة من حرف وصناعات يدويّة، والتي تتميّز بطابع خاصّ لكلّ شعب.

كما يقول حسن سليمان[***]

"إنّ الفنّ الشّعبي يتّسم إنتاجه الفنّي بالأصالة والتّلقائية والابتكارية لارتباط الفنّان ببيئته، لذا فهو ينسج من عاداته وتصوّراته وفنونه قيما وطرزا أو نماذج، ولذلك أيضا فهو مليء بالرّمز كما أنّه سريع ومباشر ولصيق بالحياة والمجتمع، منطلق غاية الانطلاق، معبّر أبلغ تعبير، فالفنّ الشّعبي يعكس الخبرة التي عاشها الفنّان الشّعبي، والمعبّر عنه في المناسبات المختلفة."[1]

إنّ كلّ مجتمع سواء كان بسيطا أم متطوّرا يتّسم بثقافة شعبيّة خاصّة به، تميّزه عن غيره من المجتمعات، لا يمكن تجاهل تأثيرها على أفراده. هذه الثّقافة التي كانت محصول سلسلة من التّطوّرات عبر آلاف السّنين.

السّمة الشّعبية للفنون الشّعبية تعتمد اعتمادا كلّيا على المشاركة بين الفنّان والمجتمع، وتلك العلاقة هي التي تربط الفرديّة المبدعة بالذّوق العامّ، وهذه العلاقة ذاتها هي التي قادت الفنّان إلى أن يعبّر عن نفسه بمصطلحات مجتمعه، "والفنّان الشّعبي هو الذي يجعل لأفكاره التي هي أفكار جماعته حضورا بينهم، ويكون أكثر ما يتميّز به الفنّان الشّعبي هو عاطفته التي تقوده إلى الانفعال، وإنّ الإيقاع الذي يسعى له الفنّان الشّعبي

*** حسن سليمان: فنان تشكيلي مصري من مواليد القاهرة عام ،1928 تخرج من كلية الفنون الجميلة قسم التصوير جامعة القاهرة سنة 1951، وتخرج معه في ذات الوقت نخبه من الفنانين الكبار مثل حامد ندا وتخرج قبله بعام الفنان عبد الهادى الجزار غيرهما.توفي في 15أوت 2008.https://ar.wikipedia.org/wiki

[1] حسن سليمان، كتابات في الفن الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 13

في أعماله يتّسم بسمة سيكولوجيّة، فلا هو قائم على الرّياضة ولا على الهندسة، ولكن يعتمد على الطّبيعة الإيقاعيّة لكلّ الأفعال الإنسانيّة."[1]

وهناك تأثير للأبعاد الاجتماعية على صياغة الوحدة التّشكيلية، صياغة تقف مع الظّاهرة الشّعبية في مدلولها وقيمها الإنسانيّة، فهي بدون الأبعاد الاجتماعية ليس لها أيّ خصوصيّة، بل هي ضرب من الإنتاج الحرفي فحسب."[2]

إنّ الموروث الفنّي يلمح وبقوّة أثناء تبصّرنا للرّسوم والرّموز الشّعبية عبر العصور، والمنتشرة بالمغرب العربي بصفة عامّة والجزائر بصفة خاصّة، هذا من جهة، أمّا من الجهة الأخرى، فإنّ الإرث الحضاري بما فيه الموروث المادّي وغير المادّي، قد أثرى التّصوير الجزائري المعاصر بالعديد من الصّياغات والحقائق المعرفيّة في مجال التّشكيل.

2 ـ المفهوم الاصطلاحي:

2 ـ التّراث:

هو الميراث الذي يتركه السّلف للخلف. وهذا ما يظهره القرآن الكريم بقول الله تعالى: الآية (19) من سورة الفجر (وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا) يظهر التّراث في هذه الآية بأنّه مادّي، وأيضا يظهر التّراث في الآيتين (5 . 6) من سورة مريم (فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا) يظهر التّراث بمعنى الفضل والقيم، حيث توارث المال ليس من شيم الأنبياء بقول رسول الله صلّى الله عليه وسلّم " إنّا معشر الأنبياء لا نورث وما تركناه صدقة".

[1] محمود الشال، العناصر الأساسية في بنية الفنون التشكيلية الشعبية، العدد 32 . 33، 1991، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 94،95.

[2] إيمان مهران، تنمية الحرف التقليدية مدخلا للحفاظ على الهوية، الملتقى الرابع للمأثورات الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة، وزارة الثقافة المصرية، 2009.

https://kenanaonline.com/users/imanmahran/posts/351828

فإذن مفهوم التّراث في اللّغة العربيّة هو الميراث الذي يتركه الإنسان بعد موته، "والأصل في مدلول هذه اللّفظة هو كلّ ما يتركه الميّت لورثته، ثمّ توسّع النّاس في مفهومها، وأصبحت تدلّ على جميع مخلّفات البشر الحسيّة والمعنويّة."[1]

ولهذا يعرّف التّراث بأنّه خبرات وتجارب السّلف المنعكسة على الآثار التي تركوها، وعلى القيم التي غرسوها، وباتت شاهدة حتّى عصرنا الحاضر.

أو هو ما ينقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوها من جيل إلى جيل، وهو كلّ الفنون والمأثورات الشّعبية من غناء وشعر وموسيقى وحكايات وأمثال، وأيضا العادات المتوارثة في جميع المناسبات، وما يتبعها من ألعاب شعبيّة، وإذا كان التّراث هو مخلّفات البشريّة الحسيّة والمعنويّة التي نحصرها في أربع نقط هي: "1. المعتقدات والمعارف الشّعبية 2. العادات الشّعبية 3. الأدب الشّعبي 4. الثّقافة والفنون الشّعبية."[2]

2 ـ 2 الموروث الشّعبي:

هو ذلك الجانب من ثقافة الشّعب الذي حفظ شعوريّا ولا شعوريّا في العقائد والممارسات، والعادات والتقاليد المرويّة الجارية في الأساطير وقصص الخوارق والحكايات الشعبية التي لاقت قبولا عامّا، وكذلك الفنون والحرف التي تعبّر عن مزاج الجماعة وعبقريّتها أكثر ممّا تعبّر عن الفرد."[3]

[1] محمد بن عبد الكريم الجزائري، الثقافة والمآسي رجالها، الشهاب الجزائري، ص 101

[2] محمد الجوهري، الطفل في التراث الشعبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 10العدد 3، 1979، ص15.16

[3] العنتيل فوزي الفلكلور ما هو، دار المعارف المصرية القاهرة، 1965، ص 36.

2 ـ 3 الفلكلور:

الفلكلور أو الفنّ الشّعبي، اصطلاح عرف في منتصف القرن التّاسع عشر، فقبل ذلك كان الفلكلور من الدّراسات الأثريّة الباحثة في ما خلّفه الماضي، دون اهتمام بالامتداد الحيّ له حاضراً.

إنّ اصطلاح الفلكلور أدخل في دراسات الفنون الشّعبية بعيدا عن مجال الآثار التّقليديّة، وذلك من قبل ويليام جون توموس* William John Thoms. إنّ جميع اللّغات الحديثة احتوت هذا الاصطلاح، إلّا أنّ معناه واقعيّا عرف اختلافا من بلد إلى آخر."[1]

نأخذ على سبيل المثال كلّا من فرنسا وإسكندينافيا، أين ضمّ الفلكلور كلّ الأمور المحتفظة بالطّابع التّقليدي للبلاد، مثل أشكال العمارة، أساليب الزّراعة، طرق النّسيج، وغير ذلك من مظاهر الثّقافة المادّية المرتبطة بعلم الأنثربولوجيا. أمّا في انجلترا، فمفهوم الفولكلور كان له علاقة بكلّ التّقاليد المنقولة شفاهة أو كتابة عبر الأجيال المتتالية، وبوسائل التّعبير الجماليّة التّلقائيّة البعيدة عن كلّ وعي علميّ محدّد، رغم هذا لم يبتعد موضوع ومنهج الفولكلور عن الأنثربولوجيا.

بين الدّراسات الأنثربولوجية البحتة والدّراسات الفلكلورية بمفهومها الحديث، هناك أنشطة شعبيّة جمّة مثل: الأعياد، الموالد، الاحتفالات الوطنيّة، المهرجانات، الرّقصات والمسرحيّات الشّعبيّة. إنّ طرق التّعبير الجمالي التّقليدي حاصرة في هذه الاحتفالات، والتي تتجلّى في حكايات وأغان وأحاديث زاخرة بالحكم والتّعاليم، كما تعبّر الصّور الجداريّة مثل تلك التي خلّفتها القبائل عن عناصر ثقافيّة حيّة ومؤثّرة وفعّالة، تتماشى مع

* ويليام جون توموس ولد يوم 16 نوفمبر 1803، هو ناقد وكاتب بريطاني أول من وضع مصطلح علم الفلكلور واهتم بالموروث المادي وغير المادي والأساطير، توفي في 15أوت 1885https://ar.wikipedia.org/wiki

[1] رشدي صالح، مرجع سابق، ص 13

تطوّر الشّعب، ومسايرتها لحياة الأفراد في سلوكهم وعلاقاتهم، وتتّسم هذه العناصر الثّقافية بالمرونة، فتسقط الحلقات الميّتة أو التي ماتت وظائفها، وتعدّل الحلقات القابلة للتّعديل، بحيث تساير مراحل التّطور، وهي دائما تضيف حلقات جديدة تحسّ الجماعة بالحاجة إليها، وهي لا تضيفها إلى تراثها الشّعبي إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومتنوّعة...فليس هناك بحث فيها يرتبط بالفلكلور، ولكن هناك حياة موصلة ترتكز على تقاليد وخبرات وتجارب."[1]

في حين يرى كارل غوستاف يونغ* أنّ الفنّ الشّعبي آخر بقايا الرّوح الجماعيّة، التي تردّد في حلمها ما هو أزليّ، عميق الجذور في النّفس الإنسانيّة.

"وعلى الرّغم من أنّ كلمة فلكلور قد مضى عليها أكثر من قرن، فليس هناك اتّفاق تامّ على ما تعنيه هذه الكلمة. "[2]

فمنهم من رأى بأنّ كلمة فلكلور تعني "علم الشّعب"، ثمّ تطوّرت مدلولات هذه الكلمة، حسب الموضوعات التي يبحث فيها هذا العلم، فاتّخذت أشكالا عديدة.

"وعلى الرّغم من وجود صلة بين الفنّ الشّعبي والفنّ الفلكلوري، فلا تكاد تقوم بينهما أيّ من همزات الوصل. كما أنّ تلك الفكرة المتواترة التي تقول بأنّ فنّ الجماهير الحديثة يعتبر في جوهره استمراراً للفنّ الفلكلوري السّابق، الذي يعدّ بمثابة فنّ بسيط عتيق الطّراز، أمّا الفنّ الشّعبي فهو في الغالب فنّ بادي الحذق والكفاءة التقنية، على الرّغم من سوقيّته

[1] عبد الحميد يونس، دفاعا عن الفلكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1973، ص 13

* كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung ولد1875 توفي 1961، عالم نفس سويسري ومؤسس علم النفس التحليليhttps://ar.wikipedia.org/wiki

[2] فوزي العنتيل ، الفلكلور ما هو؟ ، ص36

وتعرّضه لتغيّرات سطحيّة مباغتة، ولكنّه عاجز عن أن يحقّق لنفسه تحوّلا جذريّا، أو أن يرتقي بقدرته على الحكم والتّميّز."[1]

لذلك يمكن القول بأنّ الإنسان انطلق خلال ممارسته للحياة، يصوغ إبداعه الفنّي وينقل حكمته ومأثوراته إلى الأجيال المتتابعة، ومن مجتمع إلى مجتمع، ولتصبح ثقافته هي خبرة أجيال سابقة مضافة إلى خبرة جيله، وليقدّمها للأجيال اللّاحقة.

إنّ عمليّة الإبداع للشّعب في تغيّر مستمرّ ونموّ مطرد، يتغيّر وينمو بتغيّر ونموّ الإنسان نفسه، لقد ظلّت الثّقافة الشّعبية في المجتمعات العربيّة محتفظة بطابعها الذي يتميّز بالعمق التاريخي، إزاء كلّ المتغيّرات التي جابهت الإنسان العربي على مرّ العصور، وأمام كلّ المحاولات التي بذلت لفرض ثقافات غير عربيّة في قطاعات متعدّدة من الوطن العربي، أو إحلال أسلوب في التّفكير وأشكال في الإبداع بدلا ممّا كان أو ما هو كائن، لتحلّ أنماط ثقافيّة مفروضة محلّ أنماط الثّقافة المتوارثة تلقائيّا.

وما نتج عن هذا التّداخل الثقافي، ظهرت أنماط ومفاهيم ثقافية جديدة متأثرة بالأنماط الغربية، ونحن لا نستطيع أن نعمّم الحكم، بأنّ هذا التّداخل الثّقافي قد تسبّب في إفساد أو تحسين الأنماط الأصليّة للفنون الشّعبية، فإنّ هذه الأنماط الجديدة بالرّغم من تأثّرها بمفاهيم أخرى وافدة من ثقافات أخرى لمجتمعات أخرى، سواء أردنا أو لم نرد، لعبت دورا مؤثّرا في تكوين ثقافة الشّعب، وأشكال إبداعه الفنّي، ذلك الإبداع الذي هو في حقيقته، تعبير عن ضمير الأمّة وشخصيّتها.

والفنون الشّعبية لأيّ بلد وإن تأثّرت بفنون بلدان أخرى، نتيجة الاتّصال والتّبادل الثّقافي والحرب والهجرة، تظلّ محتفظة بمقوّماتها، ومضامينها الأصيلة. إنّ الإنسان

[1] آرنولدهاوزر. فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة زكي نجيب محمود المركز القومي للترجمة القاهرة 08 ص 369

بطبيعته مؤثّر في غيره، ويتأثّر بغيره أيضا، كما يؤثّر في بيئته المحليّة ويتأثّر تأثيرا مباشرا بها، وما يحيط به من مجتمعات، وإبداعه هو تعبير مباشر عن مجتمعه، ليواجه ضرورات الحياة اليوميّة.

"إنّ الفنون الشّعبية هي شكل من أشكال تعبير الإنسان عن ذاته الجمعيّة وعن مجتمعه، ودراسة أنماط هذه الفنون هي إحدى محاولات الكشف عن هذه الذّات، من خلال صور وأشكال ووسائل إبداعها الفنّي، الذي تمارسه بهدف نفعي أو ليجمل به حياته سواء بسواء. وليكون في النّهاية عاملا يميّزه عن إنسان آخر في مجتمع آخر. إنّ تواصل الإبداع الشّعبي في شتّى فروع المعرفة الإنسانيّة، هو سمة أساسيّة من سمات المأثورات الشّعبية العربيّة."[1]

هذا التّواصل يلغي الفوارق الزّمانية والمكانيّة، يظهر هذا بشكل واضح في أعمال الفنون الشّعبيّة، بما فيها (الفخّار) عند القبائل الأمازيغية أو (سجّاد بني ميزاب)، فنجد كلاّ منها مازالت محتفظة بنمطها الأصيل في تلك الرّموز أو الرّسوم الشّعبية.

إنّ هذا الاستمرار الحضاري، بما فيه من حيويّة وأصالة الأنماط المستخدمة حتّى الآن في الفنون والحرف الشّعبية، يجعل من الصّعب وضع حدود فاصلة بين ما هو تقليديّ وما هو شعبيّ، فما كان موجودا مازال مستمرّا بشكل أو بآخر، وما هو مبدع ومستحدث هو مستنبط ممّا كان." كما يقول صفوت كمال*: "إنّ الإبداع الشّعبي لا يتّبع قوانين وضعيّة مدروسة، كما لا يخضع للمقاييس الفنّية الكلاسيكيّة، إنّما يصدر مستقلاّ متميّزا بأصالته. ولقد ظلّت فنون الشّعب دائما مصدرا لإلهام الفنّانين الهادفين إلى

[1] صفوت كمال . مناهج بحث الفولكلور العربي بين الأصالة والمعاصرة، عالم الفكر، العدد الرابع، سنة 1976، ص185

* صفوت كمال: أحد أكبر علماء المأثورات الشعبية في العالم العربي، ولد في 2 سبتمبر 1931 وتوفي في 19 مارس 2009م. https://ar.wikipedia.org/wiki

الأصالة في إبداعهم، يقتبسون من وحدات الإبداع التّشكيلي أنماطا يدخلونها في بناء أعمالهم، كما كانت تكوينات الفنون الأولى تستخدم في الإبداع الجديد للمدارس المعاصرة."[1]

ومن مزايا الفنون الشّعبية في كلّ مكان، أنّها وليدة ذوق بدائيّ صرف، نشأ عن مستوى معيّن من الإرث الثّقافي والممارسة والظّرف الطّبيعي، وقد تكون الفنون الشّعبية في العالم متشابهة في انطلاقها، فهي فنون تطبيقيّة على أشياء استعماليّة بدائيّة، كان الإنسان يحاول إغناءها بإضافة الصّيغ والألوان عليها."[2]

3 ـ خصائص الفنون الشّعبية:

هناك تقدّم في الفنون الشّعبية وذلك بتطوّر التّقنيات، ونظرا لعدم انفتاح الفنون الشّعبية على تأثيرات خارجيّة فهي مستقلّة، فمثلا لمّا نرى الفنّ الشّعبي في منطقة القبائل كصناعة الفخّار، يأخذ أنماطا غنيّة، ولكنّه يبقى مرتبطا بشخصيّة موحّدة، حتّى لو كان هناك تطوّر في الرّموز أو الأحجام (أي شكل الأواني).

لذا فالفنّ الشّعبي فنّ العامّة، المبدع فيه هو كلّ العامّة والمتذوّق كذلك، فلا تكون هناك فوقيّة للفنّ، قوامه عدد من الفنّانين الشّعبيين، لا يستطيع فهمهم أو تذوّقهم إلّا عدد ضئيل من المتذوّقين، فالنّساء في بلاد القبائل كنّ يتقنّ صناعة الفخّار في وقت مضى، والرّجال يتقنون صناعة المجوهرات الفضّية في منطقة الطّوارق، والأسر الأمازيغيّة تتسابق في تزيين البيوت من الدّاخل. وتتطوّر كلّ هذه الفنون الشّعبية من فخّار وزرابي ومجوهرات وأزياء، وذلك لأنّها غير مجّانيّة، ولها مردود وظيفيّ استعماليّ يسدّ متطلّبات المجتمع مباشرة.

[1] صفوت كمال، مدخل لدراسة الفلكلور الكويتي، مطبعة حكومة الكويت، 1968، ص 23

[2] عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر اليونسكو،1980، ص102

كما يقول عفيف بهنسي*:." الفنّ الشّعبي هو عطاء جماعي مباشر، يتجدّد بتجدّد ممارسة الحياة، هو فنّ يتذوّقه النّاس جميعا، على اختلاف ثقافتهم ومعارفهم، ويدخل في صميم حياتهم، ليحدّد المستوى الحقيقيّ للحضارة لديهم، فالحضارة ليست في تقدّم صناعة الآلة، بل هي في تقدّم صناعة الفرح والحبّ والأمل، والفنّ هو هذه الصّناعة ذاتها."[1]

لاحظنا أنّ معظم الفنون الشّعبيّة المستخدمة للرّسوم الشّعبية، تتميّز بخصائص تختلف عن شتّى الفنون الحديثة. ومن هذه الخصائص:

1) **فنون وظيفيّة** كما ذكرنا سالفا عند سكّان الأمازيغ، باعتبارها مكسبا للرّزق عندهم، "وتعكس الواقع الاجتماعي للمجتمعات التّقليدية ذات التّكنولوجيا البسيطة، والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الاجتماعية التّقليدية، وبسلوك الإنسان وقواعد عمله وتفكيره وشعوره، وتتشكّل قاعدتها الأساسيّة في الارتباط الجدلي والتّلاحم العضوي مع المهن العمليّة، وهدفها هو خدمة المجتمع بالدّرجة الأولى وليس خدمة الفرد، ولا تتوخّى خلق متعة جماليّة، بقدر ما تتوخّى تلبية حاجات أفراد المجتمع ورغباتهم."[2] إذ أنّ عمليّة النّسيج في المناطق المشهورة بهذه الصّناعة كمنطقة "بني يزقن"، نراها ذات اكتفاء ذاتي في إنتاجها، إذ تعطي لمنتجاتها صبغة خاصّة بالمنطقة، وتلبّي كل متطلّبات المنطقة حتّى تجد أنّ هناك مجالا للتّصدير لمحافظات أخرى وللخارج، فبذلك تلبّي حاجة المجتمع ورغبته، وتحافظ على طابعها الفنّي لنسيج "بني يزقن".

* عفيف البهنسي عفيف البهنسي مؤرّخ وفنّانٍ تشكيلي وأستاذ من مواليد دمشق، سوريا. درس في دمشق جميع مراحل الدراسة وحصل على إجازة دار المعلمين فيها. حصل على الإجازة في الحقوق ودبلوم في باريس ودرس تاريخ الفن في معهد اللوفرhttps://ar.wikipedia.org/wiki

[1] عفيف البهنسي، المرجع السابق، ص 103

[2] إبراهيم الحيدري، اثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار اللاذقية، 1984، ص63.

2) الفنون الشّعبية هي **فنون تراثيّة ومحافظة**، وترتبط ارتباطا وثيقا بالتّراث الحضاري وبالتّقاليد والعادات والقيم الاجتماعية والدّينية والأخلاقية"[1]، كما نلاحظ أيضا في أعمال الفخّار وما زيّن بالرّسوم والرّموز الأمازيغيّة، قد بقي محافظا عليه لآلاف السّنين، بالرّغم من الحضارات التي مرّت على المنطقة والفتوحات الإسلاميّة، والوجود التركي والاحتلال الفرنسي، الذين كان لهم الأثر الكبير على الفنون الشّعبيّة، وخاصّة صناعة السّجّاد، وبقيت الفنون الشّعبية الأمازيغيّة محافظة على تراثها وقاموسها التّشكيلي، الذي يلجأ إليه الفنّان الشّعبي حتّى يومنا هذا. "إذ أنّها فنون محافظة تحاكي الأسلاف، وتنقل التّراث الفنّي نقلا جامدا دون تغيير أو تطوير، وغالبا ما تستخدم كوسيلة لخدمة المؤسّسات والمنظّمات الاجتماعيّة، والمحافظة على وحدتها وكيانها واستمرارها."[2]

3) الفنون الشّعبية هي **فنون رمزيّة**، أي كلّ ما جيء به ليس تقليدا للطّبيعة، وإنّما هو تحوير لها، وذلك لخلق لغة اتّصال وتفاهم تربط الفنّ بالمجتمع والطّبيعة، كما نعلم بأنّ الرّموز في الفنون الأمازيغيّة متطوّرة لحدّ بعيد جدّا، إذ نجد أنّ كلّ نبات وحيوان له رمز، وحتّى الإنسان بجنسيه والظّواهر الطّبيعيّة. معظم تلك الرّموز لها علاقة وطيدة بالسّحر والخرافات والأساطير تمتدّ في عمق التّاريخ، ومن هذه الرّموز ما هو معروف معناه ومنها ما بقي غامضا إلى الآن، وما زالت هناك اجتهادات في شرح جميع الرّموز الأمازيغيّة وأبعادها الاجتماعيّة والأخلاقيّة والتي تعدّت الألف رمز.

والرّمزية في الفنون الشّعبية بصورة خاصّة، تعتبر العالم نظاما من الإشارات والصّور، التي تعكس وحدة الإنسان والتحامه بالقوى الطّبيعية والسّحرية وبالرّوح الجماعيّة، وبذلك

[1] إبراهيم الحيدري، اثنولوجيا الفنون التقليدية، المرجع السابق، ص 63

[2] نفسه، ص 63

فهي شكل من أشكال العلاقات الإنسانيّة مع العالم، وتحوير وإغناء في تصوير الواقع المعاش في مفاهيم حسّية"[1].

المرأة عند الأمازيغ هي الجنس الأكثر قداسة، إذ يرمز للمرأة بنور المصباح الدّاخلي للبيت أو الجَرّة، إذ يشبّه رحم المرأة بالجَرّة التي يخزّن فيها الماء، الذي يجعل كلَّ شيءٍ حيٍّ، كما ترى سوزان لانجر* بأنّ الفنّ هو إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسّي، بحيث تكون معبّرة عن الوجدان البشري."[2]

ونرى بأنّ الفنّ الشّعبي عند الإنسان الأمازيغي بإبداعه أشكالا، لابدّ أنّه يكون معبّرا عن شيء ما، ذلك هو الوجدان البشري، إذ نجد اهتمامه بشيء ما مثلا كطير معيّن، أو نبات مقدّس كشجرة التّين مثلا، فتبقى صورتها وثمارها ومنافعها مؤثّرة في وجدانه، فيحاول أن يجعل لها مكانا أو مقاما في جميع حاجياته، وذلك باختصارها على شكل رمز معيّن، ويبقى ينتقل من مادّة لأخرى ومن وظيفة لأخرى، أي على جدران البيوت أو الأواني الفخّارية أو النّسيج.

4) تتّسم الفنون الشّعبية **بوحدويّتها وانفرادها**، فكلّ عمل فنّي منها له شكله الخاصّ ومضمونه الخاصّ به، وكما ذكرنا سالفا هناك تنوّع في الفنون التّقليدية من منطقة لأخرى، من حيث الصّنعة وأيضا الطّابع الفنّي وحتّى الخامة، فتختلف من مكان لآخر، وذلك بحسب البيئة التي يعيش فيها، وكما نعلم فإنّ البيئة تلعب دورًا مهمّا في تحديد عمل الفنّان وأساليبه الفنّية، ففي منطقة الأمازيغ تعكس أعمالهم حياة المزارعين، وتتعلّق

[1] إبراهيم الحيدري، اثنولوجيا الفنون التقليدية، المرجع السابق، ص63

* سوزان كاثرينا لانجرس Susanne Katherina Langer: فيلسوفة أمريكية معاصرة ولدت عام 1895 من أبوين ألماني الأصل، تلقت تعليمها في رادكليف حيث حصلت على الماجستير ثم الدكتوراه، تنوع الإنتاج الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وعلم اللغة وفلسفة الفن، وتوفيت في 17جويلية 1985 .

[2] سوزان لانجر فلسفة عند سوزان لانجر، إعداد راضي حكيم، سلسلة كتب شهرية أفاق، بغداد، 1986، ص10

بطقوس الإخصاب وما ينتجون من محاصيل زراعية، وما يرتبط بها من أساطير دينيّة وسحريّة كعلاقة الأرض بالقمر. فنجد هناك اختلافا في صناعة الزّرابي من منطقة لأخرى، فزرابي منطقة "وادي ميزاب" تختلف عن منطقة "الأمازيغ" وتختلف عن منطقة "تلمسان" ومنطقة "بني راشد"، تجد رموزها من أصل سكّان المغرب العربي كمنطقة "الشّاوية والبربر"، ومنها ما هو من أصول الأناضول جاء عن طريق الأتراك في الحكم العثماني، ومنها ما هو إسلامي جاء بعد سقوط الأندلس كمنطقة "بني راشد".

"إنّ الفنّان الشّعبي لا يتوخّى من أعماله الفنّية إلّا ربحا قليلا ومتعة جماليّة جماعيّة، للحفاظ على التّراث وخدمة للمجتمع الذي ينتمي إليه، ولذلك فإنّ وظيفة الفنّ ورسالته هي التي تحدّد شكله ومضمونه وأهمّيته الاجتماعيّة."[1]

5) الفنون التّقليديّة **تعبّر عن روح الجماعة وتضامنها**، فالفنّان الشّعبي له مكانة خاصّة وسط مجتمعه، فيكون محبوبا لأنّه يلبّي رغبة الجماعة في الحفاظ على التّراث الشّعبي، وجعل عمله الفنّي في خدمة متطلّبات مجتمعه من فرش أو أواني أو ما شابه ذلك، كما أنّ عمل الفنّان الشّعبي لا يختلف من فنّان إلى آخر، من حيث تكوين الرّموز أو الرّسوم الشّعبية، إذ يوجد احترام ووحدة في العمل الفنّي، فنجد في قرية واحدة عدداً من الفنّانين الشّعبيين، يتجلّى بينهم تشابه كبير في أعمالهم الفنّية، لأنّهم يعبّرون عن روح الجماعة كما ذكرنا سالفا، (وذلك على اختلاف الفنّ الحديث ذي الرّوح الفرديّة). "كما يعكس ذلك التّرابط والالتحام الوثيق بين الإنسان والطّبيعة، والإنسان والمجتمع، والإنسان ونفسه."[2]

[1] إبراهيم الحيدري، مرجع سابق، ص 64 .

[2] نفسه، ص 64.

4 ـ خصائص الموروث الشّعبي الجزائري:

بعد فحص أهمّ العناصر والمواضيع والأشكال الشّعبية، يمكن استنتاج بعض الخصائص الأساسيّة... بوصفها ميزة وسمة من مميّزات وسمات الموروث الشّعبي الجزائريّ في معرفة أهمّ القيم الفكريّة والجماليّة.

أ . إنّها أشكال لمضامين تناقلتها الأجيال من جيل إلى جيل، بعد اتّفاق عقدي (حصيلة العقل الجمعي) لمرجع أمازيغي أو إسلامي، تحقّق معنى الاتّصال غير المكتوب.

ب . أشكال لمضامين تجسّدت عن حكاية أو قصّة أو سيرة أو أسطورة (الأدب الشّعبي).

ج . هي رموز خالدة محمّلة بأهداف قابلة للتّطوّر والتّغير من عصر إلى عصر، في نظام شكلي جديد لمضمون واحد.

د . إنّها رموز وأشكال أكّدت بساطة الأسلوب وصراحة الألوان والتّسطيح، فلا توجد قيمة حقيقيّة لمبدأ الظلّ والضّوء، بل هما محصّلة منهج التّسطيح (اللون المسطح بدون تدرج لوني) (يقترب من الرّسوم الإسلاميّة).

ومن سمات الفنون الشّعبية أنّها قائمة على قانون التّماثل الشّكلي (تقابل الأشكال) أو قانون تناظر الأضداد (تقابل الكتابة مع الأشكال).

هـ . غياب مشاهد الطّبيعة قد يستعاض عنها بتكوينات لزهور ونباتات، بسبب اهتمام الفنّان الشّعبي بصيغة الحدث الأساسي ... أو أنّه اتّجه إلى نظام أدقّ وأنضج (الزّخرفة)، يعتمد التّكرار في بنائها، قد يكون أيقونيّا وذلك لكثرة الرّسوم في أوانيه وفراشه وجدرانه، ليحافظ على صبغته، وتكون خالية من الكتابة، ولكن في رسومهم روح كتابة التّيفيناغ. لتكون رسومهم تجريديّة (تؤكّد كراهية الفنّان الشّعبي الأمازيغي للفراغ).

الباب الأوّل:

الموروث الشّعبي الجزائري

الفصل الأوّل:

الموروث الشّعبي الجزائري غير المادّي

تمهيد:

عرفت الجزائر قديما العديد من الامبراطوريات والحضارات بما في ذلك حكم النمدين والفينيقين والبونقيين والرّومان فالوندان ثم البيزنطيين وبعد الفتح الإسلامي شهدت البلاد أو أجزاء منها سيطرة كل من الأمويين والعباسيين والأدارسة والأغالبة والرستميين والفاطميين والزيريين والحماديين والمرابطين والموحدين فالعثمانيين وشهدت للقرن التاسع عشر الاحتلال الفرنسي،كل هذا التراكم كان له الدّخل في تنوّع وإثراء الموروث الشّعبي غير المادّي، والذي يعد جزء مهمّا لذاكرة المجتمع الجزائري، فلهذا لابدّ الاهتمام به وتوثيقه وحمايته من الضّياع والزّوال، ليستمرّ ويتوارث للأجيال اللّاحقة.

"ويوصف الموروث الشّعبي غير المادّي بأنّه وعاء ذوبان للتّعبير الإبداعي وقوّة دافعة للثّقافات الحيّة". إذ عرف في مضمونه تغيّراً كبيراً في العقود الأخيرة لدى منظّمة اليونسكو، ويرجع ذلك جزئياً إلى النصوص التي وضعتها اليونسكو. ولا يقتصر التّراث الشّعبي على المعالم التّاريخيّة ومجموعات القطع الفنّية والأثريّة، وإنّما يشمل أيضا التّقاليد أو أشكال التّعابير الحيّة الموروثة من أسلافنا، والتي تداولتها الأجيال الواحد تلو الآخر وصولاً إلينا، مثل التّقاليد الشّفهيّة، والفنون الاستعراضيّة، والممارسات الاجتماعيّة، والطّقوس، والمناسبات الاحتفاليّة، والمعارف والممارسات المتعلّقة بالطّبيعة والكون، والمعارف والمهارات في إنتاج الصّناعات الحرفيّة التّقليديّة. يشكّل التّراث الثّقافي غير المادّي، بالرّغم من طابعه الهشّ، عاملاً مهمّاً في الحفاظ على التّنوّع الثّقافي في مواجهة العولمة المتزايدة. ففهم التّراث الثّقافي غير المادّي للمجتمعات المحلّيّة المختلفة، يساعد على الحوار بين الثّقافات، ويشجّع على الاحترام المتبادل في طريقة عيش الآخر.

وأهمّية التّراث الثّقافي غير المادّي لا تكمن في مظهره الثّقافي بحدّ ذاته، وإنّما في المعارف والمهارات الغنيّة التي تنقل عبره من جيل إلى آخر. والقيمة الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي ينطوي عليها هذا النّقل."[1]

وقد عرفت الجزائر الحضارات منذ القدم في مختلف عصور الحضارة الإنسانيّة، فقد عثر على بقايا وآثار نشاط إنسانيّ تعود إلى نحو 7000 عام قبل الميلاد، واحتكّت بعدّة حضارات سجّلها التّاريخ. كلّ هذه الفترات التي مرّت على الجزائر، كان لها التّأثير البالغ في فنونها الشّعبيّة، فنجد لحدّ الآن فنونا تقليديّة فيها رسوم الإنسان البدائي، ومنها ما طوّر ورقّى الفنّ الأمازيغي، والتّطور الذي طرأ عليه خاصّة في فترة الانحطاط وسقوط الأندلس وتوافد الحرفيّين إلى الجزائر، وكيف كان لهم التّأثير على الحرف التّقليدية خاصّة العمران والحليّ والسّجّاد.

وبهذا نلاحظ تداخل عدّة حضارات على أرض الجزائر، لتتأثّر بعدّة عوامل أهمّها: تأثير الحضارات المجاورة، والتّراث الإسلامي، إفريقيا والأندلس واليهود، الاستعمار الفرنسي، الانفتاح على العالم وثورة الاتّصالات."[2]

كلّ هذه العوامل ساعدت الجزائر على إيجاد موضوعات ثقافيّة ذات صبغة تراثيّة عالميّة، سواء كانت مادّية أو غير مادّية.

1 ـ الأدب الشعبي:

فبالنّسبة للأدب الشّعبي الجزائري فهو غنيّ، فلو نذهب للشّعر الشّعبي، فنجد المئات من القصائد متوارثة شفاهة، ومنها ما هو مدوّن في مخطوطات يتوجّب التّحقيق لها.

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/ قائمة مواقع التراث العالمي في الجزائر يونسكو

[2] https://ar.wikipedia.org/wiki نفس المقال

وأيضا سير أولياء الله الصّالحين والألغاز الشّعبية والأمثال والحكم، إذن فهو "أدب غنيّ بالمغزى والرّموز التي تكشف عن تجارب الفرد الشّعبي مع نفسه ومع الكون كلّه."[1]

ونظرا للأهمّية التي يحظى بها الأدب الشّعبي، لابدّ أن تتوفّر فيه شروط ليمكن إدراجه في الأدب الشّعبي، كما يقول المرزوقي " أنّه الأدب مجهول المؤلّف، العامّي اللّغة، المتوارث جيلا بعد جيل، بالرّواية الشّفويّة."[2]

ولهذا اشترط للأدب الشّعبي شروط لابدّ من اجتماعها في أيّ عمل أدبي وهي:

1. جهل المؤلّف في بعض الأحيان.

2. النّصّ الأدبي باللّغة العامّية.

3 . العمل الأدبي يكون متوارثا.

4 . العمل الأدبي يكون متوارثا شفهيّا.

فهذه الشّروط مرتبطة ببعضها البعض، فتدخّل الرّواة في النّصوص الأدبيّة يجعلون أنفسهم يخدمون رغبات المستمعين، وبذلك يجعلون المؤلّف الأوّل غائبا رغم وجود بصماته، ومع الزّمن يصبح عدد المؤلّفين كثيرا بسبب الرّواة، لأنّه لا يمكن القول "بأنّ الشّعب كلّه يمكن أن يجتمع ليؤلّف أسطورة أو حكاية خرافيّة أو شعبيّة على سبيل المثال."[3]

1 ـ 1 الشّعر الملحون: الشّعر الملحون هو أدب شعبي مكتوب باللّهجة العامّية، ويلحّن ويغنّى في المناسبات، عادة ما كان في مدح الرّسول (صلى الله عليه وسلّم)

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر ط2، دت ص8

[2] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، 1967، ص49

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص4

وقضايا وطنيّة. "والشّعبي يعتمد على كمّية الأبيات، بينما الشّعر الشّعبي في رأيهم، يعتمد على المقاطع وعلى النّبرة واللّهجة الخاصّة في النّطق، ولا يخضع للبحور التي عرفت في الشّعر العربي الفصيح." [1]

ويذهب أحد الدّارسين إلى أنّ وجود الشّعر الملحون في بلدان المغرب العربي، يعود إلى انتقال نماذج تصارعه من الشّرق، ويمتدّ حتّى القرن الرّابع هجري."[2]

وفريق ثانٍ يؤكّد ظهور القصيدة الشّعبية مع الفتح الإسلامي، فنجد ما يسنده من رأي فيما ذهب إليه **عبد الله الركيبي*** حين يقول بأنّ الشّعر الشّعبي جاء مع الفتح الإسلامي، ثمّ انتشر بصورة قويّة واضحة، بعد مجيء الهلاليّين إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعدّدة، حيث اندمجوا في ظلّ الأوساط الشّعبيّة، وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جليّة، اعترف بها كثير من الدّارسين حتّى صار الأدب الشّعبي منذ ذلك الحين ثمرة من ثمار الثّقافة العربيّة."[3]

يقال عن الشّعر الشّعبي أنه " يوصف بالسّلطة العفويّة إن لم نقل السّذاجة أحيانا، والشّعر الشّعبي هو ما يستوحي من الشّعب على اختلاف طبقاته، ويفيض بروحه ويعبّر عن ذوقه ومشاعره، ويصوّر مستوى حياته، ويظهر ثقافته سواء أكان مسجّلا بالكتابة أو تتداوله الشّفاه، صادرا عن فرد أو جماعة، ناشئا في قرية أو مدينة، فهو الشّعر الذي يصوّر طقوس الحياة في جوانبها الاجتماعيّة والسّياسيّة، بصورة يغلب عليها طابع التّعميم

[1] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص493

[2] محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر ، ط1 سنة 1967 ص 53

* عبد الله الركيبي ولد في الجزائر سنة 1928، كان عضو جمعية النقد الدبي وأستاذ بجامعة الجزائرله ما يزيدعلى العشرين كتابا في النقد والفكرو الثقافة، وهو أول برلماني ينجز دراسة غير مسبوقة بعنوان حاجتنا إلى ثقافة سياسية وهل لمجلس الأمة دور فيها، توفي يوم 19أفريل 2011

[3] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث ص 368

والنّزوع الأخلاقي، يصطبغ الشّاعر بروح دينيّة، فهي أقرب إلى المثاليّة منها إلى تحليل الظّواهر والظّروف المتداخلة."[1]

وعادة مؤلّف الشّعر الشّعبي يكون مجهولا، شعره متوارث شفاهة، وأيضا الملفت للنّظر والدّراسة هو الشّعر الملحون الثّوري الجزائري، بدايته مع اندلاع الثّورة التّحريرية أوّل نوفمبر 1954م المجيدة، الذي كان بمثابة شعر الحماسة الذي استوعب النّضال والكفاح المسلّح، حتّى أنّه سجّل بعض الأحداث وبطولات جيش التّحرير، والملفت للنّظر هو وجود قصائد لبعض البطولات والشّخصيات، جعل منها الفنّان التّشكيلي لوحات لها بعدا تاريخيّا، أوّل ما نراها يتبادر في أذهاننا القصيدة أو الشاعر، الشّخصية الرّئيسة في القصيدة أو البطل، وهذا ما نتناوله لاحقا.

1 ـ 2 الأمثال والحكم الشّعبية :

1 ـ 2 ـ 1 المثل الشّعبي:

المثل الشّعبي شكل من أشكال الأدب الشّعبي، الذي يعبّر عن فلسفة الشّعوب وقدرتها على التّفكير، وخلاصة تجربة عاشها الفرد أو الجماعة، هو"ضرب من التّعبير عمّا تزخر به النّفس من علم وخبرة وحقائق واقعيّة، بعيدة البعد كلّه عن الوهم والخيال."[2]

عادة يرتبط المثل بحادثة معيّنة حقيقيّة كانت أم من الخيال، ولتأثيرها على السّامعين، انتشرت على الألسن وشاعت وتناقلت من جيل إلى جيل.

كما تميّزت الجزائر بألغاز شعبيّة أيضا لها حكمها وأمثالها المتداولة في مجتمعها، لها خاصّية معيّنة تميّزها عن غيرها من الشّعوب، إلّا أنّها بدأت في النّقصان، وذلك لعدم

[1] عبد الله الركيبي، المرجع السابق، ص336.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص161

الاهتمام بهذه الحكم والأمثال من طرف المجتمع. فهي ذات أهمّية كبيرة، فبها ينضج الفكر والأخلاق، فإن لم يهتمّ المثقّف الجزائري بهذا التّراث، فيفقد هويّته ويزول، وأمثالنا كلّها تحتوي أفكارا قويّة ومعان رفيعة. وأهمّ دراسة أقيمت في الجزائر عن الأمثال والحكم الجزائريّة، كانت من قبل الباحث جعكور مسعود الذي قام بدراسة ميدانيّة بحتة، ليجمع فيها أكثر من ألف حكمة ومثل، محوّلا إيّاها من الدّارجة إلى اللّغة العربيّة الفصحى لتشمل المعرفة، ويستدلّ على كلّ حكمة بالمستندات التّاريخية.

وهنا يحطّ الرّحال الفنّان التّشكيلي، لينهل من هذا الموروث الأدبي وهو الأمثال والحكم، فترى لها مكانًا في زاوية من اللّوحة التّشكيليّة بكتابتها، أو تصف لنا مشهدا للمثل، وهذا ما سنوضّحه لاحقا في الفصل الثّاني من الباب الثّالث.

1 ـ 2 ـ 2 الألغاز الشّعبية :

من طرق التّفكير الشّعبية لدى المجتمع الرّيفي، هي تلك الحوارات التي تجرى بين أفراد العائلة خاصّة ليلا، بين الجدّة أو الجدّ وأحفادهما، ليتبادلوا أطراف الحديث بصورة طبيعيّة تلقائيّة، ولكنّها عمليّة تنشيط الذّاكرة واتّساع مخيّلة الفرد، وخلق نوع من المنافسة خاصّة لدى الأطفال وفي نفس الوقت تربية وتوجيه لهم.

هذا المجال واسع عند العرب، فللأسف الدّراسات ناقصة في مجال جمع المادّة، أو دراسة هذا الإرث الثّقافي وهو الألغاز الشّعبية المنتشرة في الجزائر، إلّا أنّ الدّراسة كانت منصبّة على الأمثال والحكم والحكايات الخرافيّة والشّعر الشّعبي الذي أخذ اهتماما كبيرا. ودراسة الألغاز الشّعبية هي مصدر غنيّ من مصادر الدّراسة العقليّة الشّعبية في عناصرها المختلفة، وجمع هذه المادّة الخامّ يعتبر من الدّراسات الميدانيّة الخالصة.

ويدخل في شعر اللّهو الاجتماعي، التّلغيز أو استخدام الألغاز عن طريق الشّعر، تخفيفا من عبء الحياة واختبارا للذّكاء وتنشيطا للذّهن،" ويعرف أنّ سعيد قدورة* قد تبادل الألغاز مع أحمد المقري** في لغز "هاج الصنبر"، ويقال بأنّ المقري عجز عن الجواب في الأوّل، ولكنّه وجد حلّه في المرّة الثّانية، وقد نظم الإجابة شعرا. (من مخطوط منشور الهداية لأحمد المقري (1578 . 1631).

وألّف أيضا بركات بن باديس*** عملا في الألغاز سمّاه (نزع الجلباب في جمع بعض ما خفي في الظّاهر عن الجواب)، كما سمّاه في مكان آخر (المسائل السّبعينيّة)، لأنّه جمع سبعين مسألة كانت حاضرة على البال، وضعها خوف النّسيان والإهمال، مفيدا لأهل العرفان والكمال."[1]

القيمة الحضاريّة للّغز:

اللّغز الشّعبي لغة: لغز يلغز لغزا وألغزا، يلغز ألغازا: جعل الكلام مبهما وأشار إلى قصده إشارة.

* سعيد قدورة أو سعيد بن إبراهيم قدورة الجزائري، محدث ومفتي فقيه وأديب جزائري، لقب بشيخ الإسلام، أصل والديه من مدينة قدورة قرب جزيرة جربة التونسية هاجر إلى الجزائر وسكنها حيث رزق به ، تلقى علومه الأولى على شيخه محمد بن أبي القاسم المطماطي، توفي سنة 1656 .https://ar.wikipedia.org/wiki

** أحمد المقري (ولد 1578 بتلمسان) هو شهاب الدين أبو العباس أحمد بن محمد المقري التلمساني القرشي المالكي الأشعري، من أهلام الفكر العربي في الجزائر أثناء عهدها العثماني، شخصية متميزة فكريا، توفي سنة 1631 بالقاهرة

*** بركات بن باديس عاش في القرن 12ه 18م، ألف في الألغاز الشعرية وصنف رسالة سماها مفتاح البشارة في فضائل الزيارة، وله في التصوف قصيدة بعنوان "شفاء الأسقام والتوسل بنذر التمام" وهو دفين مسجد سيدي القموش بقسنطينة. أنظر سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي ج2، ص 171 ،172

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني، ص 268

اللّغز في أصل وضع اللّغة من: لغز اليربوع جحره وألغازه، حفره ملتويا مشكلة على داخلها ولغز في حفره.[1]

اللّغز اصطلاحا: الكلام المعمى والذي يشوبه الالتباس.

ومن هذا المفهوم أخذ اللّغز. فقد نقل من المعنى المادّي الحقيقي إلى المعنى المجازي المجرّد، فإذا مفهومه المصطلحي:(التّعمية في الكلام على المتلقّي).

وفي المجتمع الجزائري يلفظ لفظ "الأحجية" على اللّغز ومعناها أيضا في معجم الطّلاب: تأتي من كلمة حجا الذي هو العقل البشري والذّكاء والفطنة.[2]

والمتأمّل للأحاجي أو الألغاز، يجدها عميقة وهادفة، وتدل على ذكاء الفرد الجزائري، وكيف يمكن له الرّبط بين اللّفظ الظّاهر المنطوق والمعنى الباطن المقصود.[3]

وكلّ منطقة من الجزائر لها أحاجيها أو ألغازها، البعض منها متشابه والبعض الآخر لا يفهمه إلّا أهل المنطقة، وذلك لتغيّر اللّهجات الجزائرية، فمثلا لغز يتداول في منطقة تلمسان لايعرف حلّه سكّان منطقة في الشّرق الجزائري والعكس صحيح. (اللّهم إلّا إذا فهم أحدهم معنى الكلمات).

"واللّغز شكل أدبي شعبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافيّة، كما أنّه كان يساويهما في الانتشار، فليس اللّغز إذن مجرّد كلمات محيّرة، تطرح للسّؤال عن معناها بين

[1] إبن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت لبنان، ط1، 1988

[2] يوسف شكري فرحات، معجم الطلاب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص 535

[3] عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، ص 15

الأصحاب في الأمسيات الجميلة، ومن ثمّ يتحتّم علينا أن ننعته بوصفه عملا أدبيّا شعبيّا أصيلا، شأنه شأن الأنواع الأدبيّة الشّعبيّة الأخرى."[1]

نظرا لقيمة هذا الإرث الثّقافي في المجتمع الجزائري ألا وهو اللّغز أو الأحاجي، وجد بعض الفنّانين التّشكيليّين مكانا لها في أعمالهم الفنّية، حتّى وإن لم تكن واضحة نجد عنوان اللّوحة عبارة عن لغز في حدّ ذاته، وبذلك يمكن للمتلقّي أن يتعرّف على القصد من هذا العمل الفنّي، عن طريق اللّغز وربط العلاقة بين العمل الفنّي واللّغز الشّعبي.

وهذا ما نتناوله في الفصل الثّاني من الباب الثّالث، شرحا وتفصيلا بالأدلّة وعرض بعض الأعمال الفنّية.

1 ـ 2 ـ 3 السّير الشّعبيّة:

يتمّ فيها تناول حياة فرد أو جماعة، لعب أو لعبت دورا في توجيه الأحداث في العصر المعاش، مثل قصص عنترة بن شدّاد، سعيد وحيزية في الجنوب الجزائري، وسيدي بومدين الغوث في تلمسان، وسيدي لخصر بن خلوف وعبد الرّحمن المجدوب بمستغانم. وكل منطقة في الجزائر لها سيرها الشّعبية، وهذا ما نلاحظه في أعمال الفنّانين التّشكليين، هي عبارة عن لوحات خطية لأشعار بعضهم ومنهم من رسم أضرحتهم.

1 ـ 2 ـ 4 الحكاية الشّعبية والخرافة :

الحكاية الخرافية نوع من أنواع التّعبير القصصي، وهي منتشرة في جميع أنحاء العالم والتي عني بها بشكل كبير من قبل الأنثربولجيين.

[1] عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، المرجع السابق، ص 13

Conte merveilleux فمصطلح" الحكاية الخرافيّة" هي ترجمة للمصطلح الفرنسي، وأطلق عليها العرب في مصطلحاتهم: الحكاية العجيبة، الخرافة، الحكاية السّحرية، حكاية الجنّ، وسمّاها المجتمع الجزائري، حجّاية، خرافة، وبالأمازيغية أماشهوش."[1]

"الحكاية الشّعبية قصّة ينسجها الخيال الشّعبي حول حدث مهمّ، وأنّ القصّة يستمتع الشّعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنّه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرّواية الشّفوية."[2]

الحكاية الشّعبية الخرافيّة نوع من الأدب الشّعبي المنتشرة في الأوساط الشّعبية، خاصّة عند كبار السنّ، والحكاية الشّعبيّة يقابلها في لهجتنا العامّية "الحجّاية"، ومصطلح "الحكاية" معناه حاكى يحاكي، محاكاة أي التّقليد، ومجريات الواقع والنّسج على منواله تصوّرا خياليّا يلهم السّامع فرصة تصديقه، والخرافة هي حكاية، ومصطلح "خرافة" كما جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ أصلها من خرف . الخرف بالتّحريك . أي فساد العقل من الكبر، وقد خرف الرّجل يخرف خرفا، فهو خرف، فسد عقله من الكبر، الخرافة الحديث المستملح من الكذب، وقالوا حديث خرافة. "وتتميّز القصّة الشّعبيّة في الجزائر بانتهاج خطّ عامّ تتمثّل فيه رؤية إنسانية، تعبّر عن حالات نفسيّة واجتماعيّة وثقافيّة، تشترك فيها كلّ الشّعوب بصورة من الصّور. ورغم اختلاف البيئة الاجتماعيّة وتباعد المجتمعات زمانا ومكانا، فإنّ القصاص يعبّر عن واقع نفسي، تنعدم فيه النّظرة الإقليميّة والقوميّة، بحيث يتّسع مجال التّصوير إلى رؤية أبعد من الحدود السّياسية والجغرافيّة للشّعوب."[3]

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر، 2007، ص 107

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الأدبي، ص 8

[3] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 29

وروي عن النّبي (صلى الله عليه وسلّم) أنّه قال: "وخرافة حقّ، وفي حديث عائشة رضي الله عنها قال لها النّبي (صلى الله عليه وسلم) حدّثيني: قالت: "ما أحدّثك حديث خرافة". والرّاء فيه مخفّفة ولا تدخله الألف واللّام لأنّه معرفة، إلّا أنّه يريد به الخرافات الموضوعة من حديث اللّيل، أجروه على كلّ ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كلّ ما يستملح ويتعجّب منه."[1]

"ويمكن القول كون الحكاية الخرافيّة هي عمليّة قصّ لأحداث، تلعب فيها الخوارق والخيال دورا مهمّا، من منطلق أنّنا لا نصدّق محتواها للامنطقيّته، على أنّ أسلوبها المشوّق يدفعنا ولو لم نشأ، أن نتحرّك في عالمنا المجهول، والذي رقى بنا إلى اللّاواقع، حيث نجد أحلامنا تتحقّق. "فالحكاية الخرافيّة تعدّ الأدب المعبّر عن الرّغبة الإنسانيّة الملحّة في تغيير وجود الإنسان الدّاخلي، بل في تغيير الوجود كلّه."[2]

وفي مجتمعنا الحكاية الشّعبيّة تصنّف حسب الموضوع وسير الحكاية وشخصيّاتها، كحكاية الغول التي تظهر عادة مؤنّثة " الغولة"، التي تظهر شرّيرة وماكرة وذكيّة، والتي تقتل في نهاية الحكاية، مثل حكاية "حديدوان والغولة" أو" الغولة والفرسان"، وأيضا حكاية الحيوانات حيث تكون الشّخصيات المحرّكة لكامل الحكاية، وأيضا حكاية الجنّ، والسّحر،...

ويرى الدّكتور جلال الربعي بأنّ الخرافة قريبة الصّلة بالأسطورة، وليس يعني ذلك أنّ الثّانية استنساخ للأولى، ويبدو أنّ الفيصل بين الجنسين هو صفة" القداسة" التي تتّصف بها الأسطورة دون الخرافة. لا تستقيم الخرافة إلّا بعناصر ثابتة ليس منها بدّ، وهي الاندهاش والمبالغة والتّضخيم، "وتكون الأحداث فيها بعيدة عن الواقع تسبح بسامعيها في

[1] سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1998، ص55، 56

[2] نبيلة إبراهيم، إشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، ص 92

فضاءات من العوالم العجيبة والغريبة، لذلك يؤمن أصحابها أنّها ليست من الحقائق، على عكس معتنقي الأساطير الذين يؤمنون بحقيقة أحداث الأسطورة وواقعيّتها، بل هي حكاية شعبيّة تنزع إلى القداسة وترنو إلى تفسير الكون وإضفاء معنى على الحياة، وهذه الحكاية هي في ذهن معتنقيها (الرّاوي والمستمعون) حقيقة."[1] وبهذا ننتقل إلى عالم الأسطورة التي تعدّ نقطة مهمّة في مجال بحثنا هذا، ومدى تأثير عالم الأسطورة على الفنّان التّشكيلي الجزائري.

1 ـ 2 ـ 5 الأسطورة:

الأسطورة لغة: واحدة الأساطير، وهي ما سطر الأولون، والأساطير أباطيل وأحاديث لا نظام لها، ويقولون للرّجل إذا أخطأ أسطر فلان اليوم، والإسطار الإخطاء، وسطر فلان على فلان، إذا زخرف له الأقاويل ونمّقها."[2] ونجد هذه الكلمة في القرآن الكريم في عدّة مواضع بصيغة الجمع، كقوله تعالى: (وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِنْ يَرَوْا كُلَّ آيَةٍ لَا يُؤْمِنُوا بِهَا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)الآية 25 من سورة الأنعام، ونجدها في موضع آخر لقوله تعالى:(وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلا) الآية 5 سورة الفرقان.

Mythos أو Myth والمعنى الأصلي كلمة Mythe والأسطورة اصطلاحا هي:

[1] جلال الربعي، قراءات أنثروبولوجية دراسة في كتابات الدكتور محمد الجويلي، مكتبة علاء الدين صفاقص، 2008، ص40.41

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 1988

عند الإغريق القدماء تعني الكلمة المنطرقة، ثمّ تحدّد استعمالها بعد ذلك، فأصبحت تعني الحكاية التي تختصّ بالآلهة وأفعالها ومغامراتها."[1]

الأسطورة هي قصّة خياليّة بطوليّة لا تحدث في حياة البشر، أو هي حكاية رمزيّة تستخدم غالبا ألفاظا وإشارات ورموزا خياليّة، تعبّر أحيانا عن حادثة تاريخيّة معيّنة ربّما حدثت، أو دهشة لعمل حقيقي خارق للعادة، قد لا يمكن تنفيذه وتحقيقه، إذ نرى الغرب يولون لها أهمّية كبرى لدراستها، وهي مصدر لا تقلّ أهمّية عن المصادر التّاريخيّة والعلميّة بل هي تدعمها. وربّما تعدّ علما قائما بذاته منذ القرن التّاسع عشر، "وتعدّ من أقلّ المواضيع تداولا عند العرب، وقد نالت اهتمام الأنتروبولوجيين وعلماء الدّين والنّفس والاجتماع، منذ ماكس ميلر وفريد إلى ديمزل وليفي ستروس، كما أنشأت مخابر خاصّة لدراستها في أغلب البلدان الغربيّة والأوربيّة، أمّا على السّاحة العربيّة فقد بدأت تحظى باهتمام الباحثين منذ عقدين تقريبا."[2] وبالنّسبة للجزائر شهدت في الآونة الأخيرة دراسة ميدانيّة لجمع مادّة الأساطير الجزائريّة، تحت إشراف المركز الوطني للبحث في الأنثربولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، من قبل مجموعة من الأساتذة برئاسة الدّكتور عبد الرحمن بوزيدة والدّكتور جمال معتوق والأستاذة مريم بوزيد والأستاذة نسيمة ديبوب والأستاذة صليحة كوشيت.

وظهرت أيضا مجموعة من الدّراسات عربيّا، مثلا في تونس صدر كتاب "أساطير العرب في الجاهليّة ودلالتها" للدّكتور محمد عجينة، وفي العراق ألّف الدّكتور قيس النوري "الأساطير وعلم الأجناس"، وفي سوريا ألّف الدّكتور فراس السواح "الأسطورة والمعنى"، و"الإسلام وملحمة الخلق" و"الأسطورة" للدّكتور تركي علي الربيع وغيرها من المؤلّفات.

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 3

[2] عبد الرحمن بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، المركز الوني للبحث في النثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2005، ص 13

وهكذا نرى بأنّ العرب في تأخّر تامّ في هذا المجال بالنّسبة للغرب، والجزائر في تأخّر بالنّسبة للعرب الأشقّاء، لأنّه من الأساطير يمكن للفنّان أن يستلهم ويقتبس منها العجب، خاصّة في الأدب والمسرح والسّينما، والتي يمكن لها أن تنهل منها القسط الأكبر، خاصّة في سينما الخيال العلمي، وأيضا في مجال الفنّ التّشكيلي، لتفتح له مجالا واسعا في الإبداع، وهذا ما سوف نبحث عنه في الجزائر، وهل تأثّر الفنّان التّشكيلي بأساطير بلده ليجعل لها مكانا في لوحاته ومخيّلته أم لا؟

"والأسطورة كما يؤكّد دارسوها، أنّها خطاب مقدّس ذو دلالات عتيقة، تتواشج فيها أسئلة الإنسان الكبرى، حول الكون والوجود وموقع الفرد عبر الزّمان والمكان. وتخفّف بعض الحيرة الوجوديّة التي تنتاب الفرد أمام مصيره. ولعلّ من بين أهمّ الباحثين المشتغلين بالأسطورة هو (ميرسيا إلياد*) الذي خصّها بتعريفات في جلّ ما كتب من بحوث منشورة."[1]

والأسطورة في رأي إلياد مرسيا "هي حكاية تروي تاريخا مقدّسا، أي حادثة أوّلية جرت في بدء الزّمان، البدء الجديد، ولكن رواية تاريخ مقدّس تعدل إماطة اللّثام عن سرّ، لأنّ أشخاص الأسطورة ليسوا بكائنات بشرية، إنّهم آلهة بشريّة أو (أبطال) أسّسوا حضارات، ولذا فإنّ حركاتهم تؤلّف أسرارا، وليس في وسع إنسان أن يعرفهم لو لم يكشف له أمرهم. وبهذا يمكن القول بأنّ الأسطورة هي تاريخ ما قد حدث في ذلك الزّمان، حكاية ما صنعت الآلهة أو الكائنات الإلهية في بدء الزّمان، وقول أسطورة هو إعلان ما حدث

* ميرسيا إلياد Mircea Eliade :كاتب ومؤرّخ أديان وفيلسوف وروائي، شغل كرسي أستاذ تاريخ الأديانفي جامعة شيكاغو وله مؤلفات في أدب الخيال وأدب الرحلات والسير الذاتية، ولد عام 1907 وتوفي سنة 1986 https://ar.wikipedia.org/wiki/

[1] جلال الربعي، قراءات أنتروبولوجية دراسة في كتابات الدكتور محمد الجويلي ، مكتبة علاء الدين صفاقص، 2008، ص31

منذ الأصل. وعندما تروي الأسطورة أي تكشف، فإنّها تصبح حقيقة دامغة، أي أنّها أساس الحقيقة المطلقة."[1]

وتلعب الأساطير دورا مهمّا وبارزا في حياة النّاس في المجتمعات التّقليدية، لأنّها دائما تذكر الإنسان بأنّه كائن حيّ خلّاق، والأسطورة لم تنشأ كوسيلة للمتعة، بقدر ما نشأت كشكل متميّز للمعرفة الإنسانيّة. وكما يقول إبراهيم الحيدري بأنّ الأسطورة تحاول استيعاب العالم بشكل مجازي، كنظام من المفاهيم الرّمزية المجرّدة، وشكل من أشكال علاقات الإنسان مع العالم. فالإنسان القديم لم يكن يستطيع القيام بتجارب علميّة تقوم على التّحليل والاستنتاج، وإنّما أخذ يتأمّل، ومن خلال تأمّلاته توصّل إلى تلك المفاهيم المجرّدة." [2]

والأسطورة من وجهة نظر عالم النّفس كارل يونغ أها، "تكشف عن توافق إيقاعات النّفس مع إيقاعات الطّبيعة، وعن الصّراع بين "النّور والظّلام"، أو بين"الحقّ والباطل". وكان يونغ قد اعتبر الأنماط الأوّلية (النّماذج البدائيّة) التي هي مضمون اللّاوعي الجمعي، أنّها المسؤولة عن صنع "الصّور النّمطيّة" المألوفة في الأساطير وفي الأحلام وفي الفنّ، والتي وجدت منذ عصور سحيقة."[3]

لكي نفصل بين الأسطورة والخرافة، "عادة ما تحكي الأسطورة أعمالا تسردها بتفصيلاتها الحكاية الخرافيّة، والفرق بين الأسطورة والخرافة هو انتماء الأسطورة لعهد ما قبل الدّيانات السّماويّة، وارتباط الخرافة بعهود ما بعد الوثنيّة، حتّى ليغلب عليها الطّابع الأخلاقي، وكثيرا ما تترادف الكلمتان الأسطورة والخرافة، فإنّ بعض المؤرّخين يفترض وضع الحكاية الخرافيّة في دائرة الأسطورة الرّمزية. والحكاية الخرافيّة لا تعتمد الحدث

[1] مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ت عادل العوا، دار التنويرللطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص 126

[2] إبراهيم الحيدري إثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار ط1، سوريا اللاذقية، 1984، ص 97

[3] محسن محمد عطية، الفن وعالم الرمز، دار المعارف بمصر، الطبعة 2، سنة 1996، ص 43

أساسا لها، وإنّما تعتمد البطل، وهي تختار من الأحداث ما يلقي الضّوء على شخصيّته ويؤثّر في حركته، هذا مع امتلائها بالأحداث التي لا تقع في عالمنا، ومن هذه النّقطة دخلت قصص الحيوان مجال الحكايات الخرافيّة، ونقلت عن اليونان إلى اللّاتينيّة باسم "فابيولا"، وكان الأساس فيها مغزاها العميق، برغم تفكّكها وبعدها عن المنطق، ولا يعني ذكر اليونان أنّهم أصحاب الحكايات الخرافيّة، وإلّا كان لهم الأولويّة في صنع الأساطير، وتؤكّد الدّراسات المقارنة، أنّ مصر وأرض ما بين النّهرين والجزيرة العربيّة، هي من أهمّ المناطق التي تعتبر مهد الأساطير."[1]

الفنّ والأسطورة:

هناك اندماج كامل بين الفنّ والأسطورة منذ فجر التّاريخ، وتشهد بذلك أقدم الآثار الفنّية عند الفراعنة والإغريق والهنود والبابليّين. ولم يكن الفنّ البدائي ورسوم الكهوف إلّا تعبيرا عن تلك القوى الغيبيّة والأسطوريّة والسّحر والخرافة، والمتأمّل للتّمثال المصري القديم والتّمثال الإغريقي، سيجد أنّ كلّا منهما يحكي عالم الأسطورة، بأسلوبه الفنّي الخاصّ وبمقوّمات حضارته."[2] وعموما فالتّراث الأسطوري كلّه عن طريق الفنّ، كان مفتاحا لفهم الحضارات القديمة، بل أساسا للكثير من الأفكار الأنثروبولوجية الهامّة.

وقد يعكس "الفنّ البدائي" العلاقة الأسطوريّة القائمة بين الإنسان وواقعه، كما أنّ الأسطورة تعتبر البداية الأولى لحركة العقل البشري، حيث أراد أن يتخيّل ويعبّر. ترى، فهل لا تزال الأسطورة حاضرة بواقعها المعاصر وبالتّحديد في الفنّ التّشكيلي؟ هل وقع توظيفها باعتبارها حركة إبداعيّة يتجاوز بها الفنّان الطّبيعة، ويفتح مجالا آخر للتّعبير عن واقعه؟

[1] أحمد كمال ذكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 2000، ص 57

[2] أحمد كمال ذكي، الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص 64

2 ـ الألعاب الشّعبية الجزائريّة:

لو نرجع إلى زمن مضى، حوالي ثلاثين سنة فقط، فنجد ألعابا كانت تصنع سعادة الطّفل الجزائري بعيدة عن التّكنولوجيا، وتصنع سعادة حتّى الكبار، خاصّة ألعاب الذّكاء مثل "الدامة " أو" التّرقاد " التي تشبه لعبة الشّطرنج.

2 ـ 1 لعبة الخرقة: هي لعبة فكريّة تلعب في كلّ وقت، وكثيرا ما يتسلّى بها الكبار أمام الدّكاكين، وهي أيضا تشبه لعبة الشّطرنج. ينظر الصورة رقم (1).

معظم هذه الألعاب كانت تصنع يدويّا وبموادّ بسيطة، لكنّها كانت تعتبر إنجازا عظيما بالنّسبة للأطفال، وما يميّز هذه الألعاب، أنّ كلّ لعبة لها موسمها الخاصّ، تبدأ وتنتهي في زمن معيّن عبر كلّ أنحاء الوطن، فمثلا لعبة "لبواس أو الليبي" "jeu de billes" فيلعبونها مع بداية فصل الشّتاء، فإذا جبت الشّوارع والأحياء لرأيت كلّ الأطفال يلعبونها بدون استثناء، ثمّ ينتقلون إلى لعبة أخرى وهكذا حتّى يدور الحول، وهذه اللّعبة لو نأتي لنصنّفها إلى أيّ رياضة تنتمي، فنجدها تنتمي إلى رياضة الرّماية، فالوسيلة كرة زجاجيّة صغيرة، وترمى في حفرة في الأرض، قطرها تقريبا خمسة سنتمترات وعمقها أربعة سنتمترات عن بعد أربعة أمتار.

وأيضا من الرياضة التي تأتي في فصل الرّبيع، لعبة فرديّة ومرّات ثنائيّة، ليصنع الطّفل كرة بأوراق نبات أخضر (الخُبازة البرّية)، ومنهم من يصنعها من مطّاط عجلات الدّراجة الهوائيّة لتدوم أكثر، وتنتمي إلى الرّياضة الكرويّة، وملعبها عبارة عن دائرتين ترسم على الأرض بالطّباشير أو الجبس، وتلعب فرديا وثنائيّا (لاعبان أو أربعة لاعبين). وأيضا من الرّياضة الأكثر شعبيّة كرة القدم، التي تلعب بكرة مصنوعة يدويّا من الورق أو البلاستيك، أو من قطع القماش المحشوّة بالورق.

2 ـ 2 ـ لعبة القوس: هي لعبة من ألعاب منطقة وادي سوف، تلعب في فصل الخريف في منتصف النّهار، وتجرى في الهواء الطّلق بين فريقين من الرّجال، وتصنع الكرة من خرق القماش الملفوفة بالصّوف، أمّا القوس فهو مصنوع من جريد النّخيل، وهي تشبه لعبة الهوكي المعروفة عالميا. وهذه اللّعبة جسّدها الفنّان المستشرق نصر الدين ديني، في لوحة زيتيّة تصف مشهدا مباشرا لأطفال في الملعب، حاملين العصيّ والكرة وسطهم، وسوف نلقي الضّوء على جميع أعمال ناصر الدين ديني، التي عالجت مواضيع من التّراث العربيّ الجزائريّ والبوسعادي، من تراث مادّي وغير مادّي. ينظر الصورة رقم(2).

2 ـ 3 ـ لعبة "الكريدة " أو "القواش"Osselets : تتكوّن من خمسة أحجار صغيرة أو عظام مفاصل الشّاة، تلعب عادة في فصل الصّيف، كما في الصورة رقم (3)، رسم الفنّان إتيان ديني مشهد هذه اللّعبة مرّتين بالألوان الزّيتيّة.

2 ـ 4 ـ تقاليد البوقالة في المجتمع الجزائري:

البوقالة لعبة تسميتها من الإناء الفخّاري المعروف باسم "بوقالة"، الذي كان وما يزال يستخدم في هذه اللّعبة التّراثيّة، التي تروي أشعارا شعبيّة جزائريّة، منذ التّاريخ القديم بالجزائر العاصمة، والتي تشاع في الأوساط العائليّة النّسويّة، إنّها من أكثر ألعاب التّسلية الشّعبيّة في الجزائر، وتزداد شعبيّتها كلّ ما حلّ شهر رمضان الكريم، حيث تجتمع النّسوة ليلا في البيوت حول أطباق الحلوى والشّاي والقهوة، وتجلب إحداهنّ إناء من الطّين مملوء بالماء الصّافي، تنزع الفتيات الجميلات خواتمهنّ وتضعنها داخل الإناء، ويغطّى كلّ شيء بمنديل، وتبدأ إحداهنّ بترديد تلك البوقالات التي تحفظها عن ظهر قلب وتتلو أشعارها "بسم الله بديت وعلى النّبي صلّيت، ياربّي عطينا الفال ولاقينا بولاد لحلال..."، وتسحب خاتما من الخواتم لتسمع صاحبته فألها (أمنيتها) بعيون اللّهفة والأحلام، حيث

تستحضر الجدّة إحدى البوقالات التّراثية وهي عبارات موزونة المعنى ومتناغمة المسمع ... تحوي معظمها صفات فارس الأحلام أو حديثا عن الحبّ والفراق، وبعضها الآخر مسليّة ومثيرة، ثمّ يسحب خاتم آخر، وتدور الدّائرة لتعود كلّ فتاة لبيتها، وهي تأمل أن تتحقّق الأمنية أو ما يسمّى "الفال" الجميلة التي كانت من نصيبها. نلاحظ هذه الصّورة في بيوت القصبة، والنّسوة يلعبن لعبة البوقالة. الصورة رقم (4).

وتتطلّب لعبة البوقالة تحضير الأجواء الحميميّة الملائمة، التي تساعد المشاركات فيها على فتح مخيّلتهنّ، وفسح خواطرهنّ، وشرح صدورهنّ للفال الطّيب والأمل والرّجاء والحلّ.

ومن أساسيات "البوقالة" ألّا تنال المرأة حظّها من الأبيات الشّعرية، إلّا بعدما تمسك بجزء من خمارها أو تنّورتها أو أيّ قطعة قماش أمامها، وتصنع منها عقدة صغيرة مرّة واحدة، لا تفتح هذه العقدة إلّا بعد الاستماع إلى البوقالة، والكشف إن أرادت عن اسم الشّخص الذي أسقطت عليه هذا الفال.

ولعلّ أهمّ ما يجب ذكره بخصوص هذه اللّعبة، أنّ قائلها أو قائلتها يظلّان مجهولين، إذ لم يتمكّن أيّ باحث إلى يومنا هذا، بالرّغم من الجهود التي بذلت في هذا الشّأن، من تحديد هويّة مؤسّس هذه اللّعبة، بما في ذلك تاريخ نشأتها ومكانها وأصل الأبيات فيها.

ولا تكتمل الصّورة حول لعبة "البوقالة"، إلّا بعد تقديم نماذج من أبياتها الشّعرية، التي تتنوّع تبعا لتنوّع الحالة والمقام، ولا تسترسل النّسوة في تلاوة هذه الأشعار، ما لم تبدأ بالتّعويذة والصّلاة على الرّسول (صلّى الله عليه وسلّم)، لافتتاح جلسة البوقالة وهذا نموذج منها:

"باسم الله بديت، وعلى النّبي صلّيت، وعلى الصّحابة رضيت، وعيّطت يا خالقي، يامغيث كلّ مغيث، ياربّ السّماء العالي."

ومن البوقالات التي تقال تعبيرا عن همّ الارتباط بالقريب، من ابن عمّ أو خال أو عمّة ما يلي:

"راني راني، في وسط جناني، السرّ والبهاء، ريته بعياني، راني راني، حالفة بالرّباني، هذه المرّة، ما نأخذ غير البرّاني (الغريب)."

2 ـ 5 ـ ركب سيدي الأبيض الشّيخ*:

لكي نعرف الهدف من هذا الرّكب، لابدّ من ذكر العوامل الأساسيّة، التي جعلت منه ركباً سنويّا.

2 ـ 5 ـ 1 ـ مفهوم الرّكب: أبتدع بوفاة الأب الرّوحي والدّيني "سيدي الشّيخ" بنواحي الكراكدة، ونتيجة الوصيّة التي أعدّها بعد شعوره بالموت، بسبب الجراح التي أصابته، وهو يحارب في شواطئ وهران، فاضطرّ سكّان أستيتن والكراكدة إلى نقل جثمانه الطّاهر من وهران إلى البيض، تلبية لطلبه، في موكب جنائزي سمّي "الرّكب"، فأصبح هؤلاء السّكان مجبرين على إحياء ذكرى وفاة الشّيخ سنويّاً، تكريماً وتخليداً لروحه الطّاهرة، ويكون ذلك عن طريق رياضة ركوب الخيل ذات البعد الصّوفي أو ما يعرف بالخيل في الوعدة."[1]

الصورة رقم (5) صورة لمشهد لعب الخيل الجماعي، بمناسبة إحياء ذكرى سيدي الأبيض الشّيخ بالبيّض.

* سيدي الأبيض الشيخ عاش الفترة الممتدة من 1533 إلى 1616، هو مؤسس الطريقة الشيخية، شارك في الغزوات ضد الإسبان في وهران، هذه التظاهرة صنفت كتراث عالمي من طرف اليونسكو سنة 2014

[1] www.djazaires.com/eldjoumhouria/142769 ركب سيدي الأبيض الشيخ

2 ـ 6 ـ مراسيم السّبيبة:

يحتفل كلّ سنة سكّان الجنوب الجزائري بعيد السّبيبة السّنوي، الذي يبدأ مع بداية شهر محرّم إلى غاية اليوم العاشر والمصادف لذكرى "عاشوراء". وتشهد منطقة "جانت"، مراسيم إحياء هذه المناسبة التّقليدية التّراثية لقبائل الطّوارق، وتحظى باهتمام السّكان المحلّيين، لارتباطها بحسب روايات محلّية، بقيمة السّلم منذ الصّلح التّاريخي، الذي تمّ بين زعماء قصري "أزلواز والميهان"، بعد حروب ونزاعات دامت طويلا.[1]

"وبعدما ظلّ الاحتفال بهذا الحدث مقتصرا في السّابق على ثمّة طرق تقليديّة خاصّة، يعمد عرّابو السّبيبة إلى تطوير حلّة الموعد، وترسيخ أدوات مستحدثة في التّعبير عن الدّعائم الاجتماعيّة للسّبيبة كالإخاء والتّسامح والتّصالح، حيث صارت تؤدّى رقصات جماعيّة إيقاعيّة على وقع دقّات الطّبول، مُجسّدة في قالب حكائي درامي، ذاك الصّراع الذي كان سائدا في عهود غابرة، بين القبائل التي كانت تقطن في منطقة "الطّاسيلي" العتيقة، وانتهى بها المطاف إلى الجنوح نحو السّلم والصّلح، كما تنطوي هذه الرّقصات على سرد ما انتاب مختلف حلقات الصّراع الدّامي من خلال ارتداء عموم الرّاقصين ألبسة حربيّة، وحملهم أسلحة، وانخراطهم في حركات متناسقة تعبّر عن حركة المقاتل أثناء الحرب، وأسراره في الدّفاع عن شرفه، لتختتم الرّقصات الجماعيّة بلوحات معبّرة عن توحّد القبائل المحلّية في مواجهة العدوّ المشترك، وعادة ما ترافق هذه الحركات في هذه المناسبة زغاريد النّسوة، التي توحي أنّ المرأة الطّارقية التي تتوشّح في هذا الموعد بأجمل ما لديها من حليّ وملابس، تتجنّد بدورها إلى جانب الرّجل في الحرب، كما تنقل الرّقصات أوجّ مشاهد الصّراع والقتال بين القبيلتين المتحاربتين، والتي تنتهي بتدخّل

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/السبيبة

العقلاء لوقف الفتنة، وهم يدعون إلى الصّلح وما تؤول إليه من إبرام معاهدات بين الأجداد القدامى."[1]

ويحرص سكّان الجنوب على الاحتفاء الدّائم بعيد السّبيبة، لما تمثّله في نظرهم من وزن في التّلاحم الاجتماعي الدّاخلي بين القبائل، والابتعاد عن التّطاحن الدّاخلي الذي ميّز مرحلة غابرة من تاريخ قبائل منطقة الطّاسيلي.

ويختار الطّوارق الالتفاف حول حضرة "أمين العقال" وهو شخصيّة روحيّة لها قداستها، كما يؤدّون زيارة إلى مقام "مولاي عبد الرحمن"، ويغتنمون الموعد لبحث أوجه متعدّدة للتّراث اللّامادي الذي تزخر به منطقتهم، والصورة رقم (6) يوضّح مراسيم احتفال السّبيبة.

وللاحتفال بعيد السّبيبة، يطهى طبق تقليدي في الجزائر، يدعى "البويشة"، وهي الأكلة المفضّلة لاستقبال هذه المناسبة، حيث تتمسّك بها العائلات ولا تستغني عنها مهما تطوّرت العادات، وقد ورثته الأمّهات عن جدّاتهن، بيد إنّهنّ لا تتحرّجنّ من الاعتراف بجهلهنّ بأصل هذه الكيفيّة، وتكتفين بنقلها إلى بناتهنّ، رغم تكلفته الباهظة والأعباء المترتّبة عنه بسبب زيادة الأسعار في الأعياد والمواسم.

ويوحي اسم "البويشة" بلفظ بربري، لكن يبقى معناه مجهولا من طرف السّكان المحلّيين، ويقول الرّواة إنّ "البويشة" تعود إلى زمن بريطانيا القديمة، ووصلت إلى الجزائر منذ قرون عديدة بغرض "حشو بطون العبيد المكلّفين بإنجاز الأعمال الشّاقّة"[2].

[1] www.annaharoneline.com الجزائريون يحيون ذكرى عاشوراء على غرار الأمة الإسلامية

[2] https://elaph.com/Web/Reports/2008/1/296865.html الجزائريون يحتفلون بعيد السبيبة، كامل الشيرازي

وعلى إيقاع طقوس مميّزة في عمليّتي التّحضير والاستهلاك، يتمّ إعداد الطّبق المذكور بمزج الدّقيق والتّمر المجفّف وزيت الزّيتون، وتضاف إليها أحشاء كبش عيد الأضحى، التي تجفّف ويُحافظ عليها خصّيصا لهذه المناسبة، كما تتمّ الاستعانة بموادّ أخرى للرّفع من مذاق هذه الأكلة، وبعدما يجري دمج الموادّ سالفة الذّكر في قدر ضخم من الحديد، يتمّ تركه لساعات طويلة فوق نار هادئة تتعدّى ثماني ساعات.

حيث تدخل في تركيبتها موادّ عديدة تتطلّب مهارة ووقتا طويلا، إذ ينفق الطّبّاخون أيّاما عديدة لاستكمال إنضاج ذاك الطّبق، فيلجئون إلى ترك المزيج المكوّن من أكثر من 27 مادّة غذائيّة، سبعة أيّام متّصلة حتّى يجري الحصول على ذوق مميّز.

ويقدّم هذا الطّبق باردا في صبيحة عاشوراء، حيث يجتمع شمل العائلات حول "البويشة"، واللّافت إنّ هذا الطّبق واسع الشّعبية بين الأجيال المتقدّمة في السّن، يشبه عموم أطباق الحرب، وذلك لقيمته الغذائيّة العالية وطريقة تحضيره.

3 ـ الرّقص:

هناك مثل مشهور للعالم الألماني المعروف فروبنيوس* مؤسّس المتحف الأنثولوجي في فرانكفورت يقول فيه: "عندما يضرب الشامانه (وهو رجل الدّين أو السّاحر) على طبله، فإنّه يعلن على الجانب الآخر من طبله صورة لعالمه الرّوحي، أي أنّه يطرد بذلك جميع الأرواح التي تعيش في الأرض وفي الجبال والمحيطات وكلّ المخلوقات التي توجد عليها."[1]

* ليو فكتور فروبنيوس، Leo Victor Frobeniusعالم أجناس وآثار ألماني، وهو عميد الأثنوغرافيا الألمانية، وله مؤلفات منها أصول إفريقية، وله فيلم وثائقي Le Décameron noir

[1] إبراهيم الحيدري، اثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1984، ص82،83

هذا المثل يعكس بصورة واضحة أهمّية ودور الموسيقى في حياة الإنسان البدائي، فإذا كان للموسيقى هذه الأهمّية عنده، فالرّقص يعتبر أقدم منها، فهو من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان البدائي، التي قدّمت له فرصة للتّرفيه عن التّوتر الدّاخلي والرّوحي والنّفسي، ولا يمكن أن نربط الرّقص بمجتمع واحد ومعيّن، لأنّ كلّ المجتمعات التّقليدية تستعمل الرّقص في كثير من المناسبات والمراسيم الاجتماعيّة والدّينيّة، وهذا ما يتواجد في منطقة الطّاسيلي بمناسبة إحياء ذكرى عاشوراء، وهذه الرّقصة التي مازالت تؤدّى إلى يومنا هذا وهي رقصة "السّبيبة".

3 ـ 1 ـ تاريخ الرّقص:

يعتبر الرّقص من أقدم الفنون التي عرفتها البشريّة، وأنّه نوع من التّعبير الحركي عمّا نريد. لذلك اعتبر بأنّه عرف منذ بدء الخليقة قديما، وهذا ما نراه في بعض الرّسوم البدائيّة التي تظهر رقصات جماعيّة، وحتّى أنّه يطلق عليه بعض العلماء "الأمّ" لجميع الفنون الأخرى."

والأساس في تعرّف الفرد على الرّقص، اكتشافه أنّه لكي يعيش، لابدّ له من التّفاعل مع البيئة المحيطة به.

ولذلك فقد نشأ الرّقص ليسدّ هذه الحاجة للإنسان، فالإنسان البدائي لم يتمكّن من التّعبير عن نفسه، ورغباته وميوله وحاجاته عن طريق الكلام، ولو أنّه كان أحوج ما يكون للتّعبير عن انفعالاته في الاتّصال بغيره من النّاس، لابدّ له من الطّعام الذي يقتات به، ويمكّنه من الاستمرار في الحياة. هذه تعتبر حاجة من الحاجات التي كان لابدّ لها من صيغة، يمكن للإنسان عن طريقها أن يسدّ هذه الرّغبات والميول والحاجات." [1]

[1] دائرة المعارف الالكترونية ميكروسفت أنكرتا قسم الرقص.

إنّ الرّقص يتعلّم من قبل الأفراد كلّما يكبرون في المجتمع بالتّوارث، وهو عنصر مكمّل لنشاطات الجماعة، وكلّ رقصة تمثّل شكلا حيّا يتفاعل مع متطلّبات الجماعة الشّعبيّة، وهي ترتبط أحيانا بمناسبات محدّدة، وبالتّالي ينتسب لمجموعات محدّدة من النّاس."[1]

3 ـ 2 ـ الرّقص الشّعبي:

كالعادة مصمّم الرّقصات هو المبدع والمؤدّي لهذه الرّقصات بمهارة بدنيّة متميّزة، بل وعليه أن يتبنّاها من جديد، في سياق فنّي حديث للجمل والحركات الرّاقصة، في وحدة تكامليّة خارجة عن التّكرار إلى مجال التّنوع والتّعدّد.

فالرّقصة يمكن أن تكون فنّاً طقسيّا، أو استجماميّا يذهب إلى ما بعد الأغراض الوظيفيّة للحركات التي استعملت في العمل. كما أنّها تظهر عواطف الحالة المزاجيّة، أو أفكارا أو حالة اقتصاديّة أو سياسيّة أو دينيّة أو اجتماعيّة، كما لدى الشّعوب البدائيّة كما في إفريقيا.

"يوجد الرّقص في البيئة الشّعبيّة، ولا يمكن استئصاله من بيئته، لأنّه ابن بيئته بثقافتها المختلفة، ويتوارث من جيل إلى جيل، والرّقصات الشّعبيّة مجهولة المصدر، لكن هذا الرّقص يبقى شعبيّا فقط في بيئته الطّبيعيّة." [2]

3 ـ 2 ـ 1 أهمّ الرّقصات الشّعبية الجزائريّة:

هناك أشكال عديدة للرّقص الفلكلوري الشّعبي الجزائري من أهمّها:

[1] نادية عبد الحميد الدمرداش، مدخل إلى الأسس العلمية والفنية للفلكلور، ط1، 1992 القاهرة، ص 53

[2] من موقع مجلة الثقافة الشعبية، فصلية علمية متخصصة، ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي، د. حسام محسن http://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=2&page=showarticle&id=235

أ ـ الرّقص العلاوي الوهراني:

تعتبر رقصة العلاوي أحد أبرز معالم الفلكلور الجزائري، وتؤدّى الرّقصة في الغرب الجزائري في المناسبات ومواسم جني المحاصيل الزّراعيّة. والعلاوي رقصة فنّية خاصّة بالرّجال، تعتمد على الرّشاقة في الحركة والسّرعة، تعتمد على هزّ الكتفين بالدّرجة الأولى، وتؤدّى على شكل صفوف أو دوائر، على أنغام المزمار (الغايطة) أو القصبة وقرع البندير أو الدّربوكة، ومن حين لآخر يقوم الرّجال بالتّوقّف عن الحركة. ثم يبدؤون بدكّ الأرض بأرجلهم إثباتا لصلابتهم ممسكين بالعصا كرمز للسّلاح بدل السّيف أو البندقيّة، وبهذا تعتبر رقصة حربيّة بالدّرجة الأولى ويكون فيها انسجام بين الأفراد ويرتدون زيّا موحّدا عادة باللّون الأبيض، وبعض اللّوازم مثل المحفظة التي تعوّض غمد المسدّس، والثّانية للذّخيرة تعلّقان على الكتفين. ينظر الصورة رقم (7).

ب . الرّقص الشّاوي:

من أهمّ الرّقصات في منطقة "أمّ البواقي" التي تنتمي إلى منطقة الشّاوية، اشتهروا برقصاتهم المعروفة برقصة "طريق الخيل" تؤدّيها نساء المنطقة ببراعة، وفيها تقلّد المرأة الفرس في رقصتها، والأساس فيها تحريك الرّأس والرّجل، أنظر الصّورة لامرأتين ترقصان مع المغنّي والعازفين في الصورة رقم (8).

أمّا الرّجال فيشتهرون بالرّقصات الجماعيّة مثل "التّسباح"، وهي أن تتقابل جماعتان وتؤدّيان أغاني مدح الرّسول والصّحابة، مع الذّهاب والإياب حسب إرادة الجماعتين، وتفاهمهما في الحركة وفي الصّوت ارتفاعا وخفضا.

4 ـ الموسيقى الشّعبية الجزائريّة:

الأغنية الشّعبيّة:

شكل من أشكال الأدب الشّعبي الأصيل، يعبّر عن مختلف جوانب حياة الإنسان، حلوها ومرّها وعن طموحاته وتطلّعاته. ومن أهمّ مواضيعها الأعياد والاحتفالات الدّينية والأفراح والأعراس والختان والميلاد، والحرب والحماسة والحثّ على القتال، والعمل، واللّهو والتّسلية والسّمر، والسّياسة.

تشتهر الجزائر بتنوّع الموسيقى، منها الموسيقى الأندلسيّة، الشّعبي، الرّاي، القبائلي، الشّاوي، التّرقي والسّطايفي، والصّحراوي والسّوفي والنّايلي، وفي الآونة الأخيرة ظهرت موسيقى القناوة.

والموسيقى التي تستعمل العربيّة الفصحى الموجودة في الجزائر ثلاث مدارس رئيسيّة هي: "الغرناطي" بتلمسان والذي ينحدر من مدينة غرناطة، "الصّنعة" بالجزائر العاصمة والتي تنحدر من مدينة قرطبة، و"المالوف" من قسنطينة الذي ينحدر من تأثير الدّولة العثمانيّة، والذي يعود إلى مدينة إشبيليا. كلّ هذه المدارس تقدّم نفس الموسيقى مع بعض الفروق الطّفيفة."[1]

فتلمسان هي عاصمة الموسيقى الأندلسيّة في الجزائر، وهي مهد عدد كبير من الفنّانين في هذا النّوع. يوجد مدرستان قديمتان في الموسيقى الأندلسيّة في الجزائر، الأولى في تلمسان والثّانية في مدينة قسنطينة، أمّا المدرسة العاصميّة فتأسّست في وقت متأخّر متأثّرة بمدرسة تلمسان. هذه المدينة مهد الموسيقى الجزائرية العاصمية "الحوزي"، هو نوع

[1] https://www.marefa.org/موسيقى جزائرية

آخر من الأنواع الموسيقيّة المستمدّة من الموسيقى الأندلسيّة، وخير من يمثّله الموسيقار والشّاعر "ابن مسايب"* من القرن العاشر ميلادي.

"من أقدم من ألّف في الموسيقى من الجزائريّين هو "أحمد التيفاشي"**، الذي وضع كتابه (متعة الأسماع في علم الاستماع)، وهو من أهل القرن السّابع عشر ميلادي. ومن أحدث التّأليف في الموسيقى الأندلسيّة بالمغرب العربي، أطروحة "السّيد محمد قطاط" التّونسي، الذي نال بها شهادة الدّكتوراه من جامعة السوربون الفرنسيّة سنة 1977م، أرّخ فيها للموسيقى الأندلسيّة منذ ظهورها إلى العصر الحديث."[1] ولمّا نرى تلك الفرق الموسيقيّة بأزيائها التّقليديّة، نلمحها لوحة فنّية، والتي رسمها الكثير من الفنّانين أمثال محمد راسم ومحمد تمام وبشير يلس، والصورة رقم (9) توضّح فرقة موسيقيّة أندلسيّة من تلمسان.

4 ـ 1 ـ موسيقى الرّاي:

الرّاي هو لون من ألوان الموسيقى الجزائريّة، وهو يؤدّى باللّهجة الجزائريّة، وقد ظهر في أوائل القرن العشرين بنواحي سعيدة، أصل كلمة الرّاي تعني الرّأي أو وجهة نظر.

* أبو عبد الله محمد بن مسايب ولد أوائل القرن الثاني عشر للهجرة، وهذا على الأغلب في اعتقادنا بدليل نظمه لقصيدة (عمدالي ما وجدت صبرا)، أرخ لها عام تسعة عشر بعد المائة و الألف 1119هـ، اسم تردد على أكثر من لسان، وأسال حبر أكثر من قلم، واسم أطرب عشاق الحوزي والملحون، ظهر بجدارة كأحد أبرز شعراء الغناء الشعبي في منطقة المغرب العربي. https://www.vitaminedz.com

** أحمد بن يوسف التيفاشي عالم معادن و قانون و اجتماع وفلك و شاعر عربي مولود سنة 580هـ 1184م في عهد دولة الموحدين بتيفاش بسوق الأهراس، وفي عصره كانت تيفاش تابعة لمدينة قفصة التونسية لذلك يكنى بالقفصي. توفي عام 1253 بالقاهرة. https://ar.wikipedia.org/wiki

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 2، ص 445

4 ـ 2 ـ الموسيقى القبائليّة:

ظهرت هذه الموسيقى في مناطق القبائل الكبرى مثل تيزي وزو وبجاية والبويرة. وكل سكّان هذه المناطق يتكلّمون اللّغة الأمازيغيّة، ومنهم من استقرّوا في الجزائر العاصمة، ليظهر مجموعة من الفنّانين في فترة الخمسينات، مثل الفنّانة "نوارة"، وفي السّتينات الفنّان "شريف خدام"، وفي السّبعينات ظهر الفنّانون: نور الدين شنودة، حميد مجاهد، يوغرطن، والفنّان إيدير الشّهير بأغنية "أبابا ينوبا" التي انتشرت في جميع أنحاء العالم، و الفنّان آيت منقلات.

4 ـ 3 ـ الموسيقى التّرقية:

تشتهر منطقة التّوارق بموسيقى "الإيمزاد"، فقد أدرجت منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والثّقافة والعلوم (اليونيسكو)[1] ، أغاني وموسيقى "الإيمزاد" الخاصّة بقبائل التّوارق، ضمن القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافي، خلال الدّورة التي عقدتها اللّجنة الحكوميّة الدّولية، لصالون التّراث الثّقافي غير المادّي، بين الثّاني والسّابع ديسمبر 2013 بباكو في اذربجان، إلى جانب 14 عنصرا في القائمة التّمثيلية للتّراث الثّقافي غير المادّي للبشريّة. وكانت الجزائر قدّمت ملفّا باسمها الخاصّ وباسم كلّ من مالي والنّيجر، بحكمهما دولتان تشتركان والجزائر في هذا الإرث الثّقافي. وبالإضافة إلى الجزائر ومالي والنّيجر، يتواجد هذا التّراث الثّقافي العريق، المهدّد بالزّوال، في بوركينافاسو والتّشاد، وهما بلدان آخران يتقاسمان مع البلدان الثّلاث هذا التّراث، حيث لم يتبقّ سوى قلّة من العازفين لهذا النّوع الموسيقي النّادر.

[1] وقد صادقت الجزائر على هذه الاتفاقية وانتخبت عضوا في لجنة التراث العالمي في السابع من نوفبر سنة 2011، منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة (اليونسكو). أقر المؤتمر العام لليونسكو في دورته السابعة عشرة بباريس في ال 16 عشر من نوفمبر 1972 الاتفاقية المتعلقة بحماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي. تسعى هذه الاتفاقية على المحافظة للإنسانية وللأجيال القادمة على الشهادات الطبيعية والثقافية التي لها قيمة عالمية واستثنائية.

وخضع هذا التّراث اللّامادي الشّعري والموسيقي منذ سنوات، إلى عمليّة جرد وتسجيل وترجمة، من قبل ديوان الحظيرة الوطنيّة للأهقار(تمنراست)، وكذا المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التّاريخ وعلم الإنسان. الممارسات والمعرفة المرتبطة بجماعات الإيمزاد من التّوارق في الجزائر ومالي والنّيجر وتشكّل موسيقى الإيمزاد، الذي تميّزه آلة موسيقيّة تقليديّة وقديمة جدّا، إحدى مميّزات قبائل التّوارق، وتعزفها النّساء على آلة موسيقيّة أحاديّة الوتر، تُعرَف بالإيمزاد، حيث تجلس العازفة وتضع الآلة على ركبتيها، وتعزف عليها باستخدام قوس. وتوفّر آلة الإيمزاد أنغاما مصاحبة للأشعار أو الأغاني الشّعبيّة، التي غالبا ما يؤدّيها الرّجال في المناسبات الاحتفاليّة في مخيّمات التّوارق. وغالبا ما تُعزَف هذه الموسيقى لإبعاد الأرواح الشّريرة وتخفيف آلام المرضى. وتُنقَل المعرفة الموسيقيّة شفهيّا وفقا لطرائق مراقبة واستيعاب تقليديّة. "وتروي الأسطورة أنّ تاريخ آلة الإيمزاد* يعود إلى قصّة رجل خائرِ القوى ومتأثّرٍ بالجراح والجوع والعطش، اقترب من إحدى الخيام واستمع إلى نسوة يعزفن على آلة الإيمزاد للتّرفيه عن النّفس، فقام بتجميع قواه ليصل إلى الخيمة، ليغنّي على إيقاع الموسيقى، للتّعبير عن معاناته وحالته المزرية، فهرعت النّسوة إلى إسعافه، ومنذ ذلك الحين، أصبح الرّجل التّرقي يغنّي على إيقاع آلة الإيمزاد."[1]

والصورة رقم (10) توضّح امرأة تعزف على آلة الإيمزاد مرتدية زيّها التّقليدي.

4 ـ 4 ـ أهلّيل غورارة:

أدرجت منظّمة اليونسكو "أهلّيل غورارة" ضمن القائمة التّمثيلية للتّراث الثّقافي اللّامادّي للبشريّة. وصيانة لهذا التّراث الغنائي، انتظم في شهر جانفي2008 المهرجان الأوّل بتميمون، كما تمّ إطلاق جائزة لأحسن بحث أكاديمي حول هذا التّراث الفنّي

* آلة الإيمزاد: تعدّ من الآلات الموسيقية الوترية، تشبه في ال4.في العزف عليها مثل آلة الرباب.

[1] :WWW.Fibladi.dz يوم مفتوح على تراث الإيمزاد

الأصيل وجائزة أخرى لجامع أكبر عدد من قصائد أهلّيل. وقد كتب أنّ "أهلّيل غرارة" هو تراث شعري وغنائي من منطقة قورارة الواحيّة الجزائريّة، التي تبعد عن العاصمة باتّجاه الجنوب الغربي بحوالي ألف كلم.

كان هذا النّوع من الغناء منتشرا في منطقة تيميمون وما جاورها منذ القديم، وكان يعرف قبل الإسلام باسم "أزنون" ليحمل بعده الاسم الحالي "أهلّيل"، ويرى البعض أنّ هذه التّسمية مشتقّة من "أهل اللّيل"، باعتبار أنّ هذا الغناء يؤدّى في اللّيل، بينما يربطها البعض الآخر بالهلال، ويذهب آخرون إلى أنّ الكلمة جاءت من التّهليل لله ومن عبارة "لا إله إلا الله"، وتتناول كلماته المغنّاة سير الصّحابة وأولياء الله الصّالحين، وهو ما جعل أحد المختصّين يعتبره من الغناء الصّوفي، المستلهم من الطّريقة التّيجانية والقادريّة، المنتشرتين في الجزائر ومنطقة المغرب العربي.

الأداء:

يشترك في أداء "الأهلّيل" النّساء والرّجال، وهم واقفون يردّدون نفس الكلمات، مع مرافقتها بالتّصفيق الذي يتلاءم مع الألحان، التي تدعّم بحركات أجسادهم. ويؤدّى من قبل فرق تتألّف غالبا من سبعة منشدين يكونون في أماكن عامّة أثناء اللّيل في المناسبات الدّينية والأفراح أو عند زيارة مقامات الأولياء الصّالحين، وهناك نوعين:

الأوّل "**تقرابت**" ويُؤدّى جلوسا بآلات موسيقيّة خاصّة في المناسبات الدّينية، والثّاني هو "**أهلّيل**"، ويؤدّى وقوفا باستعمال آلتي النّاي والطّبل، إضافة إلى عدّة آلات يقع توظيفها في هذا النّوع. كما في الصورة رقم (11).

4 ـ 5 ـ الموسيقى الشّاوية:

اشتهرت الموسيقى الشّاوية المعروفة، والمتميّزة بالآلات البسيطة وهي القصبة والدّف. وأشهر روّاد الغناء الشّاوي هو الفنّان "عيسى الجرموني" والفنّانون الجدد الذين تناولوا الأغنية باللّغة العربيّة والموسيقى الشّاوية.

الفصل الثّاني:

الموروث الشّعبي

المادّي الجزائري

تمهيد:

الموروث الشّعبي المادّي هو ما ألهم الفنّان التّشكيلي، وذلك لغناه بالرّموز أو الرّسوم الشّعبيّة التي تزخر بها جميع الفنون التّقليديّة، كصناعة الفخّار والزّرابي والحليّ والعمارة، والأزياء الشّعبية، وصناعة الخشب، و النحاسيات. كلّ هذا الإرث يراه الفنّان قاموسا تشكيليّا. الموروث البصري يتوارث ويتناقل من فرد لآخر أو من جماعة إلى أخرى، فالموروث البصري يضمّ مجال اللّغة من خلال استعمال الرّمز، فبفعله نميّز فخّار حضارة عن أخرى، ومن حسّ بشري لآخر، فالاختلاف يكون بتغيّر البيئة أو المنطقة، ليس فقط مجتمعا بل دولة بأكملها.

كان للفنون الشّعبية عامّة في العهد العثماني، انتشار وإنتاج غزير وخاصّة المادّي منه، "ليتدخّل الاستعمار الفرنسي، ليغيّر فيه نوعا ما، وربّما يغيّر مساره ويتحكم في إنتاجه، وجعله يخدم الاقتصاد الاستعماري والذّوق الفرنسي، أي المصنوعات التّقليديّة المستعملة في الحياة اليوميّة، وكانت هذه الصّناعات مزدهرة بازدهار التّجارة، وانفتاح البلاد على الأسواق الأوربيّة والشّرقيّة والإفريقيّة. ويرجع في المقام الأوّل وجود طبقة اجتماعيّة، تتذوّق وتستهلك هذه المصنوعات، ووجود مدن كبيرة ذات بزارات وحرفيّين مختصّين. بهذا يكون الحفاظ على التّراث من الزّوال والتّغيّر، وتطوريه في نفس الوقت، وربّما توثيق كلّ المنتجات وأصحابها، أو ما يسمّى "براءة الاختراع أو الملكيّة الفكريّة " وما أنشأه الفرنسيّون من مراكز نسائيّة للطّرز وغيره، متّخذين هذه الفنون ذريعة، للتّأثير على المرأة والأسرة عموما."[1]

في البداية كانت التّجربة فاشلة، إلّا أنّهم لم يستسلموا، فواصلوا عن طريق تعليم الحرف واللّغة الفرنسيّة، إلى أن أثّروا عليهم بفكّ قيودهم، وأنّهم غير أحرار، لا يعيشون

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، الجزء 8، ص 353

الحياة السّعيدة، وأنّهم مضطهدون، وبهذا أثّروا عليهم، إلى أن زاد عدد الفتيات المنخرطات في هذه المراكز، أو ما يسمّى بمراكز التّكوين المهني بطريقتهم التّنكرية.

ونظرا لكبر مساحة الجزائر التي تقدّر بـ 2382000 كم مربّع، يتنوّع المناخ، وبذلك تتغيّر الفنون التّقليديّة من منطقة لأخرى في نفس الممارسة، مثلا فخّار "منطقة تيزي وزّو" يختلف عن فخّار "منطقة ندرومة بتلمسان"، في الشّكل والرّسوم الشّعبيّة الموظّفة في تزيين الآنية.

وأيضا صناعة السّجّاد، فرسومه الشّعبيّة تختلف من منطقة لأخرى، مثلا رسوم سجّاد "منطقة القلعة بغليزان" تختلف عن رسوم سجّاد "بني يزقن بغرداية"، حتّى أنّ خامة النّسج تختلف، فمنهم من يستعمل صوف الماشية فقط، ومنهم من يستعمل كلّا من صوف الماشية والمعز.

والفنون التّقليديّة هي ذات الاستعمال الفردي والعائلي، وأيضا تستعمل للمنازل والحيوانات. وكانت هذه الفنون مزدهرة مع ازدهار التّجارة، وانفتاح البلاد على الأسواق الأوربيّة والشّرقيّة والإفريقية، وكذلك وجود طبقة اجتماعيّة متذوّقة ومستهلكة لهذه المصوغات التّقليدية. "وقد كان للفنون التّقليديّة نقاباتها، كما كان لغيرها نقابات. فلصائغي الفضّة والذّهب (الصّاغة) نقابتهم، وكذلك للنّحاسّين والسّرّاجين والطّرازين نقابتهم، وهي نقابات ليست فقط للتّنظيم الاجتماعي والمالي، ولكن للمحافظة على إتقان الصّنعة وأصالتها وتطويرها."[1]

فللأسف ليس لدينا كتابات وضعيّة دقيقة، عن وضع الفنون التّقليديّة في فترة الاحتلال، فالجزائريّون يبدعون في حرفهم ويستهلكونها، لكن قلّما ألّفوا فيها، ولهذا نجد أنّ من كتب عن هذه الفنون هم الأوربيّون.

[1] أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 354

وينبّهنا أبو القاسم سعد الله* إلى قضيّة مهمّة، وهي عمليّة النّهب التي طالت الفنون الشّعبيّة، نتيجة الاحتلال وكانت أسرع وأعمق، ذلك أنّ الفئة التي كانت تنتجها قد أصابها الذّعر، فهاجرت من المدن الكبرى حيث كانت الفنون مزدهرة، والمعروف أنّ الاحتلال قد بدأ بالمدن الكبرى الرّئيسيّة، وعلى جانب الهجرة تعرّضت الأسواق والبازرات والقصور إلى الهدم، سيما في المدن الكبرى كالعاصمة وقسنطينة وبجاية، كما تعرّضت التّحف والنّماذج إلى النّهب والسّرقات، ورجع تقريبا كلّ ضابط وجندي فرنسي إلى بلاده بتحفة فنّية، على قدر ذوقه وقدرته على النّهب، بما في ذلك المخطوطات المذهّبة."[1]

إنّ الذي نتطرّق إليه في دراسة موروثنا المادّي بعمق، هو ما يتعلّق بحرفة صناعة السّجّاد والفخّار، وذلك لغناها بالرّسوم الشّعبيّة والرّموز.

ويرجع غنى الفنّ الشّعبي، إلى غنى المظاهر الحضاريّة لدى سكّان المنطقة. فنجد معظم مفردات الفنّ الشّعبي بتنوّعها، تتركّز في المناطق التي يعتبر أهلها أمازيغ، نجدهم منتشرين بكثرة في الوسط الشّمالي الجزائري، وفي الشّرق في منطقة الشّاوية، ومنطقة الطّوارق في أقصى الجنوب. فمثلا عند الأمازيغ، كلّ عرش معيّن له موروثه البصري الخاصّ به، بالرّغم من وجود تشابه في الشّكل، لكنّه عموما يختلف في المضمون، فنجد مثلا زربيّة القبائل تختلف عن زربيّة الشّاوية، وكذلك أشكال الحليّ، الذي نجد فيه اختلافا كبيرا لا يقارن بالزّربيّة، فمثلا نجد أنّ شكل الثّعبان ليس نفسه في تجسيده على الحليّ مقارنة بالزّربية، فيختلف المعنى. والموروث البصري يبقى مكشوفا ومعروفا لدى الأمازيغ

* أبو القاسم سعد الله لقب بشيخ المؤرخين الجزائريين من مواليد 1930، من ضواحي قمار من ولاية الوادي، باحث ومؤرخ، تلقى مبادئ العلوم من اللغة والفقه، له سجل علمي حافل بالإنجازات من وظائف ومؤلفات وترجمات. توفي يوم 14 ديسمبر 2013.

[1] أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 355

الذين يعيشون في تلك المنطقة، ويبقى غامضا للذي لا يعيش فيها أو غريبا عن تلك البيئة، وليس له علاقة مع الثّقافة الأمازيغية وعاداتها وتقاليدها.

والحديث عن الموروث البصري، هو عمليّة الكشف عن كلّ ما هو بصري (مرئي)، يعيش مع الإنسان، والذي يميّزه وينفرد به عن غيره، والذي بدوره يعطي خصوصيّة لعاداته وتقاليده، في المجتمع الذي يعيش فيه، بغضّ النّظر عمّا أحدثته العولمة والتّطوّر التّكنولوجي من سلبيّات، كإهماله لما تركه له أجداده، من الموروث المادّي وغير المادّي، الذي يمسّ الأصل والهويّة.

ما يميّز الموروث البصري الجزائري عن غيره، أنّه ذو خاصّيّة التّنوّع والقدم، متداولا جيلا بعد جيل، ولم يعرف زوالا ولا اندثارا، رغم محاولات الاستعمار لطمس الهويّة الجزائريّة، إلّا أنّه استطاع أن يحافظ ويتمّسك بكلّ ما هو محلّي ووطني، ورفض كلّ الثّقافات الدّخيلة إلّا الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، أين امتزج بها الدّين الإسلامي، الذي يعدّ منهاجا سويّا، ويتماشى مع العادات الأمازيغيّة، خاصّة من جهة إتقان العمل، والحشمة والاحترام المتبادل بين فئات المجتمع.

1 ـ التّصوير الشّعبي (رسوم البيوت الأمازيغية الدّاخلية):

يعتبر فنّ الرّسم أو التّصوير من الفنون التي تنتظم في جملة الفنون التّشكيليّة العالميّة. أمّا في المجتمعات التّقليديّة، فإنّ لهذه الفنون خاصّيّة معيّنة، لا نجدها في المجتمعات الصّناعيّة الحديثة، هي كونها فنونا جماعيّة، يشترك فيها عدد من الأشخاص.

التّصوير الشّعبي عبارة عن عمل جماعي متراكم لخبرات فنّية، بالنّسبة للفنّان الشّعبي أو الإنسان البسيط، الذي يعيش في القرى أو المدن القديمة، التي لها تاريخ عريق وذات كثافة سكّانية، فمن طبيعة هذه المدن والأحياء الشّعبيّة، الاهتمام بالأعمال الشّعبيّة، من

تصوير وفنون تقليديّة وغناء شعبي ورقص وغيرها. كما يقول إبراهيم الحيدري*" الفنون التّقليديّة تعمل كوسيلة من وسائل العيش والإنتاج، وطريقة من طرائق العمل والتّفكير والشّعور، وتساعدهم على إشباع حاجاتهم المادّية والمعنويّة، وللسّيطرة على المحيط الطّبيعي والاجتماعي. واعتبار الفنّ حاجة يوميّة اجتماعيّة، لا يمكن أن يستغني الإنسان عنها."[1]

أمّا فنّ الرّسم فهو من الفنون التّشكيليّة، التي يكون تأثيرها الجمالي في مساحته الشّكليّة، وفي أبعاده الثّلاثة. ولهذا السّبب بالذّات، فإنّه يطلب من الفنّان ومن الشّخص المشاهد ومن الدّارس، نوعا عاليا من الإمكانيّة والمقدرة على التّصور الخيالي البعيد، أكثر ممّا هو مطلوب في أنواع الفنون الأخرى. ومع ذلك فينبغي علينا أن نوضّح بأنّ ظهور الرّسم والخطّ في تاريخ الإنسانيّة، هو ليس فنّا متأخّرا عن ظهور فنّ البناء والتّصوير. ويعتبر فنّ الرّسم على جدران الكهوف من أقدم الفنون التّشكيليّة، التي مارسها الإنسان القديم وبصورة خاصّة الرّسوم الجداريّة."[2]

التّصوير الشّعبي هو فنّ جماعي مرتبط بقضايا المجتمع وواقعه، وهو فنّ فطري يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال، يقوم به أناس من عامّة الشّعب، يتمتّعون بثقافة عادية. كما أنّه متعلّق بالموروث الفنّي الذي يعتبر لغة مفهومة للجماعات في ظلّ التّواصل بين الفنّان والمتلقّي. فلو أخذنا على سبيل المثال، الرّسوم الجداريّة لكهوف التّاسيلي، باعتبارها تنتمي للرّقعة الجغرافيّة الجزائريّة، والرّموز الشّعبية هي من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، فهي ترتبط بطقوسه ومعتقداته وتقاليده، وتؤكّد مواصفات مكانه

* إبراهيم الحيدري: هو عالم اجتماع عراقي (مواليد بغداد 8 مارس عام 1936). ولديه خبرة تدريس حيث درس في معهد الاثنولوجيا الاجتماعية، بجامعة برلين الغربية، 1972 – 1976، وقسم الاجتماع كلية الآداب جامعة بغداد 1980 –1977 ، وأستاذ زائر معهد الاثنولوجيا الاجتماعية، جامعة برلين الغربية، 1981– 1982 .

[1] إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار اللاذقية سورية، ط 1، 1984، ص25

[2] شمس الدين فارس وسلمان عيسى، تاريخ الفن القديم بغداد 1980، ص16

وبيئته في تناسق كامل. والتي تروي قصّة محاولات الإنسان الأولى، للتّعبير عن مكنوناته بشغف، للتّعبير عن الذّات، كانت القوة الدّافعة والملهمة لحضارات وثقافات عظيمة في قرون لاحقة. ثمّ جاء الإسلام عن طريق الفتوحات إلى شمال إفريقيا فيما بعد بروحانيّته الدّاخلية، ليؤثّر ويغيّر نوعا ما في الفنون الشّعبيّة خاصّة من جانب التّجريد.

إنّه مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال، مرسومة بموادّ سهلة وميسّرة، غنيّة بالرّموز والدّلالات، إنّه يعبّر عن روح الجماعة، ويتماشى مع ذوقها، يكون عادة مجهول الهويّة والتّاريخ أحيانا، لأنّه ملك الجماعة، فنّ وظيفي غايته إمّا جماليّة، بقصد تزيين البيوت والأواني والأفرشة والجسد، وإمّا علاجيّة، بقصد الاستشفاء من بعض الأمراض، وإمّا سحريّة، قصد طرد الأرواح الشّريرة، وإمّا دينيّة، بقصد العبادة والتّقوى.

هو فنّ كما وصفه صفوت كمال، "بأنّه يعطي الحياة العربيّة طابعا متميّزا جماليّا وحضاريّا، ويقوم في نفس الوقت بتأكيد الرّابطة الأصيلة للإنسان العربي في وحدة التّعبير، عن وحدة الفكر والوجدان، وتكامل المزاج النّفسي في صنع الحياة على أرضه."[1]

والرّسوم الموضّحة في الصورة رقم (13)، عبارة عن أعمدة مرسومة داخل البيت الأمازيغي، تتكوّن من سلسلة من المثلّثات والمعيّنات والرّموز ذات الأشكال الهندسيّة، وذات الطّبيعة المستقيمة. ولفهم هذه الرّموز والتي تمثّل العالم الذي تعيش فيه النّساء، وهو كلّ من النّباتات مثل الزّيتون والتّين،...والحيوانات مثل الثّعبان والعقرب، وأسماء لظواهر طبيعيّة، والممثّلة بالقمر والنّجوم.

وهذا فعلا العالم الذي يحيط بحياتهنّ اليوميّة، فرسم هذه الكائنات الطّبيعيّة بطريقة هندسيّة، تمثّل في تطبيقها بالعبادة الممجّدة للأجداد والموتى.

[1] صفوت كمال، مناهج بحث الفولكلور العربي بين الأصالة والمعاصرة، مجلة عالم الفكر، 1976، المجلد السادس، العدد4، وزارة إعلام الكويت، ص 186

"تزيين الجدران الدّاخليّة للمنازل يجدّد كلّ سنة، في تناسق روحي مع فكرة الميلاد الجديد للأرض الحيّة، ففي فصل الرّبيع مع تجديد تجصيص الجدران، ترسم النّساء رموزهنّ، ويمكن أن يكون ذلك بعد موسم الحصاد أو قبيل حفل الزّفاف، فالزّواج البربري مقترن بموسم الحرث، لهذا وجب تجهيز المنزل الزّوجي قبل هذا الموعد الهامّ. ولو نمعّن النّظر في تلك الأعمدة المرسومة على جدارن المنازل، سنكتشف في أوّل الأمر، أنّه بفهم تنظيمها يفهم مدلولها، وهو نفسه طقوس الخلق البشري عن طريق الزّواج. فالأشرطة العموديّة المنتظمة بعدد 13، كلّ واحد منها يروي جانبا من حياة المرأة التي تسكن هذا المنزل."[1] كما هو موضّح في الصّورة رقم (12).

ومن الخصائص والميزات التي جعلت العمل الفنّي ذا طابع شعبي هي كالآتي:

1) هناك تكوينات متنوّعة يعتمدها الفنّان الشّعبي، أثناء تناوله للرّسوم الشّعبيّة، سواء على أسطح الأواني، الجدران أو السّجّاد، وهذا ليمنح خصوصيّته للمنطقة، ويظهر عمله على أكمل وجه. من أهمّ هذه التّكوينات ما يأتي:

أ) **تكوين دائري:** يميّز الأواني المنزليّة الفخاريّة الأمازيغيّة، والجدران الدّاخليّة للبيوت. وهو تكوين دائري محوري، يقوم على نقطة مركزيّة في إنشاء زخرفة معيّنة نباتيّة أو هندسيّة.

ب) **تكوين تماثلي:** نلاحظه في الزّرابي والملابس التّقليدية، حيث تكوّن الزّخارف الشّعبيّة تشابها نصفيّا شكلا ولونا، وأحيانا شكلا فقط. أخذ هذا التّماثل عمّا هو موجود في جسم الإنسان، الحيوان والنّبات.

[1] قرزيز معمر، جمالية الرّمز البربري في الفنون التّشكيليّة الجزائريّة، رسالة دكتوراه غير منشورة، 2017، جامعة تلمسان، ص 159

كلّ هذه الرّسوم الشّعبيّة التي أبدعها الفنّان الشّعبي، رسمها بالفطرة، لأنّ تكوينه لا يعرف مدارس تعليم الفنون ولا أكاديميّات، ولا شيئا من هذا القبيل. بتراكماته المعرفيّة البسيطة، استخلص مجموعة معتبرة من الرّموز، التي لها دلالة، والتي حافظ عليها جيل بعد جيل.

وأهمّ مثال للرّسوم الشّعبيّة، ما رسمته المرأة الأمازيغيّة داخل بيتها. ينظر الصورتان رقم (12) و(13).

2 ـ فنّ العمارة:

يقع فنّ العمارة في المرتبة الأولى في الفنون التّشكيليّة، ويرجع ذلك لأنّ المكان ومساحة البناء وموقع السّكن وطراز البناء وشكله، يلعب دورا مهمّا وأساسيّا في حياة الإنسان الاجتماعيّة والاقتصاديّة، وفي الحقيقة فليس كلّ بناء منظم أو أيّ بيت مسكون، يعتبر فنّا من فنون البناء والعمارة.

"إنّ العالم الأثنولوجي الفنّي يبحث أوّلا في طراز البناء، الذي يتمثّل في بيت أو معبد، أو مؤسّسة اجتماعيّة أو اقتصاديّة، أو قرية أو مدينة. وبالنّسبة لبناء القرى والبيوت والأكواخ في المجتمعات التّقليديّة، فإنّ مظاهرها الخارجيّة كالشّوارع والطّرقات والسّاحات العامّة والمؤسّسات الدّينيّة، تلعب دورا مهمّا في فنّ البناء."[1]

عرفت المساكن في شمال إفريقيا تطوّرا منذ العصور القديمة إلى العصر الإسلامي، فمن الكهوف والأكواخ أخذ الإنسان البدائي يتطلّع إلى التّفنّن في مسكنه، وظلّ الرّحّل متمسّكين بخيمهم المتنقّلة، إذ كانت سهلة التّفكيك والتّنقّل، فالبداية كانت من الكهوف المزيّنة ببعض النّقوش، ثم تحوّلت إلى أكواخ مبنيّة بالطّين والحجر، وغالبا ما كان

[1] إبراهيم الحيدري، اثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1984، ص 67

اختيارهم للمناطق المرتفعة لبناء القلاع، ومع مرور الوقت أصبحت تظهر بيوتهم على هيئة مربّع، وبدأ يظهر في الدّور الأمازيغيّة، نوع من الجمال وتوفير الرّاحة لسكّانها، ويرجع ذلك للاحتكاك بالحضارات التي جاورتهم واختلطت بهم، ممّا جعلها مرجعا، استفادت منه البلاد في شتّى الفنون لتلك الحضارات.

لقد قامت على أرض الجزائر عدّة حضارات، ودليلها تلك الآثار المعماريّة، من حصون وبناءات وتماثيل، ومن أهمّها الإمبراطورية الفينيقيّةL'empire des pheniciens* التي تميّزت عمارتها بالأعمدة والبناءات العالية، "وقد استفاد المغاربة القدامى من الفينيقيّين في صناعة الخزف سواء باستعمال الدّولاب الخزّاف البسيط، أو في استعمال الرّسوم الهندسيّة، التي تبدو على ظهر الآنية الفخّارية، بعد أن كانت رسوماتها محاكاة للطّبيعة."[1] وتبيّن أنّ العلاقات الفينيقيّة المغاربيّة، كانت علاقات سلميّة اقتصاديّة، استفاد منها المغاربة، للخروج من العزلة التي كانوا يعانون منها في جزيرة المغرب، منذ فترة ما قبل التّاريخ، حتّى أنّهم عرفوا الاستقرار وتأسيس المدن والكتابة، عن طريق المعاملات التّجارية.

أيضًا نجد أثار الإمبراطوريّة الرّومانية L'empire romain*، التي كان قدومها في حوالي القرن الثّاني قبل الميلاد، وذلك بعد قدوم القنصل الرّوماني (ريغولوس) بجيشه، إلى شمال إفريقيا غازيا لأوّل مرّة، وانتهز بعض النّوميديين** فرصة حلوله بالمنطقة،

* الإمبراطورية الفينيقية: (600 ق م) قدم أهلها من السواحل السورية اللبنانية في القرن السادس والسابع قبل الميلاد، واستقرت على أرض المغرب العربي خاصة في جزئها الشمالي.

[1] محمد الصغير غانم، مقالات وآراء في تاريخ الجزائر القديم، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، 2005، ص34

*الإمبراطورية الرومانية: (146 ق م) قامت بعد أن ألحق الرومان المنطقة الشمالية الشرقية من تونس والشمال الإفريقي الباقي كجزء من إمبراطوريتهم التي كان مركزها وعاصمتها روما.

** النوميدين: هي مملكة أمازيغية قديمة عاصمتها سيرتا حاليا تسمى (قسنطينة)، قامت في شمال إفريقيا ممتدة من غرب تونس لتشمل الجزائر الحالية وجزء من المغرب الحالي، وكانت تسكنها مجموعتين كبيرتين، الأولى تسمى المازليون في الجهة الغربية من مملكة نوميديا، والتي تحالفت مع الرومان ضد قرطاج ملكها ماسينيسا، والأخرى تسمى بالمساسيوليون كانت معادية لروما ملكها صفاقص.

وثاروا على الدّولة القرطاجيّة، بغية التّخلّص منها، محاولين الانضمام إلى القنصل الرّوماني."[1] فلهذا كبر نفوذ الرّومان في شمال إفريقيا، حيث كان لهم الأثر في تغيير نمط الحياة من كلّ الجوانب، وما تركوه من مدن وحصون وقصور وبناءات، خاصّةً في جزء الشّمال الشّرقي من البلاد، مخلّفاً عدّة آثار، أهمّها المسارح والقصور والتّماثيل، الباقية إلى الآن في المتاحف الوطنيّة، وجداريّات وفسيفساء تصف معارك أومشاهد لصيد الأسود، ومن أشهر المناطق التي شهدت آثارا رومانيّة، منطقة يول iol شرشال حاليّا، وتبسة thevest، وسطيف sitifis، وقالمة calama، وينتشر فيها كلّ من المعابد والقصور، ومن أهمّ المعابد معبد سبتيم 229م، الذي يضمّ أعمدة عالية وضخمة، وأهمّ صرح خلّفه الرّومان هو "قوس النّصر L'arc de triomphe"، المشيّد سنة 226م في عهد الإمبراطور (كاركالا). والقوس يتكوّن من أربعة أعمدة، ذات قواعد مربّعة الشّكل، وزخرفة نباتيّة بارزة في الأعلى، ويعتبر مدخل صور المدينة بالإضافة إلى مداخل فرعيّة أخرى، ويوجد هذا الصّرح بمدينة تبسّة.

وأيضًا مدينة (جميلة) التي تأسّست في عهد الإمبراطور "نرفا Nirva" (26 .98 ق م)، الذي يضمّ المئات من الأعمدة المنجزة بنفس الطّريقة الرّومانيّة، وبداخله جداريّة على شكل فسيفساء، معبّرة عن مشهد صيد بإطار وبزخرفة هندسيّة مكوّنة من مربّعات ومثلّثات وأقواس، ثمّ شريط بالزّخرفة النّباتيّة يحيط باللّوحة، فمشهد اللّوحة عبارة عن حيوانات، من سباع وغزلان وخنزير برّي وثلاث شخصيّات تمثّل الصّيّادين.

ثم أتبعهم البيزنطيّون الذين نقلوا الدّيانة المسيحيّة إلى المنطقة، وبقيت هذه المنطقة إلى أمد بعيد تحت سيطرة الغزاة، حتّى مجيء الفتوحات الإسلاميّة، فاحتكّ بهم الأهالي سكّان المنطقة. وبدأ التّغيير العمراني بعد الفتوحات الإسلامية، وخاصّة بعد سقوط الأندلس، وعودة مجموعة كبيرة من الحرفيّين والبنّائين، ليساهموا في بناء كثير من المدن

[1] محمد الصغير غانم، مقالات وآراء في تاريخ الجزائري القديم، مرجع سابق، ص146

الجزائريّة، أيّام الحكم العثماني في الجزائر، وخاصّة القصبة* التي تعدّ معلما من المعالم الأثريّة القديمة فيها، ومن أشهر ما يميّز طابع المدينة المعماري مساجدها التي لها وظائف تعليميّة وتثقيفيّة، وكمركز سياسي وإداري وبيت لحفظ المال وفضّ النّزاعات والمنازعات القانونيّة. "ولقد لعب المسجد دورا كبيرا في توجيه سياسة الدّولة، وفي تنمية مدارك الإنسان، وفي ترسيخ الأخلاق والعادات الحميدة بين مختلف فئات الشّعب، وفي جوّ البساطة الذي أحاط بالدّولة الإسلاميّة في مرحلة النشأة. فقام المسجد بدور كبير بسبب تعدّد وظائفه، فضلا عن ارتباطه بكثير من الأوضاع الحضاريّة، والتّطوّرات والأحداث السياسيّة في تاريخ الدّولة الإسلاميّة، وأصبح المسجد اليوم رمزا دائما في تاريخ الجزائر العريق."[1] وكان للقصبة اهتمام الكتّاب الفرنسيّين، الذين رافقوا الحملة الاستعمارية الفرنسيّة، بوصفها مقرّا للسّلطة الجزائريّة. وكان من أبرزهم الطّبيب بونافون وباقو وكلاين. فأوردوا لها وصفا دقيقا ومفصّلا، من حيث شكلها المعماري والفنّي، ذو الطّابع الشّرقي الإسلامي المتميّز، وكلّ مرافقها المدنيّة والعسكريّة، وهو ما يتيح للقارئ التّعرف على هيئة المدينة وقصبتها، قبل أن تتعرّض للطّمس والتّشويه، من قبل السّلطة الاستعماريّة."[2]

هذه المدينة العريقة لقيت إعجاب الكثير من الرّحّالة الفرنسيّين، وسحرهم بمنظرها الجميل، وموقعها الاستراتيجي المقابل للبحر، إذ يصفها قيوشان بدقّة قائلا: "إنّ هذه المدينة هي معلم لريّاس البحر، تمتدّ على بساط أخضر كأنّها برنوس أبيض، تمثّل قلعة

* القصبة: جوف القصر وقيل القصر، وقصبة البلد مدينته، وقيل معظمه، وقصبة السّواد مدينتها والقصبة جوف الحصن يبنى فيه بناء هو أوسطه، وقصبة البلاد القصبة: القرية وقصبة القرية وسطها. ابن منظور، لسان العرب، ص 677، 676.

[1] سعاد فويال، المساجد الأثرية لمدينة الجزائر، دار المعرفة، الجزائر، 2010، ص8

[2] لطيفة بورابة، شفيقة عيساني، قلعة مدينة الجزائر من خلال الكتابات الفرنسية، مجلة دراسات تراثية، العدد 03، سنة 2009، ص 271

القصبة، مقرّ حكم الدّاي، رأس البرنوس، وتتمتّع بنظام دفاعي في القسم السّفلي منها، وهو على شكل حزام من الأسوار ذات الشّرفات."[1]

ومن أبحاث المهندس كوربزيي* على حيّ القصبة، أنّها كانت له مثالا عجيبا في البناء، ليستخلص منها درسا في فنّ العمارة، "حيّ القصبة وأزقّتها الضّيّقة، وواجهاتها التي تبدوا منعدمة النّوافذ، والآبار العميقة التي نجدها في فناء المنازل، من كلّ ذلك احتفظ المهندس اوكوربزيي بالبناءات العالية الخطوطيّة، التي يمرّ بها طريق مفتوح لحركة مرور نشطة، وهذا يتّفق مع المنطق تماما. ذلك أنّه لمس في الأنهج الضّيّقة، ظلالا ونسيما ومناعة المارّة، وانعدام ضجيج المحرّكات وبخار البنزين، وقد عبّر عن ذلك بالأروقة الدّاخلية أو البنايات المروّقة، التي يحميها هذا الرّواق الممتدّ على طول واجهاتها من حرارة الشّمس الشّديدة."[2]

ونجد أيضا في كتب التّاريخ، فقط بعض الإشارات النّادرة، أو وصفا أدبيّا لبعض البناءات، التي شيّدها الباي "محمد الكبير"، مثل الجامع الأعظم بمعسكر والمدرسة المحمّدية، وبعض الأضرحة والزّوايا، والقلاع والجسور، والثّكنات والقصور.

"وقد استمدّ البناة طريقتهم من حضارتهم القديمة، التي شاعت أيّام الأغالبة والحفصيّين والزّيانيّين، كما استمدّوها من حضارة الأندلس التي تشترك في كثير من

---

[1] (G)Guiauchain ;Alger, imprimerie Algerienne ,fontana, 1905p1

* شارل إدوارد جانيريه–كري أو كما يُعرف لو كوربوزييه Charles-Édouard Jeanneret-Gris أو Le Corbusier؛ (6 أكتوبر 1887 – 6 أوت 1965) معماري سويسري /فرنسي، وأحد رواد عمارة الحداثة في القرن العشرين. اشتهر بإنجازاته ذات الأسلوب الدولي. كان رائداً في الدراسات النظرية للتصميم الحديث، وقد كرّس نفسه لتزويد ظروف معيشية أفضل لسكّان المدن المزدحمة. أنشئت بناياته في أوروبا الوسطى، والهند، وروسيا، الولايات المتحدة. كان أيضاً مخطّطاً، ورسّاماً، ونحّاتاً، وكاتباً، ومصمماً للأثاث. وكان عضوا في المؤتمر الدولي للعمارة الحديثة./https://ar.wikipedia.org/wiki

[2] الفن المعماري الجزائري، سلسلة الفن والثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة ألتميرا روتويويس، مدريد، 1980، ص12.

الخصائص مع حضارتهم. وقد هاجر الأندلسيّون أنفسهم إلى الجزائر، وجلبوا معهم صناعة البناء فكان تأثيرهم عظيما، ولا سيما في القلاع والقصور."[1]

وقد برع الصّنّاع الجزائريّون في بناء المساجد والقصور على الخصوص، وأهمّ ما يميّز المسجد، الصّومعة والمحراب والمنبر. "وقد لاحظ الأوربيّون طريقة إعداد موادّ البناء، الواقية من الرّطوبة والحرارة، فوجدوا أنّ الجزائريين كانوا يمزجون رماد الخشب والجير والرّمل ويخلطونها، ثمّ يرشّون عليها الزّيت والماء في فترات معيّنة، فتأتي من ذلك مادّة بنائيّة جيّدة تستعمل للأقواس والسّقوف، ونحوها من الأماكن التي يخشى عليها من تسرّب الرّطوبة وتقلّبات الطّقس، وكان الصّانع الماهر في البناء يدعى "المعلّم" تقديرا لمكانته في المجتمع."[2]

ولمّا نتحدّث عن الرّوح الجزائريّة للهندسة المعماريّة، ونخصّ بالذّكر "وادي ميزاب"، وأحياء "القصبة"، وما كان للبيئة تأثير مباشر في الهندسة المعماريّة، بسبب الحرارة والبرودة والموقع. والشّيء الملفت للنّظر هو عدم ظهور المرأة، أي الحشمة والتي بدورها أثّرت كثيرا في أسلوب بناء المنازل والمساجد والزّوايا، لتظهر النّوافذ صغيرة وانعدام الشّرفات. ينظر الصورتان (14) و(15)، منظر عامّ لمدينة بني يزقن وحي القصبة على التّوالي.

"فبالنّسبة لمساجد مدينة الجزائر، لم تشيّد في فترة واحدة، فمسجد "سيدي رمضان" قد شيّد عند تمصير مدينة الجزائر، منذ ما يزيد عن عشرة قرون، ثمّ المسجد الجامع الذي شيّده "يوسف بن تاشفين" مؤسّس الدّولة المرابطيّة، ثمّ مسجد "سيدي عبد الله"، وفي بداية القرن التّاسع عشر، شيّد مسجد "كتشاوة" ومسجد "سيدي محمّد الشّريف" ومسجد "قصر

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 2، ص 446

[2] نفسه، ص 448

الدّاي"، وعلى هذا فقد اختلفت تقنيّات بنائها على اختلاف المراحل التّاريخيّة." [1] فالجزائر العاصمة تفتقر لمساجد تعود للدّولة الأمويّة أوالدّولة العبّاسيّة، بل وحتّى الرّستميّة.

"وكان للغزو البحري وتعرّض السّواحل الجزائريّة للهجمات المتكرّرة، قد تسبّب في طريقة بناء القلاع والحصون والمنارات للمراقبة والدّفاع، ومن جهة أخرى أدّت وفرة الجنود العزّاب إلى كثرة بناء الثّكنات، ولا سيما في مدينة الجزائر التي تضمّ على الأقلّ ثماني ثكنات عسكريّة كبيرة."[2]

وبالنّسبة للعمارة لمنطقة "وادي ميزاب"، التي لاقت إعجاب الكثير من المستشرقين، خاصّة الفنّانين التّشكيليّين والمهندسين المعماريّين، الذين انبهروا من العمارة البسيطة، التي انتهجها سكّان "وادي ميزاب"، وما تحتويه من أسرار في البناء والتّخطيط. ومن الفنّانين الذين زاروا الجزائر وبالضّبط "وادي ميزاب" في القرن العشرين الفنّان المهندس كوربيزيي، "والذي اختار بنفسه مدرسة وحيدة: هي أن يسأل فنّ البناء في الهندسة المعماريّة القديمة والرّيفيّة. فأسفاره وجولاته في الشّرق معروفة أكثر من تجواله في الجزائر، الذي أثّر على إنتاجه تأثيرا عميقا، لأنّه وقع في سنّ النّضج دون شكّ، فالنّصوص التي كتبها في شأن وادي ميزاب مثلا، تهيب بذكاء بناة هذا العمران، الذي يرجع عهده إلى القرون الغابرة، وبالبساطة الواعية لتلك الهندسة المعماريّة التي تمثّل القدوة الفضلى. وتشير هذه النّصوص خاصّة إلى العلاقات الوثيقة بين الفلسفة والحياة الدّاخلية، التي تفوق أهمّيتها هناك أهمّية الحياة في أوربا بكثير، والتي تعبّر الهندسة

[1] سعاد فويال، المساجد الأثرية لمدينة الجزائر، ص 25

[2] أبو القاسم سعد الله، ج2، المرجع السابق، ص 446

المعماريّة عن نمطها."[1] ذلك الانسجام الذي نال إعجاب هذا المهندس المعماري، الذي عرف كيف يحتفظ به ويبعثه في كتابه، (الفنّ المعماري العربي الإسلامي الحديث).

ومن أشهر العائلات التّلمسانيّة بهندسة البناء والنّقش والخطوط نذكر: "المعلم (أحمد بن محمد بن صارمشق) الذي بنى جامع العين البيضاء في معسكر سنة 1175هـ، والمهندس (الهاشمي بن صارمشق) الذي رمّم سيدي بومدين في تلمسان سنة 1208هـ، وعرف من فنّاني هذه الأسرة و خطّاطيها (محمد بن صارمشق)، الذي وجدت نقوشه على عدّة آثار عمرانيّة."[2]

3 ـ الفخّار والخزف:

3 ـ 1 ـ الفخّار:

ويتمثّل في الأشياء التي تصنع من الصّلصال (الطّين)، ثم تحرق في النّار بعد جفافها، وتكتسب صفات جديدة طبيعيّة وكيميائيّة، ويتغيّر لونها ويتحوّل إلى جسم صلب مسامي، له رنين، ولايمكن إرجاعه إلى الحالة الطّينية مرّة أخرى، لفقدانه ماء الاتّحاد بسبب الحرق.

3 ـ 1 ـ1 ـ صناعة الفخّار:

الجزائر من بين الدّول الرّائدة في حرفة الفخّار، بحكم طبيعة البحر الأبيض المتوسّط، فتكاد لا تخلو منطقة في الجزائر لا تصنع هذا الفخّار، أو حتّى تملكه كديكور للزّينة، ومنطقة القبائل هي الرّائدة في هذا المجال، كون المنطقة جبليّة وريفيّة، بسيطة في نمط عيشها. واشتهرت الجزائر بهذه الحرفة منذ القدم، والتي هي ذاكرة لإبداع المرأة الجزائريّة

[1] الفن المعماري الجزائري، سلسلة الفن والثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة ألتميرا روتويويس، مدريد، 1980، ص 12،11

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، جزء 2، ص 449

عموما، والمرأة الأمازيغيّة خصوصا، بحيث عرف المجتمع الجزائري فنون الأرض منذ عصور ما قبل التّاريخ. فلقد عملت المرأة الجزائريّة على المحافظة على هذا الموروث الحضاري المادّي، الذي يقاس على أساسه مدى تجدّر أمم الأرض. وصناعة الفخّار التي تدلّ الأبحاث الأثريّة على انتشارها منذ آلاف السّنين، والمميّزة لحضارات أمم العالم وهي الأبسط، لأنّ لها طبيعة بدائيّة وشائعة بين العامّة، ويمكن للأثريّين تأريخ التّسلسل الزّمني للحضارات الأكثر قدما من خلال الفخّار، فهو مادّة مؤرّخة للأحداث التي عاشتها منطقة معيّنة، وذلك بالنّسبة إلى أساليب صناعته وزخارفه وذلك قبل شيوع الكتابة، وأقدم أنواع الفخّار كانت تصنع يدويّا من الطّين، ثمّ تترك لتجفّ تحت أشعّة الشّمس، وبعد اكتشاف النّار، كان الفخّار يحرق ليصبح أكثر صلابة ويعمّر طويلا. وما يميّز الفخّار الجزائري عن غيره من المنتجات الفخّارية لدول أخرى، هو ما يحتويه من الأشكال الغريبة للأواني، والرّسوم الهندسيّة المزيّنة بها، ذات دلالات وقراءات خاصّة. "والتي تعدّ لغة خاصّة بالمرأة الأمازيغيّة، تستخدم فيها رموزا على الأواني الفخّارية، في شكل رسائل تريد إرسالها لزوجها، لأنّها كانت معروفة بحيائها. كما كانت العروس التي تزوّجت حديثا، إذا أصبحت حاملا، تقوم بوضع رسومات على الجرّة أو قلّة ماء، وترسلها لوالدتها، وحينها تعرف الأمّ من خلال تلك الرّسوم أنّ ابنتها حامل، فالمرأة بمنطقة الأمازيغ كانت تعبّر عن كلّ ما يجول بخاطرها وما لا تستطيع البوح به أمام الملأ بواسطة الأشكال الهندسيّة."[1] ينظر الصورة رقم (16) لآنية فخّارية.

3 ـ 1 ـ2 ـ الفخّار بأنواعه القديمة والحديثة:

أ ـ الطّريقة اليدويّة: يقوم الحرفي بعمل نماذج أو تشكيل الآنية بيديه، ثمّ تجفيفها أو حرقها في الفرن.

[1] www.assayahi.comوزان مونية، صناعة الأواني الفخارية التقليدية لغة خاصة وذاكرة لإبداع المرأة الجزائرية، جريدة السياحي

ب ـ القوالب: في هذه الطّريقة، يقوم الحرفيّون بصبّ الطّين في قوالب جاهزة بشكل الآنية، ثمّ توضع في الأفران لحرقها وتجفيفها.

ج ـ الدّولاب أو العجلة: هي آلة متخصّصة لصناعة الفخّار. يقوم الحرفي بوضع الطّين على الدّولاب أو العجلة، ويبدأ في إدارة الدّولاب، ثمّ يقوم بتشكيل الفخّار بيده.

3 ـ 1 ـ3 ـ فصائل الفخّار الجزائري:

أ ـ الفصيلة الرّيفيّة: هي الموجودة بكثرة وبشكل مركّز في الرّيف والقرى والقبائل، وتعدّ من موروثاتها الفنّية، وتأخذ إلهامها وديكوراتها من الرّموز والإيحاءات القديمة، ويظهر التّنوّع في منتجاتها، فنجد الجرار والمزهريّات وأواني الطّعام والأباريق، وممّا دعّم بقاء واستمرار هذه الصّناعة في القرى والقبائل، هو اعتماد المطبخ الجزائري على الأواني الفخّارية بشكل كبير، حيث تستعمل بشكل أساسي للطّاجين وحفظ الزّيت وشرب الحليب وحفظ الزّبدة.

ب ـ الفصيلة المدنيّة: تعرف باستعمالها للدّيكور، وتأثّرها بالفنّ الإسلامي والخطّ العربي، وطرق التّزيين وكثرة استعمال الأزهار والأشكال الهندسيّة.

3 ـ 2 ـ الخزف:

إذا غطّي أو طلي المنتج الفخّاري (الطّين المحروق)، بطبقة دقيقة من مادّة زجاجيّة نسمّيها الطّلاء الزّجاجي (الجليز)، ثم يحرق مرّة ثانية، فإنّ الجليز ينضج وينصهر ويلتصق بالجسم الفخّاري، فتغلق المسام ويصير لامعا، ويكتسب المنتج بريقا وجمالا. وفي هذه الحالة نطلق على القطعة الجديدة كلمة خزف.

3 ـ 2 ـ1 ـ الخزف التّقليدي:

منتشر في منطقة القبائل والوسط، تشكّل به أشكال مختلفة بأسلوب فنّي بربري، حسب أشكال هندسيّة مختلفة، والموادّ المستعملة هي الصّلصال وموادّ التّلوين، ويستعمل للأكل والشّرب حسب النّوع والتّزيين. ينظر الصورة رقم (17) لأواني من الخزف التّقليدي.

3 ـ 2 ـ2 ـ الخزف الفنّي:

ينتشر في الوسط (الجزائر العاصمة والمدية) والمدن الكبرى (مثل تلمسان وقسنطينة)، يصنعون منه أشكالا مختلفة مزيّنة بالأرابيسك، ملوّنة بالأزرق والأخضر والبنّي الفاتح، وهناك أنواع من هذا المنتوج مثل الأواني ومصابيح غرف النّوم والطّفاية. والموادّ المستعملة هي رمل مبلور، صلصال وسلسات الصّوديوم وموادّ التّلوين. والصورة رقم (18) توضّح بعضا من التّحف التي أنجزها الفنّان الشّعبي.

4 ـ صناعة السّجّاد أو الزّربيّة:

لكي نكشف عن الماضي الحضاري لأيّ دولة، فلابدّ من البحث في تراثها ودراسته علميّا وتدوينه. وصناعة الزّرابي جزء لا يتجزّأ من هذا التّراث، الذي تزخر به حضارتنا العربيّة الإسلاميّة وتعود إلى عصور قديمة، ومن المرجّح أنّ القبائل الرّحّل هم السّبّاقون إلى هذه الحرفة، وذلك لعدم استقرارهم واستعمال صوف ماشيتهم في النّسج، لتوفّر الدّفء المطلوب في الفراش وخيمهم.

وصناعة الزّرابي تعتبر من الفنون التي يصعب تحديد أصلها وفترة ظهورها، وأقدم شاهد يدلّ على وجود فنّ الزّرابي في المغرب الإسلامي والأندلس، القطع النّسيجيّة التي وجدت، لم تعرف التّطوّر الحقيقي إلّا في فترة الوجود العثماني في الجزائر.

4 ـ 1 ـ مصطلح الزّربيّة: هي ما يداس بالأرجل سواء أكان ذا وبر قصير أو ذا عقد، وقد يختلف هذا اللّفظ عبر أرجاء العالم العربي، فمصطلح الزّربيّة الشّائع لدى سكّان المغرب الإسلامي، نجده في القرآن الكريم في سورة الغاشية (الآيتان15 و16)(وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ (15) وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ). أصل الكلمة فارسي وهو "زيرب" يراد بها أسفل الرجل.

أمّا الحديث عن الزّربيّة في الجزائر، "حيث أنّ موطن أقدمها في منطقة الحراكتة والنّمامشة، وهي الزّربية ذات الأبعاد الكبيرة، أمّا الزّربيّة ذات الأبعاد الصّغيرة فتعرف بالمطرح، وهي معروفة بمنطقة "جبال عمّور" بالفراش أو الفراشية."[1]

من الصّناعات التّقليديّة الجزائريّة التي نجد فيها تنوّعا كبيرا، خاصّة من حيث الشّكل النّهائي للسّجّاد أو الزّربيّة، فاختلافه من الشّمال إلى الجنوب ومن الشّرق إلى الغرب، كلّ جهة وسجّادها، وحتّى في الجهة منطقة معيّنة تعتني بهذه الحرفة، مثلا قرية بابار في خنشلة.

"ويقال إنّ الزّرابي التي بقيت شائعة إلى غاية 1860م، كانت لا تخرج عن ستّة أنواع: الفراشيّات، والزّرابي الصّوفيّة، والحنبل، والقطيفة، والمطارح، والزّرابي الملساء – بدون خملة–."[2]

فنلاحظ مواقع صناعة السّجّاد في الجزائر تقع في منطقة الهضاب العليا، وأيضا تتبع مناطق تربية الماشية، لأنّ المادّة الأصليّة هي صوف الماشية. أهمّ هذه المناطق: منطقة النّمامشة، جبال عمّور والحراكتة، القرقور وبابار، تيزي وزو ووادي ميزاب، وادي سوف، قلعة بني راشد بغليزان، القليعة ببرج بوعريريج، والجزائر الوسطى وتلمسان، كلّ منطقة تختلف عن الأخرى من حيث المادّة الأوّليّة والرّموز. وقرية بابار بمنطقة خنشلة تشتهر

[1] يوسفي سعاد، الزربية فن متجذر في أعماق التاريخ، www.numidianews.com

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء8، ص359

بصناعة الزّرابي، والتي تباع بأثمان غالية، إلّا أنّه في عشرينيّات السّنوات الماضية تراجعت، وذلك لنقص توافد السّياح الأجانب لهذه المنطقة، لأنّهم من يقتنون تلك التّحف الفنّية النّادرة للزّربيّة الجزائريّة. وتعدّ الزّربيّة من أهمّ الموادّ التّراثيّة التي تحتوي على موروث بصري، والذي يحمل رموزا ذات دلالات ومعان متجسّدة بأشكال هندسيّة مختلفة وبألوان مختلفة. لقد كان هناك متخصّص يطلق عليه اسم الرّقام، "والرّقام يتجوّل على أهل الصّنعة ومراكز الزّرابي المعروفة، فيراقبون ويشيرون بآرائهم لتحسين الصّناعة والمحافظة على الأصالة والتّقاليد. وهم بارعون في هذه الصّنعة أبا عن جدّ، أو هي محفوظة عندهم في القلوب، كما يقولون. فهم لا يتلقّونها في المدرسة ولا يطالعونها في كتاب، ولكنّهم ورثوها عن بعضهم."[1]

الزّربيّة الأمازيغيّة نوع من المنسوجات، اشتهرت بها منطقة شمال إفريقيا قديما وحديثا. قد أشار عدد من الباحثين أنّ الرّموز المستعملة في الزّربيّة الأمازيغيّة موروثة عن حضارات ما قبل التّاريخ، فهي تتميّز بزخارف، عبارة عن رسوم حيوانات أو أشكال هندسيّة بسيطة وعفويّة، وبألوان مشعّة مثل الأحمر والبرتقالي والأصفر.

4 ـ 2 ـ صناعة أصباغ الزّربيّة:

تميّزت المرأة الأمازيغيّة بتقنيّات قديمة في صناعة الزّرابي، ومع التّطوّر دخلت عليها بعض التّغيّرات، مثل السّرعة في الإنجاز، وتشكيل ألوان كثيرة ذات مصدر طبيعي، مثلا اللّون الأصفر كان يستعمل له العفص، وكان موجودا حول مدينة الجزائر، واللّون الأحمر البنفسجي كان يستحضر من خشب شجر البقم، والأزرق كان يحضّر من النّيلة، والأسود كان يحضّر من قشور الجوز المعروف بالغرناطي، والأحمر الغامق يستخرج من نبات الفوّة الممزوج بالعفص والأخضر من رغوة النّيلة المغليّة. ويتمّ تمشيط الصّوف وغزله

[1] أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 360

بأدوات تقليديّة، مثل المنسج اليدوي الذي يتطلّب دقّة متناهية في وضعه، حتّى تنسج الزّخارف بشكل متساو.

4 - 3 - أشهر أنواع الزّرابي التّقليديّة الجزائريّة:

حين نتكلّم عن النّسيج في الجزائر، نجده منتشرا في كامل أنحاء القطر الجزائري، شمالا وجنوبا وشرقا وغربا، فنجد الاختلاف فقط في تلك الرّموز المستخدمة، أو في بعض الأحيان إضافات في المادّة الأوّليّة كشعر الماعز والوبر، وحتّى في تقنية النّسيج،" لقد زاد الاهتمام بالسّجّاد أو الزّربيّة التّقليديّة في الحضارة الإسلاميّة، فهي التي رفعت شأن الزّربيّة إلى الذّروة، بجعلها أداة للصّلاة، فبهذا الإحياء الاستثنائي، زادت قيمتها الرّمزية والرّوحيّة، فزاد الاهتمام بنوعيّتها وتنوّعها، من حيث المادّة الأوّليّة المستعملة وأسلوب الحياكة، ومن حيث التّصميم الزّخرفي والألوان."[1] إنّ موقع صناعة الزّرابي في منطقة الهضاب العليا عامّة (شرقا وغربا) مع المناطق التي يزدهر فيها نشاط تربية المواشي، زيادة إلى هذا العمل الطّبيعي الحيوي، تقع بهذه الأقاليم المميّزة من حيث التّضاريس والمناخ، أقدم المدن الإسلامية التّاريخيّة، التي عرفت في الماضي تقدّما حضاريّا وفنّيا ملحوظا، فأغلبها كانت عواصم سياسيّة وثقافيّة عريقة، فحافظت على تراثها الفنّي والحرفي المحلّي، خاصّة فنّ الزّربيّة الذي لا يزال يحمل ميزات زخرفيّة وتقنيّة خاصّة بأهله.

لقد تبيّن أنّ جميع أنواع الزّرابي في الجزائر، تخضع زخارفها للتّوزيع الهندسي التّناظري، إمّا حسب محورين أو حسب أربع محاور أو أكثر.

وسوف نعرض أهمّ المناطق المنتجة، وتقنيّتها المستعملة وميزاتها الزّخرفيّة، من حيث التّصاميم والألوان المستعملة.

[1] نجاة أحمدعروة، السجاد والكليم في العالم الإسلامي، مؤسسة مشارق الدولية، جدة، 1999، ص24.

لقد تأثّرت معظم التّصاميم بجملة الحضارات المتعاقبة على شمال إفريقيا، ولاسيما على أرض الجزائر، وبذلك أمتزج الفنّ المغربي العريق بالفنّ العربي الشّرقي وفنّ الأندلس والفنّ التّركي الأناضولي، حيث أدّى هذا التّجاوب الفنّي إلى تعداد أنواع الزّرابي في الجزائر. منها ما ينتمي إلى التّراث المغربي القديم وتكثر فيه الأشكال الهندسيّة مثل (زربيّة جبل عمّور)، ومنها ما يستوحي بعض زخارفه من النّماذج الشّرقيّة مثل شكل المحراب (زربيّة النّمامشة)، ومنها ما يستوحي بعض زخارفه من قائمة الزّخارف الأندلسيّة (زربيّة قلعة بني راشد).

4 ـ 3 ـ 1 الزّربيّة القبائليّة (تيزي وزّو):

تتميّز هذه المنطقة بكثرة الإنتاج، فنجد في كلّ بيت قبائلي آلة نسيج تقليديّة، أمّا الصّوف فيؤتى بها من المناطق المجاورة، ويرجع الفضل في هذه الحرفة إلى عائلة آيت وعيان. فالمادّة الأوّليّة المستخدمة هي الصّوف، والتّقنيّة هي نسيج المخمل الأزغب، أمّا الأشكال الزّخرفيّة فهي عبارة عن خطوط ومعيّنات ومثلّثات بألوان أحمر وأخضر زيتوني ونيلي، والخلفيّة بلون أبيض مصفرّ. والصورة رقم (19) توضّح ملامح الزّربيّة القبائليّة.

4 ـ 3 ـ 2 ـ زربيّة قلعة بني راشد:

تتواجد بولاية غليزان، بالنّسبة للمادّة الأوّليّة المستعملة فهي الصّوف فقط، والتّقنيّة تتمثّل في الغرزة المعقودة في الجوانب المزخرفة، والغرزة المنسوجة، أمّا التّصميم العامّ، فيتمثّل في تقسيم حقل الزّربيّة إلى عدّة خانات مزخرفة مع شكل مركزي، ونلاحظ تأثيرا أندلسيّا في التّصميم العامّ، أمّا الأشكال الزّخرفيّة فهي من الطّابع المحلّي، وبالنّسبة للألوان فهي فاتحة، أكثرها الأزرق، الأصفر، الأخضر، والأحمر المائل إلى البنّي والبرتقالي، والصورة رقم (20) توضح زربيّة قلعة بني راشد.

4 - 3 - 3 - زربيّة تلمسان:

زربيّة تلمسان ذات الصّوف، حيث يستعمل النّاسجون الغرزة المعقودة المصمّمة بشكل هندسي، ألوانها منسجمة ومتموّجة، وجوانبها المنسوجة تتّسم بالبساطة، والموادّ المستعملة هي الصّوف وموادّ التّلوين، وتستعمل للفراش والتّزيين. الصورة رقم (21) نموذج لزربيّة تلمسان.

4 - 3 - 4 - زربية جبل عمّور:

توجد في منطقة الهضاب العليا (غربا)، فبالنّسبة للمادّة الأوّلية المستعملة، نجد الصّوف وشعر الماعز للجوانب، أمّا التّقنيّة المستعملة فهي غرزة منسوجة وغرزة معقودة، وبالنّسبة للأشكال، فهي هندسيّة ذات أصل مغربي أو شمال إفريقي، معيّنات وخطوط مدرّجة ومستقيمة ومربّعات، أمّا الألوان في حقل النّسيج، فهي الأحمر الدّاكن والخطوط مدرّجة والمعيّنات بالأزرق والأسود، وقليل من البرتقالي والأخضر والأصفر لترصيع هذه الأشكال، وتستعمل للفراش والتّزيين.

والصورة رقم (22) توضّح نموذجا لزربيّة جبل عمّور.

4 - 3 - 5 - زربيّة القرقور:

(منطقة في الشّمال الشّرقي للجزائر)، المادّة الأوّليّة هي الصّوف، والتّقنيّة المستعملة هي الغرزة المعقودة، والتّصميم العامّ رصيعة مركزيّة أو عدّة رصائع، موزّعة حسب أبعاد الزّربيّة، تضاف إلى قائمة الزّخارف المحلّيّة، أمّا الأشكال فمستعارة من النّماذج الأناضوليّة (إيران)، والإطار مضاعف بطرز نباتيّة زهريّة، وأشكال هندسيّة من نجمة ومعيَّن، والألوان أحمر وأخضر، أزرق وأسود، وتوزيع الألوان يتمّ بطريقة دقيقة، الفاتحة

على الدّاكنة، أيضا فعمق المحراب هو الأحمر، أمّا الجوانب فيتناوب عليها الأخضر والأزرق والأصفر والوردي، وتستعمل للتّأثيث والتّزيين.

والصورة رقم (23) توضّح نموذجا لزربيّة قرقور.

4 ـ 3 ـ 6 ـ زربيّة الحراكتة:

هي سجّاد البدو والرّحّل، يسمّى بالقطيف، أصوله من تركيا منطقة الأناضول، تقنيّته رجاليّة مركّزة في منطقة مسكيانة لشمال منطقة النّمامشة، ويوجد شبه كبير بينها وبين زربيّة النّمامشة التّبسيّة، وأيضا مشتركة في بعض النّقاط مع زربيّة بابار ذات الأصول الصّحراويّة. الصورة رقم (24) توضّح نموذجا لزربيّة الحراكتة.

4 ـ 3 ـ 7 ـ زربيّة النمامشة (الهضاب العليا الشّرقيّة والأوراس):

المادّة الأوّليّة المستعملة هي الصّوف، والتّقنية المتّبعة هي الغرزة المعقودة ذات النّسيج الغليظ، والغرزة المعقودة ذات النّسيج الأزغب، أمّا الأشكال الهندسية فمعيَّن، ومستطيل ومثلّث وخطوط مستقيمة ومائلة، وبعض الأشكال المستعارة من قائمة الزّخارف الأناضوليّة، والتّصميم العامّ يجزّئ الزّربيّة إلى عدّة خانات مزخرفة، أمّا الألوان فأصفر، وبرتقالي، وتوزّع الألوان في عمق الحقل والجوانب حمراء، وعمق الزّوايا بالأزرق الدّاكن، البنفسجي، الأخضر الدّاكن والأسود، وتقسيم الجوانب بأشرطة ضيّقة من اللّون الأحمر. الصورة رقم (25) يوضّح نموذجا لزربيّة النّمامشة.

4 ـ 3 ـ 8 ـ زربيّة وادي ميزاب (غرداية):

منسوجة بالصّوف وشعر الماعز، وبتقنيّة الغرزة المعقودة وفتائلها طويلة، والتّصميم العامّ أشكال هندسيّة مختلفة، ورسوم مبسّطة لبعض الأدوات اليوميّة المألوفة (المشط،

المفتاح، الصّندوق) والألوان متنوّعة، منها ما ترسم رموزها على خلفيّة بيضاء وأخرى على سوداء كما في الصورة رقم (26).

4 ـ 3 ـ 9 ـ زربيّة الجزائر الوسطى:

صنعت من الصّوف العالي، تحتوي على أشكال هندسيّة مختلفة، وفي الحواشي أشكال زهريّة باللّون البنّي والأزرق، وتستعمل للفراش والتّزيين. ينظر الصورة رقم (27).

4 ـ 3 ـ 10 ـ زربيّة منطقة واد سوف (الجنوب الجزائري):

المادّة الأوّليّة صوف ووبر، والتّقنيّة غرزة معقودة فتائلها طويلة، أمّا التّصميم فرصائع مركزيّة مؤطّرة بأشكال هندسيّة، ووسام منطقة وادي سوف (شكل الصّليب)، وألوان متنوّعة يسودها الأزرق، وفي القديم ألوان بسيطة بين السّمراء والبيضاء. ينظر الصورة رقم (29).

وممّا سبق نستخلص أنّ الزّربيّة الجزائريّة التّقليديّة تبدو محمّلة برموز اجتماعيّة وثقافيّة واضحة، خاصّة بالجهة أو العائلة التي تنتمي إليها، ويرجع الفارق إلى علامات في التّصميم أو التّقنيّة أو المادّة الأوّليّة المستعملة، حتّى الألوان المختارة، وإذا أمعنّا النّظر إلى الزّربيّة، فأوّل ما يشدّ انتباهنا، هو تلك الزّخارف المتنوّعة الهندسيّة والنّباتيّة والحيوانيّة والخطّيّة، التي تكسو حقلها أو تؤطّر أطرافها وجوانبها، فالأشكال المغربيّة المتداولة، معظمها هندسيّة ناتجة عن تعبير رمزي، وبعمليّة تبسيط شديدة، تتحوّل الصّور الواقعيّة إلى مجموعة من الخطوط والنّقط المعروفة لدى أهلها.

5 ـ المصنوعات الخشبية:

استعمل الجزائري في أثاثه الخشب، خاصّة خزائن الملابس والكتب والرّفوف وإطارات المرايا والموائد والأرائك والمناضد وحامل المصاحف، وهذه الصّناعة كانت منتشرة بكثرة بالجزائر العاصمة وخاصّة القصبة، وأيضا المدية ووهران وقسنطينة وقالمة، لكن بزخارف

ملوّنة نباتيّة وحيوانيّة، كما في الصورة رقم (30). والقبائل طابعها الخاصّ يختلف في التّصميم والألوان والزّخارف، فمنهم من يستخدم الزّخارف النّباتيّة كالزّهور والأوراق، وفنّ الأرابيسك، ويتّصل بهذا الفنّ صناعة الكراسي في المساجد لإلقاء الدّروس، وصناعة المنبر وحتّى أبواب المساجد والنّوافذ، وإضافة إلى الزّخارف، يزوّدونها بالكتابات الخطّية. وهذا الفنّ بالذّات اختفى تدريجيّا، القلّة القلائل الذين يمارسونه هنا وهناك. فمثلا في منطقة القبائل، يصنعون صناديق خشبيّة لتخزين الملابس، منقوشة بشكل غائر، ليصمّم رموزا أمازيغيّة، كما في الصورة رقم (31).

6 ـ المصنوعات النّحاسيّة:

عرفت فترة الحكم العثماني اهتماما كبيرا بالنّحاس، وخاصّة بتشكيله للأواني المنزليّة الخاصّة بالطّبخ، كالأقداح الكبيرة والصّواني الكبيرة والصّغيرة، والشّمعدانات والمباخر والدّلاء والأباريق. عرفت هذه الفترة صناعة الأواني النّحاسيّة بتنوّع وإتقان كبيرين، ويمكن أن نقسّم هذه الأواني إلى ثلاثة أنواع، يزخرف معظمها بأسلوب التّطريق، الأولى منها الصّواني، والثّانية قليلة العمق ومختلفة الوظائف، أمّا المجموعة الثّالثة، فهي مختلفة الأشكال والوظائف وكونها أواني كبيرة العمق.

"يذكر بعض الكتّاب أنّ الفنون المعدنيّة الجزائريّة في العهد العثماني، لم تبلغ درجة كبيرة من الجودة والإتقان، كمثيلتيها التّونسيّة والفاسيّة، وهذا رغم كثرتها وتنوّعها، فبقي أسلوبها بسيطا ومتواضعا، حتّى قدوم الصّنّاع السّوريّين، الذين لقيت صناعتهم رواجا كبيرا في روعتها وإتقانها."[1]

[1] طيان شريفة طيان ساحد، الأواني النحاسية الجزائرية في العهد العثماني، مجلة دراسات تراثية، جامعة الجزائر2، العدد 4، سنة2010، ص304

وما يميّز الأواني النّحاسية في العهد العثماني، وخاصّة المرتبطة بالاستخدام اليومي، أي المطبخ. ونظرا لأهمّيتها نجد في البعض منها أسماء صانعيها وحتّى تاريخ الصّنع، وفي بعض الأحيان أسماء الأشخاص المالكين لها، ومنها ما نجد فيه عبارة الوقف لتوضع في المساجد، لكي يستعملها عامّة النّاس السّاكنين بجوارها كصدقة جارية لصاحبها. ومن المدن التي ما زالت محافظة على هذه الصّنعة، مدينة تلمسان والجزائر العاصمة وقسنطينة. الصورة رقم (32) توضّح بعضا من الأواني النّحاسيّة التّقليديّة.

7 ـ **الحليّ الجزائريّة:**

تعدّ الحليّ من الإنجازات الفنّية التي تميّز بها الإنسان المغربي، والتي كانت تصنع من موادّ بسيطة، كقشور بيض النّعام والأصداف والغوريّات، العظام ونوى التّمر حتّى الحجارة والفخّار، وهي عناصر ذات دلالات وإيحاءات تحمل في طيّاتها قدرا كبيرا من الرّمزيّة. ومن الآثار الدّالّة على ذلك، الهيكل العظمي المكتشف لملكة قبائل الطّوارق في منطقة الطّاسيلي "تينهنان" ،وهي ترتدي كلّ حليتها من أساور وأقراط وخواتم، كلّها من حديد ونحاس وقشور بيض النّعام، وهي موجودة الآن في متحف باردو بالجزائر العاصمة.

نلاحظ بأنّ الإنسان البدائي تفنّن في تصميم أشكالها، وتزيينها ببعض الزّخارف، قصد إضفاء شيء من الجماليّة عليها، بحيث كان ينظر الإنسان البدائي إلى ما ينجزه من عمل فنّي، على أنّه ليس عملا عاديا تقتضيه الحياة اليوميّة، وليس ترفيهيّا ولا لمتعة تخصّ طبقة معيّنة فقط، بل كانت لها علاقة وطيدة بالسحر والشفاء.

"إنّ اكتشافات التّنقيب تطلعنا على الوسائل الاصطناعيّة الأولى لتجميل الجسم، من الرّسم على الجلد، والوشم وقلع الأسنان وتعليق الأشياء، فإنّ البشريّة في ما قبل التّاريخ استخدموها إلى غاية العصر الحجري الأخير، خلّد الفنّان الأوّل في مجال دراسة الأطقم،

التي سمحت بإعادة إنشاء كلّ هذه النّتائج من الوسائل المادّية والتّقنيّة، التي عرفها إنسان الشّمال الإفريقي، ويضمّها كمهنة لصناعته، باستعمال ما توفّره الطّبيعة كالأصداف مثلا، وأصبح يطوّرها شيئا فشيئا."[1]

وكانت الأدوات المستعملة في عمليّة النّحت والزّخرفة، أدوات بسيطة كالأظافر أو بعض الآلات الحادّة المصنوعة من الصّوان والعظام والمغرة للتّلوين، وكان ينجز بعض الأعمال الفنّية على بيض النّعام المزخرف والأقراط والقلائد والأساور المعدنيّة والخلاخل، والجلود، وبعض التّحف والأسلحة المصنوعة بالمعادن الحديدية، حتّى النّحاسيّة والفضيّة التي أصبح يتفنّن فيها في العصور المتأخّرة، وكان الإنسان المغربي يستمدّ مواضيعه الفنّية من الطّبيعة المحيطة به، وقد غلبت على أعماله الأشكال الهندسيّة التي يتميّز بها الفنّ الأمازيغي، والتي ما زالت توظّف في الأواني الفخّارية حتّى الآن، "ولقد أظهرت الدّراسات بأنّ المرأة لها اهتمامات فنّية أكثر ممّا هو عليه الرّجل، فكانت في معظم الأحيان تقوم بزخرفة الأواني الفخّاريّة، وجملة القول أنّ الفنّ الأمازيغي قد حافظت عليه المرأة،"[2] فظلّ هذا التّقليد إلى يومنا هذا، وهو ما تظهره الشّواهد بالأوراس وبلاد القبائل والهقار والطّاسيلي، وغيرها من المناطق الجزائريّة.

لابدّ من الإشارة إلى أنّ الفنّ الأمازيغي بنماذجه كلّها، قد تطوّرت أغراضه وتقنيّاته ومواضيعه، عبر العصور التي مرّ بها الشّعب العريق، إذ تأثّرت فنونه بفنون شعوب أخرى، جلبها معهم المحتلّون لبلاد المغرب من إغريق ورومان وفينيقيّين، فعرب فأتراك وإسبانيّين وفرنسيّين، وكذلك عن طريق الاختلاط كالهجرات والمعاملات التّجارية مثل

[1] Benfghaltatiana, Bijoux et Bijoutiers de l'aures traditions et innovations, CNRSE ditions, paris, 1977, p21

[2] بوزياني دراجي، القبائل الأمازيغية، ج1، ط 2، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2003، صفحة 50

مصر والسّودان، وهكذا أضحى الفنّ الأمازيغي مفعمًا بالتّراث الإنساني، الذي أبدعته ثقافات متنوّعة، كانت معروفة منذ حقب قديمة جدّا.

وبالنّسبة للمسلمين كان للحليّ عندهم مكانة خاصّة، حظيت بها كمظهر من مظاهر الحياة الإنسانيّة، نجد لها صدى في القرآن الكريم حيث وردت في عدّة مواضع، عبارات لها صلة بموضوع الذّهب والفضّة واللّؤلؤ والياقوت والمرجان، وما جاء في سورة فاطر خير دليل على ذلك، بأنّ الحليّ زينة الدّنيا والآخرة، بقوله تعالى (وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَٰذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَٰذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَمِنْ كُلٍّ تَأْكُلُونَ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُونَ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ لِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ) صدق الله العظيم الآية 12 من سورة فاطر.

ومن نفس السّورة الآية 33 أيضا موضع آخر، قال تعالى:(جَنَّاتُ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ) صدق الله العظيم.

وهنا تكمن المكانة للحليّ والجواهر عند المسلمين، وحتّى في العصر الجاهلي كان للجواهر مكانة عالية، حيث أنّه كان لكلّ جزء من الجسم ما يناسبه من حليّ، من التّيجان والأكاليل والأقراط، والأساور للمعصم. "ويذكر المؤرّخون أنّ غطاء الرّأس المرصّع بالجواهر، والمحلّى بسلسلة ذهبية مطعّمة بالأحجار الكريمة، ينسب إلى عليّة أخت هارون الرّشيد، كما ينسب إليها استعمالها للعصابة المكلّلة بالجواهر، وذلك بسبب عيب في جبينها أرادت أن تستره بها، فكان هذا سببا لتقليد النّساء لها منذ ذلك التّاريخ، أمّا نساء الطّبقة الوسطى، فكنّ يزيّن رؤوسهنّ بحلية مسطّحة من الذّهب، وتلففن حولها

عصابة منضّدة باللّؤلؤ والزّمرّد، وتلبسن الخلاخل في أرجلهنّ والأساور في معاصمهنّ وأزنادهنّ."[1]

"والمجوهرات الأمازيغيّة من تقاليد السّلف، وخاصّة النّساء اللّواتي يرتدين المجوهرات بفخر واعتزاز، معتبرات إيّاها رمزا للهويّة. فأشكالها ملوّنة بأسلوب خاصّ بالمنطقة وهو الطّلاء بالمينا فهي تعود إلى القرن الخامس عشر، والمجوهرات القبائليّة لمنطقة "بني يني" تعكس الحرفة التّقليديّة بالفضّة الخالصة، والتي تحمي من العين الشّريرة، فتجسّد بها الخلخال والإسوارة الكبيرة ومشبك الصّدر للزّينة، وحلق الأذنين على شكل دائرة والحزام. وتختلف المجوهرات القبائليّة في اللّون والشّكل عن مجوهرات الشّاوية والطّوارق."[2]

7 ـ 1 ـ رموز ومعاني الحليّ في الجزائر:

أهمّ حلية تقتنيها المرأة الجزائريّة منذ القدم هي الغوريّة (تسمّى بالعامّية الودعة)، وهي صدفة صغيرة بيضاء توضع على الجهة المجوّفة، تمثّل العضو التّناسلي للمرأة، وترمز إلى الخصوبة، أمّا وضعها على الجهة الأخرى، فهو يحمي من العين الشّريرة، وما زالت تستعمل إلى يومنا هذا."[3] ينظر الصورة (33).

فللحلية بعد رمزي ووقائي كما للأشكال والموادّ المشكّلة لها، منذ أن يفتح الولد الصّغير عينيه يزيّن بيد أو سمكة.

نجد هذه الحيوانات المصوّرة أو المنمنمة قليلا في حليّ شمال الجزائر، الأوراس، القبائل، بني ميزاب وحتّى الهضاب العليا، ابتعدت الأشكال الفنّية الأخرى عن التّصوير

[1] وزارة الثقافة، مجموعة من الباحثين، الحلي والمضوغات الجزائرية عبر التاريخ في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، 2011، ص 97

[2] HAMOUCHE Noureddinne et HACHMI HANIFA : PAROLES DE SYMBOLES, IMPRIMERIE DES ASSURANCES, AVRIL 2007, p 61

[3] حاكم فريدة وآخرون، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، طبعة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، وزارة الثقافة، 2011، ص 106

الذي حرّمه الإسلام، لكن حرفيّو هذه المناطق يستعملون العناصر التّصويريّة بكثرة، جاعلين بذلك حليّ النّساء في مجال غير متأثّر كثيرا بالدّين، متروكة بذلك إلى العادات المحلّيّة لما قبل الإسلام، بالنّسبة للجانب الفنّي، وإلى البدع نوعا ما، فيما يخصّ المعنى المقدّم وإلى تأثير الخرافة.

واليد لها تواجد مستمرّ في الحليّ الجزائريّة إلى حدّ السّاعة، ومعناها الشّاسع أن نخصّص لها حيّزا ومعالجة خاصّة. أو ما تسمّى بالخامسة. ينظر الصورة رقم (34).

كلّ أنواع الحليّ من صنع جزائري، تتمثّل في الخواتم والأساور والأقراط والعقود الذّهبيّة والخلاخل، وأيضا حليّ تستعمل في المناسبات مثل الصّرمة والرّيحانة والبدل والمشرف والتيغار والخلال وخيط الرّوح. ينظر الصورة رقم (35). يصاغ كلّ من الذّهب والفضّة لهذه الحليّ، وقد تكون من الجواهر أو قطع نقديّة والتي تسمّى السّلطاني (نقود من الفترة العثمانيّة) كما في الصورة (36)، واللّويزة (نقود فرنسيّة تحمل صورة لويس LOUIS ملك فرنسا) وبعضها من الفضّة. ينظر الصورة(37). كانت تصنع الحليّ محلّيا، وأشهر المدن في صياغة الحليّ هي تلمسان وبنو يني والعاصمة وقسنطينة. وأغلب صائغي الذّهب من يهود الجزائر والسّبب هو "هجرة اليهود من الأندلس ثمّ نزوح بعضهم من ليفورينا إلى الجزائر، جعلهم يسيطرون على صناعة الحليّ، وكان اليهود محلّ ثقة البشوات في اختبار العملة الرّسميّة وأصالة الجواهر والمذهّبات التي ترد إلى الدّولة في الهدايا والغنائم. وهذا الامتياز اليد العليا في صناعة الحليّ."[1]

وهكذا ازدادت مكانتهم في عهد الاحتلال، خاصّة بعد منحهم التّجنيس الجماعي من السّلطات الفرنسيّة سنة 1870م، ممّا أدّى بالهجرة الجزائريّة إلى إحداث فراغ في اليد الحرفيّة الماهرة، ولكن مع ذلك صناعة الحليّ الجزائريّة لم تنقرض، فقد تطوّرت مع

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثامن، ص 356

الوقت، وأخذت أشكالا جديدة، تنافس بها الذّوق الأوربي ولا سيما في المدن، أمّا في الرّيف استمرّت صناعة الحليّ رغم تأثير اليهود.

7 - 1 - 1 - حليّ القبائل الأمازيغيّة:

تعدّ منطقة القبائل الكبرى منطقة غنيّة بالحليّ، ويعدّ إرث فريد من نوعه من بين الحليّ الجزائريّة كلّها. وفنّ صياغة الحليّ يعدّ قديما جدّا في بلاد القبائل، وقد بقيت مجموعة كبيرة من المدن والقرى القبائليّة تحافظ على صياغة الحليّ إلى يومنا هذا، وأهمّ المراكز الصّناعيّة التي شيّدت في القرى هي (آيت الأربعاء) و(آيت لحسن)، وأخيرا (قرية بني يني) التي أقيمت في أعلى قمّة في جبال القبائل، والتي اشتهرت بحليّها الفضّية المزيّنة بالمغالق المرجانيّة، يقوم تقنيّون مختصّون بطلاء المينا والخيوط المفتولة. إنّ هذه الحرفة حملها المهاجرون القادمون من الأندلس إلى بجاية في القرن الخامس عشر، إلا أنّهم أهملوها، إذ انتقلت هذه الحرفة إلى قرية (بني يني) بالقبائل الأمازيغيّة، حيث حافظوا عليها بكلّ اعتزاز.

واتّصفت الحليّ الفضّية بالضّخامة والخشونة في الشّكل فقط، إذ تتناقض في الواقع مع زخرفتها المهذّبة الرّائعة، وتتكوّن الحليّ الفضّيّة أساسا من الخيوط المفتولة، التي تحدّد دعائمها الخطوط المنكسرة والأشكال الهندسيّة البسيطة، أو بعض الخطوط المتوّجة أو المكلّلة بالزّهور أو بالكريّات الفضّية والمرجان ذي اللّون السّاطع الذي يعكس لون الفضّة الباهت، لكن لمعان طلاء المينا الأزرق والأخضر والأصفر هو الذي يحدّد طابع حليّ بني يني. كما نلاحظ الصورة رقم (38) لحلقات الأرجل "إخلخالن" فضّة، المينا، مرجان.

والصورة رقم (39) حلية الصّدر "إيبزيمن" من الفضّة، يعتبر من بين الحليّ الإسلاميّة، حيث يهدى من قبل الزّوج لزوجته بمناسبة ولادتها لولد، وتضعه الأمّ فوق الوشاح في وسط الجبين.

والصورة رقم (40) لإبزيم " تابزيمت" لمنطقة القبائل الكبرى.

"أمّا الأكاسيد المستعملة في بلورة الألوان فهي على التّوالي: أكسيد الكروم بالنّسبة للّون الأخضر الغامق، وأكسيد الكبريت بالنّسبة للأزرق الشّفاف، وأكسيد النّحاس الذي يولّد اللّون الأخضر الفاتح الضّارب في العتامة، بينما الأصفر الغامق ناتج عن كرومات الرّصاص."[1]

تزيّن العروس بأقراط الأذنين التي تدعى (لثراك). الصورة رقم (41). وتتزيّن أيضا العروس بحلية تدعى (تغومتين)، وتتكوّن من صفيحتين مستديرتين مطليّة بالمينا على الوجهين، ومزخرفة بترصيعة مرجانيّة، وثماني سلاسل فضّية تنتهي أواخرها بلؤلؤة مرجانيّة اللّون، والقلادات متنوّعة جدّا والأساور هي الأكثر استعمالا، فتحمل الزّوجة منها أعدادًا كثيرة في كل ذراع، والخلاخل تكون منحوتة ومزخرفة ومطلية بالمينا على جهة واحدة، وأقدم أنواع الخلاخل نجدها ضيّقة في جزئها المركزي، لكن قد تركت هذه الحلية بسبب كبر حجمها.

7 ـ 1 ـ 2 ـ المجوهرات الأوراسية:

منطقة الأوراس الغنية بالحلي تقع في الشمال الشرقي للجزائر والتي تمتد من جبل عمور وجبال أولاد نايل للأطلس الصحراوي. وتشتهر مناطق في الأوراس بهذه الحرفة وهي منطقتي واد عبيدي وواد أبيوض.

[1] جودت قسومة، الصناعات التقليدية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، الجزائر، 1998، ص57

"كان الحرفي الأوراسي يقتني المعدن إلى حد منتصف القرن العشرين من تذويب قطع النقود القديمة واسترجاع الحلي المكسرة وتبقى إلى حد اليوم هذه الطريقة المصدر الرئيسي للتزود بالمعدن، ويستعمل الصاغة أيضا خليط المعادن مثل الشبهان أو المعدن الأبيض وحاليا يزود الحرفيون بالمعدن من الوكالة الوطنية للتحويل وتوزيع الذهب والمعادن الثمينة الأخرى (AGENOR)."[1]

المجوهرات الأوراسيّة تحافظ على أصالتها العريقة، من مواصفاتها الضّخامة والزّخرفة والتّرصيع بأحجار المرجان، وزخرفة هذه المجوهرات هندسيّا بالصّفائح الدّائريّة أو المستطيلة، تمتاز بالبساطة والرّشاقة والأناقة، وتتميّز بالسّلاسل الطّويلة وكثرة عددها، وتتكوّن من مجموعة حلقات دائريّة مرتّبة، ومتداخلة بعضها ببعض عبر محاور ومفاصل، وفي نهايتها تعلّق أنواط دقيقة، لها أشكال حلزونيّة وأهلّة وعصافير وأمشاط وأياد. "ولدت هذه الأشكال في العهد الذي كان فيه الفنّ واقعا تحت المؤثّرات الدّينيّة، إنّ المجوهرات بالتّأكيد كان لها قديما معاني رمزيّة، لكن هذه المعاني اضمحلّت عبر السّنين، ولم يبقَ للمجوهرات من قيمة سوى تلك القيمة الجماليّة."[2]

إنّ القرط الذي يدعى (ثمشرفت) المزخرف بالأسنان المنشاريّة. الصورة رقم (42). أكثر الأنواع انتشارا في الأوراس ومناطق من قسنطينة وجنوب البلاد، تزخرف هذه الحلية عادة بالعصافير والحمام والأيادي والأسماك والصّدف والزّهور، وذلك للاعتقاد السّائد بأنّ هذه الرّسوم يكمن فيها معنى رمزي، فالحمامة هي رسول المحبّة والسّلام، واليد تبعد العين الشّريرة، والسّمكة رمز للخصوبة ولجلب السّعادة، وحلية الخامسة والتي نجد شكلها يختلف عن الخامسة المتداولة في المجوهرات العاصميّة والتّلمسانيّة. ينظر الصورة رقم (43).

[1] حاكم فريدة وآخرون، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، وزارة الثقافة، طبعة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، 2011، ص142

[2] فريدة بن ونيش، مرجع سابق، ص41

أمّا القران فهو حلية جميلة تتكوّن من إبزيمين مستديرين متّصلين مع بعضهما بمجموعة سلاسل بها ثلاثة أقراص في وسطها، وتزخرف هذه الأقراص والإبزيمان بأزرار فضّية تتناوب مع المغالق الياقوتيّة الحمراء.

أمّا الأساور فتزيّن بالزّهور الصّغيرة والأزرار البارزة والمغالق المرجانيّة، وبِوضع في كلّ ذراع ستّة أساور، ولإتمام المرأة حليها في رجليها هناك خلاخل عريضة تدعى الردايف، وتزخرف بمنمنمات زهريّة، وتنتهي أطرافها برؤوس الثّعابين. الصورة رقم (44).

ومن تقنيّات الحرفي عند الأوراس "تقنيّة القولبة، هي إحدى اختصاصات المنطقة والموجودة فيها منذ قرون مضت، ولا تزال حلقات الأذن والمتدلّيات وحلقات الأرجل تقولب بنفس الأدوات والحركات".[1]

7 ـ 1 ـ 3 ـ الحليّ عند قبائل الطّوارق:

تشتهر منطقتي الهقار والطّاسيلي بعاداتها وتقاليدها المختلفة تماما عن المناطق الأخرى من الوطن، المادّية وغير المادّية، وبالنّسبة للحليّ التّقليديّة فيها شبه مع مناطق القبائل الكبرى والشّاوية، في المادّة الخام فقط وهي الفضّة. إلّا أنّ هناك بعض الاختلافات كالخلط بموادّ زائدة كالجلد الطّبيعي والبلاستيك والعاج والنّحاس، الصّدف، وقطع نقديّة، وهذه الحرفة نجدها رجاليّة عند سكّان الطّوارق، بحيث نجد الحرفي في خيمته مضرما النّار وإلى جانبه الأدوات كمنفاخ من الجلد الطّبيعي يدعى "تيسحات"، وسندان الذي يسمّى "الطاهونت"، ومبارد مختلفة الأحجام التي تسمّى "أزواو" لرسم حدود الحلية، وأيضا استعمال مقصّ ومطرقة وكمّاشة، وتصنع الحليّ من الفضّة بالدّرجة الأولى.

[1] حاكم فريدة وآخرون، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، وزارة الثقافة، طبعة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، 2011، ص145

من التّقنيات المستعملة لصنع الحليّ نذكر:

أ-التّطريق: تذوب الفضّة في مصهّر موضوع على النّار، ثمّ يصبّ بعد ذلك على الأرض في حفرة مشكّلة في مستطيل بعمق صغير جدّا، وهو عبارة عن قالب، بعدها تغمس القطعة في الماء ثمّ تبرّد ثمّ يتمّ طرقها على السّندال، لنحصل على ورقة مصقّلة من تلك القطعة، لتليها مرحلة التّقطيع والتّفصيل بالمقصّ، وإعطاء الشّكل العامّ للحلية، التي يتمّ تلميسها عن طريق الصّقل التّام لواجهتها.

ب - القولبة: يستعمل في التّقنية شمع النّحل لتشكيل القالب على النّحو المرغوب فيه، ويطلى هذا القالب بعد ذلك بخليط يتكوّن من الصّلصال ومن الرّوث، ويحرص الحرفي على ترك فتحة يمرّ من خلالها الشّمع المسخّن، ومن ثمّ الفضّة المذوّبة، ويتمّ بعدها كسر القالب والحصول على الحلية.

إنّ الحليّ التي تتزيّن بها نساء الطّوارق كلّ يوم بسيطة، فهي تظمّ أساور رقيقة من الفضّة وعقد وخواتم، غير أنّ أيّام الأفراح والمناسبات لهنّ أجمل الحليات، وهي القلادة الصّدرية الكبيرة التي تدعى "تاروت" أو "تاكاردي"، وهي قلادة مصنوعة من قطع من الفضّة المفصّلة على شكل مثلثات التي تدعى "تشاتشات". الصورة رقم (45). وبهذا نرى المثلّث يتكرّر في حليّ الطّوارق، فمثلا نلاحظ مثلّثا تتدلّى من خلاله ثلاث مثلّثات، التي هي الأخرى تتدلّى منها نويطات معلّقة كتعويذات على طاقية حمراء، يتزيّن بها الرّجال، بمناسبة احتفال السّبيبة أي عاشوراء، والذي يسمّى بالمنجد الصّدغي."[1]

[1] حاكم فريدة وآخرون، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، وزارة الثقافة، طبعة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، 2011، ص 203

ولو رأينا اليد في تراث الطّوارق وهم شعب من البربر البدو الرّحل والمستقرّين، وهم مقيمون في منطقتي الهقّار والطّاسيلي، إذ يقوم على صناعة الحليّ اتّحاد الحرفيّين "انادن"، وتميّز الرّجال في شغل الخشب والمعادن وهم ينقلون خبرتهم التّقنيّة والجماليّة.

8 ـ الطّرز:

من الصّناعات التّقليديّة المنتشرة في المدن الكبرى كالجزائر العاصمة وتلمسان وقسنطينة ووهران، هذا التّراث يعدّ من علامات الرّفاهية للمجتمع، إذ يهتمّ بالكماليّات في الأثاث والملابس كالشّال (المنديل الكبير) والفوطات والبنيقة أو سترة الطاولة أو ما تسمّى بالسّفرة والمناديل والحزام والحقائب، كلّ هذا كانوا يستخدمون فيه قماش الحرير بألوان منسجمة والذّهب والفضّة.

"وقد أخبرنا فانتو رديبارادي منذ آخر القرن 18م، أنّ الذّوق الجزائري يظهر حقيقة في المطروزات. وأكّد ذلك روزي الذي رافق الحملة الفرنسيّة وكان في قيادة أركان بورمون، بعد تجواله في المدن التي وقعت تحت الاحتلال."[1] اشتهرت بهذه الصّنعة عائلات جزائريّة فأصبحت متخصّصة فيها" مثل عائلة بن الحاج، الذي عرف عنه أنّه كان يطرز الأقمشة الحريريّة بالذّهب والفضّة، ويشمل ذلك الأحزمة والمناديل والفوطات. ومنذ 1845م التفت الفرنسيّون إلى هذا الفنّ، وبدأوا يهتمّون به، بعد أن لاحظوا تدهوره واتّجاهه نحو الانقراض. وكان الطّرز في بداية الاحتلال مصدر دخل لمن يصنعه، كما كان تجارة رابحة للسّواح الأوربيّين."[2] ينظر الصورة رقم (46) لقطعة قماش مطرّزة.

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، جزء 8، ص 357

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، جزء 8، ص 358

9 ـ الملابس التّقليديّة:

الملابس موروث مادّي لأيّ جماعة أو شعب، وتكتسب الوطنيّة، لأنّها جزء من الهويّة، وتميّز أفراد الأمّة من بلد لآخر، وتعدّ سمة أساسيّة وربّما عنوانا لهذا البلد. ومن الفخر أن يعتزّ كلّ فرد بملابسه الوطنيّة، فكلّ لباس أو زيّ له تاريخ وارتباط بأحداث معيّنة، سواء كانت أفراحا أو أقراحا، لها علاقة بالعادات والتّقاليد وحتّى المناسبات الدّينيّة. فاللّباس جزء لا يتجزّأ من الشّخصيّة، مهما غيّرنا فيه رغم دخول الموضة عليه، إلّا أنّه يحافظ على ثوابت لا تتغيّر بتغيّر الزّمان أو المكان.

9 ـ 1 ـ الملابس التّقليديّة لمدينة تلمسان:

فاللّباس التّقليدي متغيّر من منطقة لأخرى، فالبداية نبدؤها من أقصى الغرب الجزائري، من مدينة تلمسان عاصمة الزيانيّين، وذلك "لإدراج لباسها التّقليدي والعادات والتّقاليد والمهارات الحرفيّة، المرتبطة بزيّ الزّفاف التّقليدي التّلمساني، في قائمة اليونسكو للتّراث العالمي المادّي سنة 2012م،"[1] أي "الشدّة"، بأنّها لباس إنساني عالمي نظرا لقيمته التّاريخيّة والجماليّة والحضاريّة، زيّ توارثه التّلمسانيّون عبر الأجيال وصانوه من التّغيير، فبقي أحد مصادر فخرهم واعتزازهم.

ولأنّه لباس ملكي كان يرتديه قديماً الملوك الزيّانيّون في المدينة العريقة. ومن مزايا هذا اللّباس أنّه يجمع بين حضارات عدّة، تعاقبت على مدينة تلمسان وشكّلت في نهايتها الشدّة التّلمسانيّة. فالفوطة مثلاً هي من الحضارة الأمازيغيّة، وأصل القفطان من الحضارة العثمانيّة، والبلوزة من الحضارة العربيّة، في حين أنّ الشّاشية من الحضارة الأندلسيّة. واستطاع الزّي أن يحتفظ بكلّ هذه المكوّنات عبر الأجيال.

[1] www.unesco.dz

الشدّة التلمسانية:

لباس الأميرات كما يسمّونها، الشدّة هي فستان تقليدي مشهور في مدينة تلمسان الجزائريّة، التي تقع في أقصى الغرب الجزائري. تتزيّن به العروس يوم زفافها، ويصل وزن هذا اللّباس إلى 15 كلغ، لأنّه مرصّع بكثير من المجوهرات ومطرّز بخيوط ذهبيّة.

ويعتبر لباس الشدّة أرقى لباس تقليدي في حضارة الزّيانيّين، ويعود تاريخه إلى القرن الحادي عشر. يتكوّن من فستان حريريّ واسع الأكمام، مصنوع من قماش رقيق وشفّاف يسمّى القطيفة، ومنمّق بحبّات من اللّؤلؤ ومرصّع بالبرقة والدانتيل المطرّز، الذي يطلق عليه التّلمسانيّون الفتلة، وهو خيط ذهبي يصنع في تلمسان ذاتها. وسمّي هذا الثّوب بالشدّة لكون الخيوط والمجوهرات مشدودة ومتماسكة بعضها مع بعض.

وللباس الشدّة تاج ملكي مخروطي الشّكل يطرز بالفتلة، ويغطّى الجزء السّفلي منه بقلادة من الذّهب الخالص. ويزيّن بالأحجار الكريمة مثل الياقوت والزّمرد والألماس، ويرفق على مستوى العنق بقلادة. أمّا الأذنان فتزيّنان بأقراط مخرّزة كبيرة الحجم تسمّى بالقرص، ويوضع حول الخصر منديل يسمّى المثقلة، يتميّز بخيوط ذهبيّة عريضة. وفي منطقة الصّدر يلبس قفطان قصير يطلق عليه الجوهر، وهو مرصّع بنحو 50 صنفاً من المجوهرات التّلمسانيّة التّقليديّة الذّهبيّة التي تسمّى "الزرارف". أمّا الشّاشية وهي القبّعة التي توضع على الرّأس، فلها نوع آخر من التّطريز يسمّى المجبود، وهو خيط رفيع جدّاً ذو لون ذهبي.

والواقع أنّ لباس الشدّة يتألّف من 12 قطعة متناسقة فيما بينها ومحكمة، أبرزها الشّاشية والقفطان والبلوزة. الصورة رقم (47) تبيّن الشّدة التّلمسانيّة.

9 ـ 2 ـ الزّي الوهراني (البلوزة):

يشمل منطقة الغرب الجزائري من وهران، مستغانم، غليزان، سيدي بلعباس، معسكر وغيرها، وهو قماش يخاط به فستان من نوعين من القماش، قماش يكون مزخرفا أو مرصّعا بالأحجار الملوّنة، والثّاني يكون عاديا ورقيقا يلبس تحت الفستان، فالأوّل يضعون فيه على مستوى الصّدر والأكمام زخارف بموادّ مختلفة كالعقيق والأحجار الملوّنة ومنه ما هو مطرّز. وفي بعض الأحيان يصنع الحزام بنفس الطّريقة المستعملة في الصّدر، والبعض يرتدي حزاما مصنوعا من الذّهب أو الفضّة. الصورة رقم (48) لزيّ البلوزة.

9 ـ 3 ـ اللّباس التّقليدي الشّاوي:

تعدّ الملحفة الشّاوية الزّي التّقليدي الأوّل، الذي يميّز المرأة الأوراسيّة، ينتمي إلى منطقة الشّاوية وهي خنشلة وباتنة وما جاورها، أي منطقة جبال الأوراس، اللّحاف أو الملحفة وتتكوّن من لحاف عريض متموّج يكسو جسد المرأة، به نقوش تعبّر عن أصالة الثّقافة الأمازيغيّة ورموزها التي تعني الحرّية. وما يزيد هذا اللّباس تفرّدا وفخامة، هي الحليّ الفضّية التي تكسو المرأة الشّاوية من رأسها إلى قدميها، وقد تأتي الملحفة بألوان مختلفة، وما يزيدها جمالا ورونقا، هو تزيين المرأة بالحليّ الفضّية منها الخلال، وهو أكسسوار فضّي يمسك بها طرفي الملحفة بين الكتف وأعلى الصّدر، وما يميّزها هو أشكالها وألوانها. ينظر الصورة رقم (49).

9 ـ 4 ـ اللّباس التّقليدي لمدينة سطيف:

تشتهر مدينة سطيف بالزّي التّقليدي المعروف بالجبّة السّطايفيّة أو **البينوار السّطايفي** أو ما يسمّى "شرب الزدف"، رمز من رموز الأنوثة، ولباس لابدّ من حضوره في الملابس المهداة للعروسة، أوما يسمّى "بجهاز العروسة"، وهو لباس يتكوّن من قندورة طويلة عادة

مصنوعة من نوعين من القماش، الأوّل من الحرير أو السّاتان، والثّاني يكون شفّافا مطرّزا ومزخرفا بأزهار وأحجار."[1] ينظر الصورة رقم (50).

أصل التّسمية بالبينوار:

"إنّ تسمية الفستان السّطايفي بـ"البينوار" تراوحت في عدّة روايات، فمنهم من يرجّح التّسمية إلى عائلة في سطيف تنحدر من منطقة بانوار المتاخمة لجبال البابور والحدوديّة مع ولاية جيجل، العائلة يقال أنّها ارتحلت إلى سطيف واستقرّت بها، قبل أن تكشف إحدى بناتها عن خياطة هذا الطّراز المعروف اليوم بانتساب هذه العائلة "بالنوار".

ومع مرّ السّنوات تغيّرت التّسمية وأصبحت "بينوار"، لكن هناك رواية أخرى تقول أنّ "البينوار" هو من هيكلة عائلة كانت تحمل لقب "بولنوار" وهي من جنوب الولاية، لكن الرّواية الأرجح ـ حسب العارفين ـ هي أنّ تسمية "البينوار" جاءت مشتقّة من "النّوار" أو الزّهر والورود، لأنّ القماش الذي يصنع به "البينوار"، غالبا يكون مزركشا بالورود وأوراق الأشجار، ما جعل تسميته تتحوّل من "بونوار" الى "بينوار."[2]

9 ـ 5ـ الزّي القبائلي:

ومن أهمّ هذه التّقاليد الزّي القبائلي (الجبّة القبائليّة ثاقندور ثلقبايل) الذي يميّز المرأة القبائليّة، فهو لباس متوارث عند العائلات، إذ تعمل كلّ عائلة قبائليّة على تعويد بناتهنّ منذ الصّغر على ارتدائه، فلا يزال محافظا على مكانته المتميّزة بين الأزياء التّقليديّة، فهو يعكس ثقافة المنطقة إذ يتكوّن من ثلاثة قطع أساسيّة ليكون هذا الزّي كاملا، فهناك الجبّة

[1] https://www.djazairess.com/essalam/27065 شرب الزدف" البينوار السطايفي الذي يأبى الاندثار رياض معزوزي

[2] رياض معزوزي، شرب الزدف البينوار السطايفي الذي يأبى الاندثار بواسطة http://essalamonline.com السلام اليوم

المصنوعة من قماش حريري (اليمان)، مزخرف بنقوش ورموز أمازيغيّة تراثيّة قديمة، مستوحاة من التّراث الأمازيغي، وتطرز هذه الجبّة بخيط حريري خاصّ لخيط الحنّة، وتزيّن بعدّة ألوان، أكثر من عشرة ألوان زاهية تدلّ على فرحة وبهجة القبائليّين في أفراحهم وشتّى المناسبات والأعياد.

بالإضافة إلى الأشكال الهندسيّة التي تبدع النّساء برسمها، باستعمال الخيوط المنكسرة "الزقزاق" المصنوعة من القطن الخالص الممزوج بعدّة ألوان، فهي أشكال توضع على كلّ أطراف الجبّة، لكي تعطي صورة جميلة عن الجبّة القبائليّة، أمّا القطعة الثّانية فتتمثّل في محرمة سوداء توضع على الرّأس كدليل على السّترة، وغالبا ما ترتديها النّساء المسنّات، ومع ذلك تبقى قطعة لها أهميّة في الزّي القبائلي، وأهمّ ثالث قطعة التي لا يمكن للمرأة القبائليّة الاستغناء عنها هي الفوطة (الفوظة)، فمن غير الممكن تصوّر ارتداء الجبّة بدون الفوطة، وهي عبارة عن قطعة من القماش وتكون حمراء وممزوجة بأشرطة ملوّنة، وعادة تكون نفس الألوان الموجودة في الجبّة، فتربط فوق الخصر بحزام (افوسنلفوظة) وتختلف طريقة ربط الفوطة، فالمرأة التي تربط الفوطة في الوسط يعني أنّها متزوّجة، أمّا الآنسة فتربطها على أحد الجانبين. فالفوطة لها حضور متميّز في الأعراس القبائليّة ولا يمكن الاستغناء عنها، وهذا لا يقتصر فقط على المناطق القبائليّة، فحتّى في العاصمة أو في مناطق أخرى من التّراب الوطني، سجّلت حضورا في مختلف المناسبات والأفراح، وهذا دليل على التّمسك بالتّقاليد الأمازيغيّة، وبذلك أصبح الزّي التّقليدي القبائلي موروثا ثقافيّا تقليديّا، لا تستغني عنه المرأة الجزائريّة الأمازيغيّة، كما تلبس المجوهرات التي تتماشى مع هذا الزّي، وهي مجوهرات قبائليّة مصنوعة من الفضّة متعدّدة الأشكال، وبهذا تصدّرت الجبّة القبائليّة تصديرة العروس، وأصبحت جزءا مهمّا لدى المرأة الجزائريّة لتعبّر عن أناقتها وذوقها الرّاقي في لباسها التّقليدي الذي يعبّر عن هويّتها الجزائرية الأصيلة التي جمعت كلّ ربوع الوطن. ينظر الصورة رقم (51).

9 ـ 6 ـ الزي القسنطيني:

تشتهر مدينة قسنطينة بعدة أزياء ترتديها النساء في المناسبات والأفراح، منها "القندورة القسنطينية" أو "الجبة القسنطينية" أو " قندورة الفرقاني" وذلك لحفاظ هذه العائلة على هذا التراث القسنطيني لفترة طويلة ومن جيل لجيل،وتتكون عادة من كتان القطيفة بألوانها المختلفة من الأسود، والأحمر، والأزرق والأخضر، وهي مطرزة بخيط من ذهب عند الصدر والأكمام وأسفل القندورة وهذا ما يعرف "بالمجبود"، وهي قندورة من غير كم ويضاف لها أكمام من الذهب أو الحرير. ينظر الصورة رقم (52).

9 ـ 7 ـ الزي العاصمي:

اشتهرت العاصمة بلباسها التقليدي المعروف باسم "الكاراكو" أو ما يعرف بالبدرون، الذي يتكون من جزئين، الجزء العلوي يكون عادة مصنوعا من القطيفة المختلفة الألوان والمطرزة هي الأخرى بخيط ذهبي أو فضي، والسفلي ما يعرف بالسروال ويكون إما "سروال الشلقة " أو "المدور"، أو يكون من قطعة واحدة . ينظر الصورة رقم (53).

9 ـ 8 ـ الزي الترقي التقليدي للعريس والعروس في إليزي:

تتميز ولاية إليزي بالعادات والتقاليد التي لاتزال أصولها ضاربة في عمق التاريخ ولم يمحها مرور الزمن، وما ساعد على هذا وجود العديد من الناس الذين أخذوا على عاتقهم مهمة الحفاظ على الإرث الثقافي في عدة مجالات منها الصناعات التقليدية المختلفة من أوان، وزرابي وحتى الألبسة التقليدية.

لا يزال الزي التقليدي الوجه الذي يمثل تاريخ كل ولاية ويعكس ما تزخر به من خلال تلك الأشكال والرسومات المنتشرة في القماش الذي تصنع منه تلك الملابس التقليدية الصحراوية التي يتم استعمالها خلال المناسبات والأفراح على اعتبار أن ولاية اليزي لها

خصوصيات تميز أفراحها ومنها اختلاف وتعدد الأزياء التي تلبسها العروس الصحراوية ليلة زفافها، وأن العروس الصحراوية لا ترتدي في "تصديرتها" الكثير كما هو شائع، واللباس التقليدي المميز لمنطقة اليزي غاية في الأناقة يزيد المرأة جمالا وهو يتكون من عدة قطع منها "اللحاف" الذي يوضع فوق رأسها والفستان الرئيسي ويعرف اللباس التقليدي الأول الذي ترتديه العروس بالقبروكبا والذي يرفق بمختلف المجوهرات الفضية التي تتميز هي الأخرى بقطع المرجان التي تتوسط أو حتى تنتشر في محيط القطعة الفضية من سلاسل، أقراط وغيرها، ثم يليه لباس آخر يعرف بالخباية أو تكمسي الذي تحرص العروس على ارتدائه بالإضافة إلى بعض الألبسة الأخرى التي تشترك فيها كل نساء الصحراء.

أما بالنسبة للرجل فعادة ما يكون لباسه مقسما إلى ثلاثة أقسام، أولها غطاء الرأس إضافة إلى اللباس العلوي الذي يعرف بالتكّة والتي يتم صنعها من الكتان، وقد يتخذ عدة ألوان، أما القطعة الثالثة فهي السروال، إذ يشتهر الرجل الإليزي كغيره من الصحراويين والمعروف "بالسروال الترقي" أو ما يعرف في المنطقة بإكربي الذي يكون عريضا، يمكنه من السفر والتنقل بسهولة ويكون مريحا له، إضافة إلى حذاء من الجلد، ويحمل معه سيفه في احتفالات عرسه كدليل على الشجاعة. ينظرالصورتين (54) و(55).

10 الوشم:

"عادة دق الوشم ترجع إلى العصر الحجري القديم نراه في الوقت ذاته يؤكد استمرار بعض سمات هذ العصر بين عادات وطقوس الشعوب التي تعاصرها الآن، والتي قد يطلق عليها اسم الشعوب البدائية أو المتخلفة، واستمرت حتى يومنا هذا عند بعض الشعوب، خاصة الشعوب السمراء منها والصفراء لا سيما عند السكان الأصليين في

شمال أمريكا وجزر أقيانوس وبورما وبدو العرب وبلاد الشرق الأقصى كمنغوليا."[1] ويرى بعض العلماء بأن الوشم قد حدث منشؤه في فترات سبقت استخدام الإنسان للثياب.

وهناك رأي للمؤلف هنري لوت* بشأن عادة تلوين الأجسام عند الليبين والجزائريين القدامى بطلاءات ذات ألوان مختلفة فيقول في كتابه الذي نشره سنة 1958 عن دراسة لكهوف الطاسيلي في جنوب الجزائر، فقد أورد مجموعة لوحات منقولة عن الرسوم الجدارية بتلك الكهوف، وفيها جماعة القناصة الصيادين، ومن طلوا أجسامهم بطلاءات ذات أشكال هندسية، قد دقوا الوشم على أجسامهم في صورة نقط متراصة مكونة لخطوط طويلة على امتداد الساق والأكتاف والجسد ذاته."[2] والصورة رقم (56) توضح موضع الوشم في جسم الإنسان البدائي.

والوشم هو الرسم أو "الدق" على جسم الإنسان "يزين به أهالي الريف أجسامهم، لم يكن مسألة عبثية، إنما هو فن قديم يعود إلى زمان الحياة البدائية عندما كان الناس يقدسون بعض الحيوانات، ويخشون بعض المظاهر الطبيعية كالرياح والأمواج والرعد والمطر."[3]

أما في النصف الأول من القرن العشرين فقد قلت ظاهرة الوشم في البلاد العربية والجزائر، بسبب موقف الدين الإسلامي منها، ووعي الإنسان العربي ورفضه كل ماهو مرتبط بالسحر والشعوذة. وبقيت الحناء في الجزائر خليفة الوشم وإقبال النساء عليها بشكل كبير. حيث يعد الرسم على الجسد بمادة الحناء من أهم فنون التجميل لدى

---

[1] حسين علي محمد، رموز الوشم الشعبي دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص27

* هنري لوت Henri lhote: ولد يوم 16 مارس 1903، وتوفي 16 مارس 1991، هو مؤرخ ما قبل التاريخ الفرنسي، والذي قام باكتشاف والتعرف على جداريات ونقوش الطاسيلي لمدة 15 شهر بين سنتي 1956 و1957.

[2] Henri Lhote _ A La découverte des fresques du tassili _ Arthaud paris 1958 _p 38

[3] سوسن عامر، الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ص39

الجزائريات اللواتي يقبلن عليها في كثير من المناسبات، مثل"الأعياد والأعراس والمولد النبوي والإسراء والمعراج ". وطريقة الرسم تكون على اليد بالشمع الذائب وبعدما يجف نلصق عليه الحناء وبعدما تجف تظهر النقوش بلون بشرة الجسم، وفيه الرسم بالحناء مباشرة على الجسم كما هو منتشر في معظم الدول العربية. وتنتشر هذه العادة في الجنوب الصحراوي.

وكان الوشم الطريقة المثلى لإبراز ظواهرها الرمزية، فغالبًا ما كان سكان القبائل البدائية يرسمون الرموز على أجسادهم بطريقة الوشم بغية التأكيد على انتمائهم للقبائل وكان ذلك شكلا من أشكال الوشم بهدف تعريف الذات، والوشم فن له دلالات عقائدية، وفلسفية واجتماعية.

والوشم يرسم بواسطة الإبر والمساحيق فيبقى على جسد الإنسان مدى الحياة، وينتشر في الريف العربي كله، وترجع كلمة الوشم إلى لفظة انجليزية تاتو tato أي العلامة المرسومة على الجسد البشري، وهي كلمة اشتقت من اللغة البولينيزية "تاهيتي" وتحمل كلمة tatto، المقطع ta يعني علامة. هذه الكلمة دخلت على اللغة الفرنسية وكتبت tatouage ومنها انتقلت إلى اللغات الأوربية.

يرجع الوشم في المغرب إلى حقب قديمة تمتد على طول العهود المختلفة مابين اليونانية والرومانية والإسلامية، وعلى الرغم من تحريم الوشم في الإسلام كما أشرنا إليه، إلا أنه انتشر في معظم الدول العربية وكانت النساء تحرصن على الوشم وهنّ فتيات، وتراها الآن على الوجه واليدين والأرجل. ففي الماضي اتخذه بعض الناس كوسيلة علاجية لبعض الأمراض، أو لإبعاد الحسد والأرواح الشريرة وإبعاد الموت، ويختلف الوشم من المرأة إلى الرجل فالمرأة تستعمل تلك الأشكال الهندسية من مثلث ومعين وخطوط متوازية وعمودية ونقاط، أما الرجل فوشم فقط بالرسوم، كرسم لليد (الخامسة) أو سيف

علي أو عروس البحر أو ثعبان، وحتى الكتابة باللغة العربية مثل لفظة الشهادتين. كلها عبارة عن لغة تشكيلية جسدت على جلد البشر.

والوشم عبارة عن عملية تزيين الجسم الإنساني بدل المجوهرات برسوم وزخارف تعكس غالبًا تقاليد العشيرة وقيمها الأخلاقية، وهو ليس مجرد شعارات وعلامات اجتماعية لتحديد المركز الاجتماعي في القبيلة، بل يعتبر دروسا هادفة ورسالة، وللوشم ثلاثة أهداف تخدم الريفيين أولها للتزيين فعند المرأة المغاربية وظفت رسوم وزخارف تشغل كل أطراف الجسد، والوشم عند المرأة العربية يشكل بديلا للحلي والعقود والأساور والخلخال، أما الرجال فيعني عندهم الشجاعة والأصالة، ولهدف سحري تستعمله بعض المناطق العربية كتعويذة لإبطال الأعمال السحرية وتستخدم ضد السحر والشر وإكثار الرزق والخير، ووشم طرناشة عند المغاربة تستخدمان ضد إصابة العين، وثالثها لهدف علاجي، للشفاء، فمثلا المغاربة يوشمون وشم هارز ليقِي من الأمراض الزهرية.

إن الأشكال الدائرية أو الخطوط العمودية والأفقية المتساوية في الطول والمتوازية في الاتجاه التي انتشرت في القرن الماضي، هذه الرسوم تشبه بدورها بعض النقوش الشعبية التي تنفذ كتنميق على بعض الأواني الفخارية تنقش على سطحه أشكال تلك الخطوط المتوازية، ولعل الصلة بين الوشم والحليات التي تنقش على الخزف خاصة عند قبائل الأمازيغ ليست مجرد صدفة، حتى أن بعض الأوشام تتفق مع بعض النقوشات التي تأتي في الزربية الشعبية فتتخذ شكل الحليات والزخارف تؤكد على قيام أشكال هندسية التي تظهر في شتى فنوننا الشعبية على أساس رمزي له دلالة. وأن الأشكال المجردة التي تظهر في الوشم تارة وفي الزرابي تارة أخرى وفي الأواني الفخارية مرة ثالثة إنما تدل على تعدد مظاهرها والأغراض التي تنفذ من أجلها والخامات التي ترسم عليها على صلة وثيقة بعضها ببعض.

لقد بات الوشم التقليدي اليوم يمثل فنا خاصا بالجسم وتراثا ثريا وأنه تجربة نسوية لا ينبغي الاستهانة بها خاصة وأن هذه الرموز تحتل مكانا هاما في الفنون التشكيلية. أوضحت السيدة "بروس لوسيان أنّ العمل "الهام" حول الوشم عند النساء في جنوب الجزائر وتحديدا في بسكرة وتوقرت الذي تم القيام به خلال سنوات الستينيات من قبل مواطنتها إليان أوكر التي كانت تعمل آنذاك ممرضة. وقد قدمت هذه الأخيرة بين سنتي 1953 و1965 مختلف الزخارف التي كانت توشم على وجه وساعد وأيدي وعرقوب نساء المنطقة ثم أعادت تشكيلها على الورق قصد محاولة تفسير معنى هذه الرموز التي نجد بعضها في الرسومات على الصخر. وقدمت السيدة بروس عرضا مفصلا من خلال الوقوف عند كل زخرفة لشرح رمزها وخلصت إلى أن "المرأة الأمازيغية كانت توشم جبينها ووجهها أو ذراعها لأسباب عديدة مرتبطة بطقوس عريقة حيث كان الوشم إما وسيلة لتأكيد موضعا اجتماعيا أو انتماء لقبيلة أو عشيرة ما أو ببساطة للتزين". وسجلت أن نفس الزخارف تستعمل في نفس الوقت في عدة مناطق بالقبائل والأوراس والهضاب العليا. كما نجدها أيضا على أواني الفخار وبعض الألبسة التقليدية وزرابي هذه المناطق. وأوضحت–حسب ما لاحظته– أن "الوشم لا يقتصر على رمز تجريدي وهندسي فحسب وإنما يتضمن أيضا لغة سرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمرأة". ينظر الصورة رقم (57) التي تمثل الوشم على وجه امرأة.

ومن جهة أخرى نجد أن الفن التشكيلي هو الآخر لجأ للوشم في كثير من اللوحات للفنانين الجزائريين ومن بينهم الفنان التشكيلي فريد بن نية وهذا ما نتناوله لاحقا.

11 ـ المخطوطات العربيّة:

سرّ نجاح بعض الفنّانين التّشكيليين الجزائريّين، الذين نهجوا التّيار الحروفي، أو الخطّ العربي الكلاسيكي، يرجع بالدّرجة الأولى إلى دراستهم بكتاتيب تعليم القرآن، أو

مكوثهم للدّراسة وتحصيل العلم في تلك الزّوايا القديمة، التي كانت عبارة عن مركز تعليمي وتثقيفي، ومنها ما احتوى على مكتبات غنيّة بمخطوطات لمشايخ منطقة كل زاوية، والتي تعالج مواضيع دينيّة في أصول الفقه، التّفسير والحديث وعلم الميراث وحتّى العلوم الطبيعيّة، مثل: دراسة الأعشاب الطبيّة والتّداوي بها. كل هذا الإرث المادّي الذي يكون في حوزة الطّالب ومتناوله، يغني مخيّلته، وتلهمه تلك الخطوط الجميلة أو ما يسمّى بالخطّ المغربي وكيف أبدع فيه بأسلوب بسيط، وأقلام تقليديّة مصنوعة من القصب، والحبر الشّعبي التّقليدي، المصنوع من حرق صوف الماشية، ليعطي لوناً بنياً داكنا، وعلى ورق يدوي يميل إلى الأصفر. وكذلك من خلال المتاحف التي تحتوي على مجموعة كبيرة من المخطوطات العربيّة، كالمتحف العمومي الوطني للخطّ الإسلامي لمدينة تلمسان. والصورة رقم (58) عبارة عن مخطوط لرياض الصالحين للشيخ أبو زيد عبد الرحمن الثعالبي رحمه الله، ونلاحظ ذلك التّزاوج بين الخطّ المغربي والزّخرفة بألوان بسيطة لا تتعدّى ثلاثة ألوان.

12 ـ السّحر الشّعبي:

هناك كتب أو مخطوطات غريبة تجدها مدسوسة بين الكتب القديمة فيها مجموعة من الرّموز والطّلاسم، وبعض الجداول المملوءة بأرقام وحروف، أو ما يعرف بعلم الأوفاق. وجدها الفنان بالصدفة وربما لا يعرف معانيها وإن كانت تضر أو تنفع، المهم أنه وجد فيها نوعا من الجماليّة لتزيين لوحاته بتكويناتها الغريبة، والبعض من هذه الكتب نجدها في الأسواق الشّعبية، والفنّان يقتنيها لقدمها أو جمال خطوطها، وفي بعض الأحيان تجد رسوما غريبة لبعض الحيوانات وحتى الأبراج السّماوية، وبعض تلك الرّسوم أو الطّلاسم نجدها في الرسوم الداخلية للبيوت الأمازيغية كعلاج أو وقاية من الأمراض والأرواح

الشّريرة، أو ما يعرف بالمربّعات أو النّوافذ السّحرية عند المجتمع الأمازيغي. ينظر الشكل رقم (59).

الباب الثّاني:

استلهام الموروث الشّعبي

في التّصوير الجزائري

الفصل الأوّل:

الحركة التّشكيلية الجزائريّة المعاصرة

تمهيد:

لقد كان الاحتلال الفرنسي متوحّشا، لذا درس عادات المجتمع الجزائري وعقيدته وثقافته، ليس من أجل البحث العلمي، وإنّما من أجل تدمير وطمس الهويّة الجزائريّة.

"ومن يعتقد بأنّ الاحتلال الاستعماري للوطن العربي والجزائر تحديدا، كان وقفا على الوسائل العسكريّة، إذ تعدّاها إلى فضاءات أخرى، وأهمّها الفضاء الوجداني والمعرفي، لذا نلاحظ حملة نابليون على مصر وما تبعها من علماء ورسّامين تمرّسوا بالواقع العربي، بهدف معرفة هذه الحضارة أوّلا والتّخطيط للهيمنة على شعوبها ثانيا."[1]

اندهش الرّسّامون الأوربيّون أمام جمال الطّبيعة، وآثار الحضارات الشّرقيّة المصريّة والأشوريّة وغيرها، وحملة نابليون كانت بداية للاستشراق الفنّي، وتسجيل الفنّانين كلّ ما تقع عليه أعينهم عن طريق الرّسم والتّصوير، وكانت رسومهم خير شاهد على الحياة اليوميّة التي كانت سائدة في الشّرق، وجاءت الحملة الفرنسيّة على الجزائر سنة 1830م، وصاحب الجيش الفرنسي في حملته تلك مجموعة من الجنود والضّباط العسكريّين الرّسامين، كمراسلي حرب، يرسمون المعارك التي يعيشونها، وأيضا الحياة اليوميّة المعاشة بمناظرها المختلفة، بما فيها البيئة الخلّابة وعمارتها العتيقة، وما تزخر به من عادات وتقاليد وأزياء مختلفة.

لو تكلّمنا عن المستشرقين والدّور الذي لعبوه في الجزائر، يمكن القول أنّ الكثير منهم كانو تابعين إلى قصر الملك، وخاصّة في القرن السّابع عشر، ثم أدمجوا بداية من 1744م بسلك المهندسين والمختصّين في الجغرافيا والطّوبوغرافيا، والذي كان ملحقا باحتياطي الحرب الذي أنشئ سنة 1696م، وابتداء من سنة 1798م أنشئ سلك للضّباط

[1] الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر،2002، ص 28

المختصّين في التّأريخ الرّسمي وسلك الرّسامين المساعدين، والذي انضمّ إليه بعض رسّامي المعارك الحربيّة."[1]

رسم الفنّانون مختلف مناظر العاصمة وما فيها من حدائق وقصور، خاصّة التي كانت على الطّراز التّركي، وأيضا أحياء (القصبة العتيقة) التي تقع في أعلى مكان في العاصمة، وأيضا السّواحل الجزائريّة، وتوغّلوا في الجنوب الجزائري وما يحتويه من مناظر وذلك وفقا للمدّ الاستعماري في أرض الجزائر، كما رسموا الأسواق والتّجمّعات السّكانية، ومظاهر الحياة اليوميّة، من تقاليد وعادات، كالأعياد والمناسبات والألعاب الشّعبيّة الجماعيّة والفرديّة، وما يرتديه الأهالي من ملابس تقليديّة رجالا ونساء وحتّى الأطفال.

وكانت رسومهم التّسجيليّة منفّذة في الغالب بالحبر الصّيني، أو الألوان المائيّة، أو المطبوعة عن طريق تقنية الحفر على الحجر الكلسي، وكانت منفذة لأغراض عسكريّة، وقد تخصّص بعض الرّسامين في رسم المعارك الحربيّة، التي كانت تصوّر الهجمة الفرنسيّة والمقاومة الجزائريّة، خاصّة مع كبار المقاومين أمثال الأمير عبد القادر بزيّه الحربي، ولالا فاطمة نسومر في منطقة القبائل، الشّيخ الحدّاد والمقراني، ومختلف الثّورات كثورة الزّعاطشة، وثورة الشّيخ بوعمامة وثورة سيدي الشّيخ.

هدف هذه الرّسوم سياسي حربي بالدّرجة الأولى، والمتمثّل في تمجيد الجيش الفرنسي، وثانيا للإشهار والتّشجيع على الهجرة والاستثمار في الجزائر، للفرنسيّين والمعمّرين من كافّة أنحاء أوربا، قد بدأ الاستيطان الأوروبي في الأراضي الجزائريّة، بعد مرور عامين من دخول الفرنسيّين. وفي هذه الفترة بدأ المستوطنون يتوافدون إلى الأراضي الجزائريّة، ومنهم الفنّانون الأوربيّون، إمّا لغرض الرّسم وإمّا لغرض الإقامة في الجزائر، وذلك

[1] Visage de l algerie heureuse –exposition Organisée par le cercle ALgerianiste a l'occation des rencontres du trentenaire au palais des congres de versailles, du 16 au 19 Janvier 1992, Edition Galion, p07

لسحرهم بمناظرها واختلافها عمّا هو موجود عندهم، وأيضا الضّوء وسطوعه، وهو ما أثار إحساس الفنّانين بمدى تأثيره على الألوان، فكان المجيء لهذه البقاع لأغراض فنّية بحته، بعيدة عن الأغراض العسكريّة التي كانت المقصد الأساسي للرسّامين المصاحبين للحملة العسكريّة الفرنسيّة.

وبهذا تعدّد المستشرقون الذين وفدوا إلى الجزائر، وعلى رأسهم الفرنسيّون، فهم يختلفون عن الإنجليز والرّوس وعن الأمريكان، لكنّهم يشتركون في نقطة واحدة، وهي اكتشاف الحضارة الإسلاميّة، وبطبيعة الحال يكون أقوى مع فرنسا، لأنّ الجزائر من أكثر الدّول التي تربطها علاقة مع فرنسا، لأنّها من أكبر المستعمرات، وبهذا كانت الجزائر بيت القصيد في ظاهرة الاستشراق الأدبي والفنّي، وأهمّ ما شدّ اهتمام المستشرقين، هو التّراث الجزائري الشّعبي المادّي وغير المادّي.

وتراث بلادنا هو سرّ بقائها متمسّكة بشخصيّتها المستمدّة من العقيدة الإسلاميّة واللّغة العربيّة، ولهذا السّبب ساعد المستشرقون المستعمر لضرب مقوّمات التّراث المتمثّلة في اللّغة العربيّة، فلجأ إلى محاربة الكتاتيب أين كان يتلقّى الجزائريّون مبادئ اللّغة العربيّة والتّربية الإسلاميّة، والهدف من كلّ ذلك، هو القضاء على الشّخصيّة الجزائريّة، حتّى يتيسّر له التّحكّم في الشّعب، وتجريده من مقوّماته ومبادئه السّمحة.

وعلى هذا المنوال سارعت السّلطات الاستعماريّة في استغلال التّحف الفنّية التّشكيلية، لتسويق نواياها وأفكارها، وإقناع الرّأي العام المحلّي المتمثّل في المجتمع الجزائري، عن طريق نشر تلك المفاهيم والأفكار والصّور، التي تظهر الجيش الفرنسي على أنّه ليس جيشا محتلّا، وإنّما جيش منقذ للمجتمع الجزائري من التّخلّف والعزلة، التي ضربت عليه من لدن الدّولة العثمانيّة، أمّا بالنّسبة للرّأي العامّ الغربي عامّة والفرنسي

خاصّة، استغلّت كذلك تلك التّحف لتسويق التّفوّق الحضاري الأوربي، وإظهار الجيش الفرنسي في صفة الجيش الذي لا يقهر."[1]

1 ـ مفهوم الاستشراق: أصل الكلمة من الشّرق، وجاء في لسان العرب لابن منظور: "شرقت الشّمس شروقا طلعت، واسم الموضع المشرق، الشّرق في اللّغة جهة مطلع الشّمس، وأضيف لكلمة المشرق (إست)التي تعني طلب الشّيء، والاستشراق في معناه اللّغوي هو طلب الشّرق."[2]

وجاء في قاموس أكسفورد معنى(المستشرق) هو: من تبحّر في لغات الشّرق وآدابه.

والشّرق عند الغرب لا تحدّده جغرافيّا بل تحدّده الهويّة، وهو ذاك الذي يمتدّ من شرق الأرض، أي من أطراف الصّين شرقا إلى موريتانيا غربا، ومن العراق وتركيا شمالا إلى أندونيسا جنوبا.

"وتناول المستشرق الفرنسي مكسيم رودنسون Maxime Rodinson *قضيّة ظهور الاستشراق وتعريفه بأنّ مصطلح الاستشراق ظهر في اللّغة الفرنسيّة عام 1799م بينما ظهر في اللّغة الإنجليزية عام 1838م، وأنّ الاستشراق إنّما ظهر للحاجة إلى إيجاد فرع متخصّص من فروع المعرفة لدراسة الشّرق، وأنّ الحاجة كانت ماسّة لوجود متخصّصين للقيام بإنشاء المجلّات والجمعيات والأقسام العلميّة."[3]

---

[1] محمد خالدي، رسالة دكتوراه من جامعة تلمسان، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830 إلى 1962، سنة 2010، ص92

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص124

[*] ماكسيم رودينسون: عالم لغوي ومؤرخ وعالم اجتماع ومتخصص في الشرق الأوسط والإسلام، ولد في باريس في 26 يناير 1915، وتوفي في مرسيليا في 23 مايو 2004.

[3] مكسيم رودنسون، الصورة الغربية و الدراسات الغربية الإسلامية في تراث الإسلام، ت محمد زهير السمهوري، الكويت، سلسلة عالم المعرفة 1978، ص 27

وبهذا تكون هذه الحركة سياسية أكثر منها فكريّة، وكان نتاج أعمالها استنقاصا لحضارة الشّرق، كما يقول إدوارد سعيد*: "كلّ من يقوم بتدريس الشّرق أو الكتابة عنه أو بحثه، ويسري ذلك سواء أكان المرء مختصّا بعلم الإنسان أو بعلم الاجتماع، أو مؤرّخا في جوانبه المحدّدة والعامّة على حدّ سواء، هو مستشرق، وما يقوم به هو أو هي بفعله هو استشراق."[1] ولا نشكّ من أنّ بعض تلك الدّراسات لا تتّسم بالحياديّة ولا الموضوعيّة، بل فيها من الحقد على الثّقافة الإسلامية، إلا أن هذا لا يجعلنا نعمم الحكم على الجميع، فقد وجد من المستشرقين من يتّسم في بحوثه بالموضوعيّة والجدّية، حتّى الأعمال التّشكيليّة، منها ما وصفت مشاهد حيّة لا تزييف فيها، خاصّة التي وصفت مشاهد للتّراث الشّعبي غير المادّي منه، وخير مثال على ذلك الفنّان المستشرق المسلم (إتيان ديني) الذي عاش في مدينة بوسعادة، والذي سوف نسلّط الضّوء على أعماله، التي وثّقت لنا إرثا تراثيّا كبيرا، فيما يخصّ الملابس التّقليديّة لسكّان بوسعادة وألعابهم الشّعبيّة وأعيادهم الدّينيّة وحتّى رقصاتهم الشّعبيّة، كلّ هذا دوّنه نصر الدين ديني في أعماله الفنّية والتي قاربت الأربع مائة لوحة زيتيّة.

2 ـ الاستشراق الفنّي بالجزائر:

كان للتّيارات الفنّية التّشكيليّة صلة وطيدة بالأدب وتيّاراته، فكان للتّيار الرّومانسي الأدبي تأثيرا على الفنّ، وبالتّالي سبقه إلى الاستشراق، فأصبح للاستشراق مساحة مغرية

* إدوارد وديع سعيد: ولد في 1 نوفمبر 1935 القدس، وتوفي في 25 سبتمبر 2003، مناظر أدبي فلسطيني وحامل للجنسية الأمريكية. كان أستاذا جامعيا للغة الانجليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة الأمريكية، كما كان مدافعا عن حقوق الشعب الفلسطيني.

[1] سعيد إدوارد، الاستشراق المعرفة السلطة الإنشاء، ت كمال أبو ديب، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، لبنان، 1995، ص 38

لابدّ للتّيار الفنّي أن ينال جزءًا منها هو الآخر، فوفد إلى الشّرق وشمال إفريقيا الكثير من الفنّانين الأوربيّين، منها مصر وسوريا، وإلى فلسطين وتركيا ومنطقة المغرب العربي من تونس والجزائر والمغرب، يرسمون ما تقع عليه أعينهم. وأصبح ذلك مصدرا للإلهام الحقيقي في فنّهم، فأثّر على تطوّر أساليبهم ومناهجهم الفنّية، وقد استطاعوا التّوغل في أعماق المجتمعات الجديدة عليهم.

وكذلك هناك فنّانون رومانسيّون قصدوا الجزائر منهم (دولاكروا) و(فرومنتان) و(شاسيريو)، فبالنّسبة للفنّان

2 ـ 1 ـ **أوجين دولاكروا**[*]: **Eugene Delacroix (1798م–1863م)** من أشهر لوحاته، **نساء الجزائر في مخدعهنّ**، متواجدة بمتحف اللّوفر بباريس. ينظر اللوحة رقم (60).

"وكان للفنّان دولاكروا نفوذ في السّلطة، حيث كان مبعوثا لإمضاء معاهدة حُسن الجوار مع المغرب، وإحياء العلاقات الدّبلوماسيّة، التي أرسلها مع ملك المغرب، وإقناعه بعدم دعم المقاومة الجزائريّة بقيادة الأمير عبد القادر الجزائري، واتّخاذ موقف الحياد من غزو الجيش الفرنسي للجزائر."[1]

وهكذا كانت له فرصة لزيارة فاس ومكناس، "وبعدها دخل إلى الجزائر، بالضّبط إلى وهران، مقيما بها فترة وجيزة، ثم رحل إلى الجزائر العاصمة، وبها قام برسومه التّحضيريّة للوحته الشّهيرة (نساء الجزائر في مخدعهنّ)، التي لاقت نجاحا في صالون 1834م، والموجودة الآن بمتحف اللّوفر."[2]

---

[*] اوجين دولاكروا: يعتبر زعيم المدرسة الرومانسية، ولد سنة 1798 بشارونتون سان موريس، وتوفي سنة 1863 بباريس.

[1] زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، الكويت، عدد 157، 1992، ص 224

[2] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص 61

"فكان الشّرق يعني له، أوّلا وآخرًا، موئل (الحضارات الفنّية القديمة) الرّوعة، الشّاعريّة، الطّبيعة العذراء، الإنسان الحقيقي ببساطته في التّعبير عن مشاعره، الأخلاق النّبيلة والحكمة والعبر التي تميّز سلوكه، العمارة المتناسقة، ونمط الحياة الرّعويّة والجمال الطّبيعي (الجديد)(الحيوي)، وإرضاء فضوله اللّوني، وعلاقة الشّمس بالمتغيّرات اللّونيّة للأشياء أيضاً (نظريّة الانعكاس اللّوني)، التي شكّلت المنطلق للانطباعيّة لاحقا، بفضل ديلاكروا ونتائج رحلة المغرب على إبداعه اللّوني نظريّة وتطبيقا."[1]

2 ـ 2 تيودور شاسيريو Theodore Chasseriau (1819م–1856م):

"تيودور شاسيريو" ولد في جزيرة "سان دومينغ" من جزر الأنتيل، حيث الشّمس حارقة والمناخ القارّي. تأثّر وتتلمذ على يد الفنّان "آنجر"*، وبقي حتّى نهاية حياته يشعر بفضل أستاذه، كما أنّ بعض رسومه حافظت على الكلاسيكيّة التي تحلّى بها "آنجر".

ويرجع استشراق (شاسيريو) إلى (حملة نابليون على مصر)**، فهو منذ طفولته كان مهيّأ لأن يتعلّق بكلّ ما هو غريب.

"ففي عام 1846م قام شاسيريو وفرمانتان برحلة إلى الجزائر، وقد كانا متلهّفين نحو هذا البلد، ويبدو ذلك واضحا في أعمالهما، "واصفان إيّاها: "إنّ البلد جميل جدّا، وإنّنا نعيش أحلام ألف ليلة وليلة، ونعتقد أنّنا سنستفيد كثيرًا من هذه الرّحلة لإثراء فنّنا."[2]

---

[1] زينات بيطار، المرجع السابق، ص226.

* جان أوغست دومينيك إنجرس Jean-Auguste-Dominique Ingres: (20 أوت 1780– 14 جانفي 1867) رسام فرنسي. بعد تعليمه في مونتوبان، مسقط رأسه، أصبح تلميذ جاك لويس ديفيد في باريس. تحصّل على جائزة روما عام 1801، ذهب إلى إيطاليا عام 1806، وبقي هناك حتى عام 1824.

** بسبب اشتراك والده في الحملة الفرنسية، والذي عين قنصلا في بورتريكو، وكان يمتلك مجموعة ضخمة من التحف والمنتجات الفنية الشرقية.

[2] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص61

وقد اهتمّ بتصويره لفرسان العرب في المعارك التي عرفها الفنّ الفرنسي، وخاصّة فنّ ديلاكروا في عصره الرّومنسي المبكّر.

2 - 3 - أوجين فرومنتان Eugene Fromentin (1820- 1876):

"ينتمي فرومنتان إلى المرحلة الانتقاليّة ما بين الرّومنسيّة والواقعيّة، إذ جمع في شخصيّته الفنّية الرّوح الرّومنسية والفكر الواقعي في البحث الجمالي للعالم المحيط، لمع في بداياته كناقد فنّي وأديب وفنّان، بحيث نرى أنّ شرق فرومنتان برز بسطوع في أعماله النّقديّة والأدبيّة أوّلا، ومن ثمّ في إبداعه كفنّان. وله كتابان شهيران (صيف في الصّحراء)، و(سنة في السّاحل)."[1]

ولقد مثّل الشّرق أمام فرومنتان بصفته الملهم، وباعث الإبداع والتّجديد والحداثة، لإعطاء صبغة جديدة للاستشراق الرّومنسي الذي قاده ديلاكروا، إذ تميّزت أعمال فرومنتان التّصويرية بفهم صادق وإعجاب واحترام للعرب والإسلام، فلقد بلورت أرض الجزائر العمليّة الإبداعيّة والرّوحيّة له، و صرّح في إحدى المرّات قائلا:"إنّني أعيش خارج الزّمان والمكان منذ أكثر من شهر، حيث أهذي في اليقظة وأخشى أن أستيقظ." [2]

ولفرومنتان اهتمام بالمناظر الطّبيعيّة، فالطّبيعة بالنّسبة له هي مسكن الإنسان، مثلما أنّ الجسد مسكن الرّوح.

ومن المناظر المخلّدة للجزائر، لوحة **(ذكريات جزائريّة)**. ينظر الشّكل رقم (61). فيها فنطازيا لعب الخيل، إذ ترى مجموعة من الفرسان يمتطون جيادا، أمام أطلال الآثار المعماريّة. في اللوّحة يوضّح روعة الجواد العربي الأصيل بألوانه المختلفة والزّي الشّعبي للمنطقة، واهتمّ أيضا الفنّان باللّوحة الشّرقيّة، وهذه اللّوحة موجودة بمتحف الفنون الجميلة

[1] زينات بيطار، مرجع سابق، ص 322

[2] نفسه، ص 326

بالجزائر العاصمة. وأنجز كذلك فرومنتان عددا من لوحات الصّيد، وأكثر من رسم المدن التي رآها حتّى وصل إلى التّخصّص في أحياء معيّنة.

2 ـ 4 ـ الفنّان ناصر الدين ديني Alhponse Etienne dinet (1861م–1929م):

الفنّان ناصر الدين ديني* هو أحسن مثل للفنّان الفرنسي، الذي تأثّر بالحياة أو البيئة الجزائريّة، التي أحبّها واندمج بها وأحبّ شعبها وقاسمه أفراحه وأحزانه وأحسّ بمعاناته، وعبّر عن تلك المعاناة بكلّ صدق.

فبفضل هذا الشّعب الطّيب المتميّز بسماحته وبساطته، دخل في دين الإسلام، حتّى أنه أوصى بدفنه بمقبرة المسلمين بمدينة بوسعادة في الجنوب الجزائري، مع شعبها المسلم الذي أحبّه من أعماقه.

"وكانت أوّل رحلة عام 1883م برفقة زميله في المرسم لوسيان سيمون، وفي سنة 1884م تَحصَّل على منحة من الدّولة، سمحت له بتنظيم رحلته الثّانية إلى الجزائر وأوصلته إلى أعماق الواحات، فزار الأغواط وغرداية وورقلة، القرارة وبوسعادة."[1] فانبهر بجمال الطّبيعة الصّحراويّة، وفي رحلته هذه تعرّف إلى شابّ جزائري في بوسعادة، يدعى باعامر سليمان بن إبراهيم، وهو من مدينة مليكة بالقرب من غرداية، واشتدّت روابط الصّداقة والإخاء بينهما، حتّى صارا متلازمين في كلّ وقت، ودفنا متجاورين في نفس المقبرة، وأنّه شاركه في كلّ مجالات حياته الفنّية والفكريّة. " ألّف الفنّان بعض الكتب بمفرده، واشترك مع صديقه سليمان بن براهيم في تأليف بعض منها، فمن الكتب التي

* ناصر الدين ديني: فنان فرنسي مسلم واسمه قبل اعتناقه الإسلام ألفونس إيتيان ديني، ولد بباريس يوم 28 مارس1861. ابن عائلة فرنسية بورجوازية، كان أبوه محاميا لدى محكمة السين، وبعد حصوله على الشهادة الثانوية توجه إلى مدرسة الفنون الجميلة بباريس، ثم التحق بأكاديمية جوليان وتتلمذ على يد روبير فلوري، وبعد تخرجه، ذهب في عدة رحلات إلى الجزائر.

[1] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص 65

ألّفها بمفرده: (آفات الرسم)،(عنتر) ،(ربيع القلوب)، (أوهام)، (لوحات من الحياة العربية)، ومن الكتب التي اشترك فيها مع سليمان بن براهيم: (حياة محمد رسول الله عليه الصّلاة والسّلام)، (الشّرق كما يراه الغرب) و(الحجّ إلى بيت الله الحرام)."[1]

واشترك معه محمد راسم بعمل زخارف مختلفة داخل كتاب (حياة محمد رسول الله عليه الصّلاة والسّلام)، وأيضا عمل ديني لوحات تعبّر عن الإسلام وشعائره.

وفي سنة 1905م قرَّر الإقامة نهائيّا في بوسعادة، وخصّص ديني فنّه في إظهار الحياة العربيّة والبدويّة في الصّحراء، والتّعبير عن الطّقوس الإسلاميّة. "واعتنق ديني الإسلام بنطق الشّهادتين، أمام مفتي الجزائر في ديسمبر 1913م، قائلا بمناسبة ذلك (إنّ اعتناقي للإسلام ليس وليد الصّدفة، وإنّما كان عن دراية، وبعد دراسة تاريخيّة دينيّة معمّقة لجميع الدّيانات لفترة طويلة). حتّى أنّه أوصى بدفنه في الجزائر بمقبرة المسلمين في بوسعادة."[2] تلك المدينة التي عاش فيها أزهى أيّام عمره، وأنجز فيها أجمل لوحاته الفنّية.

أعماله وآثاره:

لقد ترك لنا الفنّان ناصر الدين ديني ثروة لا يستهان بها من اللّوحات الفنّية، التي تجاوزت الأربعمائة لوحة، وتوزّعت على موضوعات متعدّدة، والتي تروي لنا حياة مضت، لا يمكن أن تعود مرّة ثانية، لمدينة عاش فيها وأحبّها وأسلم فيها، إنّها مدينة (بوسعادة)، وتنوّعت موضوعاته الفنّية من رسوم الأشخاص، "إذ رسم ديني الوجوه التي أحبّها في الجزائر، ففي معرض الرّسامين الاستشراقيّين عام 1902م، عرض لوحته لسليمان بن براهيم، كما ترك لنا رسما لابنه بالتّبنّي مسعود بن هيداش 1920م، وأكثر ديني من رسم

[1] عبد المعطي الدالاتي، هكذا أسلمنا. www.islamicfamily.roro44.com

[2] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص66

الوجوه العربيّة، التي لم يذكر اسم أصحابها، ولكنّها كانت لأشخاص كان ديني على معرفة بهم."[1] كما ترك لنا لوحات لمشاهد من الحياة اليوميّة، فتنوّعت رسومه لتبرز نواحي متعدّدة من الحياة الشّرقيّة، فمن السّاحات العامّة التي تعجّ بالحركة والخيام والقوافل ومشاهد الحزن، وعبّر عن تضامنه مع الشّعب وإحساسه بالألم الذي أصابه، والمبتلى بالفقر والحرمان جرّاء الاحتلال، وعبّر عن ذلك في لوحات من أعماله نذكر منها: المكفوفة، عهود الفقر، الأهالي المحتقرون، وفي مجموعة أخرى من أعماله، عبّر عن حبّه لأهالي هذا البلد، وتفهّمه لما يقومون به من انتفاضات مثل لوحة (الكمين)، وأيضا مشاهد الصّيد: (صيّاد يترقّب بين الكثبان) و(صيّاد الغزلان). حتّى يخيّل بأنّ رسوم ديني تشكّل سجّلا شاملا لمختلف مظاهر الحياة الشّرقيّة، أي كلّ ما هو شعبي مادّي أو غير مادّي. وتميّزت ألوان لوحاته بهيمنة اللّون الحارّ بسبب تأثير أجواء الصّحراء. وبإضاءة شديدة وبناء كلاسيكي، ولم تكن لهذا الفنّان وقتها أعمال غير الواقعيّة.*

وتوجد معظم أعماله في متحف الفنون الجميلة بالعاصمة، وبعضها في متحف نصر الدين ديني في مدينة بوسعادة، ومنه ما هو في الإقامات الرّسميّة للحكومة الجزائريّة، كما توجد العديد من لوحاته بقاعة عرض ناصر الدين ديني الموجودة بشارع لشبونة بباريس.

لقد صوّر ناصر الدين ديني آمال أهالي هذه البلدة الجزائرية الجميلة في بوّابة الصّحراء، وأيّامهم الجميلة وتقاليدهم وملابسهم الشّعبيّة وشعائرهم الدّينيّة. ينظر اللوحة رقم (62) لفتاتين مرتديتين ملابس تقليديّة لتلك الفترة، وحليّا تقليديّة فضّية، وهم يرقصن رقصة شعبيّة من التّراث البوسعادي، وفي خلفيّة اللّوحة يوضّح عمارتهم ذات الطّابع

[1] جان جبور، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين، منشورات جروس، سوريا، 1999، ص233

* بعد اطلاع الباحث على كل أعمال الفنان نصر الدين ديني، ويعد من الفنانين الجزائريين كما أدرجه الأستاذ إبراهيم مردوخ في كتابه مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر.

البسيط، المعتمة على الدّيس والطّين، وخلّد أهاليها في عدّة لوحات مثل (فتيات بوسعادة)، (نساء بوسعادة)، (ضوء القمر)، وأيضا مجموعة خصّصها للدّين الإسلامي مثل الصّلاة، المؤذّن، رؤية الهلال، موكب الإيمان، الدّعاء، وأيضا اهتمّ بالخطّ العربي، وقد حاول أن يكتب العديد من اللّوحات الخطّيّة. "وإذا تمعّنا في أعماله، لاستنتجنا وتوصّلنا إلى أنّ أعماله الفنّية تصدر عن إحساس وجداني عميق، وتجربة روحيّة فعليّة، وأنّ صاحب هذه الأعمال عاش واحتكّ وتقاسم مع أهالي هذه المنطقة، آمالهم وآلامهم ومشاكلهم الاجتماعيّة اليوميّة من بؤس وشقاء، وتمييز بينهم وبين المستعمرين، وخاصّة تلك الحياة المتعلّقة بالممارسات الدّينيّة والعقائديّة.[1]

3 ـ الفنّ التّشكيلي الجزائري من بداية القرن العشرين إلى سنة 1962م:

3 ـ 1 ـ الفنّانون المولودون بالجزائر أثناء الاستعمار:

كان للعلاقة بين الاستعمار والدّول العربيّة، سبب في ميلاد نخبة من الفنّانين الأوربيّين في بلاد عربيّة، لم يكن لهم دخل في الاستعمار، وكان لهم الفضل في إنشاء مدارس الفنون الجميلة، وتعليم أصول الفنون والقواعد الأكاديميّة لفنون التّصوير والنّحت وغيرهما.

"تأسّست مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1880م، وتعتبر من أقدم المدارس الفنّية في الوطن العربي والعالم الثّالث، بالإضافة إلى مدارس أخرى ثانويّة الأهميّة، هدفها تدريس وتلقين أبناء الكولون (المعمّرون) وجزء من النّاشئة الجزائريّة، أنماط الفنون الغربيّة كالخزف والتّصوير وأصول الهندسة المعماريّة."[2]، لا بهدف توعية

[1] محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، رسالة دكتوراه من جامعة تلمسان، سنة 2010، ص 144

[2] الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار، الجزائر 2002، ص29

أبناء الجزائر وتحضيرهم كما ادّعى (المعمّرون) الأوائل حيث غزوا الجزائر، وإنّما الهدف الأساسي كان خدمة وترقية مستوطنيهم، الذين توافدوا على الجزائر بمئات الآلاف، وزرع ونشر أصول ثقافة غازية بحدّ السّيف، وطمس معالم ثقافة وطنيّة أصيلة، ومن ثمّ نلاحظ قيام معركة حضاريّة قاسية، بين قيم جماليّة وفنّية وخلقيّة غازية، وأخرى محلّية عربيّة إسلاميّة مقاومة، وانتشرت على إثر هذه المعركة أعمال فنّية لرسّامين تخرّجوا من المدارس والمعاهد الفنّية من بين أبناء المعمّرين، وقلّة من أبناء الأعيان الجزائريّين، ولكن مع ذلك لا ننكر أنّه قد تكوّنت في الجزائر حركة تشكيليّة بقيم غربيّة، فرضت نوعا من التّحدي وأوقعت صدمة في الذّهن العربي المبدع، فانطلق يبحث عن نفسه ويلتمس دروبه نحو التّعبير عن كيانه، من أجل إثبات وجوده، من خلال معطيات قيم فنّه التّراثي.

4 ـ فيلا عبد اللطيف في الجزائر العاصمة:

هي مثال حيّ للعمارة التّركيّة، واسمها أطلق عليها نسبة إلى آخر رجل امتلكها، "عائلة عبد اللطيف التي اشتهرت في القرن الثّامن عشر بالثّروة والجاه والسّياسة والأدب، وكان من هذه العائلة وزراء وقضاة."[1] وهذه الفيلا كانت غارقة في الاخضرار الزّمرّدي، وكانت آية في الجمال والرّونق. الصورة رقم (63) توضّح منظرا حديثا للفيلا من الخارج والداخل، بأسلوب العمارة الأندلسيّة.

"وصنّفت عام 1922م من ضمن الآثار التّاريخيّة المهمّة، إذ قرّر الاستعمار الاحتفاظ بنفس الاسم، وتاريخيّا الفيلا كانت إقامة صيفيّة لأعيان إيالة الجزائر في العصر العثماني، ليتحوّل في عهد الاحتلال الفرنسي مشفى للجنود حتّى سنة 1934م، وقد استعادها أحفاد عبد اللطيف بقوّة القانون، ومن ثمّ استأجرها اليهودي موشي بن شيري، ثمّ

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء 8، ص384

عاد لاستئجارها الاحتلال الفرنسي، ثمّ شرائها مقابل 75 ألف فرنك فرنسي قديم، لتصير بعدها جزءا من حديقة التّجارب الحامّة." [1]

كانت الجزائر قبلة لكثير من الفنّانين الفرنسيّين، وخاصّة فيلا (عبد اللطيف) بالذّات، ليقضوا فيها عامين في الدّراسة والإنتاج المنظّم.

"وقصّة فيلا عبداللطيف* تبتدئ منذ عام 1906م، عندما قدم النّاقد الفنّي (أرسن ألكسندر) تقريرا في مجلّة الأخبار تحت عنوان (خواطر عن الفنون والصّناعات الفنّية في الجزائر)، وقد أثار هذا التّقرير الحاكم (شارل جونار عام 1908م)، فرأى أن يدعو فيها كلّ من الموهوبين النّاشئين في باريس، لكي يعيشوا في جوّ عربي في الجزائر، ويستفيدوا من مظاهر الحياة هناك."[2]

"وبذلك طبّق نظريّته السّياسيّة التي طالما نادى بها، عندما كان في البرلمان واللّجان الرّسميّة، وهي أنّه يجب أن تظلّ الجزائر فرنسيّة، ولكن تحافظ على شخصيّتها التّقليديّة. وقد طبّق جونار نظريّته هذه بعد أن أصبح حاكما، في مختلف المجالات، ومنها مجال الفنون."[3]

ولقد لعبت هذه الفيلا أو هذا المركز دورا هامّا في تقوية الارتباط بين الجماليّة الإسلاميّة والفنّانين الفرنسيّين الشّباب. واستلهامهم للجماليّة الإسلاميّة أو على الأقلّ المواضيع العربيّة." فمن سقفه وأعمدته وساحته المزخرفة بالقاشاني، يمكن أن يوحي

[1] www .hayatweb.com – 31-01-2018 - كريمة هادف، حياة الفنون، دار عبد اللطيف بالجزائر ملهمة الفنانين

* فيلا عبداللطيف: تقع هذه الفيلا خلف المتحف الوطني للفنون الجميلة، ولقد كانت قصرا عربيا في القرن الثامن عشر ثم مقرا للوزير الداي إلى أن أصبحت منذ عام 1907 مؤسسة فنية تستقبل كل سنتين اثنين من المصورين والنحاتين أو المعماريين.

[2] عفيف البهنسي، الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، مرجع سابق، ص 129، 130

[3] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء 8، ص 385

للفنّانين برسومات وإبداعات نادرة. والقصر تحيط به الحدائق الغنّاء والخضراء في لون الزّمرّد."[1]

4 - 1 - الرّواد الأوائل في فيلا عبد اللطيف:

من الفنّانين الأوائل الذين أقاموا في فيلا عبد اللطيف هو الفنّان ماكسيم نواري** Maxim Noiré الملقّب بالفنّان الجزائري في لوحاته، ومن أهمّ أعماله (ولادة في الصّحراء) و(أغنية النّاي) و(ياسمين السّاحل). ثمّ الفنّان (ليون كوفي) الذي أصبح التّصوير الجزائري على يديه أكثر ترفا وأكثر منهجيّة.

والفنّان (شارل دوفرزن Duferesne) الذي ولدعام 1876م، وتوفّي عام 1938م، وقد اكتشف نفسه في فيلا عبد اللطيف وعمره 34 سنة، وتجلّت عبقريّته في التّصوير.

أيضا الفنّان (بول ديبوا Paul Dubois) يعتبر من أبرز الوافدين إلى فيلا عبد اللطيف، وقد حصل على الجائزة الكبرى عام 1927م، وأشهر لوحاته (امرأة من الهقّار) الموجودة في متحف الجزائر العاصمة.

الفنّان (جان لونوا John Lounois) وقد توفّي عام 1942م في وهران، وقد أوفد عام 1920م ومن بين لوحاته (الشّرقيّات)، و(نساء من الجزائر)، ومثّل الفنّان (بونو Penau) الذي أقام في الجزائر أكثر من ثلاث سنوات، حيث نحت تمثالا عربيّا يصلّي، موجودا في متحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة. إضافة إلى الفنّانين الموفودين، هناك الذين أتوا بمحض إرادتهم، وعاشوا في كنف مركز عبد اللطيف.[2]

---

[1] عفيفي بهنسي، أثر العرب في الفن الحديث، دمشق 1970، ص91

** ماكسيم نواري، فنان فرنسي مستشرق، مولود في غينغلينغ في 9 نوفمبر 1861، وتوفي في الجزائر العاصمة في 4 يوليو 1927.

[2] عفيف بهنسي، الجمالية في الفن الحديث، ص 92

ولابدّ من ذكر النّحاتين الذين عاشوا في فيلا عبد اللطيف، مثل (جورج بيغي George Peguet) الذي حصل على الجائزة الكبرى عام 1924م، على تمثاله (المتوضّئ العربي)، الموجود في متحف الجزائر للفنون الجميلة والقائمة من الفنّانين طويلة."[1] وكذلك (هامبورج Hamburg) الذي اكتشف النّور الذي دفعه إلى تثبيت شخصيّته، ومن أشهر لوحاته (امرأة من فاس). والفنّان (إميل سابورو ماريو فيرديناند Emile sapporo mario ferdinand)."[2] وبعد الاطّلاع على سجلّ الطّلبة المستفيدين بالمنحة نلاحظ أنّه قد خلى من أسماء الفنّانين التّشكيليّين الجزائريّين."[3]

5 ـ تأثّر فنّاني المدرسة الفرنسيّة الحديثة بالبيئة الجزائريّة:

كان للبيئة الجزائريّة تأثيرا واضحا على فنّاني المدارس الحديثة، بسبب ظاهرة الاستشراق، التي كانت ظاهرة العصر في مجال الأدب والفنّ، ويرجع السّبب في اكتشاف البيئة الجزائريّة إلى الخدمة العسكريّة، والتي كانت في الغالب ما تتمّ في الجزائر، وبعدها يتمّ اكتشاف السّحر والجمال بضوئه الزّائد، غير المعتاد في أوربا بصفة عامّة، وأيضا التّقاليد واختلاف المناخ والتّضاريس وتنوّع مناظرها الخلّابة.

كان فنّانو المدارس الحديثة، الذين تأثّروا بالبيئة الجزائرية، في الغالب من المدرسة الانطباعيّة، مثل (رونوار) و(ماركيه)، وأيضا فنّان المدرسة الوحشيّة (ماتيس)، فبعض الفنّانين الانطباعيّين اجتذبتهم البيئة الجزائريّة، والبعض كانت مواضيعهم مستوحاة من البيئة الجزائريّة.

[1] عفيف بهنسي، الجمالية في الفن الحديث، ص 98

[2] نفسه، ص 131، 132

[3] محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، رسالة دكتوراه من جامعة تلمسان، سنة 2010، ص 137

أمّا الفنّان الشّهير (كلود مونيه)، فقد قضى خدمته العسكريّة بالجزائر وأعجب بها كثيرا، ولكنّه لم يقم بعمل أيّ لوحة وذلك لظروفه كعسكري، وأيضا لأنّ أعماله الفنّية كلّها كانت تنجز على الطّبيعة مباشرة.

كان للبيئة أيضا تأثيرا على الفنّان (أوجست رونوار)، وقد استوحى مواضيعه منها، "فكانت أوّل زيارة له للجزائر سنة 1881م، وانبهر من الضّوء القويّ وبمناظرها الخلّابة. ورجع بعد سنة إلى الجزائر، ونفّذ عدّة لوحات لمناظر طبيعيّة، ومعظم لوحاته جسَّدها في حديقة الحامّة بالجزائر العاصمة، التي كانت بجوار فيلا عبداللطيف.

إنّ الأعمال التي نفذّها الفنّانون الانطباعيّون من البيئة الجزائريّة، مثل رنوار، لوبور، سينتو، ومارتان، تمثّل حضور البيئة الجزائريّة داخل الحركة الانطباعيّة الفرنسيّة.

وأيضا الفنّان **(ألبير ماركي Albert Marquet) (1875م-1947م):**

زار الجزائر لأوّل مرّة سنة 1921م، وعاد بعد سنة ليستقرّ فترة طويلة، متوجّها إلى جنوب الصّحراء، حتّى وصل منطقة (توقرت) و(الأغواط)، حيث أنّه أقام معرضا هامّا في الجزائر العاصمة، واستقرّ في العاصمة حتّى سنة 1945م، وأصبح يقيم معارض بكثرة في الجزائر، ومعظم لوحاته عن أرصفة الموانئ (خاصّة ميناء الجزائر العاصمة وبجاية)، وتميّز أسلوبه بالتّسطيح، وأثّر على مجموعة من الفنّانين المعاصرين له بأسلوبه هذا. ومن أعماله (ساحة الحكومة) بالجزائر متواجدة في متحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة.

جاءت الأعمال الفنّية التي عالجت البيئة الجزائريّة في الصّحراء، وما تختصّ به من مناظر طبيعيّة معتبرة، وعاكسة لواقع البيئة الجزائريّة مثل (موضوع الواحة)، (الماء في الصّحراء)، (الواد السّاقية)، (الرّمال في الصّحراء)، (الهودج والقافلة)، (مناظر الجفاف

في الصّحراء القاحلة)، التي تناولها الفنّانون المستشرقون، وخصّصوا لها جزءا من لوحاتهم وضمّنوها مناظر مرعبة، وكأنّها نهاية الحياة في الصّحراء، قد سحرت النّفوس وجذبت الفنّانين، إذ أنّ امتداداتها الشّاسعة قد ساعدت في الزّيادة في إنتاج اللّوحات التّشكيليّة، وهذا التّأثير نجده كذلك في الميدان الأدبي، حيث تغنّى الشّعراء بهذه الطّبيعة في قصائدهم والكتّاب في رواياتهم."[1]

5 ـ 1 ـ الفنّان هنري ماتيس Henry Matiss (1869م-1954م):

لجأ هنري ماتيس* إلى الرّمز أو إلى التّحوير، ووجد الفنّان الغربي، كلّ من زاويته، في الفنّ العربي والإسلامي ضالّته في التّحرر من الواقعيّة وتقاليدها. ويعدّ أب المدرسة الوحشيّة، والذي تأثّر بالبيئة الجزائريّة وبتقاليدها.

ففي عمله اختزال للطّبيعة التي يراها بطريقته، فلمّا زار الجزائر، تأثّر بالطّبيعة الجزائريّة واختزلها في لوحاته شبه التّجريديّة، وقد كتب انطباعاته لصديقه، حول رحلته إلى الجزائر، في بداية يونيو1906م قائلا: " لقد كانت رحلتي إلى الجزائر، التي دامت خمسة عشر يوما من الجزائر إلى بسكرة مرورا بقسنطينة عظيمة جدا، لقد كنت مندهشا بما شاهدته، حتّى أنّني لم أستطع أن أميّز مصدر هذا الاندهاش، هل هو من العادات والتّقاليد التي شاهدتها عند الأهالي؟ أم هو من التّنوّع في الأزياء التي أراها لأوّل مرّة؟ أم هو الإحساس الفيّاض إزّاء فخامة هذه المناظر الطّبيعيّة العظيمة؟ تخيّل نفسك أمام شاطئ من الرّمال مترامي الأطراف، وأنت تبحث عن البحر بعد انحساره عن الشاطئ."[2]

---

[1] خالدي محمد، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، رسالة دكتوراه من جامعة تلمسان، ص 150

* هنري ماتيس: ولد في عام 1869 في كاتو كامبريزي. درس الحقوق في الأول، ثم استهوته موهبة التصوير والتلوين ودخل مدرسة الفنون الجميلة.

[2] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص 64

ويلخّص هنري ماتيس مبادئ الوحشيّة بقوله "لقد جاءت الوحشيّة عندما وضعنا أنفسنا بعيدا عن ألوان التّقليد والمحاكاة، واستخدمنا الألوان الصّافية."[1]

ولقد اشترك مع ماتيس عدد من الفنّانين عرفوا بالوحشيّين، كان أكثرهم يقترب من الفنّ الإسلامي ومفهومه مثل "ماركي هوكاموان وفان دونغن ودوفي وأوتون فريزر."[2]

معظم الفنّانين الفرنسيّين والأوربيّين الوافدين إلى الجزائر اهتمّوا بالمناظر الطّبيعية، فرسموا كلّ ما يحيط بهم بأسلوب واقعي، ففي العاصمة رسموا مختلف أحياء العاصمة من العربيّة والأوربيّة مثل حيّ (القصبة)، وكان هناك احتكاك بين الفنّانين القاطنين بالجزائر وفنّاني المدارس الحديثة بباريس، حتّى ظهر بين هؤلاء الفنّانين تأثير أساليب المدارس الحديثة مثل التّكعيبيّة والتّجريديّة.

لقد عرفت الفترة الممتدّة بين بداية القرن العشرين إلى سنة 1962م، بفترة ظهور حركة فنّية تشكيليّة نشيطة بين أبناء الجالية الأوربيّة المقيمة بالجزائر، ويرجع الفضل في ذلك إلى التّكوين الفنّي الذي تمثّل في إنشاء المدارس الفنّية، منها المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة، وكذلك الجمعيّات الفنّية التي كانت تقوم مقام المدرسة لتعليم الفنّ، "ومنها جمعيّة الفنون الجميلة التي نشأت سنة 1851م، والجمعيّة الجزائريّة لأصدقاء الفنون التي تأسّست سنة 1925م، ولا ننسى فيلا عبد اللطيف سالفة الذّكر التي تأسّست سنة 1907م، وألحقوا بفيلا عبد اللطيف مراسم في مناطق مختلفة من أنحاء الجزائر، مثل تيبازة والأغواط، لاكتشاف الجزائر العميقة."[3] وتأسّست عدة جمعيّات* في الوطن، التي لعبت دورا كبيراً في تعليم الفنون.

---

[1] الفن العربي الإسلامي، ج 1، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1994، ص 222

[2] الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، عفيف البهنسي، ص 165

[3] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص75

* تأسيس عدة جمعيات كجمعية الرسامين المستشرقين الفرنسيين التي تأسست في باريس سنة 1897، وكذلك جمعية الفنانين الجزائريين والمستشرقين في نفس السنة، وفي سنة 1925 تأسست جمعية الاتحاد الفني لشمال إفريقيا.

وأيضا من أسباب انتشار الفنون التّشكيليّة في تلك الفترة، إنشاء الأكاديميّات الفنّية والمراسم الخاصّة، منها أكاديميّة الفنون التي أنشئت بشارع بيردو، ومن بين الفنّانين الجزائريّين الذين درسوا فيها (عبد الحليم همش).

"وعرفت أيضا تلك الفترة مجموعة لا بأس بها من قاعات العرض المختصّة في عرض الأعمال الفنّية التّشكيليّة، منها قاعة (فنّ فرنسا)، التي تأسّست سنة 1927م بشارع ميشليه، ديدوش مراد حاليّا. وكذلك (غالوري كولان) الذي أُنشئ سنة 1905م، وفي وهران قاعة للفنون هي (غالوري كولين)، وأيضا من ضمن قاعات العرض قاعة (شارلي) وقاعة (لمياري) في شارع ميشليه، والتي أقام فيها الفنّان الجزائري (حسن بن عبورة) أوّل معرض له ذا الاتّجاه الفطري ، وأيضا قاعة (الفنان جالييرو) وقاعة (بورد) وقاعة (ابن خلدون) حاليّا، والمركز الثّقافي الأمريكي."[1]

غالبيّة الفنّانين الذين يمارسون الفنّ التّشكيلي أثناء فترة الاحتلال الفرنسي، من أبناء الأوربيّين والفرنسيّين المقيمين أو المولودين في الجزائر، ولا تخلو هذه الحركة التّشكيليّة من تأثير على أبناء الوطن، فقد تأثّرت فئة من أبناء الجزائر بهذا الجوّ الثّقافي والفنّي الأوربّي، فظهرت إلى الوجود مجموعة من الفنّانين الجزائريّين، الذين انتهجوا الأساليب الغربيّة في التّصوير، نذكر منهم على سبيل المثال (عبد القادر قرماز، حسن بن عبورة، باية محي الدين، محمد زميرلي، محمد خدة، محمد إسياخم، عبد الرحمان ساحولي، أزواو معمري، عبد الله بن عنتر، عبد الحليم همش) وغيرهم، وسوف نتطرّق للبعض منهم لاحقا، خاصّة من لجئوا إلى التّراث الشّعبي في أعمالهم الفنّية.

[1] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص76

6 ـ بداية تكوين الفنّان الجزائري:

6 ـ 1 ـ الفنّ التّشكيلي قبل الاستقلال:

كان اهتمام السّلطات الفرنسيّة بالفنّ التّشكيلي، خاصّة لأبنائها الذين يدرسون في مدرسة الفنون الجميلة، إلّا أنّه توجد فئة قليلة من الفنّانين التّشكيليّين، الذين لا يتعدّون عدد أصابع اليد، والبعض منهم عصاميّون، ومنهم من تعلّم بالاحتكاك بهم، ومنهم من تعلّم على يد فنّانين مستشرقين أمثال إتيان ديني، الذي تتلمذ على يده الفنّان ميلود بوكرش، والذي يعدّ من الفنّانين الرّواد في الفنّ التّشكيلي، والذي عالج مواضيع في التّراث الشّعبي كمعلّمه إتيان ديني.

رغم الضّغوطات الاستعماريّة، إلّا أنّه كان للفنّ التّشكيلي اتّجاهان بارزان، اتّجاه ذو تأثير شرقي، وآخر ذو تأثير غربي. الأوّل يستمدّ ويستوحي أسلوبه من الفنّ الإسلامي، هو الذي يسمّى بفنّ المنمنمات والزّخرفة الإسلاميّة والخطّ العربي والذي انتشر بصورة واسعة النّطاق، إذ بلغ أوجه من التّطور والإبداع، ومن الفنّانين الرّواد الذين كان لهم اهتمام بهذا الطّابع الإسلامي، (عائلة راسم) من علي راسم وبعده عمر راسم ومحمد راسم، وبعدهم مجموعة من الفنّانين الذين واصلوا المسيرة في هذا الاتّجاه، أمثال محمد تمام ومصطفى بن دباغ، وقد تكوّنت على أيديهم مجموعة من الفنّانين لا بأس بها، منهم علي كربوش، مصطفى أجعوط، الطاهر مقداني بن تونس، وتوارثت الأجيال اللّاحقة هذا الفنّ بكلّ تطوّر وانتشار في السّاحة الوطنيّة والعالم.

أمّا التّيار الثّاني فهو ذو التّأثير الغربي الأوربّي، أو ما يستخدم فيه حامل اللّوحة التّشكيليّة عموديّا. والذي يستمدّ أصوله من المدارس الغربيّة، والذي كان له تأثير على غالبيّة الفنّانين التّشكيلين الجزائريّين، وأيضا في غالب البلدان العربيّة، حتّى وإن كان بعض الفنّانين الجزائريّين، يعتبرون تراثهم الشّعبي قبلة، يتوجّهون إليها في إبداعهم

التّشكيلي، مع اتّباع أساليب غربيّة في الأداء، والذي هو ناتج الاحتلال الفرنسي الذي تحكّم في مسارها وتطوّرها، وأنشطة روّادها قبل الاستقلال. ورغم ذلك التّأثير، إلّا أنّ ممثّليها كانوا كمقاومين عن الشّخصيّة الجزائريّة ومدافعين عنها.

وهناك حقيقة لا يمكن إغفالها، تجعلنا لا نقتنع بأنّ الاحتلال الفرنسي، له التّأثير الكامل على الفنّ التّشكيلي في الجزائر، واحتوائه ضمن الشّخصيّة والخصوصيّة الفرنسيّة، إذ أنّ تطوّر الفنّ في أوربا كان بدوره مؤثّرا على الحركة التّشكيليّة في الجزائر، ويرجع الفضل إلى تأثير المشرق والمغرب العربي أيضا، وكذا يرجع إلى تأثير المشرق والمغرب العربي، حيث يمتدّ كيانهما الفنّي إلى عمق التّاريخ، بطرق شتّى، وتأثير المشرق والمغرب العربي على تطوّر الفنّ الأوربي، كان من خلال زيارات فنّانيها للبلاد العربيّة بشكل عامّ والمغرب العربي بشكل خاصّ.

ولقد كان تأثير الاستشراق على الفنّ التّشكيلي الجزائري واضحا، وذلك من خلال أعمال الفنّانين الرّوّاد الذين كان يغلب على فنّهم الأسلوب الواقعي، وهذا وجه من أوجه تأثير الاحتلال الفرنسي على الحركة التّشكيليّة في بداياتها.

ومن أهمّ الفنّانين الذين يعتبرون الرّوّاد الأوائل في الفنّ التّشكيلي الجزائري والذي كان ظهورهم في الفترة (1914–1920م) كرسّامي لوحات وفق التّقاليد الغربيّة هم:

معمري أزواو (1892–1954م)، الذي ظهر بأعماله سنة 1916م، وعبد الحليم همش سنة 1928م، أمّا بوكرش ميلود (1979–1920 م) فقد ظهر بأعماله سنة 1938م. يعدّ الفنان عبد الرحمن ساحولي (المولود سنة 1915م)، من أقدم المصوّرين الجزائريّين، وقد بدأ في السّاحة الفنّية بمشاركته في المعارض الفنّية سنة 1920م، وهو متخرّج من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، ويعتبر من أعظم المصوّرين الواقعيّين في تلك الفترة، واهتمّ برسم مناظر السّاحل الجزائري بكفاءة عالية، وطريقة استعماله للألوان تجعلك

تحسّ في اللّوحة بنوع من الموسيقى، وذلك بانسجام ألوانه في نفس اللّوحة، وحافظ على أسلوبه إلى آخر أيّام حياته، وقد تميّزت بعض أعماله بالخطّ والزّخرفة فضلا عن المناظر الطّبيعيّة، وتخصّص في فترة من حياته بتصميم الإعلانات.

ومن خلال أساليب الفنّانين الرّوّاد، نلاحظ في أعمالهم ذلك التّأثير للمدارس الفرنسيّة بوجه التّحديد، وقواعدها الأكاديميّة التّقليديّة، مع ابتعادهم عن التّفاصيل الدّقيقة، والتي كانت تقوم على نشرها مدارس الفنون الفرنسيّة الخاصّة بالجزائر، وأيضا سادت فيما بينهم أساليب المدارس التّشخيصيّة، وخاصّة أسلوب المدرسة الواقعيّة.

6 ـ 2 ـ أزواو معمري (1892م-1954م):

وهو أخ لمحمد بن أرزقي معمري، الذي أصبح من معلّمي ووزراء سلطان المغرب. وعائلة معمري من "بني يني" بالقبائل الكبرى، وقد تولّت الوظائف الرّسميّة لفرنسا، ومنها وظيفة القيادة على "بني يني". وأرزقي كان حفيدا للحاج علي بن محمد السعيد (أمين أمناء) "بني يني" عند الاحتلال. ومنهم بوسعاد معمري وقانة معمري وأزواو هو حفيد الحاج علي المذكور، وقد استفاد من وضع عائلته البرجوازية، بمقاييس ذلك الوقت والقريبة في الخدمات من السّلطات الفرنسيّة.[1]

"تتلمذ الفنّان معمري على يد الفنّان الفرنسي (إدوارد هيرزيغ Edward Herzig)*، وقد لقي تشجيعا أيضا من (ليون كاري Léon Carré)** سنة1913م، وعاش فترة في المغرب حيث كان أخوه عاملا ببلاط السّلطان، وقد عمل هناك أستاذا للرّسم، بالمدرسة الإسلاميّة بالرّباط سنة 1919م، ثم رجع إلى الجزائر، واستقرّ بالقبائل الكبرى، وظهرت

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص261

* إدوارد هيرزيغ: ولد في 23 ديسمبر 1860 في نوشاتيل وتوفي في الجزائر العاصمة في 3 أكتوبر 1926، وهو فرنسي ورسام كاريكاتوري، من أصل سويسري.

** ليون كاري: رسام فرنسي ولد في 23 جويلية 1878، وتوفي في الجزائر في 2 ديسمبر 1942.

أوّل رسوماته في فرنسا منظّما أوّل معرض سنة 1921م، ليظمّ متحف لكسمبورغ مجموعة منها، وتخصّص في رسم المناظر الطّبيعيّة للرّيف المغربي وبعض المدن المغربيّة العتيقة، مثل فاس والرّباط ومراكش، كما لا ننسى مناطق القبائل التي جسّدها في لوحات رائعة. امتاز أسلوب معمري بالطّابع الواقعي، فهو ليس بأسلوب بدائي ساذج، إلّا أنه يلحّ على صاحبه بالتّدقيق في التّفاصيل والمحاكاة."[1]

والعجيب أنّ هذا الرّسام المبدع قد عيّنته الإدارة الفرنسيّة (قايدا) على "بني يني"، ليواصل تقاليد الأسرة في الإدارة، وذلك سنة 1927م، رغم أنّه لم يبق للقيادة سوى سلطات رمزيّة، ولا ندري ما إذا كان أزواو قد جمع بين الفنّ والإدارة، ذلك لأننا وجدناه سنة 1924م قد رجع إلى الجزائر من المغرب وحصل على منحة دراسيّة في الأندلس (إسبانيا)، ثمّ رجع إلى المغرب، واشتغل من جديد أستاذا للرّسم في فاس، ثمّ أصبح هو المفتّش الإقليمي للفنون الأهليّة بالرّباط. ثمّ أصبح سنة 1929م مفتّشا للفنون المغربيّة في مراكش، وقد ظلّ كذلك إلى سنة 1948م حين أحيل إلى التّقاعد. ومن لوحاته (قرية قبائلية) بالألوان الزّيتيّة على قماش، رسمها سنة 1934م."[2] ينظر اللوحة رقم (64).

6 ـ 3 ميلود بوكرش:

من مواليد سنة 1917م بحيّ سيدي ياسين (سيدي بلعباس)، وتوفّي في 13 أفريل 1978م بفرنسا. وهو واحد من روّاد الفنّ التّشكيلي ومن السّباقين في الفنّ المسندي، وكان متأثّرا بالفنّان دولا كروا والفنّان إتيان ديني[3]، وخاصّة الفنّان المستشرق" آدم ستيكا (1890–1959م) من بولونيا"، هذا ما لاحظناه في أعماله. وإنّ روّاد فنّ التّصوير كانوا محاصرين بالفنّ الاستعماري الذي كان مرجعهم، بسبب حملة الاستشراق الفنّي في كامل

[1] https://fr.wikipedia.org/wiki/Azouaou_Mammeri

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثامن، ص 435

[3] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري، ص 179

التّراب الجزائري. وأعماله تحكي حياة البدو وأزياءهم الشّعبية نساء ورجالا وأطفالا. من أعماله التي تمثّل الفنون التّقليديّة لوحة "صانع النّحاس" لرجل مسنّ يضرب الإزميل بالمطرقة على النّحاس. ينظر اللوحة رقم (65). وهذه المواضيع الواقعيّة نحن بأمسّ الحاجة لرؤيتها ومعالجتها.

6 ـ 4 الفنّان عبد الحليم همش:

ولد سنة 1906م بتلمسان، متخرّج من مدرسة الفنون الجميلة، وكان متخصّصا في تصوير مناظر من الحياة الاجتماعيّة الجزائريّة، واقترب أسلوبه من الفنّانين الفرنسيّين مثل راوول دوفي وألبير ماركي، وقد امتاز أسلوبه بلمسات سريعة، وكانت ألوانه هادئة، فتعلّق الاثنان همش وأزواو معمري باستعمال الحجم والضّوء في آن واحد. اللوحة رقم (66) منظر طبيعي عنوانها "قابض باب سيدي بومدين".

6 ـ 5 محمد زميرلي:

من مواليد 18 فيفري 1909م بتيزي وزّو، وتوفّي في 09 ديسمبر 1984م. ظهر في السّاحة الفنّية سنة 1935م، وتخرّج من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر. امتاز أسلوب زميرلي بتصوير المناظر الجزائريّة الطّبيعيّة الخلّابة، حيث ينتشر اللّون والضّوء، متأثّرا نوعا ما بالانطباعيّة، ومتميّزا بصفاء الألوان وتنوّعها."[1] شارك في العديد من الصّالونات والمعارض الجماعيّة حتّى سنة 1945م، واهتمّ أيضا بدراسة الطّبيعة الصّامتة، مركّزا على أشياء فيها من تراثنا الشّعبي، كالأواني الفخّارية والنّحاسية، أو السّلال المصنوعة من سعف النّخيل، وحتّى الفواكه المحلّية والورود. فقد شارك في صالون الاستقلال الأوّل في جويلية 1962م، وقد نظم أيضا العديد من المعارض الخاصّة. وكان عضوا مؤسّسا

[1] إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيليّة المعاصرة بالجزائر، ص33.

بالاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة عام 1963م (UNAP). ينظر اللوحة رقم (67) لطبيعة صامتة بأسلوب واقعي.

6 ـ 6 حسن بن عبورة:

من مواليد 10 نوفمبر 1898م ببلكور بالجزائر العاصمة، وتوفّي سنة 1960م. صنّفه النّقاد من الرّسّامين السّذج أو الفطريّين، وهو فنّان عصامي لأنّه لم يتلقّ أيّ تعليم أكاديمي، قد تمّ تقديمه من قبل جان بروا Jean Brua في مجلة Alger – revue عام 1957م، باعتباره آخر من نجوا من نسب عبورة الأمراء الأتراك والإخوة بربروس. كان والده تاجر خيول، يمتلك العديد من المباني في القصبة. بعد فترة قصيرة من الدّراسة، التحق حسن بن عبورة إلى مصنع الكبريت بالحامّة سنة 1912م، انظمّ إلى صفوف الجيش العسكري الفرنسي، ليشارك في الحرب العالميّة الأولى (1914–1918م)، وبعدها امتهن حرفة دهن السّيارات. وزيارته لحديقة الحامّة، جعلته يكتشف الفنّانين ماكسيم نواري وجوزيه أورتيغا، وقد عرض أعماله لأوّل مرّة في الجزائر سنة 1945م، ثمّ أخذ يشارك بالنّادي الفرنسي الإسلامي بالجزائر العاصمة 1946، 1947، 1949م، كما شارك في قاعة المكتبة الجديدة (حاليّا المكتبة الوطنية) سنة 1954م."[1]

تخصّص حسن بن عبورة في رسم السّاحات والمناظر الطّبيعيّة العامّة، وكذلك رسم شوارع مدينة الجزائر.

وفي عام 1954م تحصّل على الجائزة الفنّية الثّانية بالجزائر، وعام 1957م تحصّل على الجائزة الفنّية الكبرى بالجزائر، وفي وقت لاحق عهد إليه باللّوحات الجداريّة لمدرسة بلكور بشارع التّوت، هذا الحيّ الذي لم يغادره قط."[2]

[1] https://fr.wikipedia.org/wiki/Hac%C3%A8ne_Benaboura

[2] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 161

في عام 1958م قام إدمود شارلوت Edmord Charlot بعرض لوحاته في معرض أقام فيه احتفالا بنجاح لوحاته الفنّية، والتي تنسخ بدقّة لمعان أحياء الجزائر العاصمة. وشبّه الفنّان محمد خدّة أعمال حسن بن عبورة بأعمال الفنّانة باية. "باية فتاة صغيرة تبلغ من العمر 13 سنة حين ذاك، وبن عبورة دهّان السّيارات، عندما نكتشفه أو نكتشفها، يتمّ تنظيم دعاية واسعة، يتبعها بالطّبع الاستغلال التّجاري لأعمالهما. إنّنا نشعر بالعفويّة البدائيّة لهذا الفنّ، نكتشف وبعجب أنّها ليست خالية من الهويّة، التّعبير السّاذج في الحالة الخام والبكر، وفي النّهاية المتوحّشة، إنّ البرجوازيّة الفرنسيّة التي تدّعي إنسانيّتها تحاول طمأنة نفسها وتبريرها."[1]

تمّ تمثيل الفنّان بن عبورة في عام 1963م، في معرض الرّسامين الجزائريّين، الذي نظّم بالجزائر العاصمة، بمناسبة احتفالات أوّل نوفمبر، وبعدها عام 1964م في معرض باريس بمتحف الفنون الدّيكوريّة. أنظر إلى أحد أعماله الفنّية بأسلوبه الفطري في اللوحة رقم (68).

6 ـ 7 باية محي الدين:

هناك نموذج آخر للفنّ السّاذج "الفنّانة باية محي الدين"، نسبة إلى زوجها الفنّان الشّعبي المعروف محفوظ، اسمها الأصلي حداد فاطمة، ولدت في الثّاني عشر من شهر ديسمبر 1913م في ضواحي برج الكيفان، "كانت هذه المنطقة آنذاك لا تزال منطقة ريفيّة، حرمت من حنان أبويها وعمرها لم يتجاوز خمس سنوات، فتكفّلت برعايتها جدّتها من أبيها، وحرمت من فرصة التّعليم. وهي التي برعت في صنع مدرسة خاصّة بها في الفنّ، تعتمد على صور من عالمها الطّفولي البريء، صنعت لنفسها مكانة فنّية اعترف بها كبار الفنّانين العالميّين.

[1] Mohamed khadda, elements pour un art, alger, SNED, 1972, p 50

الفنّانة باية التي تعدّ من أشهر الفنّانات في الفنّ التشكيلي الجزائري، على الرّغم من ثقافتها المحدودة، وعدم تلقّيها أيّ تكوين فنّي في المدارس الفنّية، ذلك لأنّها رسّامة عصاميّة، تعبّر بعفويّة وتلقائيّة، بطريقة تحرّك أحاسيس مشاهديها، بألوانها الصّارخة، التي كانت تستعمل في فنّ المنمنمات، في الأشكال الزّخرفيّة وتكرارها، وتسافر بك إلى عالم غنيّ بالسّحر، وشبيه بألف ليلة وليلة. حيث القصور والحدائق والعصافير والأسماك والآلات الموسيقيّة، الحديقة الضّائعة، حلم سنلاحظ حضوره يتكرّر في لوحاتها التي ذاع صيتها في أوربّا.

لقد دخلت باية عالم الفنّ عن طريق الصّدفة، فقد كانت صبيّة وهي لا تتجاوز الثّالثة عشر سنة، تشكّل رسوما وزخارف تميّزت بأسلوب فطري، وقد أعجب بعملها القنصل البريطاني فرانك ماك أيوين وزوجته، وقام بتقديمها للجمهور الفنّي، وقد وجدت العناية من مجموعة من الفنّانين الفرنسيّين، الذين نصحوها بالمواصلة في هذا المجال."[1]

وحين قدم السّيد (إيمي مايخت)* إلى الجزائر، تعرّف على فنّاننتا بواسطة السّيد (بايريسان)،** ففتن بسحر وشاعريّة أعمالها، فأراد أن يتقاسم هذه المتعة مع الجمهور الغربي،" فقام بعرض أعمالها بقاعة شارع تيران في نوفمبر 1947م، وقد حقّق المعرض نجاحا كبيرا، وذاع صيتها في باريس، واحتلّت صورتها الجرائد والمجلّات."[2]

"كما أعجب بها مبكّرا كلّ من بول براخ وهنري ماتيس. وإلى جانب الرّسم والفنّ التّشكيلي، عملت باية بالطّين والخزف. وكانت لها مشاركة في ورشة عمل في ضاحية

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 82،83

*إيمي مايخت: المحافظ الجديد من فن فرنسا لمدينة البليدة جنوب العاصمة بـ 50 كم.

**بايريسان: زوج مارغوريت التي اهتمت برعايتها فنيا ومادي،ا وشجعتها ووفرت لها الظروف المناسبة، وساعدتها على السفر إلى فرنسا.

[2] Jean de Maisonseul, Extrait de la preface du catalogue de l'exposition baya au musée cantini, novenbre 1983, p1

باريس، قرب مرسم الفنّان بابلو بيكاسو، الذي عملت معه لشهر في عام 1948م. كما أقامت معارض وطنيّا ودوليّا، منها بمتحف الفنون الجميلة بالجزائر سنة 1963م، وبباريس سنة 1964م. انقطعت عن الإبداع لمدّة عشر سنوات، لتعود بقوّة سنة 1977م بتيزي وزّو."[1]

وأيضا كان لفنّها استلهام من التّراث الشّعبي الثّري بفنونه ورموزه السّحريّة، كالتي نلاحظها على الأواني الفخّارية والسّجّاد والمجوهرات وما إلى ذلك من الصّناعات التّقليديّة المتوارثة. وهذا ما نتناوله لاحقا في عرض بعض أعمالها الفنّية المستوحاة من الموروث الشّعبي.

"وحظيت بإعجاب الكاتب الفرنسي André bretonأندري بروتون*، فقد اكتشف بروتون في هذه الأعمال، بدل التّداعي الحرّ، الذي يحدّد الشّعر السّريالي في أساسه الأصلي، تداعيا للأشكال والألوان، يشكّل في لاوعي الفنّان، آثارا أصليّة عتيقة، معادلة لذكرى من ذكريات الجنّة. يبدو أنّها جنّة لحقت بها بعض اللّمسات، انطلاقا من مسار حياة امرأة تنزّلت كما يقال من السّماء."[2]

ولذلك ترى تلك النّباتات والحيوانات الأسطوريّة، وأولئك النّساء المرتديات أزياء منسوجة بالزّهور، وصور الفساتين التي تزيّن تصاميم أعمالها.

لمَّا تلاحظ عمل الفنّانة باية يبدو لك بسيطا، إلّا أنّه مليء بالغموض والأسرار والرّموز، من الصّعوبة أن يصل المشاهد أو الباحث إلى الحقيقة المقصودة من عملها،

[1] www.cultureldjazair2007.com

* أندري بروتون: كاتب وروائي وشاعر، وفيلسوف فرنسي. ولد في 19 فبراير 1896، بإقليم أورن بفرنسا، وتوفي في 28 سبتمبر 1966، ويعتبر من رموز الدادا والسريالية.

[2] عبد الكبير الخطي، الفن العربي المعاصر، ترجمة فريد الزاهي، منشورات عكاظ، الرباط، ماي 2003، ص71

بالرّغم من فطريّة فنّها. أنظر الشّكل رقم (69) عملها بأسلوب فطري، مليء بالآلات الموسيقيّة والحيوانات كأسماك وطيور وبعض التّكوينات الغريبة.

وأعمالها الآن موزّعة عبر كافّة أنحاء العالم خاصّة اليابان وفرنسا، وقد خصّصت لها قاعة في متحف الفنّ الخام في لوزان بسويسرا. كما صنّفت باية ضمن قائمة فنّاني معجم السّرياليّة، على الرّغم من أنّها لم تكن في حقيقة الأمر، تعلن انتماءها إلى أيّ اتّجاه من الاتّجاهات الفنّية.

وفي مجمل القول، نرى بأنّه في هذه الفترة في النّصف الأوّل من القرن العشرين، قد ساد فيما بينهم بصفة عامّة الأسلوب الواقعي، متأثّرين في ذلك بالفنّانين المستشرقين كما سلفنا ذكره.

وبالأسلوب السّائد آنذاك بين الفنّانين الفرنسيّين، فرسموا مختلف المناظر الطّبيعيّة بالجزائر، والحياة الشّعبيّة الجزائريّة، كما أنّ القليل من هؤلاء الرّسامين، كانوا يرسمون بأسلوب فطري مثل باية وحسن بن عبورة. وفي فترة الخمسينات إلى الاستقلال 1962م، ظهرت مجموعة لا بأس بها من الفنّانين الجزائريّين، الذين كان أغلبهم يعيشون في فرنسا وهم: كلّ من محمد تمام، عبد الله بن عنتر، عبد القادر قرماز، أمحمد إسياخم، محمد خدة، محمد بوزيد، بشير يلس، علي خوجة، مصلي شكري، أحمد قارة، محمد الواعيل."[1] الذين كان لهم حضور قويّ، وكان لهم الفضل في مسيرة الحركة التّشكيليّة إلى الأحسن، باتّجاهات وأساليب فنّية جديدة، كونهم عاشوا في فرنسا وتشبّعوا بزخمها الحداثي، والذين نعتبرهم فنّانين مخضرمين، ليواصلوا عطاءهم الفنّي بعد الاستقلال، ويبحثون في الموروث الجزائري، ويؤسّسون لفنّ جزائري الملامح والهويّة.

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 82، 83

6 ـ 8 ـ الفنّان ساحولي عبد الرحمان (1915-2011):

ولد بالجزائر العاصمة في 9 فبراير 1915م، مصوّر واقعي من الدّرجة الأولى يستعمل الألوان ببراعة فائقة، خزّاف ومزخرف. "كان صديق الصّبا للفنّان محمد تمام، وكانا يزاولان الدّروس المسائيّة بمدرسة الفنون الجميلة، التي كانت بحيّ البحريّة بالجزائر، وذلك بقسم السّيراميك والرّسم والزّخرفة ابتداءً من 1929م. وكان في نفس الوقت يزاول دراسته في الخطّ والزّخرفة في مدرسة الزّخرفة بحيّ الآغا بالجزائر، وفي جمعيّة الفنون الجميلة، حيث كان يدرس الرّسم والتّصوير الزّيتي والتّشريح الفنّي."[1]

بدأ يشارك في المعارض المقامة بالجزائر ابتداءً من سنة 1929م بقاعة راسم، وقصر الثّقافة سنة 1999م، وشارك في العديد من المعارض الجماعيّة ابتداءً من سنة 1967م، وخارج الوطن في كوبا، ليبيا وفرنسا، إذ تحصّل على العديد من الجوائز. مختصّ في الرّسم الإعلاني، له مرسم ومطبعة سيرغرافيا لهذا الغرض. توفّي الفنّان في 5 سبتمبر سنة 2011م، عن عمر ناهز 96 سنة. الشّكل رقم (70) منظر طبيعي من أعلى العاصمة، بأسلوب واقعي بالألوان الزّيتيّة.

6 ـ 9 ـ الفنّان محمد تمام (1915م-1988م):

من مواليد 23 فبراير 1915م، بحيّ سيدي محمد الشّريف بالقصبة الجزائر العاصمة، من عائلة تهتمّ بالصّناعات التّقليديّة. واصل دراسته بمدرسة الفنون الجميلة من سنة 1931 إلى 1936مّ، وانخرط بقسم الفنون الأهليّة. في سنة 1936م تحصّل الفنّان محمد تمام على منحة دراسيّة، مكّنته من متابعة تكوينه في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس حتّى سنة 1939م، وفي نفس السّنة، جنّد في الجيش الفرنسي في الحرب العالميّة الثّانية ضدّ الألمان، ليسقط أسيرا لمدّة ثلاث سنوات حتّى سنة 1942م، وفي سنة 1944م

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 220

شارك في معرض خاصّ بالفنّانين الجزائريّين المختصّين بالمنمنمات والزّخرفة الإسلاميّة. وبعد ذلك واضب على المشاركة المنتظمة في صالونات المستقلّين، وفي صالونات فنّاني المغرب العربي من سنة 1946م إلى سنة 1957، وبعد الاستقلال رجع إلى الجزائر ليستقرّ نهائيّا فيها سنة 1963م.

ويعتبر من أوّل مؤسّسي الاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة بالجزائر، وذلك سنة1963م. وموازاة مع نشاطه الرّسمي والمهني، نفّذ محمد تمام مجموعة كبيرة من الطّوابع البريديّة لوزارة البريد والمواصلات، وذلك من سنة 1963 إلى 1980م."[1]

في بدايته الفنّية قد رسم على طريقة الفنّ المسندي، فقد تأثّر إلى حدّ كبير بأسلوب الفنّان ألبير ماركي* Albert Marquet وخاصّة وهو في باريس. وتتلمذ على يد خالَيْه الفنّانين عمر راسم ومحمد راسم، حيث مسك مسيرة فنّ المنمنمات، ومن أعماله باقة أزهار بأسلوب المنمنمات. أنظر الشّكل رقم (71). توفّي الفنّان محمد تمام في 15 جويلية 1988، في حيّ بولوغين بالجزائر العاصمة.

6 ـ 10 ـ الفنّان عبد الله بن عنتر (1931-2017م)

من مواليد 3 مارس 1931م بمستغانم، وتوفّي في 31 ديسمبر 2017م بفرنسا، عن عمر ناهز 86 سنة. درس في وهران ثم واصل دراسته في باريس، ليستقرّ هناك سنة 1953م مع صديق طفولته محمد خدة، أقام أوّل معرض شخصي له في عام 1957م. عرض أعماله في فرنسا وألمانيا والدّنمارك في عام 1963م، شارك في معرض "الرّسامين

[1] إبراهيم مردوخ، نفس المرجع، ص34

* ألبير ماركي: هو رسام فرنسي ما بعد الانطباعية، ولد في بوردو في 27 مارس 1875، توفي في باريس في 14 يونيو 1947، ودفن في لافريت سور سين.

الجزائريّين" الذي نظّم في الجزائر لاحتفالات ثورة نوفمبر، وفي عام 1964م قدّم في باريس في متحف الفنون الزّخرفيّة.

أسّس عام 1965م "مجموعة شارف"، سمّيت باسم شقيقه، الذي توفّي في الثّورة التّحريريّة الجزائريّة. وعرضت أعماله الرّجعيّة في متحف الفنّ الحديث، في مدينة باريس عام 1970م، وفي معهد العالم العربي سنة 2003م.

وكان بن عنتر أستاذا في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة في باريس وفي مدرسة الفنون الزّخرفية من عام 1971 إلى عام 1974م.

أسلوب بن عنتر تجريدي بالدّرجة الأولى، وظهر إلى السّاحة الفنّية بأعماله بداية من سنة 1943م، بأسلوب واقعي للطّبيعة الصّامتة، ومناظر طبيعيّة لمسقط رأسه، وكذلك له أعمال لبورتريهات. وبداية من سنة 1946م، أنجز أعمالا نحتيّة لمدّة عامين، ورجع للتّصوير مرّة أخرى. اللوحة رقم (72) عمل من أعماله الفنّية بالأسلوب التّجريدي.

6 ـ 11 ـ الفنّان عبد القادر قرماز (1919 م ـ 1996 م):

من مواليد 13 مارس 1919م بمعسكر، وتوفّي في 1996م بفرنسا. تخرّج هو الآخر من مدرسة الفنون الجميلة بوهران، كان عضوا في الاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة، ثمّ هاجر إلى فرنسا، واستقرّ بها ابتداء من 1961م، وقد اعتمد وقتها الأسلوب التّجريدي في أعماله الفنّية، كما في اللوحة رقم (73). شارك في عدّة معارض جماعيّة بالجزائر (1963، 1964، 1965، 1986م)، كما شارك في بينالي مونتان بفرنسا، وصالون المستقلّين بالجزائر، وفي صالون الوقائع الحديثة بباريس. له العديد من الأعمال الفنّية

بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، ومتحف أحمد زبانة بوهران وفي بلديّة باريس. نفّذ لوحة جداريّة بمقرّ ولاية مستغانم سنة 1961."[1]

6 ـ 12 ـ الفنّان محمد إسياخم (1928م–1985م):

ولد محمد إسياخم في 17 يونيو 1928م، بقرية "جنَّاد" بالقبائل الكبرى، وتوفّي بالجزائر العاصمة في 1 ديسمبر 1985م. من أعظم الفنّانين الذين تركوا بصماتهم على الفنّ التّشكيلي الجزائري. درس بجمعيّة الفنون الجميلة بالجزائر، ثمّ المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة من سنة 1947 إلى سنة 1951م، ودرس بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس من1953 إلى 1958م."[2]

على الرّغم أنّه تتلمذ على يد الفنّان عمر راسم، إلّا أنّ أسلوبه يتميّز بشبه التّجريدي. ومن الفنّانين الجزائريّين الذين اختلط أسلوبهم بالتّعبيريّة التّجريديّة في بعض أعمالهم، وذلك لتأثّره بموروثه الشّعبي لمنطقة مسقط رأسه في أعالي جبال القبائل الكبرى.

لاشكّ أنّ الفنّان محمد إسياخم، "هو إحدى العلامات البارزة والمضيئة، في سيرورة الحركة التّشكيليّة المعاصرة في الجزائر والوطن العربي.

إنّه فنّان استثنائي التّجربة والأسلوب، تصدر أعماله عن حكمة خاصّة، يمكن تسميتها بفلسفة "الحقد المقدّس"، قد تبدو مستهجنة، ولكنّها بالتّأكيد تستند إلى مبرّرات موضوعيّة، ورؤية أصيلة، فلم تكن الممارسة الفنّية عند إسياخم امتيازا أو ترفاً، بل كان فعل الرّسم يؤلمه، وكان يتعذّب فيما كان يقوم بذلك"[3]، وهو الذي كان يعتبر تعاطيه للفنّ قدرا ومحنة كبرى، قد تكون أفظع من محنته بذراعه المبتورة. ربّما لأنّه كان يجد نفسه في

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص247

[2] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 148

[3] أمحمد إيسياخم صاحب الذراع المبتورة جوهرة الفن https://www.djazairess.com/elhayat/32950 الإبداعي

مواجهة ذاته وذاكرته الموشومة بالفجائع والموت، كونه ابن المعاناة الشّعبية المنتشرة في جوارح الإنسان الجزائري، "وبين الوحدة والحقد على الظّلم، امتلأت أعماله بالتّراجيديا والألم والمعاناة، إنّها الظّلمة المشار إليها بالضّوء والنّور."[1]

"طفولة ممزّقة، شباب مجدوع، حرقة، تمزّق، مأساة بقاء، تيه، ألم ومرارة. عمل إسياخم يتمثّل فيما يلي: تفجّر مكبوت، يقطر تمرّدا أصمّ، إنسانيّة مسلوخة تراجيديّة. أشكال جامدة، مشوّهة، وجوه حزينة ممحوّة، صبيّات، نساء، أُمّ يقظة النّظرة، صرخات ألم مكظومة، واقع مغاربي بكامله، واقع أنثوي منقول إلى مستوى آخر، مُحَوَّل."[2]

في عام 1943م، عندما كان يعالج قنبلة سرقها من معسكر فرنسي، انفجرت القنبلة، فقتلت شقيقتين له وأحد أقربائه، وجرحت ثلاثة آخرين، بينما بقي هو سنتين في المستشفى، خضع لثلاث عمليّات جراحيّة، أدّت إلى بتر ذراعه اليسرى. درس الرّسم صغيرا، وتتلمذ على يد محمد راسم، ثمّ أتيح له أن يعرض لوحاته في باريس عام 1951م بقاعة "أندريه موريس"، لينضمّ بعدها إلى طلبة المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس. في عام 1963م، أصبح أستاذا بالمدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة بالجزائر، وعضوا مؤسّسا للاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة، وتجوّل بمعارضه في الكثير من العواصم، وحاز الكثير من الجوائز والميداليات التّقديريّة، لعلّ أهمّها جائزة الأسد الذّهبي في روما عام 1980م.

اشتغل إسياخم أيضا بالكتابة والصّحافة، وله إسهاماته الكثيرة في ذلك، كما ألّف كتابه "35 سنة في جهنّم رسّام"، عرض ملامح من تجربته الفنّية والإنسانيّة، إلى أن توفّي في الفاتح من ديسمبر 1985م، بعد صراع مع مرض السّرطان.

---

[3] www.maktoobblog.com الفن التشكيلي بين التجربة والجذور

[2] خليل مرابط، الفن العربي المعاصر، مجموعة متحف العالم العربي، ص 10

إنّ كل لوحات محمد إسياخم تلمّح لنا مباشرة، إلى تجربة مريرة مع القهر والحرمان الأبوي. ولاشكّ أنّ لوحته "ماسح الأحذية" كانت تجسيدا لطموح الجزائر المقهورة في الانعتاق، وممارسة حقّها في الحياة والفرح، فيما كانت لوحاته "الأرملة" و"الصّبية" إلماحا إلى حرمانه من هناء الطّفولة، ودفء العائلة، ليعيش أقصى درجات اليتم والعزلة، لذلك فقد كان تشديده كبيرا على موضوعات: الأمومة، الطّفولة، والمرأة بألمها وجمالها وتمسّكها بموروثها الشّعبي"[1].

وعلى مدار تجربته الفنّية، كان "إسياخم" يستمدّ جماليّته من المرعب، ويتغنّى بالموت، لأنّه يحمل في أعماقه سرّ الحياة.

أمّا أسلوبية إسياخم فتراها تجريديّة تعبيريّة، والعناصر ذات الإيحاءات المستمدّة من الذّاكرة التّراثية الشّعبية، كما يعتمد على التّسطيحيّة التي تكسر تكوين اللّوحة إلى كتل ومساحات لها مدلولها النّفسي والفلسفي."[2]

ومن أعماله التي اشتهر بها، موضوع معاناة المرأة الجزائريّة، إذ خلدّ لها عدّة لوحات مستوحاة من البيئة التي تعيش فيها، مثل منطقة القبائل ومنطقة الشّاوية والصّحراء.

واستقى إسياخم موضوع لوحاته من البيئة المحلّية بأسلوب تعبيري، مبرزا فيها زيّ المرأة الأمازيغيّة، والرّسوم الشّعبيّة في اللّوحة واضحة، ولباسها التّقليدي الذي يوحي بالهويّة. كما في اللوحة رقم (74).

[1] https://www.djazairess.com/elhayat/32950 امحمد إيسياخم صاحب الذراع المبتورة جوهرة الفن الإبداعي

[2] Phréatique Langage et Création Creative, Algérie N51, Michel Michaud, page 92

6 ـ 13 ـ محمد خدّة:

ولد الفنّان "محمد خدّة" بمدينة "مستغانم" في 14 أبريل 1930م، لم يتلقَّ أي تعليم أكاديمي يؤهّله لممارسة الفنّ التّشكيلي، كان "عصاميّا"، اقتحم الميدان بملكته وحسّه الفنّي. كانت طفولته مليئة بمظاهر البؤس والفقر، لذلك بدأ العمل طفلا بإحدى المطابع، لتأمين قوته وقوت والديه المكفوفين. بعد ذلك جاء التّدفّق المبكر، وبدأ هَوْس الألوان والخطوط يلحّ عليه، فكانت بدايته مع الرّسم الواقعي، ثمّ اضطرّ إلى الهجرة صوب فرنسا عام 1952م، فكان يعمل بالنّهار ويرسم باللّيل. وفي باريس التقى شخصيّات فنّية وثقافيّة من جنسيّات مختلفة، أسهمت في تشكيل رؤيته الفنّية، وإثراء تجربته بعناصر جديدة، كما أتيح له أن يقيم معرضه الأوّل في قاعة "الحقائق" بباريس عام 1955م."[1]

يعتبر محمد خدَّة واحداً من الرّعيل الأوّل لجيل من الفنّانين التّشكيليّين الجزائريّين الذين عاشوا الفترة الاستعماريّة، ليتأثّروا بما أفرزته من مفاهيم ومعايير جماليّة غربيّة في الفنّ التّشكيلي، لكنّهم سرعان ما عادوا للبحث في إرثهم الثّقافي والحضاري، حين واجههم سؤال الهويّة الفنّية."[2]

كما أنّه يمثّل أحد المرتكزات الأساسيّة للحركة التّشكيليّة في الجزائر المعاصرة، وأحد أعمدتها التي لا تنهض دونها، وهو قبل ذلك قطب التّجريديّة الجزائريّة دون جدال، كما أنّه مع الفنّان محمد إسياخم، الفنّانان الأكثر حضورا في السّاحة التّشكيليّة العربيّة والعالميّة، والأكثر تمثيلا لحركة التّجديد والحداثة، وقد ظلّت لوحات خدّة كلّ هذا الوقت، تستقطب فضول الشّغوفين بألوانه المنسجمة الغنيّة.

---

[1] www.tahkilia-msta-agerie.com أحمد عبد الكريم، الفن التشكيلي في الجزائر

[2] https://www.el-massa.com/dz الفنون الجميلة تخلد محمد خدة، ن.ج.

"إنّ الفنّان محمد خدة يعدّ أستاذا موجّها في حركة الإشارة والرّمز، التي ذاع صيتها في فرنسا في الخمسينات والسّتينات، والتي سمّاها جاك بيرك بمدرسة الإشارة والرّمز. ويشكّل محمد خدّة بمفرده، مدرسة في الأسلوب التّجريدي، تزاوج بين جماليّة التّجريديّة الغربيّة والحروفيّة العربيّة، لكن يبقى تجريد خدّة أسلوبا متميّزا كلّ التّميّز بين التّجريديّات العربيّة، إذ تحوّلت اللّوحة عنده إلى "أغنية تجريديّة تنشد من يريد، فيفهمها النّاظر على طريقته، وظهرت في لوحاته حروف، معانيها أكبر من أشكالها."[1]

ويقول الفنّان بابلو بيكاسو في شأن محمد خدّة: "إنّ فنّ الرّسم نتعلّمه تماما كما نتعلّم اللّغة الصّينية، هذه المقولة تضعنا أمام فضاء إدراك عالم الفنّان التّشكيلي، بما يحمله هذا العالم من ألوان وظلال، وحنايا ورموز، ووجود وعدم، وفراغ وامتلاء، وسرمديّة ليست في متناول العامّة، إنّ محمد خدّة هذا الفنّان المتوثّب، الذي يفرض نفسه على المشاهد بلغة الواقعيّة، دون أن يضع نفسه داخل معالم المدرسة الواقعيّة، بما تمثّله من ميكانيكيّة تصويريّة، بحيث أنّه يرسم حقيقة حركات الإنسان، وهو في غمرة الحركة الشّاملة، بكلّ ما يحسّه من صعاب، ومن أفراح يكتشفها وينسجها..."[2]

استطاع محمد خدّة أن يكَوِّن أسلوبه الخاصّ، متفرّدا بشخصيّته الإبداعيّة الفنّية، وذلك بتكويناته الرّائعة، موظّفا فيها عناصر جديدة، بأسلوب اعتمد فيه على معالجة اللّون وفهمه، وإعطائه الهيمنة في التّكوين كعنصر مهمّ. ومن الأشياء أيضا المعتمدة في أعماله، اختزاله للحرف العربي واللّاتيني كوحدة تشكيليّة ضمنها في أعماله، بمعالجة دقيقة، تتخلّلها ازدواجيّة الاستخدام للّون والوحدات التّشكيليّة الموظّفة في لوحاته، ليجعلها في أغلبها – فضلا عن جماليّتها – تحمل قضايا وأحاسيس لم تخرج عن الوطنيّة بشكل

[1]، الفن التشكيلي في الجزائر أحمد عبد الكريمwww.tahkilia-msta-agerie.com

[2] الصادق بخوش، مرجع سابق، ص 35

عامّ، خاصّة وأنّ بروزه كان في فترة حسّاسة (أيّام الاحتلال)، لنجد مواضيعه متعلّقة بالثّورة.

"هذا الفنّان المخضرم كما يقول الأديب رشيد بوجدرة، يسيطر على أعماله عاملان هما اللّون والعلامة. فالألوان هي نبراسنا ،لاكتشاف الخيط السّحري لتطوّر إبداعه، وهي لغته عن العالم ولغته لنفسه، بها يحاكي الطّبيعة، وعبر مزيجها، يصوغ هاجسه، ويترجم معانيه الدّاخلية، وبها ينقل في حركة ارتدادية، اهتزاز الوجود من حوله إلى داخل فضائه النّفسي، حيث تجري أكبر عمليّة مخبريّة على مستوى الوجود الحقيقي للفنّان، وهو الوجود الباطني ....، أمّا العلامة كما يقول بوجدرة رشيد بوح سرمدي، وهي كذلك مزق وتقطيع، ناتجان عن الانغراس للحروف العربيّة والرّواسب الإفريقيّة، والأوشام الأمازيغيّة، والانتشار خارج الحدود الجغرافيّة والذّات."[1]

هذا التّمازج بين هذين العنصرين يتوّج اللّوحة ويؤسّس فضاء الفنّان محمد خدّة، ونظرا لكونه عاش مرحلتي الاحتلال والاستقلال، تجري القضيّة الوطنيّة في عروقه مجرى الدّم من الشّرايين، بمعنى أنّ شعبه يعيش داخل أصباغه وألوانه وظلاله، ورغم أنّه ملتزم معرفيّا وإيديولوجيّا، إلّا أنّ فنّه يبقى خارج دائرة الإملائيّة، والإلزاميّة الإيديولوجيّة.

بعد عودته إلى الجزائر فجر الاستقلال، أقام معرضه عن "السّلام الضّائع"، ومنذ ذلك الوقت فرض خدّة أسلوبا جديدا لفت إليه أنظار المهتمّين، فأصبح بموجبه علامة مميّزة في سياق الحركة التّشكيليّة الجزائريّة والعربيّة. وقد عرف هذا الفنّان بنشاطه الإبداعي المكثّف من خلال مسؤوليّاته في قطاع الإعلام والثّقافة كاتّحاد الفنّانين التّشكيليّين، والمجلس الأعلى للثّقافة، ومن خلال بحثه المستمرّ عن الأشكال والعناصر الجماليّة والتّراثيّة التي تحقّق له خصوصيّته، كما عرف بهوامشه في عالم الكتابة من خلال كتابيه:

[1] الصادق بخوش، مرجع سابق، ص 36

"من أجل فنّ جديد" و"أوراق متناثرة". بالإضافة إلى نشاطه ضمن مجموعة "45" التّشكيلية، التي كانت ترمي إلى تحقيق نهضة ثقافيّة وفنّية، وخلق وعي تشكيلي، ممارسةً وتلقّياً، بالرّغم من اختلاف الأساليب والاتّجاهات لدى أعضائها، وتعدّد مشاربهم ومرجعيّاتهم.

كما عمل خدَّة أستاذا بالمدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة، وصدَّر تجربته إلى الكثير من الفنّانين الشّباب، لقد طاف خدّة بمعارضه في مختلف العواصم العربيّة والأوربيّة والآسيويّة والأمريكيّتين، وله العديد من المقتنيات في المجموعات الخاصّة والمتاحف العالميّة، وكان آخر معارضه، ذلك الذي أقامه بقاعة "السّقيفة" عام1990م، قبل وفاته في4 مايو 1991م. ولوحة فنطازيا الرّمز جسّدها بأسلوب تجريدي، نرى فيها توظيف الحرف العربي في تكوينه، باعتباره عنصرا تشكيليّا،استخدمه الفنّان في عمله هذا.ينظر اللوحة رقم (75)

6 ـ 14 ـ الفنّان بشير يلّس (1921م):

من مواليد 12 سبتمبر 1921م بتلمسان، فقد درس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1945م إلى غاية سنة 1947م على يد الإخوة راسم، ثمّ واصل دراسته في باريس. أوّل معارضه كان سنة 1944م، وبداياته الأولى كانت بفنّ المنمنمات، ثمّ بعدها اتّجه نحو الأساليب الغربيّة، حتّى تأثّر في مرحلة من حياته بأسلوب فان جوخ، الذي يظهر على أغلب أعماله. أسلوبه انتقل من مدرسة إلى أخرى، من المنمنمات والواقعيّة والانطباعية والتّكعيبيّة والوحشيّة. ينظر اللوحة رقم (76) يوضّح امرأة جزائريّة بزيّها التّقليدي بأسلوب وحشي يشبه عمل ماتيس.

6 ـ 15 ـ الفنّان محمد بوزيد (1929-2014م)

هذا الفنّان من مواليد 1929م بالأخضريّة بالجزائر العاصمة، ومتوفّي يوم 26 جوان 2014م. خرّيج مدرسة المعلّمين ببوزرّيعة بالجزائر العاصمة، بدرجة امتياز سنة 1950م.

هو علامة مميّزة في تاريخ الجزائر، حيث كان مستشارا لدى وزارة الثّقافة عشيّة الاستقلال، كما أسّس الاتّحاد الوطني للفنّانين التّشكيليّين. والحائز على الجائزة الفنّية الكبرى للجزائر في سنة 1959م، ومثّل الجزائر في عدّة مواعيد في الخارج ، وقضى أغلب وقته في خدمة الفنّ، وقدّم الكثير من الأعمال للجزائر، أهمّها شعار النّبالة للجمهوريّة الجزائريّة سنة 1963م، الذي تتداوله الدّولة في الوثائق الرّسميّة، كبطاقة التّعريف الوطنيّة وجواز السّفر، والشّهادات الجامعيّة والمراسلات الخارجيّة. وصمّم ديكور فيلم (العفيون والعصا) للمخرج أحمد راشدي، وأنجز عدّة جداريّات في مقرّ ولاية تيزي وزّو والمدرسة المتعدّدة التّقنيّات بالحرّاش، في عيادة الصّندوق الوطني للتّأمين الاجتماعي بالشّراقة، والقاعة الشّرفية لمطار الجزائر العاصمة."[1]

أنجز أعمالا تظهر الحياة اليوميّة بالرّيف الجزائري، وخاصّة منطقة القبائل، بأسلوب شبه تجريدي. وقال عنه مالك حدّاد الكاتب: "إنّه عميد اللّون والحركة، وإنّه ساحر بألوانه المضيئة المجسّدة لأنوار الحياة، صاحب مسار طويل ومسيرة عملاقة في الحركة التّشكيليّة الجزائرية الحديثة. ينظر اللوحة رقم (77) لأحد أعماله، والشّكل رقم (78) لشعار النّبالة للدّولة الجزائريّة من تصميمه.

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 157، 158

6 ـ 16 ـ الفنّان شكري مسلي (1931–2017م):

الفنّان شكري مسلي من مواليد تلمسان في 8 نوفمبر 1931م، ومتوفّي يوم 13 نوفمبر 2017م. درس الفنّ بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، ثمّ واصل دراسته بباريس من سنة 1954 إلى غاية 1960م، قام برحلة دراسيّة إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة سنة 1982م. عمل أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، كان عضوا بالمكتب التّنفيذي للاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة بالجزائر من 1971 إلى 1973م. نفّذ العديد من الجداريّات، وثلاث قطع نحتيّة بالجزائر، نظّم العديد من المعارض لأعماله الفنّية، معرض في الحيّ الدّولي للفنون بباريس سنة 1955م، وآخر بتلمسان سنة 1966م، وبقاعة محمد راسم بالجزائر سنة 1968م."[1]

استلهم هذا الفنّان أسلوبه التّجريدي من الرّموز، فأعماله دائما تجدها مطعّمة برموز وكتابة التّيفيناغ، وهو يعتبر من مؤسّسي حركة الأوشام. وكان من المجدّدين والدّعاة للفنّ الحديث، وإثبات الهويّة في الفنّ التّشكيلي. ومن أعماله التي نرى فيها اقتباسا من الفنّ الأمازيغي وكتابة التّيفيناغ الأمازيغيّة، اللّوحة الموضّحة في اللوحة رقم (79)، وهذا ما سوف نوضّحه في عرض أعماله لاحقا.

6 ـ 17 ـ فارس بوخاتم:

ولد الفنّان في 15 جويلية 1941م بمدينة مرسط (تبسة). من الفنّانين المهمّين في الحركة التّشكيليّة، الذين استلهموا مواضيعهم من الثّورة، وممّن أتيحت لهم فرصة الدّراسة والتّحصيل الفنّي. بدأ التّصوير في سنّ السّادسة عشر، وهو في صفوف الثّورة التّحريريّة. ويعتبر من الفنّانين العصاميّين الفطريّين، وكانت مواضيعه تسجيليّة لنشاط جيش التّحرير الوطني آنذاك.

[1] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص 263

وعمل فارس بوخاتم ضمن الجيش الوطني برسم المناشير والمطبوعات الخاصّة بالثّورة، وكان عضوا بمرسم كاف بتونس مابين 1960 و1961م. وبعد الاستقلال التحق بالوطن، واستفاد من الدّراسة بالمدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة سنة 1963م، وبالمعهد العالي ببيكين سنة 1966م، وفي أكاديميّة براغ ما بين 1969 و1970م."[1]

وقد خصّص إنتاجه الفنّي لتصوير المشاهد من حياة جندي جيش التّحرير الوطني، ومناظر من حياة اللّاجئين على الحدود الجزائريّة التّونسيّة، فنجد لوحاته معبّرة عن الأحداث المختلفة بالثّورة، فرسم حادثة ساقية سيدي يوسف**، كما رسم أحوال الجنود في الجبال، وأثناء الاشتباكات مع العدوّ، وصوّر آلامهم، وعبَّر عن العودة إلى الوطن وفرحة اللّقاء. وستظلّ أعماله مخلّدة للثّورة الجزائريّة، والذي نسمّيه بمثابة فنّان الثّورة بالدّرجة الأولى.

فمجمل فنّاني فترة الخمسينيّات كانوا متأثّرين إلى حدّ بعيد بالاتّجاهات الفنّية الحديثة في التّصوير، وخاصّة التّجريد وشبه التّجريد، وفي هذه الفترة التي سبقت الاستقلال، نلاحظ قلّة النّحاتين بين الفنّانين التّشكيليين الجزائريّين.

ويمكن أن نطلق على الفنّانين التّشكيليين الجزائريّين، في الفترة الممتدّة من بداية القرن العشرين إلى الاستقلال الوطني، اسم (روّاد الحركة التّشكيليّة الجزائريّة)، ويلاحظ أنّ بعض هؤلاء الفنّانين توفّوا قبل الاستقلال مثل: أزواو معمري الذي توفّي سنة 1954م، وعمر راسم الذي توفّي سنة 1959م، وحسن بن عبورة الذي توفّي سنة 1961م."[2] ومنهم من عاشوا فترة الاحتلال والاستقلال مثل محمد راسم وعبد الرحمن ساحولي، محمد

[1] إبراهيم مردوخ، المرجع السابق، ص 87

[2] مرجع نفسه، ص 84

زميرلي، محمد تمام، مصطفى بن الدباغ، محمد خدة، محمد بوزيد ومحمد اسياخم وغيرهم.

كما لا يفوتنا أن نقول، بأنّ الفنّانين التّشكيليّين كان لهم توجهات مختلفة في شتى الفنون، وهذا ناتج عن تأثير الاستعمار الفرنسي وتطوّر الفنّ في فرنسا. بالإضافة إلى كون إنتاجهم الفنّي الأوّل الذي خطى أولى خطوات الحركة التّشكيليّة المعاصرة في الجزائر، والذي تأثّر بقواعد المدارس الأوربّية تطبيقيّا كلّيا أو جزئيّا، والذي نعتبره وجها من أوجه تطوّر الحركة ومسيرة الفنّ الحديث لدى فنّانيها، كون أنّ المسبّبات والدّوافع في تطوّر الفنّ الحديث وظهوره، كانت فاعلة وحادثة في السّاحة الأوربّية.

وأهمّ مرحلة في تاريخ الحركة التّشكيليّة، التي عرفت فيها تبلور واكتساب أساليب فرديّة لدى فنّانيها، فترة ما بعد الاستقلال سنة 1962م، إلّا أنّه لا يمكن نفي ميلادها أو نضجها أثناء الثّورة التّحريريّة (1954-1962م)، حيث جاءت في ظروف صعبة، كان من الصّعب الالتفات إلى مظهر من مظاهر الحضارة كالفنّ، إلّا أنّه جعلوا منه سلاحا أو وجها من أوجه المقاومة وإثبات الذّات، فتطوّر الحركة التّشكيليّة في بدايتها، كان يقف على ما أخذ من قواعد وقوانين وأساليب فرنسيّة أوربّية، وكان لإنتاجها الفنّي حاصل ذلك التّأسيس.

فمن خلال تلك الأساليب الفنّية للرّواد، نستطيع تأكيد تأثير تطوّر الفنّ في أوربا وفي فرنسا على وجه التّحديد على تلك الأساليب. فروّاد الفنّ التّشكيلي الأوائل (معمري أزواو) و(عبد الحليم همش) الذي صوّر الحياة اليوميّة المعاشة، و(بوكرش ميلود) الذي اتّسمت أعماله بواقعيّة المستشرقين، متأثّرا بالفنّانين إتيان ديني وآدم ستيكا (Adam Styka)*

* آدم ستيكا: فنان تشكيلي مستشرق من بولونيا، ذا أصول فرنسية، ولد في 7 أفريل 1890، وتوفي يوم 23 سبتمبر 1959.

وشبههما في التّقنية والمواضيع المعالجة، و(أحمد بن سليمان)، كانت أعمالهم تأخذ الاتّجاه الواقعي في بدايتها مع صفة البساطة.

7 ـ الفنّ التّشكيلي الجزائري بعد الاستقلال:

بالرّغم من تأثير الفكر والثّقافة الأوربّيين على الحركة التّشكيليّة المعاصرة، إلّا أنّه كان لها طابع خاصّ، وبعد الاستقلال غادر العديد من الفنّانين الأوربّيين الجزائر، وبقي في الجزائر نخبة من الفنّانين، الذين كان لهم الدّور في نشاط هذه الحركة وسيرها إلى الأمام. وللحديث عن هذه الحركة، فلابدّ من التّعرّض إلى التّسلسل الزّمني لهذه الحركة التّشكيليّة الجزائريّة بعد الاستقلال، فيمكن تقسيم هذه الفترة الطّويلة، التي تمتدّ من فجر الاستقلال، من بداية السّتينات إلى بداية القرن الواحد والعشرين إلى ثلاثة فترات.

7ـ1ـ الفترة الأولى: فترة الستينات والسّبعينات

إنّ المدرسة الجزائريّة المعاصرة في الفنّ بشكلها المتكامل، لم تعرف النّور إلّا بعد الاستقلال، وبداية هذه الفترة تسمّى فجر الاستقلال وبناء الدّولة الجزائرية، وتشتمل هذه الفترة على السّتينات والسّبعينات من القرن العشرين، ولم تعرف الجزائر وقتها مدرسة فنّية بالمعنى المعروف، فقد كان الفنّانون الجزائريّون قليلون يعدّون على الأصابع، متفرّقين هنا وهناك، يوجد أغلبهم في فرنسا، وبعد الاستقلال سلك هؤلاء طريق العودة إلى الجزائر.

كان لمدرسة الفنون الجميلة شأن عظيم في تخرّج دفعات من الفنّانين التّشكيليّين، وأيضا جمعيّة الفنون الجميلة بالجزائر، والاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة الذي تأسّس سنة 1964م، وهو التّجمّع الفنّي الوحيد الذي يضمّ أغلب الفنّانين التّشكيليّين الجزائريّين، وهو تجمّع فنّي مستقلّ في تسييره الذّاتي الدّاخلي، عن كلّ منظّمة أخرى، ولكنّه يتبع بصفة أدبيّة وشرفيّة، كلّا من وزارة الثّقافة والأخبار وحزب جبهة التّحرير الوطني، اللّذان يقدّمان

له كلّ مساعدة مادّية وأدبيّة"[1] وأيضا انتشار المدارس الجهويّة* في كلّ من تلمسان وقسنطينة ووهران ومستغانم وباتنة.

أيضا بروز مجموعة من الفنّانين العصاميّين الذين كوّنوا أنفسهم بأنفسهم، وذلك بتأثير المعارض الفنيّة التي تقام هنا وهناك. وقد واصل بعض فنّاني ما قبل الاستقلال إنتاجهم الفنّي، وهم الفنّانون الرّواد سالفو الذّكر، الذين عاشوا مرحلة الثّورة وبعد الاستقلال. كما نعرف أنّ كلّ الفنّانين الذين عاشوا مرحلة الثّورة، تأثّروا بالأساليب السّائدة في نهاية تلك الفترة، أي نهاية الخمسينات، حيث بدأ تأثير هؤلاء الفنّانين الأوربيّين والمدارس الحديثة على الفنّانين بالجزائر، بالأساليب الفنّية الحديثة، بالرّغم من الأساليب التّشخيصيّة التي كانت وما تزال هي السّائدة.

وبعد الاستقلال مباشرة بدأت بعثات تعليميّة إلى الخارج، لتكوين أبنائها في شتّى المجالات، ومن ضمنها الفنّ التّشكيلي. ومنهم من ظهر أيّام الثّورة، وبعدها زاول التّعليم في الخارج، كالفنّان (عبد القادر هوامل)، الذي ظهر كرسّام هاو في تونس، فقامت الثّورة بالاعتناء به، وبعثه إلى إيطاليا، ليكمل دراسته في أكاديمية الفنون بروما، وأصبح من الفنّانين المعروفين هناك.

"ومن الفنّانين الذين كانوا يدرسون بأكاديميّات مختلفة في العالم، والذين رجعوا من المهجر بعد الاستقلال، الفنّان الخطّاط محمد سعيد شريفي الذي تخرّج سنة 1963م من القاهرة كخطّاط من مدرسة تحسين الخطوط، وكفنّان تشكيلي من مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، قسم الحفر، واهتمّ هذا الفنّان في إنتاجه بمفردات الزّخرفة الإسلاميّة والخطّ العربي. وأيضا

[1] شوكت الربيعي، ص 148

إبراهيم مردوخ الذي تخرّج من كليّة الفنون الجميلة بالقاهرة سنة 1967م."[1] واهتمّ بعمارة غرداية في لوحاته، وهذا ما نتناوله في تأثّره بالعمارة التّقليديّة لمدينة بني يزقن بغرداية في أعماله الفنّية لاحقا.

"وأيضا عودة الفنّان محمد الصغير* الذي كان يعيش بالمغرب سنة 1962م، ويعتبر أسلوبه خليطا من التّأثيريّة والفطريّة. وأيضا الفنّان إسماعيل صمصوم، الذي كان يعيش في فرنسا، ثمّ استقرّ بالجزائر،"[2] والذي تميّز أسلوبه بالتّكعيبيّة.

"وبرز الفنّان محمد بوثليجة** في نهاية السّبعينات، درس بالجزائر، وواصل دراسته للتّصوير والخطّ بالقاهرة، وقد تأثّر بتيّار الحرف العربي، وساعدته خبرته الجيّدة في الرّسم والخطّ على النّجاح في هذا الأسلوب."[3]

لقد تميّزت فترة السّتينات بسيطرة الفنّانين الذين عاشوا الاحتلال والاستقلال، أثبتوا وجودهم،ومن بينهم علي خوجة، محمد الواعيل، وغيرهم، وذلك سنة 1963م.

فخرّيجو المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة، وجمعيّة الفنون الجميلة، قد انضمّوا إلى الاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة من 1969م،ومن بينهم ، محمد داودي، حدّاد عائشة***

---

[1] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص87

[*] محمد الصغير فنان تشكيلي من مواليد مراكش المغرب، في نوفمبر 1929، أسلوبه تأثيري يميل إلى رسم الخيول وألعاب الفروسية، متأثرا إلى حد كبير بالفنان المغربي حسن جلاوي، وهو متوفي.

[2] شوكت الربيعي، الفن العربي المعاصر، ص 147

[**] محمد بوثليجة خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، درس بمدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة، واصل دراسته بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، شارك في مجموعة من المعارض الفنية: القاهرة 1984، الجزائر 1987، أفنيون 1995.

[3] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص87

[***] عائشة حداد: فنانة تشكيلية ولدت ببرج بوعريريج الجزائر درست في مؤسسة الفنون الجميلة، عضو بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية منذ سنة 1973، وعضو بالاتحاد العام للفنانين العرب منذ 1975.

وصاري يوسف، عيسى حمشاوي، موسى بوردين، فأغلبهم اتّبع أسلوبا واقعيّا، ماعدا نجار، الذي يتّسم أسلوبه بنوع من الفطريّة، وبوردين الذي له محاولات في التّجريد وشبه التّجريد.

فبالنّسبة لخرّيجي قسم الفنون الإسلاميّة، نذكر منهم مصطفى أجعوط، علي كربوش وأبوبكر صحراوي، خاصّة بعد دراسته في إيران، وهو متأثّر بالمدرسة الإيرانيّة في أعماله.

وبالإضافة إلى المصوّرين المذكورين، فقد عرفت الحركة التّشكيليّة مجموعة من الفنّانات، ظهرن في معارض جماعيّة وشخصيّة، ونذكر منهنّ باية محي الدين، عائشة حداد، خيرة فليجاني، سهيلة بلبحار، وزينة عمور، التي تميّز أسلوبها بتصوير المناظر الطّبيعيّة بتقنية الأكواريل، وغيرهنّ من الفنّانات التّشكيليّات.

وكانت بداية ظهور نشاط الحركة التّشكيلية، ابتداء من الجزائر العاصمة، والولايات الأخرى مثل تلمسان وقسنطينة ووهران، إلى أن بدأ انتشار الحركة في الجزائر العميقة، وذلك بسبب تكوين الفروع الجهويّة للاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة ونشاط فنّانيها، ونذكر كلّا من طاهر ومّان من بسكرة، جديد الطّاهر من الأغواط، عبد العزيز رمضان من سكيكدة، محمد دماغ من باتنة، وعمار علالوش من قسنطينة وغيرهم من الفنّانين التّشكيليّين.

7 ـ 2 ـ الفترة الثّانية، فترة الثّمانينات:

تميّزت هذه الفترة بإنشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة، في نفس مقرّ المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، سمح هذا برفع مستوى الفنّانين فنّيا وثقافيا. وأيضا إنشاء أقسام خاصّة بالمعاهد التّكنولوجيّة لتخريج أساتذة التّربية الفنّية، وأيضا قسم الفنون التّشكيليّة في جامعة مستغانم سنة 1989م، ممّا سمح بتخريج مجموعة من الأساتذة مختصّين في تدريس الفنون التّشكيليّة، كما عرفت هذه الفترة ظهور الاتّحاد

الوطني للفنون الثّقافيّة، الذي يتكوّن من مجموعة من الاتّحادات الفنّية التّشكيليّة الغنائيّة والسّينمائيّة.

وأيضا عرفت هذه الفترة بناء منشآت، مثل رياض الفتح الذي يضمّ مقام الشّهيد، ومتحف الجيش الذي يضمّ مجموعة لا بأس بها من اللّوحات الفنّيّة، التي تروي تاريخ الجزائر ومشاهد للمقاومة والثورة التّحريريّة المجيدة، ومتحف المجاهد، وأيضا أنشأت عدّة قاعات للعرض في نفس المكان.

وعرفت هذه الفترة تنظيم مهرجان وطني للفنون التّشكيليّة (بسوق الأهراس) ابتداء من سنة 1980م، والذي سمح ببروز مجموعة من الفنّانين الجيّدين من خرّيجي المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة، والمدرسة العليا للفنون الجميلة، ومن خرّيجي الأكاديميّات الأوربية، ومن الفنّانين العصاميّين، ونخصّ بالذّكر: الزّبير هلال، أحمد سيلام، جمال مرباح، حسين زياني، ومنصف قيطا ونور الدين بلهاشمي، شويب يحي، شندر سعيد، وسامطة بن يحي وغيرهم.

7 ـ 3 ـ الفترة الثّالثة، فترة التّسعينات وبداية القرن الواحد والعشرين:

إنّ بداية الأزمة خلال التّسعينات (العشريّة السّوداء)، جعلت العديد من الفنّانين يتركون أرض الوطن، واستقرّ أغلبهم في فرنسا، وبالرّغم من استقرارهم هناك، إلّا أنّ أعمال العديد منهم، بقيت مرتبطة بروح الفنّ الجزائري، أي التّراث الشّعبي الأمازيغي، إلى جانب مواكبتهم لتطوّر الفنّ الحديث بشكل عام. لكن بعد تحسّن الأوضاع ، بدأت الأمور تعود إلى مجاريها، وبدأت الحركة التّشكيليّة في الانتعاش مرّة أخرى في نهاية التّسعينات، مع تخرّج دفعات جديدة من الفنّانين، ورجوع العديد منهم من أرض المهجر إلى الوطن، وبدأت المعارض تتضاعف في العاصمة بشكل واسع، وأيضا في ولايات أخرى كوهران وقسنطينة وسكيكدة وغيرها.

أهمّ حدث أعاد الحركة لمجراها هو فتح قاعة محمد راسم، التّابعة للاتّحاد الوطني للفنون الثّقافيّة مرّة أخرى، بعد أن كانت مغلقة لفترة طويلة، وفتح قاعات عرض أخرى مثل الأروقة الفنّية بالعاصمة وغيرها، مثل (قاعة إسما) و(قاعة م)، و(قاعة السقيفة) و(قاعة ألفا) بوهران، وقاعة مسرح الهواء الطّلق بالجزائر العاصمة.

وكذلك المراكز الثّقافيّة المنتشرة عبر الوطن، وأيضا سُمِح بفتح قاعات عرض خاصّة، مثل قاعة (تفست) بالقبّة، وقاعة (دار الكنز) بالشّراقة، و(قاعة فنون) بشارع ديدوش مراد، وغيرها من القاعات الخاصّة، التي كانت سببا في إنعاش الفنّ الجزائري مرّة أخرى، وإثراء التّراث الوطني الفنّي، ولعبت هذه القاعات دور الوسيط بين الفنّان التّشكيلي والمتلقّي من محبّين ومهتمّين ونقّاد، والمقتنين للأعمال الفنّية، ممّا زاد الإنتاج الفنّي عند الفنّان وحسّنه، وبهذا أصبح للفنّ التّشكيلي بوادر سوق له بالجزائر، كما سمحت بدورها ببروز العديد من الفنّانين الجيّدين على السّاحة الفنّية الوطنيّة، أمثال: جمعي رضا، سليمان الشريف، الهاشمي عامر، بلهاشمي نور الدين، أحمد مباركي، سعيد شندر، دبلاجي سعيد، عادل جيلالي، سعيد بن علي، قطاوي سيد أحمد، بن بوطة سيد علي وغيرهم من الفنّانين التّشكيليّين.

ولا شكّ أنّ الانطلاقة الجيّدة للفنّ التّشكيلي في نهاية التّسعينات وبداية القرن الواحد والعشرين، قد أثمرت ببروز العديد من الفنّانين الجزائريّين الذين أثبتوا وجودهم على السّاحة الوطنية والدّولية، نتيجة لتكوينهم في أوربّا، واحتكاكهم بالفنّانين العالميّين أيّام المهجر.

8 ـ الحركة التّشكيليّة واتّجاهاتها في الجزائر المستقلّة :

الحركة التّشكيليّة الجزائريّة أثّر عليها الغرب، وذلك بسبب الاستعمار كباقي الدّول العربيّة، وتغلغل الثّقافة الغربيّة.

كما نجد أنّ كلّ الاتّجاهات الفنّية الغربيّة السّائدة في العالم، منتشرة بين الفنّانين الجزائريّين، مثل الواقعيّة، الانطباعيّة، التّكعيبيّة، التّجريديّة، السّرياليّة، الفطريّة والحروفيّة، وأيضا تقنية الحفر والنّحت بأنواعه. ومنهم من اقتصر على أسلوب واحد طول حياته الفنّية، مثل محمد خدة، ومنهم من انتقل من اتّجاه إلى آخر مثل الفنّان بشير يلس.

وما نلاحظه في أساليب الفنّانين الجزائريّين، أنّها تنقسم إلى اتّجاهين هامّين، اتّجاه تشخيصي كالواقعيّة والانطباعيّة، واتّجاه تجريدي أو شبه تجريدي. كما رأينا سابقا، بأنّ الفنّانين الذين عايشوا الفترة الاستعمارية والاستقلال، كان أسلوبهم فريدا ومميّزا، فعملهم أكثر بناء ونضجا، وذلك لتكوينهم الفنّي الجيّد والخبرة الفنّية، ومنهم من ينتقل من أسلوب إلى آخر للبحث عن أسلوبه الخاصّ.

ونلاحظ بأنّ فنّاني المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة يميلون إلى الأساليب الحديثة في الفنّ، مثل التّجريد وشبه التّجريد، ويرجع ذلك لأساليب الدّراسة، فنجد أساتذتهم يعلّمون طلبتهم أساليب المدارس الحديثة المنتشرة في العالم الغربي.

وإذا حاولنا تصنيف الفنّانين الجزائريّين حسب أسلوبهم، فنجد أن الواقعيّة من أبرز الاتّجاهات الفنّية انتشارا، فكانوا يميلون إلى رسم المناظر الطّبيعية الجزائريّة، ولعلّ من الخطأ التّصور أنّ المدارس التّشكيليّة الجزائريّة، هي امتداد لنظيراتها المشرقيّة العربيّة أو الإسلاميّة، لأنّ المشاهد المتمعّن في إنتاجها، سرعان ما يقع على تميّزها، الذي فرضته ظروف المنطقة، وإيحاءاتها ومدلولاتها. وعلى الرّغم من التّركيز على الجانب الانتمائي في الفنّ التّشكيلي الجزائري، فإنّ الفنّانين لم يكونوا بعيدين عن التّأثر بالمدارس الفنّية الغربيّة، وأساليبها في التّعبير الانطباعي، ولقد سعى العديد منهم إلى توظيف هذا التّزاوج.

ويعتبر الفنّانان محمد زميرلي وعبد الرحمن ساحولي رائدين لهذا الاتّجاه الفنّي، واللّذان ساهما في تخريج مجموعة من الفنّانين من جمعيّة الفنون الجميلة، واللّذان تميّز أسلوبهما بالواقعيّة والتّحكم الكبير في التّقنية.

ومن الفنّانين الذين اعتمدوا الأسلوب التّعبيري الانطباعي محمد بوزيد، الذي صوّر الرّيف الجزائري، بأسلوب جميل وألوان غنائيّة متقنة لمناطق القبائل، وأيضا لوحات لبورتريه، وأيضا أعمال محمد الصّغير، التي امتزجت أعماله ما بين الانطباعيّة والأسلوب السّاذج.

ومن الفنّانين الانطباعيّين نذكر أيضا كلّا من: "عائشة حداد (1937م)، المتخرّجة من مرسم الفنون الجميلة، والتي استخدمت تقنية الكولاج والملمس، وتناولت في إنتاجها الموروث العربي، بتوظيف يتّفق مع تطوير الفنّ الحديث."[1] وطالبي عكاشة، وسعدي حسيسن، وحسين زياني ورشيد طالبي الذين تفوّقوا في الواقعية.

تستقطب التّعبيرية أيضا عددا كبيرا من الفنّانين، مثل فارس بوخاتم سالف الذّكر، وعايد مصباحي، فارتبطت مواضيعهم بالثّورة التّحريريّة، وحتّى نور الدين شقران، وإبراهيم مردوخ الذي عبّر في بعض مواضيعه عن الثّورة، وبعدها انتقل إلى التّكعيبيّة، ثمّ إلى شبه التّجريد، مستمدّا تكويناته من معمار منطقة وادي ميزاب بالجنوب الجزائري.

فكان للتّكعيبيّة أثرها البالغ على فنّانين كثر، ولكنّ كلّ واحد منهم استطاع أن يتعامل معها بأسلوب معيّن، مثل عمار علالوش، بشير يلس، شكري مسلي، محمد إسياخم، إبراهيم مردوخ، واسماعيل صمصوم،* وتميّز هذا الأخير بأسلوب يخترق فيه الواقع

[1] wwwDjazair2003.com

* اسماعيل صمصوم: (1934 . 1988م) ولد بالجزائر العاصمة، عضو الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر، أقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر، قاعة راسم 1966م، فندق الأوراسي (1982، 1884 ، 1985 ، 1987م)، وفي تركيا سنة 1974م، تحصل على الجائزة الكبرى في الرسم الزيتي لبلدية الجزائر سنة 1967 .

ليزاوجه بالخيال، وهو فنّ يحيل النّظر إلى أشكال تصويريّة جديدة يشترك فيها المعاش الداخلي، الواقع والخيال في عالم ذي أبعاد متناقضة."[1]

وعندما نتحدّث عن الأسلوب أو الاتّجاه التّجريدي، نستطيع أن نعتبر محمد خدّة رائدا لهذا الاتّجاه، فقد مارس هذا الاتّجاه طيلة حياته الفنّية، فهو يستوحي من الطّبيعة والخطّ العربي، والأحرف والرّموز الأمازيغيّة، فبالنّسبة لتقنياته، فقد اختلفت ما بين المائيّة والألوان الزّيتيّة.

ومن الفنّانين التّجريديّين أيضا وزرارتي أرزقي، من مواليد بني عطّار عام 1938م، تعلّم الرّسم بمرسيليا 1959م، ثمّ رجع إلى الجزائر بعد الاستقلال، ليواصل نشاطه التّشكيلي. والفنّان حميد عبدون الذي ولد في 11 أكتوبر 1929م. ينتمي إلى جماعة الأوشام، هو فنّان عصامي، أسلوبه تجريدي، توفّي سنة 1998م. والفنّان عبد القادر قرماز، الذي امتاز أسلوبه التّجريدي بطريقة اختلطت فيها الأشكال الهندسيّة في تكوين رائع، وألوان متناسقة جذّابة، لتعطي إيقاعا موسيقيّا. أمّا الفنّان مارتيناز فأسلوبه شبه تجريدي مميّز، حيث تأثّر به الكثيرون، مثل قاصر رمضان، محمد بغداد، نور الدين حموش*، فقد استوحوا مواضيعهم من الزّخارف الشّعبيّة ورموز الأوشام في تكوين عملهم الفنّي.

كما لا ننسى الفنّان نور الدين شقران الذي كانت بدايته بالأسلوب الواقعي، ثمّ انتقل تدريجيّا إلى شبه التّجريد، معتمدا في تكوينه على الرّموز والزّخارف الشّعبيّة، ومدى تأثّره بالرّموز الشّعبيّة لمنطقة بني يزقن بغرداية بالجنوب الجزائري وخاصّة السّجّاد.

[1] محمد أورفه لي دليلة، روائع المتحف الوطني للفنون الجميلة، مطبعة لانو، بلجيكا، 1999، ص 24

* نور الدين حموش: فنان تشكيلي وكاتب عاشق للرموز وتراث الأجداد.

فالفنّان الجزائري لم يكن بمعزل عن الأساليب التي ظهرت حديثا في الوطن العربي، ومن بينها أسلوب الحروفية، "أو ما يعرف بالحروفية Lettrisme، فمنطلقاتها وأهدافها على ما ينطوي عليه من أسرار الحروف والكلمات والرّموز الصّورية، وعلى ما تجسّده من قيم شكليّة بصريّة. فالأشكال الكتابيّة كانت في المراحل المبكّرة من تاريخ الحضارات، عبارة عن إشارات أوعلامات لها دلالاتها ومعانيها، لكنّها تحوّلت بعد ذلك، لتنحصر داخل وظائفها الاتّصاليّة والتّعبيريّة."[1]

ويعتبر الفنّان العراقي شاكر حسن آل سعيد* من روّاد هذه الحركة، ويمثّل هذا الاتّجاه في الجزائر "محمد بوثليجة"، الذي درس في الجزائر ثمّ في القاهرة، حيث درس فنّ الرّسم والخطّ العربي، ولعلّ دراسته المزدوجة لهذين النّوعين من الفنّ التّشكيلي هو الذي جعله يهتمّ بأسلوب الحرف العربي.

ومن الفنّانين الذين كان لهم اهتمام في مجال الحرف العربي طاهر ومّان، الذي وظّف الكتابة بأسلوب قريب من الطّلاسم، فيها روح الكتابة العربيّة لا تعرف معانيها، مثل عبد القادر بومالة، يزيد خلوفي، نور الدين كور، ورشيد قريشي الذي يعتبر من أشهر الفنّانين في المهجر، "انتهج الأسلوب الحروفي النّصي**، والذي لا يكتفي بكتابة النّص وحده، بل يزرع ضمن تقاسيم (وفقية)، وضمن إشارات حروفيّة تستغلّ حتّى الحرف اللّاتيني، وهو غالبا ما يبدأ بضربة فرشاة لإشارة أو رمز حروفي كبيرة تتّجه تلقائيّا حول

[1] محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 377

* شاكر حسن آل سعيد: فنان تشكيلي عراقي ولد سنة 1926م بسماوة. متخرج من مدرسة الفنون الجميلة بغداد سنة 1955م، ودرس في باريس سنة 1956م، ودرس في المعهد الباريسي سنة57-59، شارك في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث، ويعتبر من مؤسسي الحركة الحروفية التي اهتمت بتوظيف الحرف بصفة عامة في الفن الحديث، توفي سنة 2004م.

** الأسلوب الحروفي النصي: وهو أسلوب يكتب نصا بالخط النسخي أو الديواني أو بأي خط، يمكن للرسام فيه أن يتلاعب تماما بتشكيلية الحرف العربي.

شكلانيّة الحرف، أو الكلمة اليابانيّة (صورة وليس مضمونا).[1] وأعماله يوظّف فيها الحرف بصفة عامّة من الكتابة العربيّة واليابانيّة واللّاتينية.

ولا ننسى الاتّجاه الفطري، والملاحظ أنّ أغلب فنّاني هذا الاتّجاه فنّانون عصاميّون، الذين لم يزاولوا أيّ دراسة فنّية، مثل الفنّانتين باية محي الدين وسهيلة بلبحار[***]، فالفطريّة عند باية تأخذ طابعا زخرفيّا، به رقّة ومسحة نسائيّة، فمواضيعها كلّها مستوحاة من رموز شعبيّة وآلات موسيقيّة.

"وأيضا الفنّان العفوي حسن بن عبورة، فكان رائدا للاتّجاه الفطري في السّنوات الأخيرة من العهد الاستعماري، وقد ألقى هذا الفنّان نظرة بسيطة ومتمعّنة على الحياة الخارجيّة، وانكبّ على تصوير أحياء وأجواء العاصمة بوسائل بسيطة، وتمكّن بذلك من شدّ الأنظار إلى المشاهد النّابضة بالحياة للشّوارع والحياة اليوميّة للمجتمع."[2]

ومن الفنّانين الفطريّين العصاميّين نذكر أيضا أوليد عيسى، علي غدوش ومحمد نجار، وغباش عبد الله الذي يتناول في أعماله مواضيع من حياة الفلاح البسيط، وكانت مواضيع هؤلاء الفنّانين غالبها مستوحاة من الحياة الشّعبيّة.

لقد مرّت الجزائر بعهد عصيب، لم تعرف فيه الحريّة أيّام الاحتلال الفرنسي، فانتشر الجهل والفقر والمرض، فذاق هذا الشّعب البطل الويلات، ولكنّه قاوم وواجه الاحتلال، فقام بعدّة ثورات طوال فترة الاحتلال، وكان ختامها ثورة نوفمبر 1954م، بقيادة حزب جبهة التّحرير الوطني، وشملت أرجاء الوطن، وكان لها صوت حقيقي في العالم، انضوت مع كفاحه التّحرري، حركات سياسيّة مناهضة للاستعمار.

---

[1] عمران القيسي، المتعالق بين الخطاط والفنان (وقائع الندوة الفنية التداولية)، الشارقة، 2007، ص 195

[***] سهيلة بلبحار: من مواليد البليدة في 17 فبراير 1934م. عضو بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية سنة 1972م، أسلوبها في الرسم فطري زخرفي متميز، شبيه بأسلوب الفنانة باية محي الدين.

[2] محمد أورفه لي دليلة، مرجع سابق، ص24

ولم تتح ظروف الحرب مجالا، لأن تأخذ أشكال الإبداع الفنّي طريقها في المشاركة الإعلاميّة الثوريّة، كالفنون التّشكيليّة والقصّة والرّواية المسرحيّة، إلّا بحدود ضيّقة جدّا، بعكس الشّعر الذي كان شكلا فنّيا وحيدا، استخدم لتعميق المشاعر الوطنيّة وإلهاب حماس المناضلين في معركة التّحرير.

لقد هزّت ثورة التّحرير كيان الاستعمار، وأخذت من الشّعب حرّيته، رغم المشاكل المعاشة أيّام الاحتلال، إلّا أنّه كانت هناك جماعة من المثقّفين، يعبّرون عن رفضهم للواقع المفروض على شعبهم، فقاموا بانتفاضة، عبّروا عنها بواسطة أعمالهم في المجالات الفكريّة والإصلاحيّة والأدبيّة والفنّية.

"برز رجال سلاحهم الرّيشة والقلم، يأتي في مقدّمتهم المناضل المبدع محمد راسم، صاحب مدرسة تجديد الرّسم التّصغيري أو المنمنمات في الجزائر، وقد لا نبالغ إذا زعمنا، أنّ هذا الفنّ لم يهتمّ به في الوطن العربي الحديث، مثلما اهتمّ به في الجزائر، من خلال ما قدّمه راسم من إنجازات أعادت المنمنمات، بوصفها فنّا عربيّا وإسلاميّا."[1]

[1] الصادق بخوش، مرجع سابق، ص 26

محمد راسم:

ولد محمد راسم في الجزائر العاصمة عام 1896م ، وهو ينحدر من أسرة عريقة في ضروب الفنّ التّشكيلي، سعت إلى إبراز التّراث التّقليدي، والانتماء الإسلامي للشّعب الجزائري، إذ يعدّ راسم من روّاد المدرسة التّقليديّة. حيث اهتمّ برسم المناظر الطّبيعيّة والأحياء والزّوايا الشّعبيّة بالزّيت، كما برع في فنون النمنمة والزّخرفة. برزت قدراته الإبداعية أثناء عمله أستاذا في المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة في مدينة الجزائر، "وأعاد محمد راسم بناء المنمنمة الإسلاميّة التي لم تعرف بعد "البعد الثّالث"، عندما ظلّت محاصرة بين بعدي الطّول والعرض، في ظلّ غياب العمق الذي جعل من واقعيّتها مجرّد لغة "اصطلاحيّة" تسرد حادثة ما.. دون الاستناد على قاعدة البناء الهندسي القائم بأبعاده الثّلاثة، وأضفى عليها روح الحداثة بجرأة مبدع، جعل المنظور يعتمد على التّضاؤل النّسبي الموحي بالعمق، من خلال تناقص الأشياء وضآلتها كلّما ابتعدت عن عين المتلقّي، عبر استخدام تقني دقيق لحدّة الألوان، والتّلاعب بمستويات تدرّجها.. وأطلق الخطوط العريضة في البناء العضوي، الذي قسّمه إلى أجزاء منتظمة متناسقة، تبرمج حركيّة الزّمان والمكان في تسجيل الحدّ."[1]

ويعتبر الفنّان محمد راسم خير مثال للفنّانين الثّائرين ضدّ الاحتلال، رافضا مشروع تبديد الذّاكرة الجماعيّة لشعبنا، من قبل الاحتلال الفرنسي الاستيطاني، والذي فرض فنّه المتمثّل في إحياء فنّ المنمنمات الجزائريّة، إذ لاحظ أنّه لابدّ من انتقاء جوهريّات الموروث العربي الإسلامي، ودعم هذا التّوجه نحو الفنّ التّصغيري، باعتباره الأسلوب الذي يشير إلى الملامح العربيّة الإسلاميّة في الفنّ، وفيه جانب من الخصوصيّة القوميّة

[1] www.middle-east-online.com عبدالرحمن جعفر الكناني، منمنمات محمد راسم تحاصر خطيئة هنتغتون مبكرا.

(المحلّية)، ومن خلاله حاول محمد راسم أن يضمن أفكاره الوطنيّة في بعض لوحاته (المصغّرة)، وأن يلهب مشاعر الجزائريّين ضدّ الاحتلال الفرنسي، في انتمائها غير المباشر إلى خطّ المقاومة الشّعبيّة، في ظلّ ظروف تاريخيّة، أعطت لفنّاني (المصغّرات) مكانتهم في ذاكرة الشّعب. وبالرّغم من الاحترام الذي قوبل به عند الأوربيّين بسبب فنّه الدّقيق، فإنّه لم يُخفِ تذمّره ورفضه للوجود الاستعماري.

ويتجلّى أثر الفنّان الخالد محمد راسم في حركة تطوّر فنّ منمنمات الشّرق الإسلاميّة أو ما يسمّى (بفنّ التّصوير التّصغيري)، في منمنماته التي أعطت بادئ ذي بدء المعنى الأرقى لخصائص الجمال الفنّي في مكوّنات الهويّة الجزائريّة، وجسّدت روح الأصالة في تطوير التّراث الفنّي الإسلامي، ووضعته في مسارات التّطور التّشكيلي المعاصر، وفرضته نوعا فنّيا شرقيّا إسلاميا راقيا، في أروقة الحركة التّشكيليّة الأوربيّة، منذ أوائل القرن الماضي، رغم احتدام معارك التّيارات الفنّية المعاصرة (الدّادائية، الوحشيّة، السّرياليّة، التّكعيبيّة)."[1]

واتّسم عمله الفنّي بوجهين جمالي وتأريخي، فالأوّل كونه يحتوي على زخارف وفق قواعد التّصوير والزّخرفة الإسلاميّة، والثّاني من حيث التّأريخ، فكلّ أعماله تقريبا احتوت مواضيع تاريخيّة كالمقاومات والمعارك، وما إلى ذلك ممّا يرتبط بثورة الجزائر، وشخصيّتها المقاومة النّضاليّة، ويتبعها بكتابات خطّية في ركن من اللّوحة متخفّية تدعو إلى الجهاد، كقوله تعالى: (إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا) صدق الله العظيم. الآية رقم (1) من سورة الفتح، وقول الرّسول "صلّى الله عليه وسلّم" (الجنّة تحت ظلال السّيوف)*صدق رسول الله.

---

[1]www.middle-east-online.com

* عن عبد الله بن أبي أوفى رضي الله عنهما أن رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) في بعض أيامه التي لقي فيها العدو، انتظر حتى مالت الشمس ثم قام في الناس فقال: (يا أيها الناس لا تتمنوا لقاء العدو واسألوا الله العافية، فإذا لقيتموهم فاصبروا واعلموا أن الجنة تحت ظلال السيوف) صدق رسول الله. رابط الموضوع:

: https://www.alukah.net/sharia/0/62142/#ixzz5a6sGWgN0

"وأصبح العالم كلّه يعترف للفنّان بموهبته وتفوّقه، فمُنِح وسام الفنّانين المستشرقين عام 1924م، التي كانت تمنحها رابطة الفنّانين الغربيّين المقيمين في الجزائر لكبار الفنّانين، وذاع صيته أقاصي أوربا، حيث منح العضويّة الشّرفيّة لجمعيّة الفنّانين الملكيّة في انجلترا، وفي نفس هذا العام، عيّن أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر."[1]

"اهتمّ راسم بتصوير التّراث العربي الإسلامي، وخاصّة من خلال عمليه "الخالدين"، حيث أعاد تصوير أحداث كتاب "ألف ليلة وليلة"، وشدّت أعماله الفذّة انتباه الرّسام العبقري نصر الدين ديني، فاقترح عليه تزيين مؤلّفه "حياة محمّد رسول الله" (عليه الصّلاة والسّلام).

أقام الفنّان محمد راسم العديد من المعارض الشّخصية في القاهرة ولندن وباريس وفيينا وستوكهولم وكوبنهاجن وأوسلو وتونس وبيروت وبغداد والجزائر، وتوجد أعماله في متحف الفنون الجميلة في الجزائر."[2]

تمكّن بعبقريّته الفنّية أن يؤسّس مدرسة عالميّة، فلا يذكر مجال هذا الفنّ، إلّا ويذكر محمد راسم كرائد من روّاده. لهذا نعمد إلى إلقاء بعض الإشارات الخفيفة، هي في الحقيقة آراء متفرّقة عن محمد راسم.

وصفته مجلّة – الرّسالة – المصريّة سنة 1937م بقولها " ... والواقع أنّ الفنّ العربي لم يفقد شيئا من طرافته، ولا أوضاعه التّقليديّة، بل ولا رونقه وتفوّقه، فما قول سادتنا الفرنسيّين، الذين ينكرون على الفنّ الإسلامي كلّ فضائله ومزاياه، بعدما شاهدوه من نبوغ محمد أفندي راسم."[3]

---

[1] جمال قطب، الفن والحرب، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط 2، (د ت)، ص 106

[2] www.middle-east-online.comعبد الرحمن جعفر الكناني

[3] الصادق بخوش، مرجع سابق، ص 34

وعلّقت أيضا جريدة النّجاح الصّادرة بالجزائر بمدينة قسنطينة، في نفس السّنة أيضا (1937م) بأنّه ... قد عرف النّاس النّبوغ الفنّي للسّيد محمد راسم، وافتخر الوطن الجزائري بزخارف الصّناعة الحيّة، الدّالة على دقّة الذّوق وكمال العقل."[1]

وقد سقط ضحيّة اغتيال بشع، فكان موته في 1975م آخر لوحة مأساويّة في مسيرته، استوى بها على عرش تراجيديا الفنّ والتّضحية، عن عمر ناهز 79 عاما.

بالإضافة إلى محمد راسم أخوه عمر راسم الذي اشتهر بالخطّ، إلى جانب الزّخرفة وبأسلوب مشابه لأخيه. وأيضا الفنّان مصطفى بن الدّباغ (1906م) الذي اهتمّ بالمنمنمات وبرز فيها. وأيضا الفنّان محمد تمام (1915م) بصفته تلميذا لمحمد راسم الذي يعتبر من الرّواد المهمّين الذين مثّلوا هذا الاختصاص، فتميّزت موضوعاته برسم مشاهد من الحياة اليوميّة العصريّة والتّقاليد، واشترك في أسلوبه الزّخرفة النّباتية والتّناظر الشّديد بين المواضيع المختارة.

وبقيت المسيرة في هذا المجال مستمرّة، وكذلك ظهر إلى السّاحة الفنّية الفنّان صحراوي أبوبكر،*الذي برز في هذا الفنّ خاصّة بعد دراسته في إيران، وهو السّبب الذي جعله يتأثّر بالمدرسة الإيرانيّة في أعماله.

ونجد فنّانين كثر قد عالجوا قضيّة الثّورة، فسجّلوا في لوحاتهم أمجاد ثورة نوفمبر 1954م، ومواضيع أخرى تتعلّق بتحرّر الشّعوب. مثل الفنّان محمد اسياخم الذي عالج هذه المواضيع، بتصوير شخصيات يبيّن فيها المأساة، وأيضا حميد عبدون الذي يبرز إلى الوجود بعد كفاح طويل، ويكوّن لنفسه أسلوبا رمزيّا خاصّاً به، دون تعلّمه في أيّ مدرسة

[1] الصادق بخوش، مرجع سابق، ص 34

* صحراوي أبوبكر: من مواليد 01 جوان 1945م، خريج المدرسة الوطنية للفنون الجيلة بالجزائر، واصل دراسته في إيران يعمل في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، له اعمال بالمتحف الوطني للفنون الجميلة.

فنّية، وإبراهيم مردوخ الذي صوّر مجموعة من الأعمال متناولا فيها موضوع الثّورة التّحريريّة، منها لوحة الشّهيد، أرملة الشّهيد، الجريح، الشّهداء، واللّاجئين. وأيضا من الفنّانين الذين عالجوا موضوع الثّورة، نور الدين شقران وصالح حيون.

والفنّان إسماعيل صمصوم الذي عبّر عن موضوع الثّورة، وعن الوحدة الإفريقيّة كلوحة (إفريقيا الخصبة)، ولوحة رجل أوّل نوفمبر، ولوحة الشّهيد الموجودة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر.

"ومن الفنّانين من كان إنتاجهم في السّجون، كالفنّان محمد عويس، ابتداء من 1961م، فسجّل الكثير من المعاناة التي عاشها أثناء الكفاح المسلّح ، وخلّد العديد من الشّهداء. وأيضا الفنّان عبد العزيز رمضان، الذي ينتمي إلى فنّاني المعتقلات، فأنتج العديد من اللّوحات، وأطلق عليها اسم (المعتقلات)، التي تنقّل بينها أيّام الثّورة التّحريريّة."[1]

والملاحظة العامّة التي تبدو لنا، أنّ المواضيع الثّوريّة قد عرفت رواجا كبيرا لدى الفنّان الجزائري، في الأيّام الأولى للاستقلال الوطني، وفاءً منهم لأرواح الشّهداء الأبرار، فقد عبّر الفنّانون في أعمالهم، بداية الاستقلال، عن انطباعاتهم إزّاء الثّورة، وسجّلوا مختلف المراحل التي قطعتها الثّورة، من التّحرير إلى الاستقلال والبناء والتّشييد.

ارتبطت مسيرة الحركة التّشكيليّة المعاصرة في الجزائر بظروف تطوّرها، وتطوّر فنّانيها، خاصّة أولئك الذين تراوح إنتاجهم بين ما قبل الاستقلال وما بعده، لتصبح أهداف الحركة الظّاهرة في سمات وأساليب فنّانيها، بعد أن كانت قد حملت قضيّة الرّد فنّيا وتشكيليّا على محاولات الاستعمار لمسح الشّخصيّة الجزائريّة، وتكوين شخصيّة فنّية جزائريّة، ترتبط بعمق البنية الفكريّة والحضارية والفنّية للجزائر، على الرّغم من أنّ التّكوين

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 96

الأوّل في فنّ التّصوير فرنسي، إلّا أنّنا نجد اختلافا ضمنيّا في الأعمال التّشكيليّة الجزائريّة، يرتبط بما لدى الفنّانين من موروث، ومن غنى في مصادر التّشكيل، لذلك فإنّ استمرار وتطوّر إنتاج الفنّانين التّشكيليّين، يمتدّ بقدر ما تتّسع تلك المصادر، مع أنّ عددا كبيرا قد استعمل أساليب مختلفة حمّلها تأثيرات ظروف تطوّر فنّه، وجعل عناصر التّشكيل لديه تمتدّ إلى قيم تعبيريّة.

إنّ من أهمّ العوامل التي رفعت مسيرة الفنّ التّشكيلي إلى الأمام هي الجمعيّات والجماعات الفنّية المنتشرة في أنحاء الوطن، التي ظهرت بعد الاستقلال، ومنها ثلاث جمعيّات فنّية تشكيليّة، وهي "الاتّحاد الوطني للفنون الثّقافيّة"، ثمّ "جمعيّة الفنون التّطبيقيّة"، وأيضا "جماعات فنّية".

وكان يجمع بينها أسلوب معيّن، وكانت بينهم زمالة قويّة وتعاون في المجال الفنّي، "كالاتحاد الوطني للفنون التّشكيليّة" الذي تأسّس سنة 1963م بالعاصمة، من طرف مجموعة من الفنّانين من الرّعيل الأوّل، كمحمد اسياخم، محمد راسم، محمد خدة، محمد تمام، محمد بوزيد، محمد زميرلي، بشير يلس، شكري مسلي، مصطفى عدون، وعلي خوجة."[1]

من أهداف هذا الاتّحاد الاهتمام بمشاكل الفنّان الجزائري، وتنظيم المعارض الجماعيّة والخاصّة داخل وخارج الوطن، وشارك بفعاليّة في نشاطات الاتّحاد المغاربي للفنّانين الذي يضمّ الاتّحادات والجمعيّات الفنّية التّشكيليّة بالجزائر وتونس والمغرب.

أيضا الجماعات الفنّية التي تتشكّل من مجموعات من الفنّانين الذين يتكتّلون في إطار معيّن، كإطار الزّمالة أو التّقارب في أسلوب معيّن واحد، أو هم عبارة عن مجموعة من خرّيجي المدرسة الواحدة.

[1] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص 98

ونذكر من هذه المجموعات الفنّية: مجموعة "الطّليعة"، مجموعة "فنّ وثورة"، جماعة "الفنّ الأوّل"، "مجموعة الفنون الإسلامية"، "جماعة 35"، "جماعة 51"، "جماعة 45"، "جماعة الصّباغين"، و"جماعة الأوشام Laouchem". وهذه الأخيرة كان لها اسم مستوحى من التّراث الشّعبي، وذاع صيتها في السّاحة الفنّية الجزائريّة.

9 ـ الفنّ التّشكيلي والرّمز:

"تُميّز سوزان لانجر* بين الإنسان والحيوان، على أنّ الإنسان حيوان رامز يبتكر الرّموز ويستخدمها، فضلا عن ذلك نظرتها إلى اللّغة بوصفها رمزيّة استدلاليّة، ليس في مقدورها أن تعبّر عن الوجدان أو الحياة الباطنيّة."[1]وبهذا يكون الفنّ هو السّبيل الوحيد للتّعبير عمّا لا يمكن التّعبير عنه بواسطة اللّغة.

لهذا يلجأ الفنّان التّشكيلي إلى التّعبير عن حالته النّفسيّة وعن أحاسيسه بواسطة التّشكيل أو الفنون الأخرى كالنّحت والموسيقى والمسرح، فالفنّان التّشكيلي عندما يبدع، فهذا يعني أنّه يضيف شيئا جديدا، لم يكن موجودا من قبل، ففي هذه الحالة يكون الفنّان قد ابتكر رموزا تمثيليّة.

كما ترى سوزان لانجر أنّ "الفنّ إذن رمز، والعمل الفنّي صورة رمزيّة، وهي تحدّد الفنّ على أساس أنّه إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسّي، بحيث تكون معبّرة عن الوجدان البشري."[2]

* سوزان لانجر: فيلسوفة أمريكية معاصرة، ولدت بنيويورك عام 1875م، من أبوين ألمانيي الأصل. تلقت تعليمها في رادكليف حيث حصلت على الماجستير ثم الدكتوراه في الفلسفة، تنوع إنتاجها الفلسفي بين المنطق، والفلسفة العامة، وعلم الجمال، تركزت دراساتها بوجه خاص حول فلسفة الفن.

[1] راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 10

[2] نفسه، ص 10

إنّ كلّ شعوب العالم لها رموزاً خاصّة بها، نراها في معظم آثار العالم، منها ما تطوّر وأصبح كتابة كالهيروغليفية، وهي عبارة عن رموز وإشارات، وهنا كان سبب إنتاج هذه الرّموز، للاتّصال أو توثيق تاريخهم على الجدران الدّاخلية للكهوف أو المعابد والمقابر، كما نلاحظ تلك الرّموز لكتابة التّيفيناغ في جداريّات الطّاسيلي بجانب الرّسومات.

"كان على مبتدعي الرّمز التّشكيلي أن يعطوا لمجتمعهم رموزا تعبّر عن أفكارهم وخيالاتهم عنها، وفي الوقت ذاته يستقبلون انطباعا حولها، وينمو من خلال هذه الحركة السّيارة نوع من العواطف الإنسانيّة، تجاه الرّمز وأهمّيته في حياتهم."[1]

في هذه الحالة يمكن القول أنّ موضوع التّواصل التّشكيلي في إنتاج الرّمز الشّعبي، إنّما يعود إلى تنوّع الإحساس لدى المتعاملين معه، ويرجع هذا التّنوع إلى الخواصّ الإنسانيّة كالشّعور وأمنيات كلّ فرد، وهذه الأمور تنعكس على أهمّية الرّمز ودوره عند الجماعة، كما أسلفنا ذكره عند الأمازيغ، وما علاقة تلك النّباتات والحيوانات بحياتهم إلى درجة القداسة، فجعلوا لها رموزًا تراها تنتقل من خامة إلى أخرى.

فلهذا اعتمد نخبة من الفنّانين الجزائريّين على الموروث، وما يحتوي من رموز ورسوم شعبيّة، كقاموس أو مرجع (معجم) تشكيلي، يلجأ إليه الفنّان التّشكيلي، وخاصّة بعد خروج الاستعمار، وأراد أن يثبت شخصيّته الفنّية أو طابعه الخاصّ بالجزائر، البلد الضّارب في التّاريخ إلى عدّة حضارات، لهذا ظهرت مجموعة من الفنّانين بعد الاستقلال لتعبّر عن فنّ جديد بعيد كلّ البعد عن تقاليد المدرسة الغربيّة (المدارس الحديثة).

[1] هاني إبراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،1997، ص94

9 ـ 1 ـ جماعة الأوشام Laouchem:

بعد الاستقلال مباشرة، لاحت في الأفق ديناميكيّة جديدة، وظهر فنّانو الاستقلال، الذين تحرّروا من التّقليد الفنّي، وطرحوا المشاكل الفنّية من وجهة النّظر العالميّة. أمثال: عبدالله بن عنتر، محمد خدة، دينيس مارتيناز، مصطفى أكسوح، ومصطفى أكمون.

فالفنّ الحديث يعتبر كتركيبة للمكتسبات التّاريخيّة الوطنيّة، وإعطاء قيمة لهذه المكتسبات كان ضروريّا للإبداع الفنّي وتقديم طرق تفكير جديدة.

لقد كانت هذه المكتسبات السّبب في ظهور حركة الأوشام، وكان ذلك في 17 مارس 1967م، وهم الفنّانون الذين جعلوا من الزّخارف الشّعبيّة والأوشام "Le tatouage"، الملهم الأساسي لتكويناتهم الفنّية، وفي ذلك اليوم عرض تسعة فنّانين لوحاتهم في قاعة العرض التّابعة للاتّحاد الوطني للفنون التّشكيليّة، وهم شكري مسلي، دنيس مارتيناز، مصطفى عدان، سعيداني السعيد، رزقي زرارتي، بن بغداد، عبدون حميد، باية، ودحماني، وقد شاركهم آخرون وكانوا عصاميّين.

ولقد كان الهدف من هذا المعرض هو الدّخول في العالميّة، عن طريق زخارف وأوشام ورموز تقليديّة خاصّة بالجزائر أو المغرب العربي، وهكذا رجع معظم الفنّانين الجزائريّين إلى عمق التّاريخ الجزائري، وبحثوا في أصول هذا الشّعب، وطرق معيشتهم وفنونهم، واستخلصوا إلى الرّمز، والذي جاءت تسميته من الأوشام، والتي يقصد بها الوشم، بما يحمله من معان جماليّة وسحريّة وتقليديّة، حتّى إعلاناتهم عن المعارض الجماعية لحركة الأوشام، ترى فيها زخارف شعبيّة.

فلقد كان القصد من كلّ هذا هو القول (لسنا بحاجة إلى الموروث الذي خلّفه الاحتلال الفرنسي للتّعبير عن أنفسنا)، حيث كان الفنّ الاستشراقي آنذاك يعمّ السّاحة

الفنّية، ولا توجد فرصة متاحة لجميع الطّرق الفنّية في الظّهور والّتعبير عن تطلّعاتها، ولهذا فقد جاءت مجموعة الأوشام للردّ على كلّ ما هو موروث استعماري بالرّفض، ولقد أحدث هذا سخط وسخب في السّاحة الفنّية منذ افتتاح المعرض، ولكن هذا الوضع لم يحطّ من عزيمة المجموعة، فواصلت المسيرة في إنتاجها الفنّي في معظم أنحاء الوطن، وعكست أعمال الفنّانين القيم الجماليّة الكامنة في هذا التّراث، ومعرفتهم الواعية بقيمه، فهذه الأصالة كانت بالنّسبة لهم إلهاما للحداثة وإبداعا جديدا.

"وكما قال الفنّان شكري مسلي في مجلّة "art afric (نحن "مجموعة أوشام" أو "أوشاميست AOuchamistes" هي إثبات للدّولة الجزائريّة، ونقوم بتعريف كلّ جزائري في محيطنا الخاصّ، بالجزائر والمغرب العربي، حتّى يتوصّل إلى الاعتراف بأنّ له ثقافة وماضيا عريقين، ومن البديهي القول أنّ الجزائر أرض للفنّ والتّاريخ."[1]

وترجع هذه العودة إلى التّاريخ العريق بسبب التّغيرات السّياسية والاجتماعيّة التي تحدث في الجزائر المستقلّة حديثا، وأيضا إلى التّيارات الفنّية العالمية المتسارعة، مثل الفنّ اللّاشكلي والتّجريد الغنائي، والتّصوير التّلقائي، أو التّصوير الحركي، والبوب آرت، "فكانت طموحات الأوشام تتمثّل في إدخال الواقع الجزائري والتّراث التّاريخي إلى العالميّة، وقامت مجموعة الأوشام برئاسة منشّطها (دوني مارتيناز)، بمقاطعة النّماذج الكولونياليّة الاستعماريّة، مقاطعة عن وعي ودون التباس."[2]

[1] N, ferroukhi, Denis Martinez l'oeuvre plastique, peintre contemporain algérien, thèse de D.E.A, Paris, mai 1996, p 13

[2] نصيرة العقون، مدينة الجزائر في الرسم، ترجمة إنعام بيوض، الجزائر، 2000، ص 76،78

9 ـ 2 ـ من مؤسّسي هذه الجماعة دوني مارتيناز Denis Martinez:

ولد الفنّان في 30 نوفمبر 1941م في منطقة مرسى الحجاج بنواحي وهران. كان مولعا بالرّسم منذ نعومة أظافره، حيث رسم المناظر الطّبيعيّة الرّيفيّة في بدايته الفنّية. وعاش في عدّة أماكن من الجزائر، فالفترة من 1957 إلى 1962م عاشها في البليدة، وقرب مدينة البليدة من الجزائر العاصمة، سهّل له الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة، ثم بعدها انتقل إلى باريس، وبعد عودته إلى الجزائر سنة 1963م، عيّن أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، وكان له أثر كبير في تكوين أجيال من الفنّانين، الذين درسوا في فترة تواجده في المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة. وأعماله في البداية كانت بتقنية الأبيض والأسود، نلاحظ فيها كتابة عربيّة وزخارف إسلاميّة حتّى العمارة العربيّة، كما نرى الأقواس في اللّوحة وتكوينا بالرّموز الهندسيّة كما في الشّكل رقم (88).

"كانت له أوّل مشاركة في المعارض في باريس والجزائر بعد الاستقلال، وبعدها كان له تواجد كثيف في معارض الجزائر بقوّة. وفي سنة 1964م كان له أوّل معرض فردي في الجزائر العاصمة تحت إشراف جون سيناك Jean Senac *."[1]

يعدّ مارتيناز من الأوائل المؤسّسين لجماعة الأوشام والتي عرضت أعمالها في السّنوات المتتالية (1967، 1968، 1971م) وجمعت بين فنّانين وشعراء، وكانت كلّ أعمالهم ذات اهتمام تاريخي وثقافي.

---

* جون سيناك: Jean Senac من مواليد: 1926.12.29م ببني صاف (وهران). درس بمعسكر، انضم إلى الثورة في 1956م، بعد الاستقلال عمل مستشارا بوزارة التربية الوطنية، نشط بالإذاعة حصة حول الشعر. اغتيل في: 1973.08.29م. له بالفرنسية: أشعار (1954م)، صباحية شعبي (1961م)، أنتولوجيا الشعر الجزائري الجديد (1971م)... من ويكيبيديا.

[1] Nourrdine Saadi, Denis Martinez peintre algérien. Edition barwakh.lebec en lair, manosque, 2003, p18

تَحَصَّل دوني مارتيناز في عام 1975م على الجائزة الكبرى للتّصوير الزّيتي لمدينة الجزائر، ولقد شارك في إنشاء العديد من الأعمال الميدانيّة (جداريّات خزفيّة).

"وفي سنة 1994م رحل إلى فرنسا ليستقرّ فيها، حيث أصبح فيما بعد أستاذاً في مدرسة الفنون الجميلة بآكس أون بروفنس Aix-en-Provence .

كما يعتبر دوني مارتيناز من الفنّانين الأوائل الذين قدّموا فنونا معاصرة، فتميّزت وعبّرت أعماله عن الموروث الثّقافي والتّاريخي الإفريقي عامّة والجزائري خاصّة. فلمّا عاد من فرنسا، كان عمله منافيا للطّرق الفنّية الأكاديمية التي عان منها خلال دراسته بفرنسا، فتمسّك بفنّ ابتدعه من ثقافة شعبيّة عريقة."[1]

يعدّ دوني مارتيناز من الفنّانين الذين أقاموا دراسة حول الفنون الشّعبيّة، ليتطوّر أسلوبه الذي يصفه بأنّه ليس تصويريّا، بل هو إحساس نغمي، فاستخدم الإشارات أو الرّموز، التي استخدمت في تزيين الأواني الفخّارية والزّرابي والوشم خاصّة، كمفردات تشكيليّة، موظّفا أيضا عنصر الخطّ، حتّى أنّه أدخل الكتابة العربيّة واللّاتينية في بعض أعماله، وألوانه التي لا تكاد تخرج عن تلك التي نجدها في الفنّ الشّعبي، وقد اهتمّ بالوشم كمنبع للمفردات والرّموز التي يوظّفها في أعماله ليلتقي عنده في تكوينات أعماله الخطّ والنّقطة واللّون في بناء متناسق ومتناغم. وسوف نعرض بعض أعماله لاحقا.

وحسب ماجاء في مقالات جماعة الأوشام " نشأت الأوشام منذ مئات السّنين على جدران مغارات الطّاسيلي، وقد تابعت وجودها حتّى أيّامنا هذه، أحيانا سرّيا وأحيانا علنيّا، حسب ظروف الصّعود والنّزول التّاريخي ... ونحن نريد أن نبيّن أن الرّمز كان دائما ساحرا وقويّا."[2]

[1] Nourrdine Saadi, ibid, p18

[2] Françoise liassine, choukri mesli, ENAG Editions alger, 2002, page77.

تعدّ مجموعة الأوشام هي أوّل من عالج قضيّة الهويّة في الجزائر، حيث قدّمت أفكاراً جديدة في ظلّ ظروف صعبة، واتّجهت إلى الرّمز كوسيلة للتّعبير الفنّي، وذهبت إلى أصول هذا الشّعب، وانغمست في جذور الماضي، لتستخرج لنا منه روائع الإنسان البدائي، وتجعل الرّمز القوّة الثّائرة في وجه الطّرق الاستعماريّة والاستشراقيّة الكولونياليّة، التي تركها الاحتلال في السّاحة الفنّية، فكان دوني أوّل من أسّس مدرسة الرّمز التي أصبحت عالميّة، ثم تلتها مبادرات أخرى لفنّانين كُثُر، نذكر منهم رشيد قريشي وعلي سيلام*، أرزقي العربي** والزبير هلّال***.

كما بقي فنّانون ومفكّرون يثبتون وجودهم في إجراء متعلّق بالهويّة، فكانوا ينهلون من مجموعة من الإشارات الموروثة عن الذّاكرة الشّعبيّة، والكلّ يتّحد في هذه المرحلة الأولى للسّهر على صيرورة فنّ جزائري، ومهما كان الأمر، فقد ساهم الفنّانون الجزائريّون من خلال معارض ولقاءات، وحتّى جداريّات في تأكيد وجود جزائر تميّزها حركيّة دائبة.

بيان جماعة الأوشام: على جدران كهوف الطاسيلي ولد " الأوشام " منذ ألاف السنين على حسب التغيرات التاريخية واصل تواجده حتى يومنا هذا مرة سرًا و أخرى علناً، لقد دافع عنا ونجى عنا رغم الغزو الروماني. استطاع هذا الرمز السحري وبمختلف أشكاله

* علي سيلام: ولد في 20 سبتمبر 1947م بمدينة سطيف. زاول دراسته بالمدرسة الوطنية لتكوين المربين المتخصصين بعين البنيان(1967 / 1969م)، ثم واصل دراسته بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر 1969/ 1975م، أستاذ تقنيات الطباعة بالمدرسة العليا للفنون الجميلة 1991م، عمل أستاذ الفن التشكيلي بمدرسة تكوين إطارات الشباب بتقصراين 1975/ 1977م، عضو جماعة 35 فنان.

** أرزقي العربي: ولد يم 23 فبراير1955م بإيفارونن. درس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة من 1978 إلى 1982م، أمضى سنة بالحي الدولي للفنون بباريس سنة 1992م، عضو جماعة 35 فنان، يوجد العديد من أعماله بمتحف إيما بباريس وبالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر.

*** زوبير هلال: ولد بسيدي بلعباس في 21سبتمبر 1952. درس الفن بجمعية الفنون الجميلة بالجزائر من 1966 إلى 1967م، واصل دراسته بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر من 1967 إلى 1970م، ثم التحق بالمدرسة الوطنية للفنون الزخرفية بباريس من 1970 إلى 1974م، أستاذ ونائب مدير الدراسات العليا للفنون الجميلة.

الحفاظ على الثقافة الشعبية التي حملت لزمن طويل أمل الأمة بالرغم من أنه بعدها لزمن بعض أشكالها تكونت تحت تأثير عوامل خارجية ، وكذا عبر كل الأزمان ، استطاع أن يحتفظ بالصراحة الفكرية التي ميزت حضارتنا من الشمال إلى الجنوب و المعبر عنها في تركيبات هندسية من خلال أعمال الفنانين الحرفيين.

جماعة الأوشام 1967 تؤكد على استعادة وجود هذه التقاليد الأصيلة، ليس فقط من خلال بنية الأعمال ولكن كذلك من خلال حيوية الألوان بعيدا عن التجريد الغربي المعاصر ، الذي نسي ما تعلمه من الشرق و إفريقيا أين كانت بصمة الفن الروماني.

المهم بالنسبة إلينا تعريف الطوطم و الزخارف الحقيقية القادرة على التعبير عن العالم الذي نعيش فيه. بمعنى آخر انطلاقا من المواضيع التشكيلية الكبرى للماضي الجزائري.

تجميع كل العناصر التشكيلية المبدعة هنا وهناك، من طرف حضارات العالم الثالث التي سحقت بالأمس ، لتولد من جديد اليوم.

هو المر الذي يتعلق بإدراج الحقيقة الجزائرية الجديدة في الحركة الإنسانية العالمية النامية للمنتصف الثاني من القرن العشرين.

من أجل ذلك تتعهد حركة الأوشام تولي المواضيع الأسطورية الكبيرة والحية. وذلك برمزية ذاتية للقوة الشاعرية الحالية لافريقيا أو آسيا على وجه الفنان، نحن نسعى إلى إظهار أن الرمز دوما أقوى من القنابل. نحن آمنا بوجود قلق مماثل في خطاب بعض الشعراء الجزائريين بنظرة واقعية " الأوشام " فنانون وشعراء، يصرحون باستخدام القوى الإبداعية الفعالة ضد التخلف.[1]

[1] Françoise Liassine, Choukri Mesli. ENAG Editions, alger, 2002.p74

الفصل الثّاني:

تأثير الموروث الشّعبي على الفنّانين التّشكيليّين الجزائريّين

تمهيد:

لعبت الحركة التّشكيلية الجزائريّة على مفهوم الهويّة، والتّحرر من قيود التّبعية والانسلاخ الكامل، باللّجوء إلى التّراث والبحث عن الهويّة في الخطّ العربي والرّمز الأمازيغي، الذي تداولته المرأة الأمازيغيّة على خامات مختلفة، من طين ونسيج وفضّة...

إنّ التّعامل مع الموروث وخلق بعد رمزي في تأثيراته التّشكيليّة، يعدّ بحثا معرفيّا يغوص فيه الفنّان التّشكيلي، ويتواصل بين بيئته وهويّة انتمائه، وبقدر ما يبحث في رؤاه الذّاتية عن تأثير تلك الرّموز والعلامات في فكره، وهنا يرتقي بها إلى مستوى التّحليل والإثارة، والتّلقي المتفاعل بالتّناغم الفكري بين الفنّان ولوحته والمتلقّي، وما يخلق ذلك التّواصل والتّفاعل والتّأثير، يرسّخ فكرة الهويّة ويطوّرها وينضجها، انطلاقا من عراقة حضورها إلى حداثة تأثيرها تشكيليّا، لتطوير عناصرها، دون أن يقع في التّقليد، بل يخلق عمليّة ترسيخ للذّات في العمل، وبصمة تعني الوطنيّة، وبهذا يمكن أن نرى الفنّان التّشكيلي يحاور جميع الموروث المادّي وغير المادّي، بألوان تنبع من بيئته لتظهر بأنامل فنّان جزائري.

1 ـ الموروث غير المادّي:

1 ـ 1 ـ الرّقص:

من الفنون الأولى التي يتعلّمها الطّفل الرّقص، كان لها هي الأخرى نصيب وموضوع في أعمال المستشرقين بصفة خاصّة، كما عند الفنّان المستشرق المسلم إيتيان ديني، إذ تناول فتيات بزيّ بوسعادة الشّعبي، وهنّ يرقصن رقصات جماعيّة شعبيّة بأزياء مدينة بوسعادة، ففي رقصاتهم نحسّ نوعا من المتعة واللّعب الجماعي، وهناك عدّة رسوم له، فيها الرقص الشعبي البوسعادي، وكلّ رقصة واسمها. اللوحات رقم (80)، (81)، (82) توضّح إحدى رقصات بنات منطقة بوسعادة.

الفنّان محمد راسم تناول عدّة أعمال لسهرات موسيقيّة كالأعراس، وفتيات يرقصن بملابسهنّ العاصميّة التّقليديّة كالبدرون وسروال الشلقة والكراكو، والمجوهرات التّقليديّة الذّهبيّة والفضّية التي ترتدينها، كأنّه جسّد ليالي ألف ليلة وليلة في لوحات، هي عبارة عن منمنمات مؤطّرة بزخارف نباتيّة وهندسيّة، موظّفا أيضا الخطّ العربي في أعماله. اللوحتان رقم (83)، (84) يوضّحان أحد أعمال محمد راسم المجسّدة للرّقص الشّعبي الجزائري العاصمي.

أمّا الفنّان شكري مسلي فقد عنون لوحته بـ: "رقص"، ليعبّر بأسلوبه شبه التّجريدي، عن مجموعة نسوة واقفات، أجسامهنّ أو فساتينهنّ مملوءة بزخارف ورموز شعبيّة أمازيغيّة، ليعطي إحساسا بالحركة وكأنّ النّساء في حالة رقص. ينظر اللوحة رقم (85)

الفنّان محمد تمام صوّر هو الآخر مواضيع الرّقص الشّعبي العاصمي، مجسّدا ذلك في لوحة لامرأة ترقص بزيّ تقليدي عاصمي، وفي الخلفيّة رجل يعزف على آلة العود، وفي عمق اللّوحة امرأة جالسة في وسط إطار مزخرف بطريقة كلاسيكيّة. اللوحة رقم (86) توضّح ذلك.

والفنّان فريد بن نية* صوّر المرأة، وهي ترقص بزيّها التّقليدي العاصمي، الأمازيغي والشّاوي وبمجوهراتها الذّهبية أو الفضّية، وبوضعيّات مختلفة بين المرأة والرّجل، وبتقنية الأصباغ المائيّة على الورق. اللوحات رقم (87)، (88)، توضّح ذلك.

* فريد بن نية: فنان تشكيلي ومهندس معماري وصاحب رواق فني خاص، ولد سنة 1953، بسيدي عيش ولاية بجاية.

1 ـ 2 ـ الموسيقى:

مظهر من مظاهر الفرح والاحتفال والمناسبات والأعياد الإسلاميّة والوطنيّة، كلّ بطريقة معيّنة، المهمّ أنّ الفنّان التّشكيلي جعل من الموسيقى الشّعبية موضوعا لأعماله الفنّية، كلّ فنّان بأسلوب يختلف عن الآخر.

من الفنّانين الرّواد الذين تناولوا موضوع الموسيقى، الفنّان أحمد بن سليمان** (1916-1951م)، الذي أنجز لوحته "عازف النّاي" مرتديا الزّي البوسعادي، ويبدو أنّه راعي الماشية، واللّوحة غير كاملة. ينظر اللوحة رقم (89).

من أهمّ الفنّانين الذين تناولوا الموسيقى أو الآلة الموسيقيّة خاصّة الشّعبية منها، الفنّانة باية محي الدين، وذلك لتأثّرها بزوجها الفنّان الشّعبي المعروف محفوظ محي الدين. ومن أهمّ أعمالها عازفة المندولين في اللوحة رقم (90)، لوحة عازفة العود رقم (91)، ولها مواضيع كثيرة تجسّد المرأة والآلة الموسيقيّة في وضعيّات مختلفة.

وأيضا أعمال الفنّان محمد راسم، تناولت هي الأخرى موضوع السّهرات العاصميّة للموسيقى الأندلسيّة، نلاحظ الفرقة الموسيقية النّسوية بأزيائها التّقليديّة في عرس جزائري. ينظر اللوحة رقم (92) يوضّح ذلك.

كما نلاحظ عمل الفنّان محمد تمام، لتصويره لفرقة موسيقيّة عاصميّة للرّجال بأزيائهم الشّعبية، وسط فناء البيت العاصمي، على الطّراز العثماني، مع رجال ونساء وحتّى أطفال. اللوحة رقم (93).

** أحمد بن سليمان: من مواليد مدينة بوسعادة سنة 1916م، توفي في 20 ديسمبر 1951م، خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة سنة 1944م، عضو جمعية الفنانين الجزائريين والمستشرقين بالجزائر سنة 1951م، تحصل على منحة دراسية بالجزائر سنة 1946م، توجد العديد من أعماله بمتحف زبانة بوهران.

وصوّر أيضا بشير يلس الحياة البدويّة لمجموعة من الرّجال يعزفون على آلة المزمار في الهواء الطّلق، كما نلاحظ في اللوحة رقم (94) بأسلوب فطري على القماش.

والفنّان أحمد صلاح بارة جسّد هو الآخر الفرق الموسيقيّة الشّعبية أو ما تعرف في الغرب الجزائري بالمدّاحات. ينظر اللوحة رقم (95).

كما عبّر الفنّان سعيد دبلاجي* عن الموسيقى القناوية، بتصويره لشخص يعزف على آلة القمبري وهو جالس. اللوحة رقم (96) يوضّح ذلك.

وأيضا الفنّان عمراوي عبد السلام** الذي صوّر النّارقية تعزف على آلة الإيمزاد، بأسلوب يشبه فنّ الفسيفساء. ينظر اللوحة رقم (97).

كما صوّر صالح حيون* هو الآخر ثلاث نسوة يعزفن على آلة العود والطّبلة والثّالثة تغنّي، بأسلوبه التّكعيبي. اللوحة رقم (98)) يوضّح ذلك.

كما رسم موضوع الموسيقى الفنّان بن نية فريد، مجسّدا إيّاه في المرأة النّارقية وهي تعزف على آلة الأيمزاد، بأسلوبه المتميّز بالألوان المائيّة. ينظر اللوحة رقم (99).

---

* سعيد دبلاجي: فنان تشكيلي من مواليد 12 جوان 1971م، مستغانم. خريج قسم الفنون التشكيلية جامعة مستغانم سنة 1993م، وتحصّل على شهادة الماجستير فنون من جامعة تلمسان سنة 2007م، وهو في إطار تحضير شهادة الدكتوراه من جامعة تلمسان وحاليا يدرّس بقسم الفنون بجامعة مستغانم.

** عمراوي عبد السلام: من مواليد 5 نوفمبر 1966م ببانتة. تخصّص في التصوير الزيتي والنحت ودرس الرياضيات، وهو عضو الاتحاد الوطني للفنون الثقافي.

* صالح حيون: من مواليد مدينة القل بتاريخ 12 فبراير 1936م. استفاد بدراسة فنية بباريس سنة 1956م، خريج مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1968م، قام بدورة تدريبية في فن الحفر بإيطاليا سنة 1985م، يوجد العديد من أعماله بمتحف الفنون الجميلة بالجزائر، تحصل على الجائزة الكبرى للرسم الزيتي سنة 1985،1983م.

وصوّر الفنّان التّشكيلي الطّيب أعراب** موسيقار القصبة وهو يعزف على آلة البانجو، بأسلوب هزلي قريب من فنّ الكاريكاتير. اللوحة رقم (100)) توضّح ذلك.

1 ـ 3 ـ الحكم والأمثال الشّعبية:

تناولها الفنّان التّشكيلي الجزائري بصفة عامّة، والخطّاط بشكل خاصّ لأنّه يتناول مباشرة الخطّ في كتابة لوحات خطّية لبعض الحكم والأمثال، أمّا الفنّان التّشكيلي هو الآخر تناول هذا الموضوع بطريقته لإيصال رسالته إلى المجتمع، أو بفهم آخر للمثل الشّعبي عن طريق التّشكيل.

وظّفه الفنّان التّشكيلي الهاشمي عامر*** في منمنماته بطريقة حديثة. ينظر اللوحة رقم (101). إذ كتب فيه بخطّ هندسي صلب جديد، ابتكره الفنّان ليكتب به المثل الشّعبي: "غير البغل ما ينكر أصلو" والذي يدلّ على النّسب والهويّة، وعمل آخر كتب فيه المثل التّالي: "ما يبقى في الواد غير حجارو". وأيضا مثل آخر: "قابلني ونقابلك يا طاجين الحوت أنت ما تطيب وأنا ما ناكلك" ألا وهو عدم اتّخاذ القرار بسرعة والتّماطل. اللوحة رقم (102)) يوضّح ذلك. وأمثال كثيرة وظّفها في أعماله الفنّية مثل "اللّعاب حميدة والرّشام حميدة"، "كي يغيبوا الطّيور تجي الهامة تدور"، "كي يغيب القطّ الفار يرقص".

** طيب أعراب: من مواليد 7 أفريل 1949م في وهران. كان رساما في جريدة الجمهورية حتى سنة 1978م، وانتقل إلى جريديتين الثورة الإفريقية والجزائر الأحداث، من 1979إلى 1989م، وفي الأخير استقر بجنوب فرنسا وأقام عدة معارض للرسم والكاريكاتير. من كتاب سوسن عامر حمدان سابق الذكر.

*** الهاشمي عامر: من مواليد حجوط يوم 20 نوفمبر 1959م، درس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر (1981/ 1985م)، واصل دراسته بالأكاديمية المركزية للفنون ببكين (1985 / 1988م)، أقام العديد من المعارض داخل وخارج الوطن. تحصّل على جائزة المتحف بالجزائر سنة 1993م، وجائزة المنمنمات من مهرجان سوق أهراس 1996م.

كما أنجزت الفنّانة التّشكيليّة صليحة خليفي* مجموعة من الأعمال بالأسلوب الحروفي العربي (بالخطّ اللّهيبي)، مجسّدة في بعض المرّات كلمة واحدة فقط وذلك لقيمتها، مثل كلمة: قرآن، العلم، الأمّ، أو بالخطّ الأمازيغي، وفي بعض الأحيان بالعربيّة والأمازيغية في نفس الوقت، تكتب أمثالا شعبيّة، وتصنع بذلك لوحة ذات قيمة إنسانيّة والتي تعدّ لغزا، تربط بين الرّسم واللّون حتّى يكتشفها المتلقّي، وهدفها هو استرجاع القيم وتحسين السّلوك. ينظر اللوحة رقم (103).

1 ـ 4 ـ السّير الشّعبية:

هناك قصص دينيّة ذات علاقة بالدّين الإسلامي، وبمحمّد رسول الله (صلى الله عليه وسلّم)، كقصّة الإسراء والمعراج لسيّد الخلق محمّد (عليه الصّلاة والسّلام)، الذي أسري به من الأرض إلى السّماء فوق البراق (البراق يشبه الحصان)، الذي وصفه رسول الله للصّحابة، ورسمه عدّة فنّانين خاصّة بأسلوب المنمنمات، كما رسمه الفنّان محمد تمّام. اللوحة رقم (104) توضّح ذلك.

وللسّير الشّعبيّة موقع عند الفنّان التّشكيلي، عادة ما يرسم الفنّان هذه الشّخصيات من مخيّلته، مثل قصّة الحبّ المعروفة لحيزية، والتي جسّد لها الفنّان لزهر حكار مجموعة من اللّوحات بأسلوبه المميّز، راويا لنا تسلسل أحداث القصّة بأعماله التّصويرية. اللوحتان رقم (105)، (106) توضّحان ذلك. هي ترجمة لقصيدة شعريّة صحراويّة "حيزية" من التّراث الصّحراوي، ألّفها ابن قيطون، والتي لحّنها وأدّى غناءها المطرب خليفي أحمد، ومن بعده رابح درياسة، ورسمها أيضا الفنّان بوزنان ز. نظر اللوحة رقم (107).

* صليحة خليفي: من مواليد بجاية سنة 1952م. فنانة تشكيلية وشاعرة وهي أستاذة اللغة العربية، عرضت أعمالها في عدة دول من العالم، كل من التشيك وفرنسا واسبانيا وإيطاليا، كل أعمالها تبعث القيم النبيلة، ولا سيما السلم والحرية والحوار البناء والتسامح والأمل.

وعنتر بن شدّاد الذي تأثّر بقصّته الفنّان المستشرق المسلم إتيان ديني، ورسمه في عدّة مشاهد، وفي بعض الأحيان يرسمون الأضرحة التي يميّزها شيء معيّن، مثل ضريح سيدي لخضر بن خلوف الواقع بولاية مستغانم، والذي تميّزه النّخلة غريبة الشّكل، الخارجة من قبره، والتي رسمها فنّانون جزائريّون كثر، منهم الفنّان شندر سعيد. ينظر اللوحة رقم (108). مسمّيا اللّوحة "زيارة الوليّ".

وأيضا الفنّان الهاشمي عامر رسم بأسلوب المنمنمات "قبة الولي الصّالح سيدي لخضر بن خلوف" الواقع بولاية مستغانم. اللوحة رقم (109) يوضّح ذلك. وكذا "ضريح سيدي بومدين الغوث" الواقع بولاية تلمسان الذي رسمه فنّانون بداية من المستشرقين منهم الفنّان المستشرق سيموني كوستافو Simoni Gustavo.

1 ـ 5 ـ الخرافة والأساطير:

اقتبس الفنّان التّشكيلي من الأساطير المحلّية والخرافة، مشاهد لأعماله التّشكيليّة، وربّما نجد بعض الأعمال تشخيصيّة أو تجريديّة وشبه تجريديّة، معنونة بتلك القصص والأسماء للأساطير الجزائريّة. كما جسّد الفنّان التّشكيلي نور الدين فروخي* أعماله بعالم مليء بالمشاهد الخرافيّة، كرسمه لأفعى بسبعة رؤوس، وبقرة تحلّق في السّماء، كما في اللوحتين رقم (110)،(111). وأيضا من الفنّانين الذين عالجوا الأساطير بطريقتهم الفنّية، الفنّان لزهر حكار (الذي نتطرّق إليه لاحقا في الفصل الأخير)، مسمّيا إحدى لوحاته، بأسلوب شبه تشخيصي رمزي، بعنوان "أساطير اللّيل". أنظر اللوحة رقم (112).

* فروخي نور الدين: ولد بمليانة في 26 نوفمبر 1959م. تحصل على دبلوم السيراميك من المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، كما تحصل على دبلوم في علم الآثار من مدرسة اللوفر بباريس، وتاريخ الفن من جامعة السربون باريس، قام بمعرض بقاعة فرانز فانون بالجزائر 1986م.

1 ـ 6 ـ الحكاية الشّعبية أو "المحاجية":

تلك الحكايات البطوليّة والخرافيّة التي تحكيها الجدّات للأحفاد ليلاً وخاصّة في ليالي الشّتاء، ذلك المشهد الذي كنّا نراه في الأسر الجزائريّة، والذي تناوله الفنّان التّشكيلي سعيد شندر في مجموعة لوحات أطلق عليها اسم "المحاجية". أنظر اللوحتين رقم (113)،(114).

1 ـ 7 ـ الألعاب الشّعبية الجزائريّة:

من المواضيع التي عالجها المستشرقون تلك الألعاب الجماعيّة والفرديّة التي لعبها الجزائريّون في الشّمال والجنوب، منهم الفنّان المستشرق أوجين فرومتن، وذلك برسمه للّعب بالخيول والصّيد بالصّقور، وكذا الفنّان المسلم ناصر الدين ديني، هو الآخر رسم الألعاب الجماعيّة للنّسوة والرّجال، كلعبة القوس سالفة الذّكر، التي تلعب بعصا وكرة مثل لعبة الهوكي العالميّة، ومازالت تلعب لحدّ السّاعة في منطقة وادي سوف. ينظر اللوحة رقم (115)، لوحة أنجزها الفنّان ناصر الدين ديني لهذه اللّعبة الشّعبية.

وأيضا لعبة القواش (Osselets)، يلعبونها جالسين بمجموعة من حجارة صغيرة الحجم أو عظام شاة أو أنوية مشمش، والتي تتكوّن من خمس قطع. وقد تناولها في أحد أعماله، الفنّان إيتيان ديني. اللوحة رقم (116) يوضّح ذلك. ورسمها كذلك الفنّان شندر سعيد بأسلوبه التّعبيري. ينظر اللوحة رقم (117).

أيضا لعبة العلّيلو التي كانت من الألعاب الشّعبيّة لدى بنات منطقة بوسعادة، هي الأخرى كان لها نصيب في أحد أعمال الفنّان إيتيان ديني. اللوحة رقم (118) يبيّنها. وهناك عدّة ألعاب خلّدها ديني في أعماله الزّيتيّة كاللّعب بدمى الأراغوز، واللّعب بالأرجوحة، ولعبة الحبل وغيرها من الألعاب لمنطقة بوسعادة.

وأيضا لعبة الدّامة وهي تشبه لعبة الشّطرنج، حيث رسم ميلود بوكرش لوحة لشيخ بزيّه الجزائري وهو مبتسم يلعب "الدّامة أو الشّطرنج". ينظر اللوحة رقم (119).

1 ـ 8 ـ البوقالة في الفنّ التّشكيلي:

اقتبس الفنّان التّشكيلي رشيد قريشي أشعار البوقالة في أعماله الفنّية، بأسلوبه المتميّز بالمزج بين الرّسوم وكتابة البوقالات بأسلوب النّص الحروفي، كأعمال المنمنمات الإيرانيّة، وذلك بإخراج البوقالة من عالمها غير المادّي إلى تراث مادّي يتماشى مع العصر. أنظر بعض أعماله الفنّية التي تناول فيها البوقالة بشكل مباشر في اللوحتان رقم (120)، (121)، ورسم كذلك الفنّان سعيد شندر مشهد اجتماع النّسوة وهنّ يلعبن البوقالة، بأسلوبه التّعبيري. أنظر الشّكل رقم (122).

1 ـ 9 ـ ركب سيدي لبيض الشّيخ:

ركوب الخيل من الألعاب أو الرّياضة التي فتنت الفنّانين التّشكيليّين الواقعيّين، لما لها من قيمة تاريخيّة وعلاقة بالدّين الإسلامي، وقيمة الفرس وجمالها الفنّان. وهكذا أبدع فيه الفنّانون التّشكيليّون منهم أزواو معمري، الذي اهتمّ بالفنتازيا. اللوحة رقم (123).

ومن الفنّانين الجدد الذين صوّروا هذا الرّكب بأسلوب واقعي، الفنّان حسين زياني، كما في اللوحة رقم (124). وأيضا رشيد طالبي* رسمه بأسلوب واقعي. ينظر اللوحة رقم (125).

والفنّان سعيد شندر صوّر هذا المشهد وهو في حالة الجري، بأسلوبه التّعبيري، واسم اللّوحة القوم "ElGoum"، كما في اللوحة رقم (126)، وهذا المشهد رسمه عدّة مرات.

* رشيد طالبي: من مواليد مدينة وهران، في 29 أكتوبر 1967م. فنان تشكيلي عصامي، أقام العديد من المعارض منذ سنة 1987م، وطنيا وفي الخارج في الأردن.

والفنّان سليمان الشريف** صوّر لعب الخيل. الشّكل رقم (127). وأيضا أبدع في ذلك الفنّان التّشكيلي سيد أحمد قطاوي**** بأسلوبه الانطباعي التّنقيطي. اللوحة رقم (128).

1 ـ 10 ـ السّبيبة :

من المواضيع التي عالجها الفنّان التّشكيلي الجزائري، وهي من تراث منطقة الطّاسيلي، احتفال السّبيبة، كما صوّره الفنّان حسين زيّاني بأسلوبه الواقعي. اللوحة رقم (129) يوضّح ذلك.

1 ـ 11 ـ أهلّيل:

ذلك التّراث الذي يقام بالقرارة بتميمون ولاية أدرار، كان له الأثر البالغ عند الفنّان التّشكيلي الجزائري، كل فنّان صوّره بطريقته، منهم من نقل لنا المشهد كما هو بأسلوب واقعي لهذه الطّريقة في ذكر الله، كما في اللوحة رقم (130) للفنّان التّشكيلي سعدون خير. ونظرا لقيمة هذا الإرث غير المادّي، نسخ من هذه اللّوحة طابعا بريديا بعنوان أهلّيل قورارة سنة 2010م، كما في الصورة رقم (131). ومنهم من استوحى منها حركة الأشخاض وهم يؤدّون هذا الذّكر الصّوفي بأسلوب شبه تجريدي، كما في اللوحة رقم (132) للفنّان مقران بوزيد*.

** سليمان الشريف: فنان تشكيلي ومصمم هو خريج مدرسة الفنون الجميلة وهران سنة 1979م، وواصل دراسته بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة 1980، تخصص تصوير زيتي، ومن سنة 1980 إلى 1986 دراسات عليا فنون بالاتحاد السوفياتي، له عدة معارض في الداخل وخارج الوطن شخصية وجماعية. وحاليا يدرّس بقسم الفنون بجامعة مستغانم.

**** سيد أحمد قطاوي: فنان تشكيلي من مواليد مستغانم. خريج مدرسة الفنون الجميلة مستغام، يعمل ويعيش حاليا في مستغانم، مصمم مواقع إلكترونية لنحت ميداني، أنجز عدة أعمال ميدانية وجداريات في مستغانم.

* مقران بوزيد: فنان تشكيلي قام برحلات فنية إلى المغرب، السينغال، الهند، النيبال وباكستان، وفي عام 2000م، استقر بتميمون، شارك بمهرجان الفنون التشكيلية بطنجة وملتقى الفنون بدار البيضاء، قام بعرض أعماله بداكار ورواق أرتومانية بأغادير.

2 ـ الموروث المادّي:

2 ـ 1 ـ التّصوير الشّعبي:

من الموروث المادّي الذي كان له الأثر البالغ على الفنّان التّشكيلي الجزائري، التّصوير، خاصّة الجداري منه، إذ نلمسه في البيوت الدّاخلية لسكّان منطقة القبائل الكبرى، ونجده ثريّا بالّرموز والّرسوم الشّعبية وبالألوان، والذي أثّر في مخيّلة الفنّان التّشكيلي الجزائري، بحيث نرى أنه جسّد أعمالا نحتيّة بارزة مستوحاة من أعمال المرأة الأمازيغيّة، التي تجسّدها في مطبخها في تشكيل الجرار بالطّين وتطعّمها برموز وزخارف هندسيّة أمازيغيّة، كما توضّحه الصورة رقم (133). كلّ هذا كان له الأثر على فنّانين كثر، منهم الفنّان التّشكيلي عمر لوناس، إذ نرى أعماله أحاديّة اللّون ومنها ثنائيّة اللّون، كما في اللوحة رقم (134).

الرّموز الشّعبية:

تعتبر الرّموز من أهمّ عناصر اللّوحة التّشكيلية، إنّها موجودة في معنى ومضمون وموضوع اللّوحة، لذا اعتمده الفنّان التّشكيلي في تكويناته الفنيّة، نظرا لقيمته وما يحمل من معنى، ومدى عراقته وقوّته، كما وصفه الفنّان التّشكيلي شكري مسلي بأنّه أقوى من القنابل. مثلا لو نرى عمل الفنّان عمر لوناس لرسمه الجزائر بطريقته. اللوحة رقم (135). إذ نلاحظ أنّه وزّع مجموعة من الرّموز على البحر، كأنّه يريد أن يقول بأنّ هذا البلد، شعبه يعرف أسماء حيواناته أليفة كانت أم متوحّشة، برموز فقط متوارثة منذ آلاف السّنين. وفنّان آخر يرى عالمه بمخيّلة مليئة بالرّموز الأمازيغيّة، يريد منها أن تكون

عالميّة بتفكيكها على اللّوحة، هو الفنّان عادل جيلالي*، واللوحة رقم (136) واحد من سلسلة أعمال فنيّة تنتمي إلى نفس الأسلوب، بألوان متشابهة في البنيات.

ومن الفنّانين الذين عالجوا الرّمز الشّعبي الأمازيغي، المؤسّسين لجماعة الأوشام الفنّية، التي ظهرت على السّاحة الفنّية بعد الاستقلال سنة 1967م، ومنهم الفنّان شكري مسلي، دوني مارتيناز، ومصطفى عدان، كلّ الجماعة تقريبا عالجوا الرّمز، كلّ بأسلوبه، مثلا الفنّان شكري مسلي وظّف الرّمز بشكل كثيف، خاصّة ما نجده في السجّاد الأمازيغي أو المغاربي بشكل عامّ، وهذا ما نلاحظه في أعماله. مثل اللوحة رقم (137). وأيضا وظّف كتابة التّيفيناغ بشكل مكثّف، نظرا للعلاقة الموجودة بين الكتابة الأمازيغيّة، والرّموز الأمازيغية التي نجدها في السّجاد أو الفخّار.

والفنّان عدان هو الآخر وظّف الرّمز في تكوين لوحاته، كما في لوحة "امرأة قبائليّة". اللوحة رقم (138) وعمل الفنّانة زهرة حاشيد سلال** التي وظّفت الرّموز الأمازيغية بشكل مكثّف وواضح في أعمالها كما في اللوحة رقم (139) والفنّان نور الدين شقران هو الآخر جعل من الرّمز عنصرا تشكيليّا بطريقته الفذّة وتكويناته الرّائعة بألوان باردة كما في اللوحة رقم (140).

* عادل الجيلالي: من مواليد 8 جويلية 1955م بأولاد بن عبد القادر الشلف. خريج مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة 1979م، ثم واصل دراسته في ألمانيا الغربية مدرسة الفنون الجميلة دوهمبورغ سنة 1987م، ليلتحق بعد تخرجه بمدرسة الفنون الجميلة ليدرس بها ثم بعد فتح قسم الفنون التشكيلية، التحق بجامعة مستغانم ليدرس بها حتى تقاعدة سنة 2017م، وما زال يمارس نشاطه الفني واهتم بعالم الرّمز بصفة عامة.

** زهرة حاشيد سلال: مجازة من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1965م، ومن المدرسة العليا للفنون الزخرفية في غرينوبل، فرنسا سنة 1972م، تعيش وتعمل بالجزائر، شاركت في العديد من المعارض الشخصية في كل من الجزائر، فرنسا، البرتغال، الإمارات، الولايات المتحدة الأمريكية، وفي عام 2006م أقامت معرضا في متحف الفنون الجميلة في الجزائر.

ونجد الحرف الأمازيغي في أعمال كثير من الفنّانين الذين نعتبرهم حروفيّين، عالجوا الحرف الأمازيغي كلّ بطريقته، مثلا الفنّان محند سيدي أمزيان. ينظر اللوحة رقم (141). وأيضا الفنّان نور الدين تابرحة*، وفي عمله في اللوحة رقم (142) نلاحظ تواجد الرّموز والحرف الأمازيغي. والفنّانة خليفي صليحة هي الأخرى عالجت الحرف الأمازيغي مع الحرف العربي. ينظر اللوحة (103).

والفنّان أعراب الطّيب من المتأثّرين بالفنّ الأمازيغي البدائي، المليئ بالزّخارف والرّموز الأمازيغية وأحرف التّيفيناغ. ومن خلال هذه اللّوحة، نرى بأنّه كان سريع الأداء بخطوط عفويّة، ليختصر بها مجموعة من الأشكال كما في الفنّ الأمازيغي، وإحدى لوحاته بعنوان "الطّائر الجريح"، التي نرى فيها توظيف كتابة التّيفيناغ والرّموز الأمازيغيّة مع بعض، كما في الشّكل رقم (143).

ومن الفنّانين الذين وفّقوا لحدّ كبير في توظيف الفنّ الأمازيغي في الفنّ التّشكيلي، نور الدين حموش، والذي استخدم الرّمز على عدّة خامات من قماش وورق وخشب، وحتّى في أعمال نحتيّة، والفنّ المركّب كلّه مقتبس من الرّمز والكتابة الأمازيغيّة، واللوحة رقم (144) عمل على زجاج. اللوحة رقم (145) أحد أعماله التي وظّف فيها الرّمز الأمازيغي على قماش

والفنّانة بن محمود فريدة** تصوّر المرأة الأمازيغيّة بأسلوب تعبيري رائع، تجعل الملامح غير واضحة تماما، وإنّما تركّز على المجوهرات الأمازيغيّة، وتجعلها ترتدي

* نور الدين تابرحة: من مواليد 1967م تاجموت جنوب الأوراس التابعة لولاية بسكرة، لينتقل بعد ستة سنوات إلى سيدي عقبة ببسكرة. اهتم بالرمز الأمازيغي.

** بن محمود فريدة: متقاعدة من التربية الوطنية شديدة الاهتمام بالإثنوغرافيا، ونشطة في جمعيات فنية، شاركت في عدة معارض ذات التعبير الفني الشعبي.

وشاحا يحمل مجموعة من الرّموز الأمازيغية، وعنونت اللّوحة بامرأة أمازيغيّة 28/39سم. ينظر اللوحة رقم (146).

2 ـ 2 ـ العمارة:

كان للعمارة الأثر البالغ عند الفنّان التّشكيلي، إذ نلاحظ ملامح العمارة الإسلاميّة عند البعض، مثل الفنّان بشير يلس، صوّر آثار منطقة منصورة بتلمسان، كما في اللوحة رقم (147).

وفي أعمال البعض نجد ملامح العمارة الأمازيغيّة، مثل الفنّان دوني مارتيناز، الذي تأثّر بالعمارة الدّاخلية للبيت الأمازيغي، ونرى ذلك التّأثير في أحد أعماله، كما في الشّكل رقم (148). وعند البعض الآخر نرى ملامح العمارة الغربيّة، وحتّى التّركية كمناظر القصبة بأسلوب واقعي أو آخر، فمثلا نجد أعمال الفنّان التّشكيلي إبراهيم مردوخ* الذي نهل من عمارة "بني يزقن" بأسلوب شبه تجريدي. أنظر الشّكل رقم (149).

وأيضا الفنّان عزيز عياشين** الذي مزج بين الأسلوب الحروفي والعمارة الميزابيّة، أو العمارة الإسلاميّة بصفة عامّة، بمعالجته بالقباب والأقواس، كما في اللوحة رقم (150). وعمل الفنّان زدمي عبد العزير*** الذي نرى فيه اقتباسا من زخارف إسلاميّة، نجدها في بيوت القصبة على الزّليج والأعمدة بتيجانها الرّخاميّة. اللوحة رقم (151) 1وضّح ذلك.

---

* إبراهيم مردوخ: من مواليد القرارة ولاية غرداية بتاريخ 20 جانفي 1938م. خريج كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ومعهد ليوناردو دافنشي التابع للمركز الثقافي الإيطالي بالقاهرة سنة 1967م. عمل أستاذا للتربية الفنية من سنة 1967 إلى 1974م، أقام العديد من المعارض الفنية الخاصة.

** عزيز عياشين: من مواليد الشلف 1979م. هو خريج مدرسة الفنون الجميلة مستغانم، تخصص رسم زيتي.

*** زدمي عبد العزيز: فنان عصامي، من مواليد تقرت 15 مارس .1938م. اختص في رسم المناظر الطبيعية المحلية بالرسم الزيتي.

وأعمال الفنّان محمد لمين مدني**** التي نرى فيها العمارة الصّحراويّة، خاصّة منطقة تيميمون، بأسلوب شبه تجريدي، مطعّما العمل ببعض الرّموز والرّسوم المستوحاة من التّراث الصّحراوي،بألوان حارّة على خلفيّة بألوان باردة.ينظر اللوحتان رقم(152) و(153)

وأعمال الفنّان التّشكيلي سليمان ولد محند***** الذي صوّر القصبة بأسلوبه الطّفولي، الذي يسترجع به الماضي البعيد لحيّ القصبة والألعاب التي كان يلعبها، العمل منفّذ بتقنيات مختلطة من رمل وألوان أكريليك. ينظر اللوحة رقم (154).

2 ـ 3 ـ الفخّار:

الفخّار من الفنون التّقليديّة التي نجدها في أعمال الكثير من الفنّانين التّشكيليّين، حتّى وإن لم نجد الفخّار في حدّ ذاته، نجد تلك الرّسومات والرّموز، التي زيّنت بها المرأة الأمازيغيّة جرارا ضخمة، توضع فيها القمح والشّعير لمدّة طويلة، وغالبا ما تغطّى بزخارف ورموز شعبيّة بارزة (إكوفان). ينظر الصورتين رقم (155) و(156). كما نجد أعمال الفنّان عمر لوناس* الذي اقتبس من تلك الأعمال الفخّارية، كما في الشّكل رقم (157). وأعمال فنّان الثّورة عبد القادر هوامل** الذي نجد في تصويره لطبيعة صامتة بأسلوبه الفطري، والتي احتوت على أواني فخّارية أمازيغيّة. ينظر اللوحة رقم (158).

**** مدني محمد لمين: من مواليد 1979م بتقرت بسيدي سليمان. خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، شارك في معظم الصالونات والمهرجانات والملتقيات الوطنية.

***** ولد محند سليمان: زاول دراسته الفنية بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة من 1983 إلى 1987م، أقام العديد من المعارض الخاصة في الجزائر وفي فرنسا وفي جالري إيفاجاكي بلندن 1992م.

* عمر لوناس: مهندس معماري وأستاذ بكلية الهندسة المعمارية في مرسيليا، أمضى طفولته وحتى الثانوية بقرية ببوغني بتيزي وزّو.

** هوامل عبد القادر: ولد في17 أوت 1936م بنقاوس ولاية باتنة. خريج الفنون الجميلة بروما، أقام العديد من المعارض الشخصية في تونس وفي الجزائرسنة 1964م، تحصل على الجائزة الكبرى في روما سنة 1962م، ميدالية ذهبية للعلاقات الإيطالية العربية روما . جائزة بالافي 1974م، توفي في جويلية 1974م.

ونجد الفخّار الأمازيغي في أعمال حسين زيّاني الواقعيّة، تكون في الطّبيعة الصّامتة، لتعبّر عن الهويّة الجزائريّة، وحتّى الفواكه محلّية جزائريّة، وحتّى إن وجدت أواني مع امرأة أمازيغيّة، تكون بزخارف أمازيغيّة وزيّ أمازيغي أو صحراوي. أنظر اللوحتان رقم (159)، (160). وأيضا تناول الفنّان أحمد صالح بارة*** الأواني الفخّارية الأمازيغيّة، تحملها نساء أمازيغيّات بزيّهنّ التّقليدي. كما في اللوحة رقم (161).

وتناولت الفنّانة التّشكيليّة بن محمود فريدة مشهدا لفتيات من المناطق الأمازيغيّة، لجلب المياه من المنبع، وهنّ يحملن الجرار مجرّدة من تلك الرّموز، مرتديات مجوهرات أمازيغيّة، وأسفل اللّوحة نرى تلك الرّموز مبعثرة، كأنّها نبات يخرج من تلك الأراضي، لابدّ أن نحافظ عليه، لأنّه هو من يبيّن هويّتنا، حتّى وإن انتقل من فخّار إلى نسيج أو فضّة. اللوحة رقم (162) يوضّح العمل الفنّي للفنّانة بن محمود "حاملات الماء" 81/ 66 سم، سنة 2013.

2 ـ 4 ـ صناعة السجّاد:

لعب السجّاد بعالمه الغنيّ بالرّموز والألوان الزّاهية الطّبيعية، دورا في تأثيره هو الآخر على الفنّان التّشكيلي الجزائري، حيث مكّنه أن يطعّم أعماله الفنّية بتلك الرّموز.

كما نفّذ الفنّان نور الدين شقران مجموعة معتبرة من الأعمال الفنّية بأسلوب متشابه، فيه توظيف للرّموز الأمازيغيّة بشكل ذكيّ، إذ يمزج بين الرّموز وكتابة التّيفيناغ والتّشخيصي، كما يوضّح ذلك اللوحتان رقم (163)، (164).

*** أحمد صالح بارة: فنان تشكيلي عصامي، ابن منطقة وادي الكبريت سوق اهراس، متخرج من جامعة عنابة، تخصص علم الأحياء (بيولوجيا).

وبقي نور الدين شقران* الذي ينتمي إلى حركة "الأوشام" وفيّا إلى مجاله واتّجاهه، من خلال اللّوحات التي عرضها، والتي أنجزها خلال الفترة الممتدّة من 2008 إلى 2011م.

وصرّح الفنّان قائلا: "أستلهم من الرّمز وأطوّره حسب أسلوبي. الرّمز موجود في كلّ أعمالي". وأكّد هذا الفنّان الذي شارك في عدّة معارض جماعيّة وفرديّة في الجزائر والخارج، أنّ الرّسم يمثّل علاجا بالنّسبة إليه، ومصدرا للسّعادة ووسيلة للتّقاسم.

وفنّانون آخرون يرسمون المرأة بحدّ ذاتها وهي تنسج الزّرابي، كما رسمتها الفنّانة التّشكيلية حسينة بوغلام. اللوحة رقم (165) يوضّح ذلك.

2 ـ 5 ـ المصنوعات الخشبيّة:

من الفنون التّقليدية التي اشتهرت بها منطقة القصبة بالجزائر العاصمة، تلوين الأثاث بالزّخارف النّباتية والحيوانيّة، واشتملت الخزانة والرّفوف وصندوق العروس، الذي ما زال يصنع لحدّ السّاعة. ونجد هذا الفنّ الشّعبي كان له الأثر البالغ في أعمال الفنّانة باية محي الدين، وذلك ما نلاحظه في بعض أعمالها المليئة بالزّخارف والحيوانات، بأسلوبها الفطري. ينظر الصورة و اللوحة رقم (166).

2 ـ 6 ـ صناعة النّحاس:

هي من الفنون الشّعبيّة التي انتشرت في المدن الكبرى، مثل تلمسان والجزائر العاصمة وقسنطينة، والتي كان لها أثرا عند الفنّان التّشكيلي الجزائري، خاصّة من يصوّرون بالأسلوب الواقعي، فنجد في أعمالهم الأواني النّحاسيّة كطبيعة صامتة، فبفضل هذه الأواني تتبيّن هويّة البلد، كما رسم الفنّانون عبد الرحمان ساحولي وحسين زياني

* شقران نور الدين: من مواليد الرباط بالمغرب في 26 ماي 1942م. درس بجمعية الفنون الجميلة ثم في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، تحصل على جائزة مدينة الجزائر سنة 1973 وجائزة الرسم الإعلاني سنة 1972م.

ورشيد طالبي عدّة أعمال، تناولوا فيها الأواني النّحاسيّة. اللوحة رقم (167) طبيعة صامتة لرشيد طالبي.

2 ـ 7 ـ الحليّ الجزائريّة:

عادة ما رسم الفنّان التّشكيلي المرأة الجزائريّة، ليعبّر عن هويّتها حيث كان تركيزه على الزيّ والحليّ، وحتّى الحليّ تختلف من منطقة لأخرى، مثل حليّ (منطقة تلمسان) تختلف عن حليّ (القبائل الكبرى)، وعن التي تضعها نساء الطّوارق والشّاويات. فرسم فريد بن نية المرأة التّارقية بمجوهراتها الفضّية، واسم اللّوحة "امرأة الهوقار". ينظر اللوحة رقم (168).

وأيضا المرأة الشّاوية رسمها عبد الحليم همش بأسلوبه الواقعي وهي مرتدية مجوهرات فضّية. ينظر اللوحة رقم (169). ورسم لامرأة بالشّدة التّلمسانية الفنّان فريد بن نية. ينظر اللوحة رقم (170). ورسم امرأة قبائليّة بمجوهراتها الفضّية الفنّان رشيد طالبي. ينظر اللوحة رقم (171). والمرأة العاصميّة بمجوهراتها الذّهبية وارتدائها لخيط الرّوح الذّهبي، رسمتها الفنّانة آسيا بوغرة. ينظر اللوحة رقم (172).

2 ـ 8 ـ الملابس التّقليدية:

اهتمّ الفنّان التّشكيلي برسمه للشّخصية الجزائريّة مرتدية زيّها الشّعبي الجزائري، سواء رجلا أم امرأة، فنلاحظ اللوحة السابقة (171) لرشيد طالبي مبيّنا الزيّ القبائلي والمجوهرات الفضّية. كما رسم أيضا الزيّ الوهراني أو ما يسمّى باللّهجة الوهرانيّة "البلوزة" بأسلوبه الواقعي. اللوحة رقم (173).

ورسم المرأة العاصميّة بزيّها التّقليدي، محمد تمام، بأسلوب المنمنمات. ينظر اللوحة رقم (174). ويصوّر نور الدين شقران المرأة الشّاوية مرتدية الرّداء الشّاوي ومجوهراتها، بأسلوبه المليء بالرّموز والرّسوم الشّعبية. ينظر اللوحة رقم (175). ورسم حسين زياني ملكة الطّوارق "تينهينان" من مخيّلته، بزيّ الطّوارق ومجوهراتها الفضّية وحرّاسها. ينظر اللوحة رقم (176). ورسم الفنّان جمعي رشيد* الزيّ الجزائري العريق وهو "الحايك"، بطريقته العصريّة شبه التجريديّة، وظهر في أعماله عدّة مرّات. ينظر اللوحة رقم (177). وصوّر الفنّان منصف قيطا** امرأة بزيّها الشّاوي مرتدية مجوهرات ذهبيّة وفضّية، وأطلق على هذه اللّوحة اسم "بورتري tm". ينظر اللوحة رقم (178).

2 ـ 9 ـ صناعة الجلد:

من الفنون التّقليدية التي تعتمد بالدّرجة الأولى على جلود الحيوانات لإنجاز محافظ، كما في الصورة رقم (179)، والحقائب والأحذية والأحزمة والخيمة وغمد السّيوف والأفرشة، والتي كان لها نصيب في بعض أعمال الفنّانين التّشكيليّين، من بينهم حسين زيّاني، إذ نجده جعل من المحفظة التّقليديّة التّارقية، عنصرا مهمّا في رسم طبيعة صامتة، توحي بالهويّة الصّحراويّة الجزائريّة. اللوحة رقم (180) توضّح ذلك.

2 ـ 10 ـ الوشم:

ذلك الرّسم على الجسم البشري، وجد ضالّته على اللّوحة التّشكيلية عند الفنّان التّشكيلي الجزائري بالذّات، لأنّه رأى بأنّ الوشم أهمّ عنصر يعبّر عن الهويّة، لأنّه أقدم

* جمعي رشيد: من مواليد 1947م بالمدنية الجزائر العاصمة. خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، ثم واصل دراسته في الولايات المتحدة الأمريكية من 1973 إلى 1979م، عضو الجماعة الفنية (جماعة 37 فنان)، وعضو جمعية الفنون التطبيقية بالجزائر. أقام معرضه الأول بقاعة الموقار 1980م، ثم المعرض الثاني بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة.

** منصف قيطا: من مواليد مدينة عنابة في 7 فبراير 1945م، رسام ودكتور في البيولوجيا، نظم العديد من المعارض الخاصة بأعماله الفنية في فندق الجزائر بالجزائر العاصمة، المسرح الجهوي بعنابة سنة 1986م، قاعة بن خلدون الجزائر، المركز الثقافي محمد العيد آل خليفة بقسنطينة، قصر الثقافة مفدي زكريا بالجزائر 1991م.

موروث شعبي عرفته المنطقة، وله دلالة ومعنى مرتبط بثقافة الشّعب، فمن الفنّانين من وظّفوا الوشم مباشرة على مسطّح اللّوحة بعد بحث وتحليل أصوله التّاريخيّة، ومنهم لمجرّد جماله فقط، ومنهم من رسم تلك الوجوه لسيّدات طاعنات في السنّ، لكلّ منطقة وشمها، كما صوّرت تلك الوجوه الفنّانة الطّاوس بن عمارة. ينظر اللوحة رقم (181). والفنّان شيهان محمد. ينظر اللوحة رقم (182).

ومن الفنّانين الذين رسموا أوشام النّساء كعنصر تشكيلي في أعمالهم، وحتّى الوجوه الموشومة كبورتريهات، الفنّان لزهر حكّار، أنظر أحد أعماله بالأصباغ المائيّة في اللوحة رقم (183)، ومن أعمال الفنّان سعيد شندر، لوحة بأسلوبه التّعبيري بعنوان "الوشم". ينظر اللوحة رقم (184).

2 ـ 11 ـ المخطوطات والخطّ العربي:

الكثير من الفنّانين التّشكيليّين استهوتهم المخطوطات القديمة المكتوبة بالخطّ المغربي، خاصّة من كان لهم تعليم في كتاتيب تعليم القرآن، مثل الفنّان رشيد قريشي سالف الذّكر، الذي أنجز مجموعة أعمال عن البوقالة. بهذا التّأثير وجد نفسه يسلك طريق الحروفيّين، أمثال شاكر حسن آل سعيد* العراقي، واحد من جماعة البعد الواحد، وأصبح من روّاد هذا التّيار عالميّا. ومن أعماله التي نرى فيها تأثير المخطوطات وتأثّره بطلاسم السّحر الشّعبي، العمل المبيّن في اللوحة رقم (185). ومن الفنّانين التّشكيليين الذين أولوا الخطّ العربي اهتماما كبيرا في إبداعهم الفنّي، الفنّان التّشكيلي رضا جمعي**

* شاكر حسن آل سعيد: هو رسام وفنان تشكيلي اشتهر في فترة السبعينات من القرن العشرين في العراق، ولد في مدينة السماوة عام 1925. تخرج من معهد الفنون الجميلة سنة 1954م، وسافر بعدها لفرنسا لإتمام دراسته بباريس من سنة 1955 إلى 1959م، وبعدها امتهن التدريس فيها.

** رضا جمعي: فنان تشكيلي من مواليد 25 جوان 1977م بدائرة العقلة بتبسة. تحصل على شهادة الليسانس سنة 2000م من جامعة مستغانم، وشهادة الماجستير من جامعة بغداد والإسكندرية سنة 2005م، كما تحصل على شهادة الدكتوراه من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (جمهورية مصر العربية) سنة 2010م، ويشغل حاليا منصب أستاذ بقسم الفنون بجامعة مستغانم.

بأسلوب حروفي حديث، متأثّرا بالمخطوطات، كما في اللوحة رقم (186). وكذا الفنّان يزيد خلوفي الذي تأثّر هو الآخر بالمخطوطات العربية، واللوحة رقم (187) توضّح ذلك،وعمل الباحث إبراهيم عبد الصدوق هو الآخر وظف الخط العربي في أعمال الفنية و الشكل رقم 192 يوضح ذلك.

2 ـ 11 ـ السّحر الشّعبي:

هناك مجموعة من الفنّانين افتتنوا بالمخطوطات القديمة التي تهتمّ بالسّحر، وما تحتويه من جداول وطلاسم ورموز، يصعب على المرء فكّها، كالخامسة والنّجمة السّداسيّة والجداول المملوءة بالحروف والأرقام، وذلك ما يسمّى بعلم الأوفاق، ونجد تلك الطّلاسم في أعمال الفنّانين رشيد قريشي وسيد أحمد اسطنبولي**، بأسلوب الفنّ الخام الشّبيه برسوم الأطفال، وإلى جانب تلك الرّسوم، نرى تخطيط تلك الجداول السّحريّة العشوائيّة. اللوحة رقم (188) توضّح ذلك. ورسم دوني مارتيناز أيضا تلك الجداول السّحرية في أعماله أكثر من مرّة، والفنّان بن شماخ كمال*، نلاحظ في أحد أعماله تلك الكتابة السّريعة والجداول السّحرية مملوءة بالحروف. ينظر اللوحة رقم (189).

والفنّان مرابط فريد** نجد في أعماله خليطا بين الرّموز الأمازيغيّة والطّلاسم وجداول السّحر. ينظر اللوحة رقم (190).

** سيد أحمد اسطنبولي: من مواليد 1957م، بمدينة خميس مليانة ولاية عين الدفلى، متخرج من مرسة الفنون الجميلة بباريس سنة 1977م، مارس مهنة تدريس الرسم والتصوير في مدرسة الفنون الجميلة بمستغانم من سنة 1987 إلى 1998م، كان عضوا في الجمعية الدولية للفنون الجميلة التابعة لمنظمة اليونسكو، له عدة معارض وطنيا وفي فرنسا بباريس ونيس.

* بن شماخ كمال: من مواليد 1974م بميلة بولاية جيجل، خريج مدرسة الفنون بقسنطينة ثم الجزائر العاصمة، يدرّس حاليا بملحقة الفنون الجميلة بعنابة.

** مرابط فريد: من مواليد قسنطينة سنة 1957م، يعيش ويعمل حاليا في قسنطية وهو مدرس في مدرسة الفنون الجميلة، شارك منذ سنة 1981م في عدة معارض جماعية، نالت أعماله السينوغرافية عدة جوائز، شديد الاهتمام بالإشارات والرموز المستوحات من تقاليدنا غير أعماله تميزت بأسلوب حديث وجميل.

ومن الطّقوس الشّعبية المتداولة بين أفراد المجتمع، الوصفة الطّبيّة من شيخ أو ما يسمّى بالعامّية "طالب" وهي "النّشرة"، عبارة عن رسم بعض الطّلاسم وكتابة قرآن داخل صحن ويذبح ديك، ويؤكل في ذلك الصّحن، فيقول والشّفاء على الله، وهذه العادة رسمها سعيد شندر مسمّيا اللّوحة "النّشرة". الشّكل رقم (191).

الباب الثّالث:

الموروث الشّعبي في أعمال الفنّانين التّشكيليين

الفصل الأوّل:

الرّمز الشّعبي الأمازيغي

تمهيد:

بمجرّد التّكلم أو التّطرق إلى الفنون الشّعبيّة الجزائرية، يخطر ببالنا ذلك الإرث الثّقافي الأمازيغي الغنيّ بالرّموز، والتي ينتقل من آنية إلى سجّاد إلى جدران إلى جسم بشري، وهي تتعدّى الألف ومائة رمز حسب تقرير الفنّانة والباحثة في الرّمز الأمازيغي "صليحة خليفي"، وبعضها مازال غامضا أو ربّما تجد له عدّة تفاسير. وبهذا العالم الغريب المليء بالرّموز شغف الفنّان التّشكيلي الجزائري، فنجده متداولا بكثرة في أعماله التّشكيليّة، لتنتقل من مدرسة لأخرى. وترى الفنّانين الحديثين يتخلّون عن الواقع، وكذلك عن مبدأ تسجيل الإحساس، من أجل تجسيد الفكرة. كان تصرّفهم هذا ينسجم مع روح الرّمزيّة، لقد استلهموا فنّهم الجديد من أسرار تلك الرموز، في سبيل تحقيق الفكرة المجرّدة. وبعد الاطّلاع والبحث الميداني وتفحّص الأعمال التّشكيليّة، رأيت بأنّ الرّمز الأمازيغي هو الغالب على أعمالهم الفنّية، وبهذا أردت أن أتطرّق إلى الرّموز الأمازيغيّة التي تناولها الفنّان التّشكيلي الجزائري، وتفسيرها إذا أمكن في هذا الفصل.

1 ـ مفهوم الرّمز:

"يعرّف الرّمز بأنّه شيء ما، يمثّل شيئا آخر من خلال عمليّة تداعٍ للمعنى وتماثل، كتقليد عادة متّبعة، وعلى نحو أكثر خصوصيّة، عندما يستخدم شيء محسوس، لتمثيل شيء ما غير مرئي أو محسوس." [1]

والرّمز هو شكل يدلّ على شيء ما له وجود قائم بذاته، يمثّله ويحلّ محلّه، وفي الفنّ يكون الرّمز متميّزا عمّا يشبهه من أشياء أو موضوعات. وللرّمز عدّة معان، فهو إمّا يدلّ على غيره، كما تدلّ المعاني المجرّدة على الأمور الحسّيّة (مثل الأعداد)، أو مثلما تدلّ الأمور الحسّيّة على المعاني المنظورة، كدلالة الثّعلب على المكر، والصّليب على

[1] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، 1967، ص 282

المسيحيّة، والميزان على العدالة، والصّولجان على الملك. وعادة ما يتمّ بناء التّفكير الرّمزي على الصّور الإيحائيّة، ويعدّ الشّيء عنصرا رمزيّا إذا كان يمثّل صيغا مجرّدة ثابتة لفكرة أو معنى، أو تجسيدا ملموسا لموقف، أو اتّجاها أو معتقدا ما، كما يشير الرّمز إلى مفاهيم وتصوّرات مجرّدة، وهذا ما يميّزه عن العلامة والتي تشير غالبا إلى موضوعات ملموسة مرتبطة بها، وقد تمثّل العلامة حقيقة واقعة، أو تعبّر عن شيء معروف، ومعالمه محدّدة بوضوح، وذلك ما يجعل إدراكها حسيّا، على عكس الرّمز الذي لا يتوقّف إدراكه فقط على العمليّة الحسّيّة بل يحتاج إلى عمليّات ذهنيّة معقّدة، لذا فهو ينطوي على معنى أوسع من الأشياء الحقيقيّة التي يمثّلها، مثل الشّيء الملموس الذي يوحي بشيء مجرّد، من خلال المعاني والتّشبيهات والعلاقات الدّلالية الأخرى، كالاستعارة والمجاز. ويمتدّ مفهوم الرّمز لأبعد من مجرّد مجموعة من الدّلالات أو العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التّصورات، بل هو شبكة معقّدة من الأشكال أو الصّور التي تعبّر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته..."[1]

المجتمع هو الذي يحدّد قيمة الرّمز، وهو الذي يضفي على الأشياء المادّية معنى معيّنا فتصبح رموزا." في البداية كان يرسم كما يرى الأشياء ليتطوّر إلى الرّمزية، بعدها صارت صورة الإنسان تأخذ شكلا تخطيطيّا، مثل الصّليب تقريبا، وأنّ هذا الشّكل أصبح رمزا للأمازيغيّة في أيّامنا هذه، وهذا الاختصار والميل إلى الرّمزية، لم يكن ينم عن فقر في الفنّ أو في التّعبير الفنّي، فيجب ألّا ننسى أنّه في تلك الحقبة، لم يكن النّاس على دراية بالكتابة، وكانوا يستعملون الرّسوم عوضا عنها للتّواصل، وبعد ظهور الكتابة لم

[1] أرنولد هاوزر، ترجمة فؤاد زكريا، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء1، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص 23

يعودوا بحاجة إلى الصّور للاتّصال، فقد أعطوا الفنّ البدائي مهمّة رمزيّة، والأشكال الهندسيّة أخذت طابعا رمزيّا."[1]

والرّموز عند يونغ* نواتج طبيعيّة وعضويّة كالأحلام، والرّموز تحدث بعفويّة ولا تبتدع بشكل مصطنع، والأحلام عنده هي المدخل الرّئيسي لكلّ معرفتنا عن الرّمزية، والرّمز أهمّ من الإشارة، وذلك كما يرى، دائما أقلّ من المفهوم الذي تمثّله، بينما الرّمز دائما أكثر من معناه الواضح والمباشر.

"يعتبر الرّمز من أهمّ عناصر الرّسم الشّعبي، إنّه موجود في معنى ومضمون وموضوع اللّوحة. فنادرا ما نرى عملا تشكيليّا شعبيّا إلّا والرّمز يمثّل قيمته، ويقرّبه من ذوق العامّة. إنّه من النّاحية الفنيّة لغة تشكيليّة يستخدمها الفنّان، للتّعبير عن أحاسيسه وانفعالاته، نحو كلّ ما يهزّ مشاعره من أفكار ومعتقدات، وكلّما تعرّفنا على تلك اللّغة وأجدنا تفسيرها، أصبحنا أكثر قدرة على فهم ودراسة الفنون الشّعبيّة."[2]

الرّسوم التي يختارها الفنّان الشّعبي من بيئته، يريد أن يزيّن بها إنتاجه الفنّي ويكسبه طابعا خاصّا، بشرط أن يكون الرّمز محمّلا بقيم المجتمع الثّقافية والفكريّة. الرّمز قد يكون لطير يهواه أو لحشرة تعجبه كالنّحلة، أو نبات يعتزّ به كالزّيتون، وهذا ما نلاحظه في زخارف الأمازيغ، حيث نشاهد رمز النّحلة ورمز شجرة الزّيتون أو حيوان محبوب.

ولإيجاد تفسير لتلك الرّموز عند الفنّانين الشّعبيّين، بما في ذلك الرّموز المرسومة على الخزف والفخّار والسّجاد، منها ما هو معروف متوارث شفاهة ورسما، ومنها ما اندثر مع

---

[1] سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الإبريز، الجزائر، 2015، وزارة الثقافة، الجزائر، ص27

* كارل غوستاف يونغ (Carl Gustav Jung): (1875،1961) طبيب نفسي سويسري، يعتبر مؤسس علم النفس التحليلي. ومن كتبه المشهورة (الإنسان ورموزه).

[2] أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، عدد 203، الكويت، 1995، ص 99

الوقت وممكن أن تتغيّر أشكالها أو معانيها. "لذلك كان على مبتدعي الرّمز التّشكيلي أن يعطوا لمجتمعهم رموزا تعبّر عن أفكارهم وخيالهم عنها، وفي الوقت ذاته يستقبلون انطباعا حولها، وينمو من خلال هذه الحركة السّيارة نوع من العواطف الإنسانيّة تجاه الرّمز وأهمّيته في حياتهم."[1]

"إنّ الإنسان الأمازيغي لشمال إفريقيا ظلّ منذ ألفي سنة على الأقلّ، يناضل ويصارع ويقاوم أعتى غزوات العالم القديم لا بالحديد فحسب، بل ثقافيّا أيضا، وقد ظلّ طوال هذه الحقبة الطّويلة يقوم بالتّضحيات الجسيمة، للحفاظ على أنّه شعب يعي ذاته المتميّزة وضميره الجمعي وعموميّاته المشتركة."[2]

والإنسان الأمازيغي يختلف عن بعضه من البشر، بصفات مبالغ فيها، حيث أنّه يحبّ أرضه وبيته لدرجة القداسة، والدّليل على ذلك تلك الرّسوم التي نجدها في الجدران الدّاخلية الضّاربة في الزّمن، حيث نجدها تمتدّ لثلاثة أجيال، وما زالوا محافظين عليها وحتّى الأواني الفخارية والزّرابي والمجوهرات الفضّية.

"ويعرف الإنسان الأمازيغي أيضا بأنّه غيور على لغته وعاداته، يحترم المرأة، ويقاسمها المسؤوليّة، كما أنّ الأسرة الأمازيغيّة أسرة موسّعة عادة (عائلة)، كلّ أبناء الأسرة الكبار مسؤولون أخلاقيّا عن الصّغار، وللجار حقوق كثيرة على جاره، لا يمكنه انتهاكها، كما يحتقر المجتمع الأمازيغي الكسالى ويهين سمعتهم. يميل الإنسان الأمازيغي للمرح والفرح ولكن بشهامة ونبل، وهو محافظ لا ينافق في الإيمان ويحبّ الفنّ النّظيف ويتفاعل معه بنشوة كبيرة."[3]

---

[1] هاني إبراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 94

[2] محمد أوبلقاسم خدام، معطيات أساسية عن الحضارة الأمازيغية، وزارة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 11

[3] محمد أوبلقاسم خدام، مرجع سابق، ص 134،135

وهذا ما نلمسه في فنونهم الشّعبيّة الغنيّة بالرّموز، والتي تناولها على خامات مختلفة بين الفخّار والنّسيج والفضّة، والتي أصلها تقريبا من كتابة التّيفيناغ التي نجدها إلى جنب الرّسوم الجداريّة للإنسان البدائي في الطّاسيلي، والتي أعلنت كمحميّة طبيعيّة من لجنة التّراث العالمي للثّقافة (يونسكو) سنة 1982.

والملفت للنّظر أنّ الإنسان الأمازيغي كان محافظا على رسومه المجرّدة، والتي تتماشى مع روح الدّين الإسلامي، وذلك خوفا من عودة الوثنيّة.

2 ـ تحليل بعض الرّسوم الشّعبية الأمازيغية:

إنّ جداريّات الطّاسيلى تحتوي على مناظر الصّيد للحيوانات المختلفة، كلّ منها حسب العصر الذي عاشت فيه، بقي هذا الأسلوب طوال آلاف السّنين، أي حتّى بداية العصر الحجري الحديث.

وبعدها بدأ التّغير، حيث نلاحظ نقوشا إلى جانب تلك الرّسومات كرموز أو كتابة، مثل كتابة التّيفيناغ وبعدها العربيّة، ومجمل هذه الرّموز التي اكتشفت في عدّة مواقع من الجزائر جنوبا وشرقا، تعود إلى المرحلة اللّيبية البربريّة، وتتواجد هذه الرّموز في مواقع حصينة في الكهوف.

يهتمّ سكّان الأمازيغ بالأواني الفخّارية المستعملة للأغراض اليوميّة، ويزيّنونها بزخارف ونقوش هندسية بحتة، بعضها غامض حتى الآن، ومنها منجز بالألوان مثل الزّخارف الهندسيّة والنّباتيّة، والأشكال الحيوانيّة والإنسانيّة والكواكب (الشّمس والنّجوم).

هناك تشابه بين جميع الزّخارف البدائية للدّول المحيطة بالبحر المتوسط، ودول المشرق، ولكن لا يمكن تحديد مؤسّسيها نظرًا لتعلّق ذلك بفنّ شعبي مجهول، استمرّ في

فنوننا التّقليدية، وبقيت زخارف هذه الفنون التّقليدية غنيّة برسوم شعبيّة، مرتبطة بالشّعوب المغاربيّة، لأنّه أصبح عرفا من الصّعب التّخلي عنه، وبقي محفوظا في ذاكرتهم.

ومن بين الرّسوم الشّعبية، تلك الرّموز التي تبيّن لنا تفسيرها ومغزاها، من توظيفها في الأواني أو السّجاد أو الجدران الدّاخلية للبيوت، وظهور الرّموز يرجع ذلك لأسباب اجتماعيّة تربويّة وأخلاقيّة، مثلا "السيّف" للشّجاعة، ومنها تقديسا لبعض النّباتات، وربّما الحيوانات خاصّة النّافعة منها وأيضا التي تمتاز بالقوّة، وكذلك من أسباب نشوء الرّمز لمعالجة القيم الاجتماعية الموروثة. "حتّى أنّ الرّمز بطبيعته يقبل التّراكم الثّقافي وينمو على مرّ العصور. ومن جانب آخر، فإنّ الرّمز في طبيعته الجماليّة يقبل التّفاعل مع التّطور الحضاري الثّقافي، ولذلك فإنّ ابتداع رمز جديد لا يقضي على ما كان قبله."[1]

ولا يمكن أن يصبح الرّمز القديم مهجوراً وإنّما يبقى محتفظا بقيمته، باعتباره حالة تشكيليّة عبّرت عن فكرة ما، بطبيعة الحال فكرة شعبيّة . لذلك نعتبر بأنّ الرّمز مكوّن من الفكرة وغالبا ما تأتي عن تراكمات تجريبيّة، والعنصر التّشكيلي للرّمز يعتبر تركيباً معقّداً للغاية، ومن منطلق هذا المعنى كان على مبتدعي الرّمز الشّعبي أن يجعلوا لمجتمعهم رموزاً تعّبر عن أفكارهم وخيالاتهم عنها. والرّمز من لحظة نشأته وتقبّله اجتماعياً، إلى مساره بعد ذلك مع التغيّرات الثّقافية التّاريخية، يعيش في ضمير الأفراد حيّاً متجاوبا معهم.

3 ـ الرّمز والفنّ التّشكيلي:

يمكن القول أنّ موضوع التّواصل التّشكيلي في إنتاج الرّمز الشّعبي، إنّما يعود إلى تنوّع الإحساس لدى المتعاملين معه، ويرجع هذا التّنوع إلى الخواصّ الإنسانية، كالشّعور وأمنيات كلّ فرد، وهذه الرّموز تنعكس على أهمّية الرّمز ودوره عند الجماعة، كما أسلفنا

[1] هاني إبرهيم جابر، مجلة فنون شعبية، العدد 42، يناير– ملرس 1994، ص16

ذكره عند الأمازيغ، وما علاقة تلك النّباتات والحيوانات بحياتهم إلى درجة القداسة، فجعلوا لها رموزا تراها تنتقل من خامة إلى أخرى.

تلك الرّسوم والنّقوش المتداولة عند الإنسان الأمازيغي، هي تعبير نابع من النّشاط العادي لبسطاء النّاس، فرسومات النّساء على الجدران الدّاخلية للبيوت، ساهمت في تطوّر هذا الفنّ الشعبي تدريجيّا، في فنّ النّسيج، والفخّار والمجوهرات والوشم، حتّى وصل إلى اللّوحة التّشكيلية، ليطعِّم ويثري فنّا تشكيليّا جزائريّا حديثا.

أكثر وجود للتّراث المادّي في أعمال الفنّانين التّشكيليين هو الرّمز أو الرّسوم الشّعبية المنتشرة في جميع مناطق الجزائر، والتي لجأ إليها الفنّانون الرّواد غداة الاستقلال وخاصّة (جماعة الأوشام) ومنهم مؤسّسوها شكري مسلي، دوني مرتيناز ومصطفى عدان، وتداولت الفكرة عند مجموعة كبيرة من الفنّانين الشّباب.

ولهذا عمدت في هذه الدّراسة إلى التّطرق إلى الرّمز الأمازيغي، وشرح بعض الرّموز، ومنها المتداولة بكثرة في الفنون الشّعبية كالفخّار والزّرابي والأزياء، التي وظّفها الفنّان التّشكيلي في أعماله الفنّية التّصويريّة، وهل هناك ترابط وانسجاميّة بين تلك الرّموز واللّوحة التّشكيلية. وهذا ما نستنتجه لاحقا في تحليل بعض الأعمال الفنّية لفنّانين تشكيليّين جزائريّين. ولهذا لابدّ من التّطرق لمعنى الرّمز والرّسوم الشّعبية انطلاقا من الإنسان البدائي إلى الفنّان التّشكيلي الجزائري وكيف وظّفه في أعماله التّشكيلية المختلفة؟

والرّمز في الفنّ التّشكيلي، يمثّل ركيزة هامّة في موضوعاته بصفة عامّة، فمن الضّروري التّعرّض للرّمز في الفنّ التّشكيلي، وكيف لعب دورا رئيسيّا في توصيل أفكار الفنّانين على مرّ التّاريخ منذ العصر الحجري، فقد تميّز الإنسان بقدرته على ابتكار الرّموز واستخدامه لها منذ نشأة الحياة، "كما تميّز سوزان لانجر بين الإنسان والحيوان،

على أن الإنسان حيوان رامز يبتكر الرّموز ويستخدمها، فضلا عن ذلك نظرتها إلى اللّغة بوصفها رمزيّة استدلاليّة ليس في مقدورها أن تعبّر عن الوجدان أو الحياة الباطنيّة."[1]

لهذا يلجأ الفنّان التّشكيلي إلى التّعبير عن حالته النّفسية وعن أحاسيسه بواسطة التّشكيل أو الفنون الأخرى كالنّحت والموسيقى والمسرح. فالفنّان التّشكيلي عندما يبدع فهذا يعني أنّه يضيف شيئا جديدا لم يكن موجودا من قبل، ففي هذه الحالة يكون الفنّان قد ابتكر رموزا تمثيليّة. كما ترى سوزان لانجر "أنّ الفنّ رمز والعمل الفنّي صورة رمزية، وهي تحدّد الفنّ على أساس أنّه إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسّي، بحيث تكون معبّرة عن الوجدان البشري."[2]

4 ـ التّبسيط في الرّسوم الشّعبية الأمازيغيّة:

إنّ عنصر التّبسيط أو التّحوير هو خاصيّة الفنّ الشّعبي، فلا يمكن أن يكون تبسيط عنصر أو شكل، إلّا بالاتّجاه إلى تحوير عناصر الطّبيعة المحيطة به، من نباتات وأزهار وحيوانات وشخصيّات، وحتى الظّواهر الطبيعيّة وغيرها، فهو يهدف إلى التّزيين أو التّعبير عن حسّ ووجدان الشّعب، ونشر قيم وأخلاق يحتذى بها بين أفراد الشّعب، ومن هنا ابتعد الفنّان الشّعبي عن محاكاة المنظر الطّبيعي، وقام بتحوير عناصره واهتمّ بصُلب الموضوع، ولعلّ هذا يبيّن قوة تخيّله وعمق تفكيره، وبهذا يحوّر الفنّان الشّعبي عناصره وكأنّه يخلقها من جديد أو يبتكرها ولا يحاكيها. "إنّ الفنّان العبقريّ الذي يطرح أفكارا جديدة لا يحاكي الطّبيعة، وإنّما ينبع إبداعه الكلّي من فكرة." [3]

[1] راضي الحكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 10

[2] راضي الحكيم، مرجع سابق، ص 10

[3] علي عبد المعطي محمد، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، ص 69

يتميّز أسلوب زخارف الفخّار التّقليدي الأمازيغي في أنّه يمتدّ في جذور التّاريخ، ولا يمكن فصله عن أسلوب زخرفة الفخّار للعصور القديمة، فنلاحظ استمرار أساليب في زخرفة الفخّار الرّيفي في العصر الحديث.

وإذا قارنّا أساليب الزّخرفة الهندسيّة الخطيّة لكلّ مناطق الشّمال الأفريقي (تونس، الجزائر، المغرب) نجدها تحت وحدة زخرفيّة مشتركة، تستعمل خطوطا دقيقه متوازية، أو متعرّجة أو سميكة، أو أشرطة ذات نظام هندسي، أو تكوينات معتمدة على المربّع أوالمعيّن والمثلّث.

إنّ الزّخرفة المركّبة لأواني "تيزي وزّو" وجّهتنا للبحث عن الأسس والقواعد التحويريّة للزّخرفة الأمازيغيّة، كما لوحظ تشابه مع الأواني الفخّارية لمنطقة القبائل، أي لهما نفس التّركيب في الاتّجاه العمودي، ونفس التّقسيم إلى مجالات بواسطة خطوط أفقيّة، ونفس التّخطيط للنّماذج الزّخرفية المثلّثيّة، كما تحوي بعض العناصر الثّانوية، كرموز تمثّل (الشّمس، القمر، النّجوم، النّباتات) كما في زخرفة المعاتقة*.

أمّا بالنّسبة لآواني "تيديس" فهي تحمل إفريزا من رمز العصافير أو من الزّاقصات، ومن دراستنا لهذه الزّخرفة الأمازيغيّة، وجدنا أنّ هناك قاعدة قد تكون أساسيّة في الزّخرفة الأمازيغيّة، وهي قانون التّخطيط المثلّثي، وقد شمل هذا القانون أيضا البيوت الرّيفية والزّرابي والوشم.

أمّا الاختلاف فهو يتلخّص في أنّ زخرفة فخّار القبائل يكون فيها ملأ كلّ مساحة الإناء تقريبا حتّى المقابض وأنابيب التّفريغ.

*زخرفة المعاتقة: منطقة أمازيغية لها أسلوب زخرفي خاص بها، لهذا تسمى الزخرفة على المنطقة.

"لقد حوّرت الكائنات الحيّة وبعض أعضاء أجسامها إلى أشكال هندسيّة بحتة من مثلّثات ومعيّنات، وتغطّى في بعض الأحيان بخطوط متقاطعة أو تربيعات، أو تتّصل بها أشكال أخرى وخطوط متنوّعة، وبعض الرّسوم التي أجريت في المرحلة الأخيرة، فإنّه يمكن التّعرف من خلالها على أشكال الحيوانات رغم تحويرها، وتزيين أجسامها بنقوش هندسيّة أو بخطوط تربيعيّة."[1]

ولمعرفة تفسير بعض الرّسوم، لابدّ من الملاحظة الجيّدة لتركيبات الأشكال التي تتداخل فيما بينها بواسطة مثلّثات ومعيّنات واتّصالها بخطوط معكوفة، لأنّه من الصّعب التّعرف على بعض أشكال الحيوانات، إلّا من طرف خبير كما في بعض الوشم. ونفس الملاحظة بالنّسبة لبعض عناصر الزّخرفة الجداريّة لمنطقة "واضية" بولاية "تيزي وزّو"، رمز يمثّل نساء فرنسيّات، وآخر يمثّل الرّجل والمرأة، ورمز آخر يمثّل مجموعة عساكر.

أمّا الشّيء الملفت للنّظر، هو أنّه رغم مرور حقبة من الزّمن، بقى رسم الصّور الإنسانيّة أو كذلك بعض الأعضاء الإنسانيّة والحيوانيّة، خاضعاً إلى نفس التّخطيط المثلّثي. وكما قلنا بأنّ المثلّث يرمز به للمرأة، وفى بعض المرّات إلى فراشة، والآخر إلى ضفدع.

لا تخضع جميع الزّخارف والرّسوم التجريديّة إلى قانون التّخطيط المثلّثي، وإنّما نجدها على شكل تركيبات مختلفة.

من أسباب التّحوير في الزّخرفة الأمازيغية حسب اعتقاد الباحثين، أنّ هذه الزّخرفة كانت في النّسيج التّقليدي قبل أن تكون في الفخّار والفنون التّقليدية الأخرى، وذلك لعلاقة تقنيّة النّسيج التي تتمثّل في تقاطع خيوط عموديّة مع خيوط أفقيّة فتسهل الزّخرفة عليها،

[1] عبد الصادوق صالح، الفن الصخري في شمال إفريقيا opu الجزائر، 1990، ص 46.

وبعدها انتقلت إلى الفخّار والفنون التّقليديّة الأخرى، عن طريق عمليّة اختزال أو تحوير، ومنهم من يرى بأنّ التّحوير ناتج عن التّأثر بالدّين الإسلامي الذي حرّم التّصوير كما ذكرنا سالفا.

5 ـ تفسير الرّمز والعلامة الأمازيغيّة:

كلّ رمز وعلامة أمازيغية تعني معنى معيّنا منسوبا إلى شخصيّة أو شيء (صفة)، سواء كانت إيجابيّة أو سلبيّة في نفس الوقت.

ومن تحليلنا لبعض تلك الرّموز والرّسوم، نكتشف إلى أيّ حدّ بلغ تقديس الطّبيعة عند الأمازيغ في حياتهم اليوميّة ولاسيما عند المرأة.

في البداية يتمّ تحديد الإطار على القطعة الفخّاريّة أو النّسيج أو جدران البيت، فيبدأ بملئ الفراغ برموز مختلفة، من مربّعات ومثلّثات ومعيّن وشكل شبيه بحرف "M"، وهي أشكال مسيطرة داخل هذه الإطارات، وهي عبارة عن أبواب سحريّة ترمز إلى رحم المرأة،"[1] الذي يعتبر منبع الخلق، فالمثلّثات التي تتّجه قممها إلى الأسفل يوحي شكلها إلى جسم المرأة الشّبيه بدلتا النهر.

"والرّموز في الحقيقة تشير إلى أنّ الحياة تخرج من الأعماق السّرية لجسم المرأة، ونجد في كثير من الأحيان تشعّب مثلّثات متّجهة إلى الأعلى، ممثّلة بعدّة خطوط متوازية من واحد إلى خمسة خطوط، وهي ترمز إلى رجلي المرأة."[2] ونجد شكلا معيّنا يلج فيه خطّ عمودي أحمر محاط بخطّين أسودين متوازيين، ويعرف هذا المعيّن باسم "خليّة النحل"، التي يرمز بها إلى العمل الدّقيق والفلاحة والسّعادة العائليّة، والعسل يرمز إلى حلاوة الحياة وطول العمر.

[1] Makilam, signes et rituels magiques des femmes kabyles, edisudfrance. p 35
[2] Ibid, p 35

"إنّ هذه الرسومات التي تسمّى عند الأمازيغ بالعين أو خليّة النّحل، تمثّل كلّها الجنس اللّطيف، وعند كلّ الشّعوب التي تعيش مع اتّصال دائم مع الطّبيعة، فمن هذه الخليّة يخرج عسل النّحلة."[1]

إنّه ممّا لاشكّ فيه أنّ تلك الأبواب السّحرية المرسومة ترمز إلى بطن المرأة، الذي يعتبر العقبة الأولى التي يستوجب على أ

يّ إنسان تجاوزها للخروج إلى النّور عند الوضع، وهي أيضا العقبة الثّانية التي يجتازها لمغادرة الحياة إلى عالم الأموات، والرّجوع إلى باطن الأرض، أقدم أمّ انطلقت منها الحياة.

وتبقى الأشكال والنّماذج المحوّرة التي تحدّثنا عنها عبارة عن نوافذ سحريّة تطلّ على عالم الأموات أو على الحياة بعد مغادرة رحم الأمّ، وتمثيل إمرأة بواسطة معيّن داخل المثلّث يقصد به الإشارة إلى قداسة الحياة التي تخرج من بين رجلي المرأة عند الوضع."[2] وعلى سبيل المثال فإنّ المثلّثات التي تتّجه قممها إلى أعلى فإنّها تمثّل الرّجال، أو ترمز إلى مجموعة من العساكر.

"يشبّه الأمازيغ المرأة بالضّوء داخل البيت، أمّا الرّجل فبالضّوء الخارجي، فنجدهم يرمزون للمرأة بالمصباح باستمرار في الرّسوم الفخّارية."[3]

والجدران الدّاخلية للمنازل ترمز للمرأة أكثر ممّا ترمز للرّجل، فالمصباح يرمز إلى الجنس اللّطيف، وأيضا الأحجار الكريمة المرصّعة على الحليّ الأمازيغيّة. وتمثّل المرأة

[1] Makilam, op,cit,p 36
[2] Ibid, p 36
[3] Ibid,p26

بالمصباح أو بالجرّة، لأنّها هي التي تنير البيت، وتماما مثلما تحافظ الجرّة على الماء (رمز الحياة) بداخلها، فإنّ المرأة تحمل الحياة داخل بطنها.

"وأمّا الأدوات المستعملة في الصّناعات التّقليدية بشكل عامّ، فإنّها تعتبر مقدّسة وسحريّة، لأنّها تملك القدرة على تغيير قدر الإنسان بشكل عامّ."[1]

وفي معتقد المرأة الأمازيغيّة، أنّه لتشكيل الطّينة تأثير على ما يشكّل في الأرحام، وعليه فإنّ المرأة الحامل تتجنّب ممارسة هذه الحرفة التي تعرّض جنينها للخطر، كما تتجنّب أيضا تزيين الجدران الدّاخلية للبيت.

ونلاحظ الكتابة ذات الرّموز الهندسيّة، متداولة عند نساء الأمازيغ على جدران المنازل والقطع الفخّارية والخزف وأنواع النّسيج، كما نجدها في وشم النّساء على أجسادهنّ.

وتلك الرّسوم تظهر على أنّها متشابهة، إلّا أنّه يوجد اختلاف من رمز لآخر، وأيضا يوجد في بعض الأحيان عدّة رموز لشيء واحد، فهذا الفنّ عاش واستمرّ مع الزّمن عبر عصور، وحفظته تلك التّحف الموجودة في المتاحف، والتي ما زال يستخدمها الفنّان الأمازيغي إلى الآن في الأواني الفخّارية، وما يشبه ذلك من أدوات ذات وظيفة يوميّة. وتدلّ تلك الرّموز على الاستقلاليّة والذّاتية التي تتمتّع بها المرأة الأمازيغيّة منذ الأزل في التّفكير، وسرّ هذا الفنّ الجميل الذي تتقنه بعبقريّة دون الرّجل.

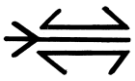
1: النّباتات (الأشجار)

1 ـ 1 ـ الشّجرة: "تمثّل محور العالم حيث تنجذب إليها كل الموجودات، المادّية والرّوحية، وترتبط بمعنى السّعادة والخصوبة، والحياة بامتداد جذورها، والمعرفة ممثّلة

[1] Makilam, op,cit, p 32

بأوراقها، حيث ترمز الأوراق إلى الحكمة. "مدلولها الرّمزي الرّخاء والسّلام، وغصن الزّيتون يدلّ على عودة السّلام بعد الطّوفان في قصّة نوح."[1]

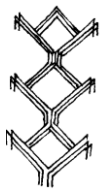
والأشخاص المرتبطون بهذا الرّمز يتميّزون بصفائهم وقوّتهم الدّاخلية الرّوحية، وهدوئهم وميلهم لفعل الخير. الشّكل رقم (192).



الشّكل رقم (192): رمز الشّجرة

مأخوذ من كتاب الفنّ الأمازيغي البدائي وأثره على الفنّ التّشكيلي في الجزائر، سوسن مراد حمدان، منشورات الإبريز،2013، ص65

1 ـ 2 ـ شجرة ألسنة العصافير:وهي تلك الشّجرة التي تعقد عليها النّساء مناديلهنّ بغية تحقيق الأمنيات. الشّكل رقم (193) هو رمزها.

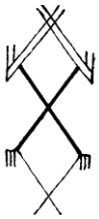


الشّكل رقم (193): شجرة ألسنة العصافير

1 ـ 3 ـ الرّجراج: وهو شجر تهتزّ أوراقه كثيرا وهو مستعمل من طرف السّحرة للكشف عن قدرات الأرواح التي تتجمّع عنده."[2] الشّكل رقم (194).

[1] فيليب سيرينج، الرموز في الفن . الأديان . الحياة، ت عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق 1992 ص99

[2] Ibid , p 66



الشكل رقم (194): رمز الرّجراج مأحوذ من الرّابط:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Kabylie#/media/File:Signes_de_Kabylie.jp

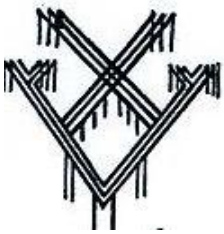
1 ـ 4 ـ شجرة الزّيتون: "وترمز إلى القوّة والهدوء والخير، وزيت الزّيتون يمثّل المحلول الحيوي Substance vitale، واسم شجرة الزّيتون في الأمازيغيّة هو (أزمور) Azemmur وهي كلمة مشتقّة من كلمة (تزمارت) Tazmmar ومعناها القوّة، كما يعبّر هذا الرّمز عن روح الصّداقة والانتماء للأرض والوفاء لقيم العائلة."[1] ينظر الشّكل رقم (195)

الشّكل رقم (195): رمز شجرة الزّيتون

مأخوذ من كتاب سوسن مراد حمدان، ص66

1 ـ 5 ـ النّخلة: شجرة مباركة ومحبوبة ويعتقد أنّ الملائكة تسكنها، وتمورها رمز للنّعومة، فترسمها المرأة الأمازيغية على جدران بيوتها الدّاخلية لتمنع دخول الأرواح الشّريرة إلى البيت وتفسد الاستقرار العائلي. الشّكل رقم (196).

[1] signification des symboles et signes www. fracen.site.voila.fr. أنظر الرّابط:



الشّكل رقم (196): رمز النّخلة

مأخوذ من الرّابط:https://fr.wikipedia.org/wiki/Signes_et_symboles_de_Kabylie

2 ـ البذور: ترمز إلى الخصوبة والحياة. الشّكل رقم (197).

الشّكل رقم (197) رمز البذور، مأخوذ من الرّابط:
/https://tizouine.wordpress.com/page/9

3 ـ حبوب القمح: ترمز إلى الإيمان بالحياة والموت. الشّكل رقم (198).

الشّكل رقم (198): رمز حبوب القمح

مأحوذ من الرّابط: https://tizouine.wordpress.com/page/9 /

2 ـ الحيوانات:

2 ـ 1 ـ الحلزون: "وهو رمز إيجابي مرتبط بالمطر والقمر، يعبّر عن الخصوبة ودورات المحاصيل، وهو ذو مواهب أخلاقيّة وفيزيائيّة، مثل الصّبر والمداومة والتّواضع،

والعناصر المرتبطة بالحلزون مسالمون وواقعيّون ويكرهون الفوضى والمشاكل، لديهم صبر كبير وميل للاستماع، كما أنّ الحلزون يميل إلى الهدوء والتّأمل والسّكينة. الشّكل رقم (199).

الشّكل رقم (199): رمز الحلزون، مأخوذ من الرّابط:

https://tutlayt.com/8048-2/9e71c3fd5e6835ff1f5216be9bb2d486/

2 ـ 2 ـ الثّعبان: ومن بين الرّموز المتداولة بكثرة في رسوم المرأة الأمازيغية نجد الثّعبان الذي يرمز للعلم، وله القدرات على تفجير الينابيع في بعض المعتقدات الشّعبية."[1]

من الحيوانات الأرضيّة الدّنيا تدخل ضمن رموز عدة منها جدلية الخير والشر، ويرمز إلى الحياة في حالتها الأولى والبدائيّة وهو قوّة حيّة تحرّك العالم،" وفي الرّمزية الأمازيغية لا يحمل الثّعبان أي معنى سلبي. فهو علامة إيجابيّة ويمثّل أيضا الاستمراريّة، والحركة خلال مراحل الزّمن. أنظر الشّكل رقم (200).

الشّكل رقم (200): رمز الثّعبان

مأخوذ من الرابط:

/ https://tutlayt.com/8048-2/9e71c3fd5e6835ff1f5216be9bb2d486

2 ـ 3 ـ الحيّة الخياليّة: رمز اتّحاد الأضداد (ذكر أنثى، سماء أرض، أعلى وأسفل، مظلم ومضيء) فالأشخاص المرتبطون بهذا الرّمز أذكياء وحيويّون، وحركيّون ومبدعون،

[1] Farida ben ouniche, bijoux et parures d'algérie, collection art et culture, alger, 1977, p 11

ولهم القدرة على الوفاء لمبادئهم ولهم القدرة على تحقيق خططهم مهما تكن الظّروف."[1] الشّكل رقم (201).

الشّكل رقم (201): رمز الحيّة الخياليّة. مأخوذ من الرّابط:

/ https://tutlayt.com/8048-2/9e71c3fd5e6835ff1f5216be9bb2d486

2 ـ 4 ـ السّمكة: ترمز للخصوبة لأنّها معروفة بتخلّيها عن بيضها للتّزاوج من جديد، "وهي رمز الحماية عند الأمازيغ وهو رمز مبارك لأنّه يبعد العين و(الحسد) كما أنّه رمز آمن لأنّ السّمك بطبيعته يعيش محتميا في المياه وبعيدا عن معظم الأخطار، والعناصر المرتبطة بهذا الرّمز (السمك) مثاليّون معتدلون، وصرحاء، مستقيمون وأوفياء، ولا يفتقرون إلى مميّزات أخلاقيّة، ولا يحتملون الفشل والرّذيلة."[2] الشّكل رقم (202).

الشّكل رقم (202): رمز السّمكة

2 ـ 5 ـ النّحلة: ومن هذا المنطلق يتّضح لنا تفكير الشّعب الأمازيغى وتصوّره التّقليدي والرّوحي، الذي يمنح المرأة مكانة خاصة في المجتمع والذي يشبّهها بالنّحلة لقدرة هذه الحشرة الفائقة على تلقيح الأزهار في الطّبيعة المحيطة بها. وهي رمز الجهد والدّقة والسّعادة العائليّة، وعسلها يرمز لعذوبة الحياة والارتباط القوي بوسطها الاجتماعي، وأشدّ ما يميّزها هي الجديّة، كما أنّها معبّرة عن الحنان والكرم، واللّطف والقدرة على المساعدة

[1] www.fracen.site.voila.fr.signification des symboles et signes
[2] Ibid.

والصّحبة الجميلة، والقدرة على تقديم النّصائح لمن هو أقرب، وبالرّغم من ذلك فإنّ حياتها تطبعها الرّتابة والتّكرار."[1] الشّكل رقم (203).

الشّكل رقم (203): رمز النحلة

مأخوذ من الرّابط:

/https://tutlayt.com/8048-2/9e71c3fd5e6835ff1f5216be9bb2d486

2 ـ 6 ـ طائر السّنونو: "وهو معلن بداية فصل الرّبيع والرّجوع الطّبيعي للمواسم، ويرمز أيضا للمرأة والتّكاثر"[2]. وهو رمز للعلاقة بين السّماء والأرض، كما يمثّل خفّة الوزن والذّكاء. الشّكل رقم (204).

الشّكل رقم (204): رمز طائر السّنونو مأخوذ من الرّابط:-https://tutlayt.com/8048 /2/9e71c3fd5e6835ff1f5216be9bb2d486

2 ـ 7 ـ العنكبوت:ويرمز إلى الأنوثة، والصّبر،والتّناسق والدّقة.ويرتبط معنى هذا الرّمز بالنّزوع إلى الحياة المنغلقة (الداخلية)،والصّبر في الإنجاز،والحكمة في التّنفيذ.الشّكل رقم(205).

الشّكل رقم (205): رمز العنكبوت مأخوذ من الرّابط:

/https://tizouine.wordpress.com/page/9

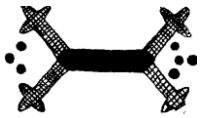
[1] www.fracen.site.voila.fr.signification des symboles et signes

[2] HAMOUCHE Noureddine; op, cit, p19

2 ـ 8 ـ العقرب: يعبّر عن الوحدة والكليّة، القوّة والشّجاعة والصّبر، كما يعبّر عن الألم والموت، والعقرب له جماليّة، ومتميّز في وسطه من خلال ذكائه وحيويّته ومواهبه وحكمته، وتعايشه مع كلّ الظّروف، لكنّه سرّي وصامت، ويميل إلى التّفكير البنّاء، كما أنّه فعّال في حركاته بشكل عامّ وقليل التّسامح مع أعدائه، وميّال إلى الانتقام منهم. الشّكل رقم (206).

الشّكل رقم (206): رمز العقرب، مأخوذ من الرّابط:
/https://www.pinterest.com/mehdikassori/berber-amazigh-signs

2 ـ 9 ـ الوزغ: وهو نوع من السّحليات "يعبّر عن التّصاعد الرّوحي ، بخروجه من الظّل إلى النّور في بحث دائم عن سعادة بسيطة وطويلة الأمد، وذو طبيعة سريّة وانعزاليّة، ويحبّ الهدوء والبساطة، ويعكس رغم ذلك الارتباط بالجوّ العائلي. الشّكل رقم (207).



الشّكل رقم (207): رمز الوزع

مأخوذ من الرّابط: https://www.pinterest.com/mehdikassori/berber-amazigh-signs /

2 ـ 10 ـ الصّلامندر: وهو كائن متواضع ومتأمّل وحكيم، ولا يتأثّر بغيره بسهولة، ذكيّ ومتفائل، ولا يستسلم لتغيّر الظّروف وانقلابها، ويختار اللّحظة أو الفرصة المناسبة، وقادر على الوقوف من جديد في الحياة بلا تذمّر. الشّكل رقم (208).

الشّكل رقم (208): رمز الصّلامندر، مأخوذ من الرّابط:

https://www.pinterest.com/pin/536632111832133025

2 ـ 11 ـ الحجلة: طائر معجب بجماله ويرمز إلى المرأة الظّريفة الجميلة. الشّكل **رقم (209).**

الشّكل رقم (209): رمز الحجلة

مأخوذ من كتاب سوسن عامر، المرجع السابق، ص 62

2 ـ 12 ـ الكبش: ويرمز إلى الكرم، ويمثّل القوّة كالثّور، ويعدّ (طوطما) لدى الأمازيغ قديما يرتقي إلى التّأليه، ويعبّر عن الحياة في تدفّقها المتواصل، وقوّة عناصرها، كما أنّه يرمز إلى الصّداقة والنّزوع إلى الجماعة، وهو قيادي لا يخضع إلاّ نادرا لتأثير الظّروف الخارجيّة. الشّكل رقم (210).

الشّكل رقم (210) رمز الكبش

مأخوذ من الرّابط:

/https://www.pinterest.com.mx/pin/413205334552548528

2 ـ 13 ـ الثّور: يرمز إلى القوّة الجبّارة التي لا تقاوم، ويرتبط بالذّكورية المرتبطة بالإخصاب، وهو أيضا مبدأ للقوى الخالقة والرّوحية. والثّور له قوّة مفاجئة وغير حذرة، وتلقائية، وهو وفق هذا الرّمز يشابه في جوهره الثّعبان لحمله لمفهوم الحركة.الشّكل رقم(211).

الشّكل رقم (211): رمز الثّور

مأخوذ من الرّابط:

/https://www.pinterest.com.mx/pin/413205334552548528

2 ـ 14 ـ العصفور: الأشخاص المرتبطون به ميّالون لتذوّق الفنون، والمشاهدة، والموسيقى، ويتميّزون بالحدس (الخيال) وعمق المشاعر والتّعبير الفنّي، والشّعر، وهم كذلك روحيّون كما يتميّزون بالتّردّد. لكنّهم على قدر من دقّة التّفكير والتّحليل. الشّكل رقم (212).

الشّكل رقم (212): رمز العصفور

الشّكل مأخوذ من الرّابط: /https://tizouine.wordpress.com/page/9

2 ـ 15 ـ الذّبابة: وتعكس الحركة والحيويّة، والقدرة على التّكاثر بلا نهاية، وما يرتبط بها هم أشخاص حيويّون، ومبدعون، ومحبّون للحركة وصرحاء في علاقاتهم، كما أنّهم متطلّبون، لا يحبّون النّفاق والنّميمة، وغير دبلوماسيّين إذا كانوا مقتنعين بشيء خيّر

وإيجابي، يهبون ما بوسعهم قلبا وقالباً لتحقيقه وتأسيسه. والذّبابة تعبّر عن العنصر الممتاز في الجماعة والقدرة على العمل الجماعي." الشّكل رقم (213).

الشّكل رقم (213): رمز الذّبابة

مأخوذ من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/536632111832133025

2 ـ 16 ـ الخنفساء: ترمز إلى الحركة والدّوران والطّيران. الشّكل رقم (214).

الشّكل رقم (214): رمز الخنفساء

مأخوذ من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/536632111832133025

2 ـ 17 ـ الكلب: الكلب في المعتقد الأمازيغي أنّه لديك أعداء إذا رأيت كلبا يطاردك في المنام." الشّكل رقم (215).

الشّكل رقم (215): رمز الكلب

مأخوذ من كتاب الفنّ الأمازيغي البدائي وأثره على الفنّ التّشكيلي في الجزائر، سوسن مراد حمدان، منشورات الإبريز،2013، ص 64

3 ـ الظّواهر الطّبيعيّة:

3 ـ 1 ـ الشّمس: مصدر الضّوء والحرارة وترمز للحياة. الشّكل رقم (216).

الشّكل رقم (216): رمز الشّمس مأخوذ من الرّابط:

http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-berbere-signes-et-/symboles-part1-poteries

3 ـ 2 ـ القمر: يرمز إلى المرأة والأنوثة. الشّكل رقم (217).

الشّكل رقم (217): رمز القمر

مأخوذ من الرابط: http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-/berbere-signes-et-symboles-part1-poteries

3 ـ 3 ـ الهلال: يعبّر مثل القمر ويمثّل أيضا العودة والموت. الشّكل رقم (218).

الشّكل رقم (218): رمز الهلال

مأخوذ من الرّابط: http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-/berbere-signes-et-symboles-part1-poteries

3 ـ 4 ـ القمر المحاط بالنّجوم: يرمز إلى المرأة الجميلة والنّجوم أولادها. الشّكل رقم (219) والقمر هو كوكب إيقاعات الحياة يولد، وينمو، ويتناقص، ويموت خلال ثلاثة أيام ثم يعاود الولادة،...اعتمده المسلمون تقويما لهم ويتفاءلون بظهوره. أمّا النّجمة رمز التّنوير

والتفاؤل في المدلول الإسلامي خاصة خماسيّة الرّؤوس. والقمر يرمز للمرأة وتمثّل القمر في طبيعتها الجسديّة، فالكون كائن حيّ يتجدّد على صورة القمر في قدسيّة المرأة."[1]

الشّكل رقم (219): رمز القمر المحاط بالنّجوم

مأخوذمن الرّابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Signes_et_symboles_de_Kabylie

4 ـ جسم الإنسان وأعضاؤه:

4 ـ 1 ـ الرّجل الحرّ: يعدّ الشكل رقم (220) هو رمز و شعار الأمازيغ، ويرمز للحرّية، تقرأ في الذّاكرة، في الثّقافة وعلى خطوط اليد، وتسجّل إلى الأبد في رموز الشّخصية والهويّة."[2]

الشّكل رقم (220): رمز الرّجل الحرّ

مأخوذ من كتاب الفنّ الأمازيغي البدائي، وأثره على الفنّ التّشكيلي في الجزائر، سوسن مراد حمدان، منشورات الإبريز، 2013، ص67

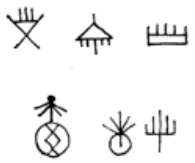
4 ـ 2 ـ المعيّن/ المرأة: رمز المرأة، حيث يرمز إلى الجنس وبالخصوص التّخصيب أو التّلقيح، ومرتبط أو متوافق مع الثّعبان حيث يمثّل القدرة على جمع المتناقضات. الشّكل رقم (221).

[1] Makilam; op, cit, p 38
[2] HAMOUCHE Noureddine, p58

الشّكل رقم (221): رمز المرأة

مأخوذ من الرّابط: http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-berbere-signes-et-symboles-part1-poteries/

4 ـ 3 ـ اليد (الخامسة): الكفّ والعين ظهرتا كعناصر أخرى محمّلة بمضامين جامعة بين الواقع والخيال... بين ما هو معروف وماهو معتقد، ترابط الرّوح بالجسد، عبّر عنها الرّسام الشّعبي بمختلف الطّرائق وفقا لرؤيته الخاصّة به، ويرمز للحماية من شرّ العين، ولقد مثّلت بعدّة أشكال في كل مناطق شمال إفريقيا كما في الشّكل رقم (222).



الشّكل رقم (222): رمز كفّ اليد أو الخامسة

وحتّى عند تصويرهم العين فيلوّنونها باللّون الأزرق "العين الغربية" المختلفة عن "العين العربيّة" السّوداء. ويعتقد أن الكفّ هي "كفّ عائشة رضي الله عنها، وكفّ فاطمة."[1]

أمّا الصّليب واليد والنّجمة والعين فكلّها أشكال ذات معانٍ سحرية تستخدم لإبعاد العين الشّريرة.

[1] أكرم قانصو، التّصوير الشّعبي العربي، المصدر السّابق، ص 104

4 ـ رموز الأشياء والأدوات:

4 ـ 1 ـ السّفينة: مرتبطة بالماء، وترمز إلى القوّة والشّدة والحكمة. الشّكل رقم (223).

الشّكل رقم (223): رمز السّفينة مأخوذ من الرّابط:

http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-berbere-signes-et-/symboles-part1-poteries

4 ـ 2 ـ المرساة: وترمز إلى الصلابة، والمداومة، والوفاء، وتمثل أيضا التوازن والثبات كضد لحركية المياه،وتتضمن معنى تضادّ الحركة والثّبات أمام تغيّر الوجود واضطراباته، والأشخاص المرتبطون بهذا الرمز يعبّرون عن فكرة السّلام والتّوازن والمداومة.ينظر الشّكل رقم (224).

الشّكل رقم (224): رمز المرساة ، مأخوذ من الرّابط:

/https://tizouine.wordpress.com/page/9

4 ـ 3 ـ شبكة الحوت:وتمثّل أشكال المعيّنات الموجودة في الوسط سمكات كبيرة.ينظر الشّكل رقم (225).

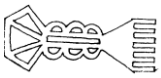
الشّكل رقم (225): رمز شبكة السّمك، الشّكل مأخوذ من الرّابط:

/https://www.pinterest.com/mehdikassori/berber-amazigh-signs

4 ـ 4 ـ شكل مشط النّسيج: والذي يعتبر أهمّ وسيلة للنّسيج بدونه لا تستطيع المرأة البداية في عملها، ولأهميّة هذه الأداة البسيطة وارتباطها بالمرأة، فبطبيعة الحال جعلوا لهذا الشّكل علاقة وطيدة بها، فهو يرمز ويرتبط بالأنوثة والإخصاب، والنّشاط الخلاّق، ويمثّل أيضا الاتّحاد المتناسق بين الجانب الرّوحي (الخطّ العمودي) والجانب المادّي (الخطّ الأفقي).

كما أنّه يحمل في تكوينه رمزا دينيّا (صليب)، حيث يمثّل الخطّ العمودي مبدأ "الخلق" والخط الأفقي "المخلوق"، وذلك بتقاطع خيوط النّسيج العمودية والأفقية، حيث التّقاطع يمثّل اتّحاد الخالق المتجلّي والعالم، ولهذا هناك علاقة بين المشط وتعامد الخيوط، كما أن النّسيج في كلّ تقاطع بين خيطين متعامدين يؤول إلى نفس المعنى .

كما يحرص أن تقام الأعراس والزّواج وبداية عملية النّسيج في أوّل شهر نوفمبر، حيث يكون القمر هلالاً."[1] أنظر الشّكل رقم (226).



الشّكل رقم (226): رمز مشط النّسيج

الشّكل مأخوذ من الرّابط:

http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-berbere-signes-et-/symboles-part1-poteries

4 ـ 5 ـ المطرقة: وهي أداة تمثّل القوّة المفاجئة، ويرمز إلى الهيمنة وكذلك قوّة الخلق. فهي في يد الحدّاد بإمكانها إعطاء شكل للحديد، وبذلك يرمز إلى السّلطة وقدرة السّيطرة، والقوى الطّبيعيّة والقدرة الخالقة."[2] الشّكل رقم (227).

[1] www.fracen.site.voila.fr.signification des symboles et signes
[2] Ibid.

الشّكل رقم (227): رمز المطرقة

مأخوذ من الرّابط: https://tizouine.wordpress.com/page/9 /

4 ـ 6 ـ الفأس: أداة قاطعة، ترمز إلى الغضب والتّدمير، لكن ضدّ الشّر، وتلعب دورا إيجابيا مرتبطا بالبرق والمطر، ويرمز إلى التّخصيب. كما أنّه رمز للصّيف. الشّكل رقم (228).

الشّكل رقم (228): رمز الفأس

مأخوذ من الرّابط: https://tizouine.wordpress.com/page/9 /

4 ـ 7 ـ البيت /الصّليب:

يعبّر عن الحركة، والفراغ باتّجاهات (أعلى/أسفل، يسار/يمين، جنوب/شمال، شرق/غرب). ويعبّر عن كلّ التّأسيس الثّقافي الأمازيغي، ويعتمد على الرّقم "4"، باعتباره رقما صليبيا، ويعبّر عن الفراغ والتّوازن، كما أنّه رقم أساسي لشكل المربّع الذي نجده في كتابات "التّيفيناغ"، إلى جانب الشّكل (+) "الصّليب" مثل مشط النّسيج الذي يحقّق الشّكل (+) في النّسيج، حيث يعبّر عن المحور الأفقي وهو العالم، والمحور العمودي الذي يشير إلى الخالق. وإذ نجد أربع زوايا في تقاطع الخطّين (الصّليب) فإنّ ذلك يشير إلى الفصول الأربعة، والأرياح الأربعة، والاتّجاهات الأربعة، ومراحل القمر الأربعة، وأقسام النّبات الأربعة (جذور، ساق، أوراق، أزهار أو ثمار)، وأقسام الحيوانات الأربعة (الزّاحفة،

الطّائرة، الماشية، السّابحة)، كما يعبّر عن الأبعاد الفلكيّة الأمازيغية، السّماء والشّمس، القمر والنجوم، كذلك مراحل الإنسان الأربعة (طفولة، شباب، كهولة، شيخوخة)."[1]

والتّحليل النّفسي الحديث عند يونغ يؤكّد على ارتباط الوعي واللاّوعي بالرقم "4"، حيث يرتبط الوعي بأربع وظائف أوعناصر وهي: الّتفكير، المشاعر، الحدس، الإحساس، والعناصر المرتبطة بهذا الرّمز (+) هي (العقرب، الحلزون، السمك) وتتميّز بالتّماسك، والتّوازن، والكهولة، وذات طاقة فكريّة وفيزيائيّة."[2]. الشّكل رقم (229).

الشّكل رقم (229): رمز البيت أو الصّليب

مأخوذ من الرّابط: http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-/signes-et-symboles-part1-poteries berbere-

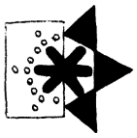
4 ـ 8 ـ صليب السواستيكا Swastika: ويرمز للحركة، وقوّة الخلق، الشّكل رقم (230).

الشّكل رقم (230): رمز صليب السواستيكا

مأخوذ من الرّابط: http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-/berbere-signes-et-symboles-part1-poteries

4 ـ 9 ـ الصّليب ذو الأطراف السّتة: رمز للحركة، والفضاء، وأيضا الصّلابة وقوّة الشدّ (الجاذبيّة)، والصّليب يتّفق في رمزيّته مع العصفور، وقوّة الخلق. الشّكل رقم (231).

[1] www.fracen.site.voila.fr.signification des symboles et signes
[2] Ibid.



الشّكل رقم (231): الصّليب ذو الأطراف السّتة

مأخوذ من الرّابط: http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-berbere-signes-et-symboles-part1-poteries/

4 - 10 - السّهم: رمز الحماية، وقوّة الحياة، وهو مرتبط بالرّعد والبرق، ويرمز إلى العنصر الذّكوري المخصّب، الشّكل رقم (232).

الشّكل رقم (232): رمز السّهم

مأخوذ من الرّابط: http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-berbere-signes-et-symboles-part1-poteries/

وتعبّر رموز الحيوانات والأشياء المستعملة في الحياة اليومية عند الأمازيغ عن أبراج فلكية، تتعلّق بصفات أشخاص مرتبطين بتلك الحيوانات والوسائل الوظيفية.

الفصل الثاني:
تحليل أعمال فنّانين تشكيليّين جزائريّين

تمهيد:

الخطّ الجيّد يزيد الحقّ وضوحا، وهذا ما اعتمده الفنّان التّشكيلي الجزائري في تناوله للموروث الشّعبي، ووجد فيه ضالّته بإعطائه مكانة في عمله الفنّي، سواء كان مادّيا أو غير مادّي.

رأى الفنّان التّشكيلي بأنّه بتناوله الرّمز في اللّوحة التّشكيليّة، يعطي له حقّه على أحسن وجه، ويجعل له مكانة في غير موضعه، حيث نلاحظ أنّ الرّمز بعد ما كان مجرّد رمز لحيوان أو نبات أو ظاهرة طبيعيّة، أصبح عنصرا تشكيليّا في اللّوحة الفنّية أو كتلة بصرية يثري بها فضاء أو مسطّح اللّوحة بأسلوب معاصر.

وقد عملت على عرض بعض الأعمال لفنّانين تشكيليّين منهم: سعيد شندر، يزيد خلوفي، ورشيد قريشي، ومنهم من رحلوا عنّا مثل الفنّانين محمد اسياخم ولزهر حكار، إذ اكتفيت بوصف ما رأيت وتحليله، أي كيف تسير العين بالعمل، وتفسيره أي ما يعنيه العمل الفني.

1 ـ تحليل أعمال فنّانين تشكيليّين جزائريّين:

1 ـ 1 ـ الفنّان رشيد قريشي: من مواليد 1947م، عين البيضاء وسط منطقة جبال الأوراس. حصل على دبلوم المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة بالجزائر، ثمّ واصل دراسته بالمدرسة الوطنيّة للفنون الزخرفية بباريس من 1973 إلى 1975م، ثمّ المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس من 1975 إلى 1977م، كما تحصّل على دراسة بمعهد المعمار بباريس من 1973 إلى 1975م، أنشأ تجمّع فنّانين العرب بباريس 1975، استفاد بإقامة بالحي الدولي للفنانين بباريس.

أقام مجموعة كبيرة من المعارض الفنّية الشّخصية ابتداء من 1970، بقاعة راسم بالجزائر وفي عدد كبير من المدن العالمية بأوروبا وإفريقيا وأمريكا الشّمالية واللّاتنية وآسيا: باريس، لندن، تونس، جدة، أطلانتا، اليابان، إسبانيا، الكويت، جنيف، الدّار البيضاء، صاو باولو، من 1970 إلى 1999م.

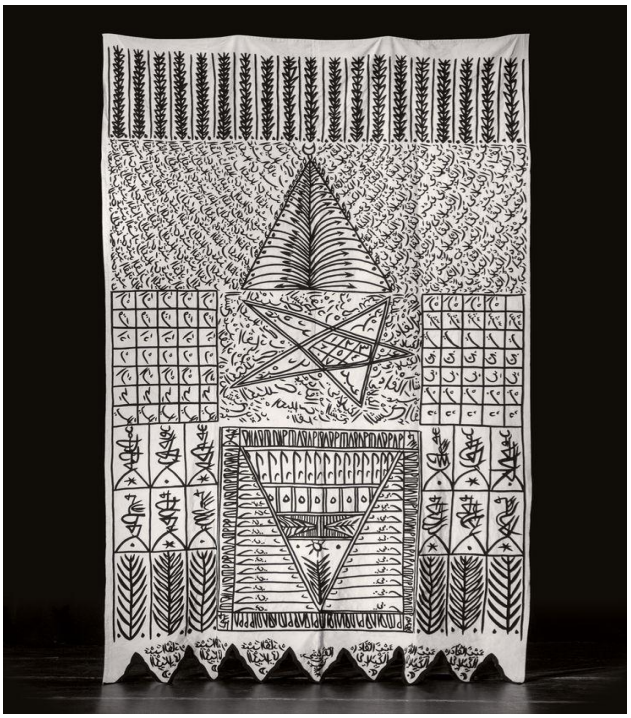
يوجد العديد من أعماله الفنّية بالمتاحف العالمية: مثل المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، متحف الفنّ الحديث بباريس، المتحف البريطاني بلندن، متحف الفنّ الحديث بتونس، متحف عمان، ومتحف الفنّ المعاصر ببغداد.

تحصّل على الجائزة الثّانية للفنّ الغرافيكي بالمعرض العالمي للغرافيك ببغداد ولندن عام 1980م، كما تحصّل عل الجائزة الأولى بالمعرض الدّولي للفنّ ببغداد عام 1986."[1]

يهتمّ الفنّان "رشيد قريشي" بالبحث في روح الخطّ العربي وعلاماته، وتصاميم المخطوطات الشّعبية المغاربية، وبالثّقافة الصوفيّة. وتتّسم أعماله بالتّحرّر والحيويّة، وتجمع بين التّقاليد القديمة والحداثة"[2] .

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 249

[2] https://www.marefa.org/%D8%B1%D8%B4%D9%8A%D8%AF_%D9%82%D8%B1%D9%8A%D8%B4%D9%8A



اللوحة رقم (233) عمل رقم (01)

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

/ http://www.iam-africa.com/akaa-rencontres-au-coeur-de-la-creation-artistique

عنوان اللّوحة : عبد القادر الجيلاني من سلسلة أعمال مجموعة السّادة المخفيين

أبعاد اللّوحة: 200 /348 سم

الخامة المستعملة في العمل : قطن على قطن

عرضت في رواق لندن أكتوبر 2008

تحليل العمل رقم (01):

يتوزّع التّكوين في هذا العمل بشكل مستطيل يتّفق مع طبيعة العمل وعرضه كمعلقة، ونلاحظ أنّ التّقسيم ذو طبيعة هندسية على شكل مستطيلات ومربّعات، تتوزّع فيها عناصر ومفردات العمل ككلّ، كما أنّ العمل رغم حجمه الكبير، إلّا أنّه يذكّرنا

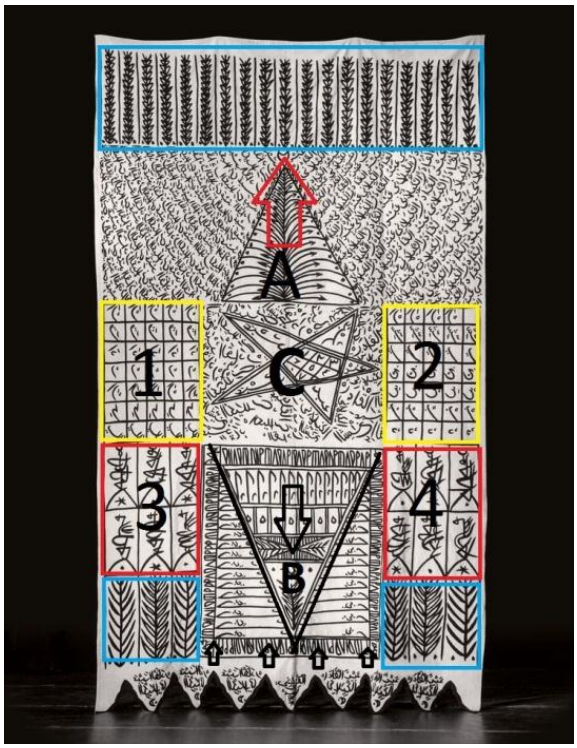
بمخطوطات الطّلاسم والتّمائم، عمد فيه الفنّان رشيد قريشي إلى توزيع العديد من الرّموز المجرّدة من قيمتها الوظيفيّة، أو معناها الخاصّ بسياقاتها المرجعيّة، ليجعلها تعمل وفق نسق تشكيلي غرافيكي، كما أنّه ضمن موضوع العمل (عبد القادر الكيلاني)[1] وكرّر كتابة اسمه بشكل مكثّف في أعلى التكوين.

في هذا النّوع من الأعمال التي نجدها غالبة في المنتج التّشكيلي للفنّان رشيد قريشي، نجد أنّ ما يتمّ هو العمل على انزياح المعنى المتعلّق بالمدرك البصري للمرجع كمخطوط أو كطلسم أو أوفاق أو جداول، **(المفردة 1 والمفردة 2)** ووظيفيته إلى سياق تشكيلي بصري بحت، يتخلق المعنى فيه من خلال مزاوجة الفنّان بين إشارات أو عبارات لموضوع العمل، مع إضفاء رموز وعلامات تجعل قراءة العمل تتوقّف على إدراكنا للخلفيّات الفكريّة والثّقافية التي تحتوي المرجع وسياقاته، والتي يتمّ إظهارها وفق بناء تشكيلي جديد، هذه البنية المكثّفة من العلامات والإشارات لا تتوقّف فقط على محتوى التّكوين المضبوط بحدود العمل البصريّة، بل تتعدّى إلى سياقات أخرى، تتعلّق بطبيعة عرضه وطريقة تنفيذه، كلّ ذلك لخلق معنى عام وسياق عادة ما يرتبط بالتّصوف والفكر الروحاني، يجعل الفنّان من خلاله كل عناصر العمل الفني ذات فعل لتحقيق ذلك المعنى أو السياق.

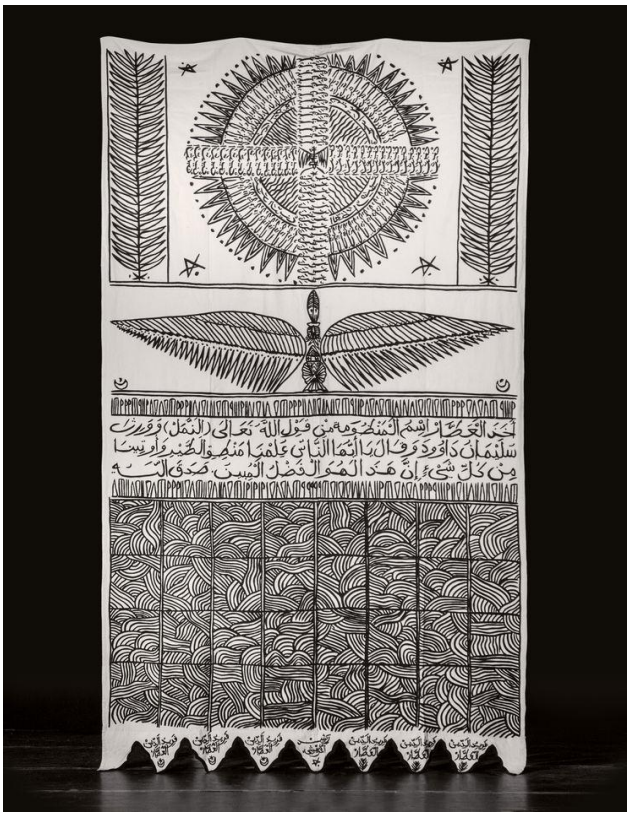
عند ملاحظة البناء البصري للعمل نجد أنّ الفنان رشيد قريشي قد جعل طبيعة الخطوط والأشكال وتوزيع الكتابات والعلامات بشكل يحقّق توازن العمل ككل، ولأنّ العمل ذو طبيعة غرافيكية، نجد أنّه اشتغل على عنصر الحركة وطاقة الأشكال **(اتّجاه المفردة A واتّجاه المفردة B)**، وذلك لتدارك ما يمكن أن يخلقه التّكرار من ثبات للتّكوين، كما

[1] عبد القادر الجيلاني أو الكيلاني: 470هـ-561هـ، هو أبو محمد عبد القادر بن موسى بن عبد الله، يعرف ويلقب في التراث المغاربي بالشيخ بوعلام الجيلاني، وبالمشرق عبد القادر الجيلاني، ويعرف أيضا بـ"سلطان الأولياء"، وهو إمام صوفي وفقيه حنبلي، لقّبه أتباعه بـ"باز الله الأشهب" و"تاج العارفين" و"محيي الدين" و"قطب بغداد". وإليه تنتسب الطريقة القادرية الصوفية.

نلاحظ أنّ الأشكال التي في أعلى التّكوين والمنفّذة بطريقة توحي بحركيّتها إلى الأسفل، قد وازن حركتها بالمثلّثات النّاتجة عن تقطّع حوافّ العمل في الأسفل.



اللوحة (234) مخطط عمل رقم (01)



اللوحة رقم (235) عمل رقم(02)

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:-https://www.franceculture.fr/emissions/paso-doble-le-grand-entretien-de-lactualite-culturelle/rachid-koraichi-le-drapeau-montre

عنوان اللّوحة: العطّار من مجموعة السّادة المخفيين

أبعاد اللّوحة: 200/ 348 سم

الخامة المستعملة :قطن على قطن

عرضت في رواق لندن، أكتوبر 2008

تحليل العمل رقم (2):

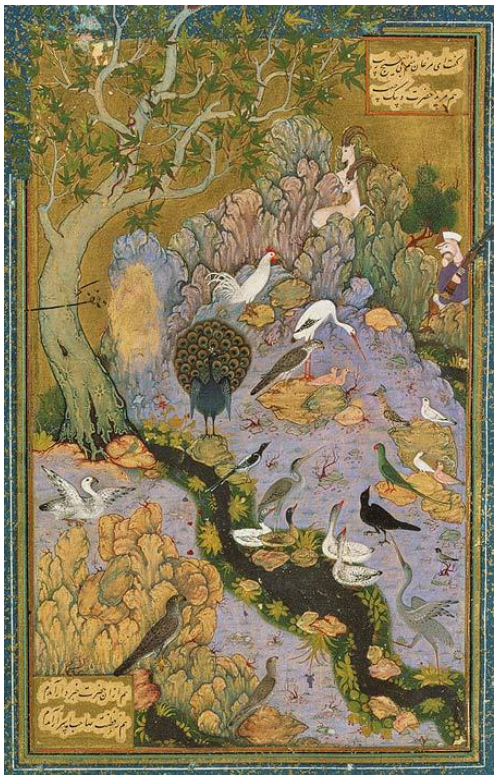
في هذا العمل يستدعي الفنّان رشيد قريشي الموروث الفكري البصري، للمخطوطات والطّلاسم والنّص الدّيني، لأجل بناء تشكيلي غرافيكي، وكحال الغالب من أعماله، يحافظ الفنّان على السّمات الغرافيكية لأعماله، لأنّها تعكس بشكل مباشر قيمة المشابهة مع المراجع التي يشتغل عليها، لذلك فالتّكوين جاء مقسّما هندسيّا وبشكل طولي، بحكم طبيعة عرض العمل من جهة، ومن جهة لأجل التّوافق البصري مع طبيعة المخطوط أو ما يماثله كمرجع.

نلاحظ أنّ الفنّان في هذا العمل ضمن نصّا واضحا وكاملا كإشارة إلى منظومة فريد الدين العطار التي أخذها كما يشير الفنّان من قوله تعالى في سورة النمل: "وورث سليمان داوود وقال يا أيها الناس علمنا منطق الطّير وأوتينا من كلّ شيء إن هذا لهو الفضل المبين" الآية رقم 16.

اعتمد الفنّان على ثيمة منظومة فريد الدين العطار[1]، كموضوع تشكيلي بصري، اشتغل عليه بشكل مباشر، رغم محاولة التّكثيف من خلال الرّموز والعلامات التي فعلها في غير سياقها الوظيفي، بحيث نفهم من الشّكل العامّ للعمل عناصر معينة، تشير بشكل مباشر إلى الموضوع (شكل الطّائر (الهدهد) والنّص (..علمنا منطق الطّير)، حيث أنّ

[1] **فريد الدين العَطّار** (القرن السادس الهجري): شاعر فارسي متصوف، قال البعلبكي أنه "يُعتبر أحد أعظم الشعراء والمفكرين الصوفيين المسلمين".عرف بغزارة الإنتاج، وقد تركت أعماله أثراً ملحوظاً في الأدب الفارسي وفي الآداب الإسلامية الأخرى أيضاً. أشهر آثاره منطق الطير وهو شبه ملحمة نقع فيها على أوضح تفسير شعري للتصوّف الفارسي.

اسم المنظومة هو منطق الطّير، وهي منظومة رمزيّة نظمها فريد الدين العطار[1]، وأخذ اسمها من نصّ الآية الكريمة رقم 16 من سورة النمل.



اللوحة رقم (236) منمنمة فارسية

من كتاب "منطق الطّير" رسمها حبيب الله، اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%86%D8%B7%D9%82_%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%B1

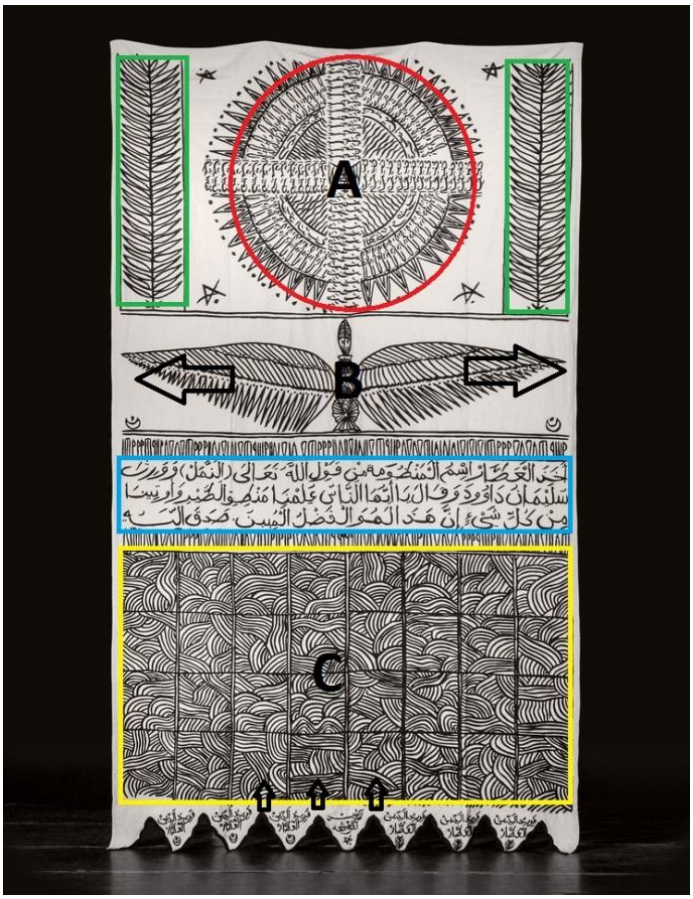
[1] **منظومة منطق الطير**: لفريد الدين العطار وهي عبارة عن منظومةٌ رمزية تبلغ 4500 بيت نظمها فريد الدين العطار، موضوعها هو بحث الطيور عن الطائر الوهمي المعروف بسيمورغ والطيور هنا ترمز إلي السالكين من أهل الصوفية، وأما السيمورغ فترمز إلى الله. تبدأ المنظومة كما هو العادة بجملة من المدائح في حمد الله ومدح الرّسول والخلفاء الراشدين الأربعة. والجزء المتعلق بالحكاية نفسها يبدأ بالبيت 500 من المنظومة نفسها، وهو يشتمل على خمسة وأربعين مقالاً تنتهي بخاتمة. وتبدأ القصة بتوجيه الخطاب والترحيب بثلاثة عشر طائراً ينعقد بهم المجلس، فيقررون أنه لا بد لهم من أن يخضعوا أنفسهم لواحد منهم يجعلونه مرشداً لهم أثناء بحثهم عن السيمورغ حتى يوفقوا في العثور عليه. ثم يختارون الهدهد ويأخذ الهدهد في مخاطبتهم بحديث طويل. ينظر كتاب: منطق الطير لفريد الدين العطار، ترجمة وتقديم بديع محمد جمعة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2014.

منمنمة فارسيّة من كتاب "منطق الطّير" رسمها حبيب الله ويبدو فيها طائر الهدهد وهو يحادث الطّيور الأخرى.

في التّكوين نلاحظ أنّ الفنّان جعل المفردة "A" التي تشير إلى الطّائر (السيمورغ) وهو في حالة حركة مادّا جناحيه، مع تحوير بسيط يتلاءم مع طبيعة العناصر الأخرى في العمل، وجعل اتّجاهه إلى أعلى التّكوين، في حين جعل النّص القرآني في مركز التّكوين، أمّا المساحة الباقية (الجزء C) فهي عبارة عن جدول بـ32 خانة ملأها بخطوط متموّجة، أمّا الخطوط فهي سبعة خطوط عموديّة إشارة إلى الأودية السّبعة التي يسلكها الطير.

ولمّا كان العمل ينتمي إلى مجموعة السّادة المخفيين، فإنّ تنفيذه بنفس طريقة العمل السّابق (عبد الرحمن الكيلاني)، وجعل الفنّان نهاية العمل في الأسفل بأشكال مثلثات ذات حركة تشير إلى أعلى التّكوين، وكتب بشكل مكرّر اسم (فريد الدين العطار).

إنّ عملا من هذا القبيل، يتجاوز الموروث البصري المحلّي تشكيليّا إلى الموروث العالمي الجمعي، بحيث يؤلّف الفنّان بين مستويين مرجعيين أحدهما خاصّ بالثّقافة المحليّة والآخر بثقافة عالمية، بحكم شهرة موضوع العمل ورمزيّته العالية التي تتّصل بفكر التّصوف.



اللوحة رقم (237) مخطط عمل رقم (02)

1 ـ 2 ـ الفنّان لزهر حكار: من مواليد 13 ديسمبر 1945م بمدينة خنشلة ، درس الفنّ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة من سنة 1963 إلى 1966، أسلوبه يتراوح ما بين التّكعيبية وشبه التّجريد. أقام مجموعة كبيرة من المعارض الفنّية بمختلف قاعات العرض بالجزائر، في السنوات 1972،1991، 1992م ، وبالمتحف الوطني للفنون الجميلة 1998،2002."[1]

تحصّل على العديد من الجوائز: الجائزة الثّالثة في المسابقة المنظّمة من قبل المدرسة الوطنية للفنون الجميلة والمركز الثّقافي الفرنسي بالجزائر سنة 1967م.

الجائزة الثّانية في مسابقة بلديّة الجزائر سنة 1972م.

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 191

الجائزة الكبرى لمسابقة بلدية الجزائر سنة 1976م.

وتوفّي يوم 20 سبتمبر 2013م بالجزائر العاصمة.

اللوحة رقم (238) عمل رقم (03) لزهر حكار، مغادرة حزينة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.founoune.com/index.php/lazhar-hakkar-1945-2013/

لزهر حكار

عنوان اللّوحة: مغادرة حزينة

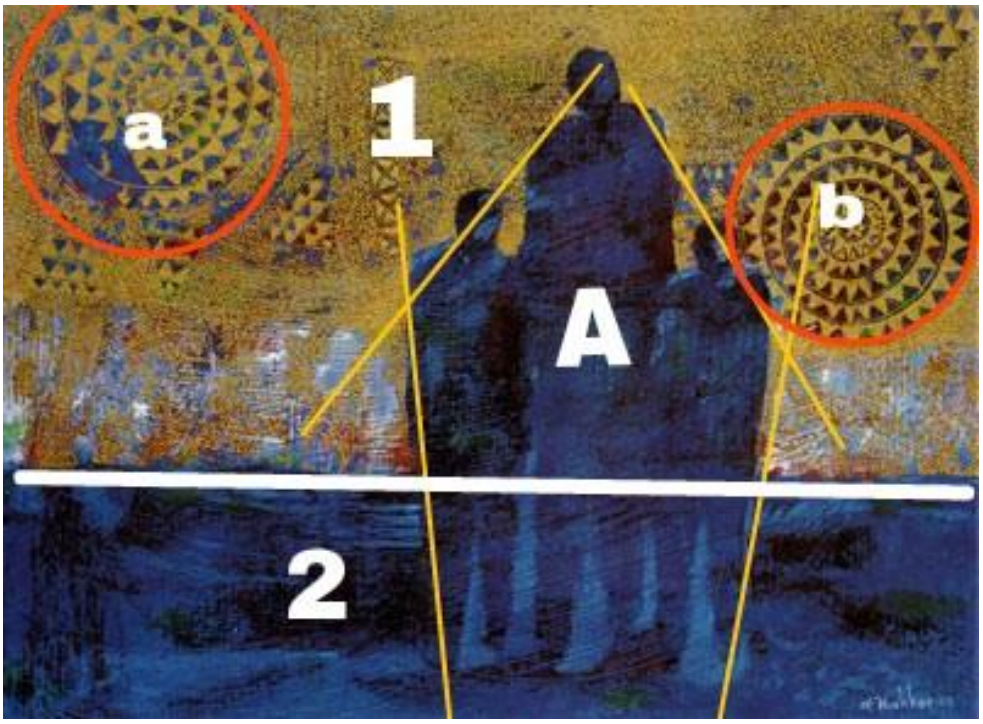
الخامة المستعملة: موادّ مختلفة

سنة العمل: 2005

تحليل العمل رقم (3):

في هذا العمل نلاحظ أنّ الفنان قسّم تكوين عمله إلى قسمين 1 و 2 (الشّكل1) وجعل المفردات a ,b,c تتوزّع تقريبا في الجزء الأعلى من التّكوين، وبالنّظر إلى اسم العمل، نجد أنّ الفنّان اشتغل وفق معجم دلالي على الألوان والخطوط، واستدراكه للزّهد اللّوني من خلال التّنوع الخطّي أعطى للعمل حركية وطاقة، تتوافق مع الموضوع أو الحالة التي عبّر عنها، فالألوان تكاد تقتصر على قيمتين لونيتين متكاملتين وهي الأوكر والأزرق، مفعلا لقيمة التّشابه بين سطح العمل والطّبيعة كمرجع لحمل ما يشير إلى الموضوع (حالة المغادرة)، من خلال تشخيص (ثلاثة أفراد واقفين) بلون أزرق قاتم، كإشارة إلى حالة الحزن التي تكتنف من يكون في حالة الفراق.

بالنّظر إلى المفردتين a و b نفهم أنّ الفنّان تعمّد وضع شكلين حلزونيين في يمين ويسار التّكوين بشكل أعلى من المفردة "c"، كإشارة إلى حالة عدم استقرار وارتباط (دوامة). ونلاحظ أيضا أنّه اعتمد التّكرار لأشكال مثلّثة لخلق تنوّع بصري في المفردتين ولخلق حركيّة أكثر، تعزز المعنى المراد تلقيه، هنا يمكن القول أنّ الشّكل المثلّث المكرّر، والذي يكاد يكون غالبا في التكوين، بحكم قوّته كبنية بصرية، يتّفق إلى حد كبير مع ما نجده في التّراث البصري لدى العديد من المناطق، في الزّرابي والمنسوجات وتزيين الأواني، وفي تزيين المخطوطات، فضلا عن الرّمزية البالغة للشّكل المثلّث في العديد من الحضارات. كما يمكن القول أنّ الطّبيعة البصريّة في مثل هذا العمل كهذا، تجعلنا نتعرّف بشكل مباشر على السّياق الثّقافي والاجتماعي للفنّان، يحكم اقتراب العمل من روح الفنّ الشّعبي في المنسوجات والزّرابي، لتنوّع التّفاصيل فيه ولوجود عامل التّكرار والمعجم اللّوني المختار.



اللوحة رقم (239) مخطط عمل رقم (03)

اللوحة رقم (240) عمل رقم (04) امحمد اسياخم، المتسوّلة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.huffpostmaghreb.com/2015/11/30/mhamed-issiakhem-peintre-_n_8681794.html

1 ـ 3 ـ امحمد اسياخم

عنوان اللّوحة: المتسوّلة

الخامة المستعملة: ألوان زيتيّة على خشب

أبعاد اللّوحة: 152 ـ 81 سم

سنة الإنتاج: 1989

تحليل العمل رقم (4):

تتّسم أعمال الفنّان امحمد اسياخم بارتباطها بمواضيع واقعيّة، يستدعيها بأسلوبه القريب من التّجريد في أغلب أعماله، وفي هذا العمل يتناول الفنّان موضوع (التّسول) مشكّلا بثيمة المرأة، تأكيدا على إنسانيّة الموضوع، وإشارة إلى شدّة التّسول كظاهرة على المرأة، بحكم مكانتها في الواقع.

ولتحقيق نوع من محليّة التّناول، فإنّ الفنّان إضافة إلى الجوّ اللّوني الذي نلاحظه في العمل، والذي يحمل قيما لونيّة تقترب من الطّبيعة، وتحقّق دلالة عميقة تتوافق مع الموضوع، فضلا عن الملامح الواضحة للمرأة والطّفل، التي تشي باتّصاله بواقع جزائري، بحكم الزّي الذي ترتديه المرأة، بالرّغم من الاختزال والتّجريد الملاحظ في المفردة "1".

نلاحظ أنّ بناء التّكوين فيه نوع من الاختزال الذي يؤكّد فيه الفنّان على أهميّة الموضوع، حيث جعل المفردة "1" على شكل مثلّث (امرأة جالسة تمسك طفلا)، ولتحقيق معنى التّسول من خلال اتّجاه الشّكل المثلّث إلى الأعلى لارتباطه ببعد روحي، عادة ما تتجلّى في ظاهرة كهذه.

في المساحة المحيطة بالمفردة "1"، وعلى يسار التّكوين نجد أن الفنّان ضمن ثيمة شعبيّة مشهورة وهي اليد (الخامسة)، وهي مفردة تتكرّر في الموروث البصري الشّعبي، في الزرابي، الأواني، وتزيين البيوت خاصّة في منطقة القبائل، ولإضفاء عامل التّنوع التّشكيلي على العمل، أضاف الفنّان مفردات أخرى على يمين التّكوين، وهي علامة x وحروف F L N وحرف W في أعلى يمين التّكوين، ربّما الفنّان أراد الإشارة إلى اتّصال الموضوع بالثّورة التّحريرية بحكم القيمة الثّورية لجبهة التّحرير الوطني FLN ...مع أنّ إضافة الحروف في الأعمال التّشكيلية توجّه حداثي انتشر من بداية القرن العشرين في الممارسات التّشكيلية الأوروبيّة والعربيّة، بحكم أنّ التّوجّه الحروفي في التّشكيل أو في جزء منه يعزّز البلاغة التّشكيليّة، بل ويحقّق بعدا وظيفيّا رمزيّا يريده الفنّان، ويخلق لعمله فاعليّة أكبر وتواصلا أعمق مع المتلقّي.

اللوحة رقم (241) مخطّط عمل رقم (04)

اللوحة رقم (242) عمل رقم (05) حيزية 1

1 ـ 4 ـ لزهر حكار

عنوان اللّوحة : حيزية 1

الخامة المستعملة: حبر وتذهيب على جلد

أبعاد اللّوحة: 33/24 سم

سنة العمل: 2006 م

تحليل العمل رقم (05):

من الصّعوبة بمكان في الأعمال التّشكيليّة أن يقوم الفنّان باستدعاء موضوع من الموروث الفكري تشكيليّا، حيث يتوقّف هذا الأمر على معرفة كافية بالمعجم الدّلالي للبنى التّاريخيّة والأسطوريّة للمواضيع، وفي هذا العمل (حيزية)[1] للفنّان لزهر حكار، نجد أنّ الفنّان تناول عنصرا من عناصر الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة، التي تحتلّ مكانة مهمّة في الفكر الشّعبي والمخيال الاجتماعي، بما يتعلّق بالهويّة والتّراث والقيم الرّوحية والإنسانيّة، التي تشكّل ملامح المجتمع وتعطيه عمقا تاريخيّا وفكريّا، قصّة "حيزية" تعتبر ظاهرة ملهمة فنيّا غنيّة بالتّفاصيل التي يمكن الاشتغال عليها تشكيليّا.

في هذا العمل نلاحظ أن الفنّان انتهج زهدا لونيّا، ومعجما دلاليّا خاصّا بألوان تحيل إلى الإحساس بالعراقة والقدم والاحتفاء (اللّون الذّهبي)، ثمّ اتّصال الجوّ اللّوني بشكل عامّ بالطّبيعة التي تضمّنت قصّة "حيزية" وهي بيئة صحراوية.

لقد زاوج الفنّان لزهر حكار بين القيمة البصريّة للطّبيعة الصّحراوية، والتّنوع الرّمزي الذي عبّر عنه تشكيليّا، وبالرّغم من حضور منهج تشكيلي مشابه لأسلوب "جماعة أوشام" أو أسلوب "دوني مارتيناز"، إلّا أنّ المعالجة التّشكيليّة تمّت بالتّوفيق الدّقيق بين الطّبيعة الغرافيكية للرّموز والرّسومات، وبين المستويات البصريّة الأخرى، كإشارة إلى البيئة

[1] حيزيَّة وسْعيِّدْ: قصة حب جزائرية بدوية صحراوية، حدثت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في بلدة) سيدي خالد التابعة لولاية بِسكرَة، بوابة الصحراء الكبرى، عروس منطقة الزيبان في جنوب شرق الجزائر. وهي تشبه قصص العذريين في التراث العربي القديم، أو قصة روميو وجولييت، وغيرها. وبما أن لقصة (حيزيَّة)، نواة تاريخية واقعية حقيقية، إلاَّ أن الرواة سَرَدوها بأساليب مختلفة، مما جعل القصَّة تتأرجح بين حدّين: حَدُّ الواقع، وحدّ الأسطورة. وبقيت هذه السرديات، مجرد احتمالات وتوقعات ورغبات. لكنَّ أهم سرديتين لقصة حيزية، هما: سردية محمد بن قيطون، باللهجة الجزائرية 1878م. وسردية عز الدين المناصرة، وهي قصيدة من نوع الشعر التفعيلي الحرّ الحديث، باللغة الفصحى، عام 1986م.

الحاضنة للأسطورة أو القصّة، لقد أحال عناصر القصّة إلى سياق تشكيلي وحافظ في نفس الوقت على حضور قيمة المشابهة بين الصّورة الذّهنية للمشهد العام للقصّة، والقيمة الطّبيعيّة التي نحسّها من خلال تقسيم التّكوين والألوان (الجزء 1 و 2). كما نلاحظ أنّ تنويع كثافة الكتل البصريّة (المفردات a,b,c) في الجزء 1 حقّق عامل التّنوع بشكل واضح وخلق حركة في العمل، وازنه بالشّكل الدّائري في أعلى التّكوين (المفردة D).

إنّ قراءة هذا العمل "حيزية 1" أو عمل "حيزية 2" قراءة مفصّلة ستحيلنا إلى اقتفاء آثار المعنى في كلّ تفاصيله البصريّة ومحاولة استفهامه انطلاقا من مرجعه الأصل...

اللوحة رقم (243) عمل رقم (05) لزهر حكار، حيزية 2

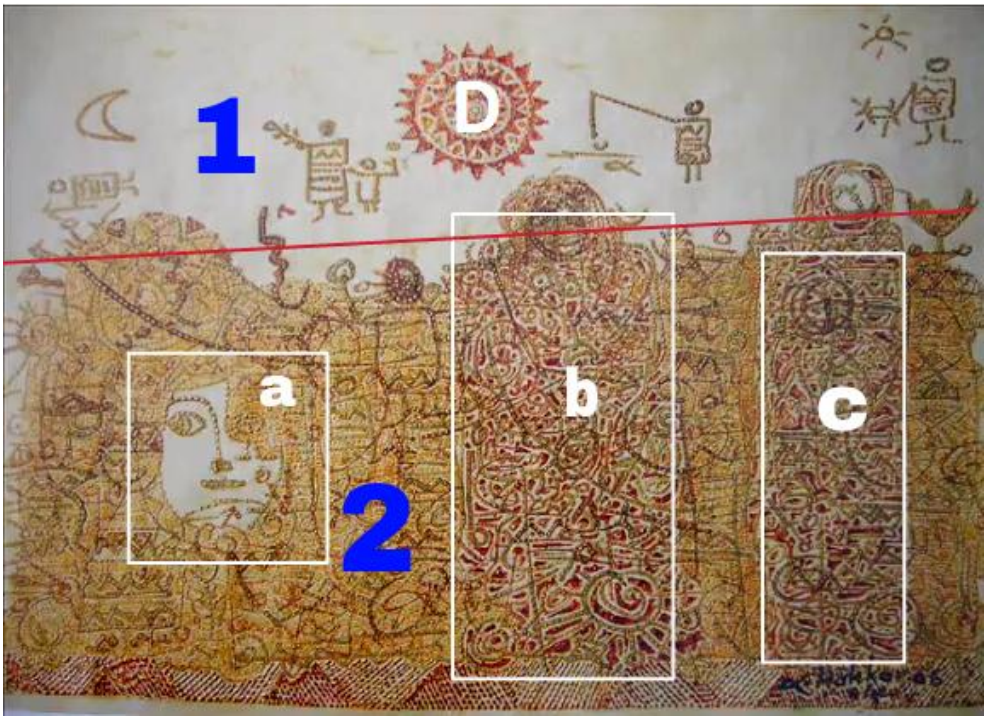
عنوان اللّوحة: حيزية 2

الخامة المستعملة: حبر وتذهيب على جلد

أبعاد اللوحة: 33/24 سم

سنة الإنتاج: 2006 م

وبالرّغم من أهمّية هذا وصعوبته، إلّا أنّ موضوع العمل يجعلنا نتفطّن إلى أهمّية الاختزال الذي يمكن اعتماده من طرف الفنّان، والذي من خلاله يكثّف المعنى والقيم الكامنة في الموضوع الأصل، وجعلها كأفق ملهم تقوم عليه العملية الإبداعية في إخراج عمل مثل عمل "حيزية"، ذلك أنّ خلق سياق تشكيلي بصري انطلاقا من مرجع يخصّ الذّاكرة الجماعيّة، ويحتلّ مكانة مهمّة في الموروث، وفي نفس الوقت الاحتفاء بقيم الموضوع، الأصل تشكيليّا يعدّ تأسيسا مهمّا للتّعامل مع عناصر الهويّة والموروث، من خلال فكر تشكيلي بملامح محليّة وبأساليب عالميّة تحقّق للتّشكيل الجزائري أهميّته وتجعل مراجعه تلج آفاقا عالميّة.



اللوحة رقم (244) مخطّط عمل رقم (05)

الفنّان سعيد شندر: من مواليد 04 ماي 1963 بوهران، التحق بمدرسة الفنون الجميلة بوهران سنة 1981 إلى غاية 1984م، ثم واصل دراسته بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة من سنة 1985 إلى 1990م.

شارك في عدة معارض جماعية منها معرض البليدة 1986، كما شارك في البينالي الثاني بمسرح الهواء الطلق، الجزائر العاصمة سنة 1989م. معرض جماعي بالمركز الثقافي الفرنسي سنة 1990. الصالون العاشر للفنون التشخيصية بالجزائر العاصمة سنة 1993.

معرض بانوراما التصوير الجزائري بالجزائر العاصمة 1994.

الملتقى الدولي للفنون التشيلية بدار الثقافة ولد عبد الرحمن ولد اي مستغانم سنة 2000

معرض جماعي ب ستيس إكس بروفنس بفرنسا سنة 2000.

مشاركة في الصالون الدولي الأول للفنون التشكيلية PACOO وهران سنة 2001.

معرض أربعون سنة من التصوير الجزائري قصر الثقافة بالجزائر العاصمة سنة 2002.

معرض جماعي في إسباس نوماد ليون بفرنسا سنة 2003 .

معرض جماعي فسيفساء بقصر الثقافة بالجزائر العاصمة سنة 2004.

مشاركة في الصالون الدولي الثاني ميدي آرت PACOO وهران سنة 2005.

معرض جماعي بدار الثقافة تامنراست 2006.

معرض مسك الغنائم بقصر الريس الجزائر 2007.

مشاركة في الصالون الدولي الرابع ميدي آرت ميدياتك وهران 2008.

اللوحة رقم (245) عمل رقم (06) سعيد شندر، المهجورة

اللّوحة من أرشيف الفنّان.

1 ـ 5 ـ سعيد شندر

عنوان اللّوحة: المهجورة

الخامة المستعملة: ألوان زيتيّة على قماش

أبعاد اللّوحة: 90 /60 سم

سنة الإنتاج: 2010م

تحليل العمل رقم (06):

في هذا العمل نتبيّن من أوّل ملاحظة أنّ الموضوع المتناول له علاقة بعنصر محلّي وهو الحايك[1]، هذا العنصر الذي له علاقة بالهويّة الجزائريّة وله حضور مهمّ في المخيال الجزائري، حيث يحمل ملامح محليّة بالغة الخصوصيّة، وله اتّصال بعنصر مهمّ في المجتمع وهو المرأة.

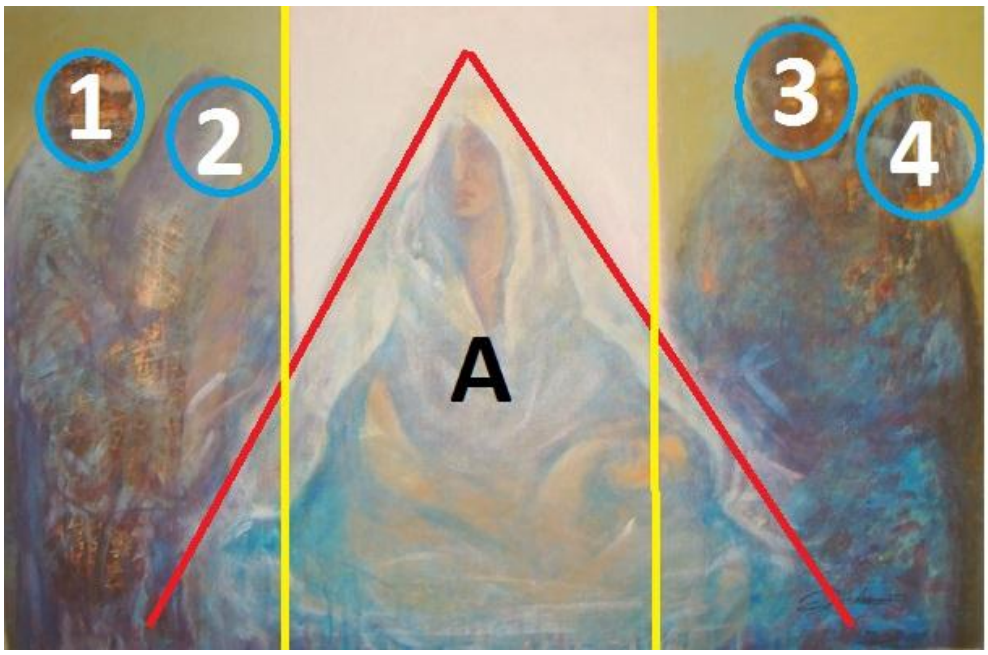
ففي حالة استلهام عنصر من عناصر الموروث البصري لن يكون من الضّروري التّعبير عنه، خاصّة وأنّ العمليّة الإبداعيّة في مواضيع كهذه، لا تتوقّف على ضرورة خارجيّة تقف وراء الرّغبة في التّعبير أو التّشكيل، بل يمكن استلهام العنصر للاشتغال عليه لأجل التّعبير عن قيم إنسانيّة أو اجتماعيّة ...

نلاحظ في هذا العمل أنّ الفنّان سعيد شندر قد تعامل مع الموضوع بمستويين، الأوّل جعله في وسط التّكوين بتقسيم ثلاثي للعمل triptique، وهو مستوى تشكيلي ابتغى من خلاله الإشارة إلى أهميّة الموضوع المتناول (المرأة بالحايك)، ثم مستوى آخر هو التّركيز على القيمة الإنسانيّة المحمولة بالعنصر الأساسي في العمل (المفردة A) وهي قيمة الوحدة، جعلها في شكل مثلّث استغلّ من خلالة الشّكل الواقعي للموضوع، والطّاقة التي يحملها شكل المثلّث التي تحيل إلى الحركيّة وعدم الثّبات والارتباك، وفي حين جعل المفردة "A" في وسط التّكوين جعل في يمين ويسار التّكوين أشخاصا، في كل جانب زوج. كإشارة وتركيز على القيمة المراد التّعبير عنها (الوحدة).

نلاحظ أنّ الفنّان جعل التّقسيمات الثّلاثة متداخلة في أسفل التّكوين وذلك لاستدراك عامل التّنوع الحاضر بقوّة في أعلى التكوين (توزيع المفردة Aالمفردات4،3،2،1).

[1] الحايك: هو قطعة من القماش ترتديه المرأة لتستر رأسها ووجهها وسائر جسدها، جاء في قاموس المعاني: " تُطْلَقُ كَلِمَةُ الحايِكِ عَلى لِباسِ الْمَرْأَةِ بِالْمَغْرِبِ العربي وَهُوَ مُكَوَّنٌ مِنْ قِطْعَةِ ثَوْبٍ تَرْتَديهِ الْمَرْأَةُ ، يَسْتُرُ رَأْسَها وَوَجْهَها وَكامِلَ جَسَدِها. "كان شائع الاستعمال في كل أنحاء الجزائر والمغرب العربي، وما زال حاليا يلبس في المناطق البعيدة عن المدن، خصوصا لدى النسوة كبريات السن.

بالرّغم من الاختزال اللّوني الذي مارسه الفنّان في تنفيذ العمل إلّا أنّنا نجد تباينا واضحا بين أجزاء التّكوين الثّلاثة، في الجزء الأوسط حيث المفردة "A" نجد أنّ لون الخلفيّة لون باهت يحمل مسحة حزن وبرود، في حين نجد أنّ لون الخلفيّة حول المفردات 1،2 و 3،4 لون حار كتعبير عن جوّ من المودة والأنس، هنا يمكن القول أنّ الفنّان خلق بلاغة تشكيليّة عميقة في التّوليف بين الطّباق اللّوني والتّضاد بين القيم اللّونية، بين الجزء الأوسط والجزأين الآخرين وبين تضاد قيمتي الوحدة والأنس.



اللوحة رقم (246) مخطّط عمل (06)

1 ـ 6 ـ الفنان يزيد خلوفي: فنّان عصامي ولد بمدينة حمّام بوغرارة دائرة مغنية، ولاية تلمسان. أقام العديد من المعارض الشّخصية في الجزائر 2001م، عمان الأردن 2002م، بيروت لبنان 1997م، شارك في العديد من المعارض الجماعية في مغنية 1992م، الجزائر العاصمة 2001،1999.[1]

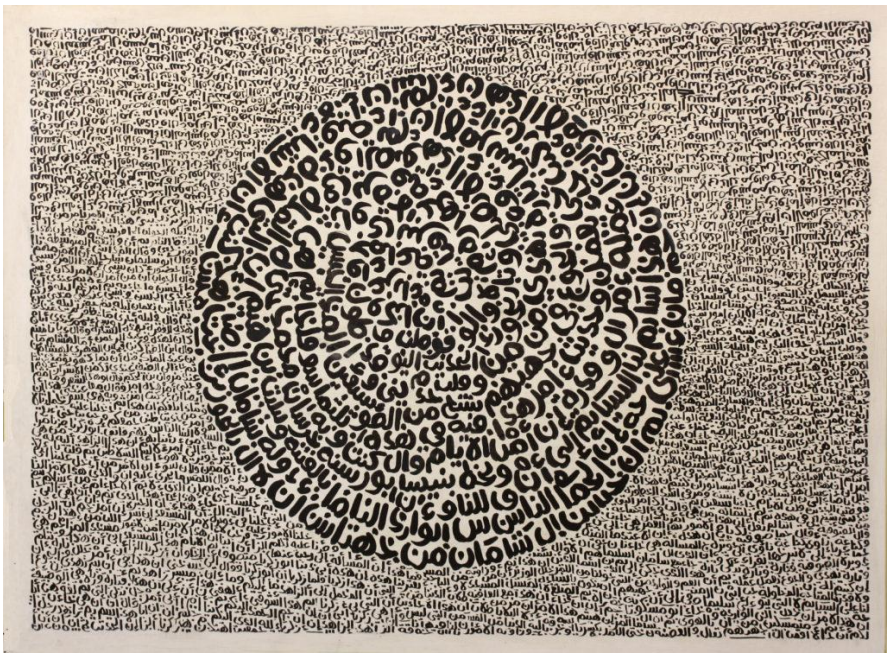
معرض "أنا أكتب فأنا موجود"، في قاعة محمد راسم عام 2002م.

معرض "النّشوة والعذاب"، في فيلا الأبراج نانت بفرنسا عام 2003.

معرض "كتابات عل الجدار"، بباريس 2009م.

معرض "رسائل الوجود"، المعهد الثّقافي الفرنسي بوهران عام 2013.

ملتقى دولي لعلماء مدينة بجاية 2016م.[2]



اللوحة رقم (247) عمل رقم (07) يزيد خلوفي

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://funci.org/yazid-kheloufi-spiritual-calligraphy/?langen

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 199

[2] https://yazidkheloufi.jimdo.com/biography/

عنوان العمل: تجليات

التّقنية: حبر على صلصال مطلي على كرتون

أبعاد العمل: 60/80 سم

سنة العمل:2011

تحليل العمل رقم (07):

تعتبر أعمال الفنّان يزيد خلوفي من الأعمال التي تمثّل الاشتغال على الموروث المحلّي والجمعي، سواء كان مادّيا أو فكريّا، والطّبيعة والتّصوف، وبالرّغم من حضور التّصنيف على أنّها حروفيّة في أوّل الأمر، إلّا أنّها تتجاوز ذلك، بمعنى أنّ الاعتماد على الكتابة كمدى غرافيكي لأجل التّعبير عمّا يختلج في ذات الفنّان من الصّعوبة بمكان، ذلك أنّه من الصّعب تجاوز المستوى الوظيفي للكتابة، خاصّة وأنّ الفنّان يزيد خلوفي يورد بعض النّصوص كما هي من مصادرها، ويكتبها بأسلوبه وبتكثيف تشكيلي يدلّ بشكل عميق على حالة التّوحد مع العمل ومع الموضوع ومع التّقنية، بل يمكن القول أيضا أنّ أعماله تحمل روح الأداء أكثر من التّعبير التّشكيلي أو الغرافيكي، مع أنّ الأداء مشروط بحدوثيّة الفعل وتزامنه مع التّلقي زمانا ومكانا أو بالحركة، لكن عند تأمّل العديد من أعماله تتملّك المتلقّي حركة كامنة، مردّها إلى الأجواء الرّوحانيّة التي لا يخفيها سواء في أعماله أو في تصريحه عن المراجع التي يشتغل عليها. من الطّبيعي أن تكون أعمال مثل أعمال الفنّان يزيد خلوفي تختزل وتكثّف الموروث المحلّي والعالمي مرّة واحدة، بحكم السّياق الفكري المعاصر الذي يشتغل عليه، وبحكم تنوّع اشتغاله على الأبعاد التّصميمية للموضوعات البصريّة الظّاهرة في بنية الموروث من مخطوطات وعمارة... وأوّل ما يتبادر إلى الذّهن عند مشاهدة هذا العمل (تجلّيات)، هو حضور المرجع بشكل واضح،

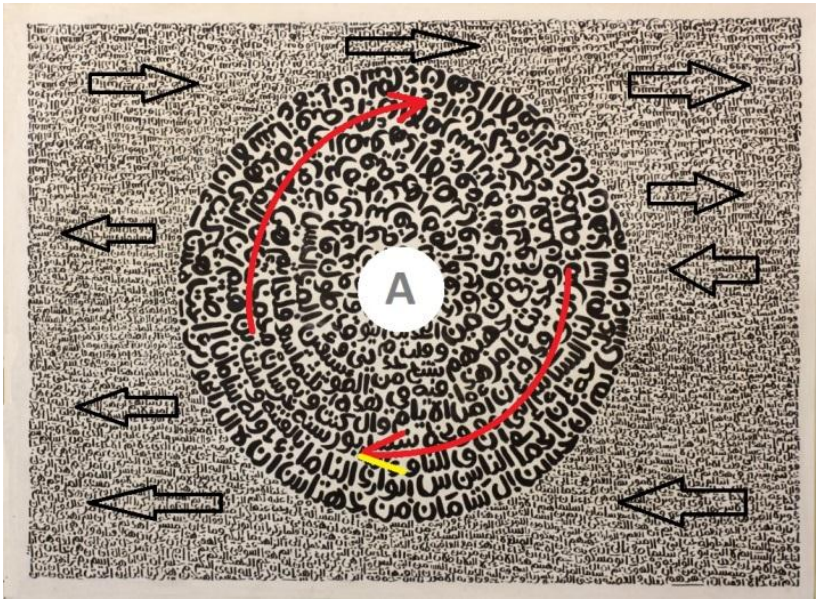
من خلال وجود قيمة المشابهة بين بنية العمل وبين المخطوطات القديمة التي لها أهمّية عظمى، سواء كانت علوما أو نثرا أو شعرا ...الخ. فضلا عن القيم الجمالية والتّاريخية لها، لذلك نجده يحاكي مظهرها اللّوني من خلال اشتغاله مباشرة على عناصر من الطّبيعة، يعيد تحضيرها وتطويعها تشكيليّا، وهذا المنهج التّشكيلي التّجريبي بلا شكّ سيكون معتنقا في أولى المقامات جماليات المادة، وهي ماثلة في الطّبيعة، ويكون التّشكيل تفاعلا وحوارا معها، واستحضار روحها من خلال صبّها في قوالب تشكيليّة فكريّة معاصرة، تحجز مكانا مهمّا في المشهد التّشكيلي المحلّي والعالمي، وتعيد المتلقّي إلى مراجعه وجذوره الفكريّة والمعرفيّة والمتراكم الحضاري الذي يشكّل وجوده زمانا ومكانا.

في هذا العمل نجد أنّ الفنّان استدرك عامل التّنوع الشّكلي من خلال النّسيج البصري الذي يغطّي مساحة العمل ككلّ، من خلال شكلين (مستطيل و دائرة).

نلاحظ أنّ اتّجاهات الكتابة في العمل مختلفة، بحيث خلق ذلك حركة (وفق عقارب الساعة) من اليمين إلى اليسار، فضلا عن دلالات الشّكل الدّائري (العنصر A) وعلاقته بموضوع التّجلّي، وبقيمة الحركة. وبحكم أنّ التّجلّي يتّصل أيضا بالسّكون والتّأمل، فإنّ الفنّان جعل الحركة كامنة واستدعاها من خلال اتّجاه قراءة النّص، في أعلى التّكوين ويمينه من اليسار إلى اليمين بشكل مقلوب، وفي أسفل التّكوين من اليمين إلى اليسار بالوضع المعتاد للكتابة.

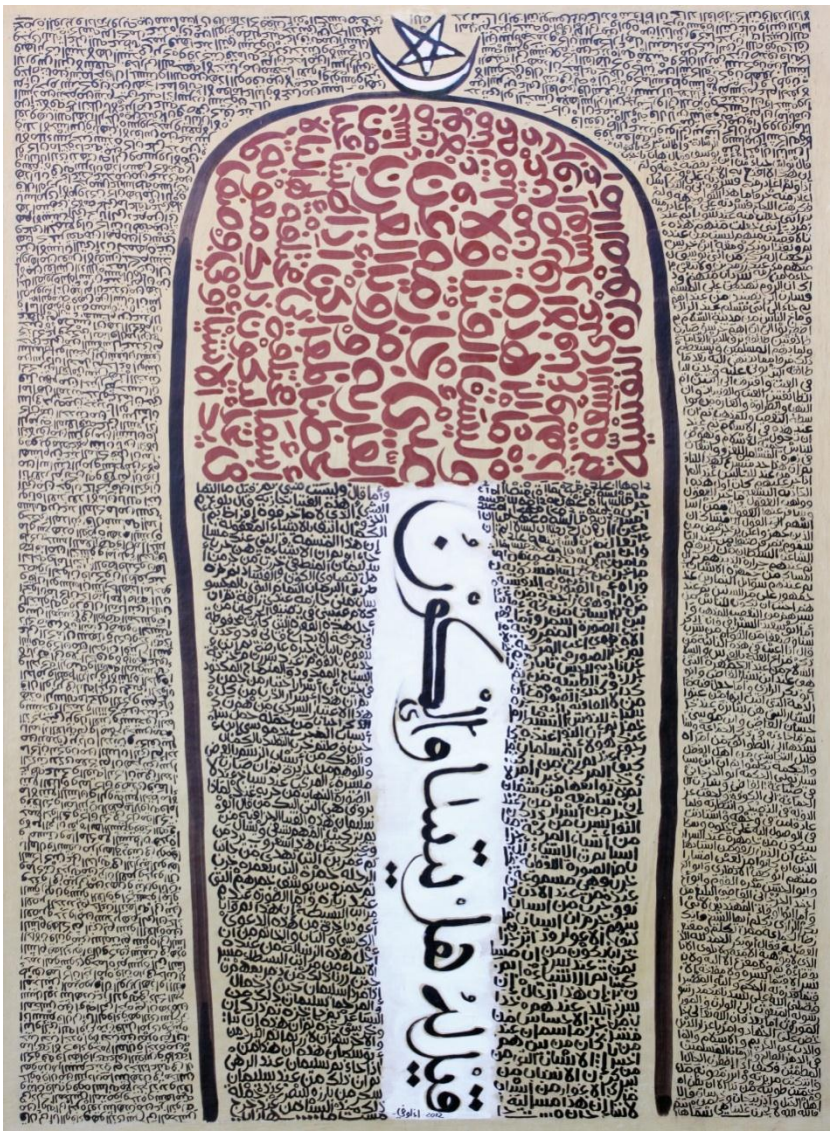
نلاحظ أنّ القيم التّشكيلية في هذا العمل مفعلة بشكل واضح، حيث يستدرك الفنّان التّنوّع في حال الاختزال والزّهد اللّوني من خلال التّنويع في سمك الكتابة، بحيث خلق كتلتين بصريّتين متباينتين (المفردة A و باقي مساحة العمل).

إنّ الشّكل البسيط للتّكوين والاكتفاء بمفردة واحدة، قد يحيلنا إلى اقتفاء المعنى بشكل مثمر أكثر، من خلال تفعيل المعجم الدّلالي للألوان (الأسود، الأوكر–لون الطين) والتّصميم (شكل دائري في مركز التكوين).



اللوحة رقم (248) مخطّط عمل رقم (07)

وكما سبقت الإشارة إلى أنّ أعمال الفنّان يزيد خلوفي تتجاوز انفصال العمل الفنّي عن العمليّة الفنيّة بمجرّد تمام العمل فيه، فإنّ تحضير السّطح بالطّين وتحضير الأصباغ من مصادر طبيعيّة ووفق كيمياء فنيّة، تشكّل خصوصيّة مهمّة لأعماله ... كلّ هذا يوازيه مستوى تنفيذ وصناعة الكتاب والمخطوط قديما، فالأمر فيه تكثيف فكري ثقافي حضاري يتمّ انعكاسه تشكيليّا وفق منظور معاصر.



اللوحة رقم (249) عمل رقم (08)

1 - 7 - يزيد خلوفي

عنوان اللّوحة: محراب

التّقنية المستعملة: حبر على صلصال مطلي على الورق

أبعاد اللّوحة: 53/75 سم

سنة العمل: 2012

تحليل العمل رقم (08):

نجد أيضا أنّ الفنّان يزيد خلوفي في عمله (المحراب)، قد اشتغل بنفس النّسق وبنفس المنهج التّشكيلي متناولا موضوعا آخر، لما له من حضور كبير في مخيال المجتمع، جسّده تشكيليّا كعنصر مهيمن في التّكوين من خلال كتل بصريّة متجاورة من الكتابات، ولمّا كان المحراب رمزا للتّعبد والصّلاة، نلاحظ أنّ الفنّان فعل هذه القيم وترجمها تشكيليّا، من خلال هيمنته بصريّا في وسط التّكوين، وكما في العمل المشار إليه سابقا، نلاحظ أنّ الفنّان فعل قيمة الحركة من خلال اتّجاهات الكتابة في الأجزاء (1،2،3،4،5)، أمّا بالنسبة للألوان فنجد أنّ الجوّ اللّوني شديد الاتّصال بالقيم الطبيعيّة لبعض الألوان (الأسود ، الأوكر. البني/لون الصّلصال والتّراب والحبر). وقد تعامل مع الطّبيعة البصريّة لشكل المحراب بتنويع لون الكتل البصريّة (3،4 و 5)، وليوازن بين شكل المحراب المستطيل إلى الأعلى وباقي المساحة، فقد قسّم مساحة المحراب بلونين متباينين (بني ، أسود).

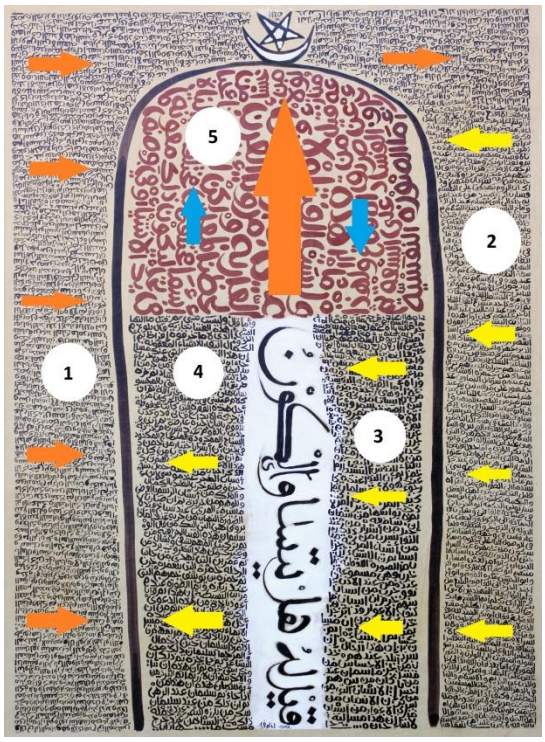
في وسط التّكوين نصّ مكتوب بالأسود على الأبيض، ربّما اللّون الأبيض النّاصع يحيل إلى حالة النّقاء والطّهر التي تتملك القائم في المحراب، أو تتّصل بطبيعة المحراب كمكان للتّعبد والتّواصل الرّوحي.

النّص: (قيل له هل يتساوى الكون..) وهو من كتاب الإمتاع والمؤانسة[1] لأبي حيان التوحيدي[2]، هذا الأخير الذي يشكّل لدى الفنّان يزيد خلوفي أفقا معرفيّا وفكريّا، يكاد يختزل حال المثقّف والعارف على مرّ العصور، فضلا عن موسوعيّته وثقله تاريخا ورمزيّة.

---

[1] **الإمتاع والمؤانسة:** كتاب يروي ما جرى في سبع وثلاثين ليلة قضاها أبو حيان التوحيدي في منادمة الوزير أبي عبد الله العارض، وزير صمصام الدولة ابن عضد الدولة البويهي. جمعها التوحيدي وأهداها لأبي الوفاء المهندس محمد بن محمد البوز الجاني الذي وصله بالوزير أبي عبد الله. وهو ثلاثة أجزاء.

[2] **أبو حيان التوحيدي:** 414 – 310 هـ / 922 – 1023 م) فيلسوف متصوف، مسلم وأديب بارع، من أعلام القرن الرابع الهجري، عاش أكثر أيامه في بغداد وإليها ينسب. وقد امتاز أبو حيان بسعة الثقافة وحدة الذكاء وجمال الأسلوب، فهو رجل موسوعي الثقافة، سمي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، كما امتازت مؤلفاته بتنوع المادة، وغزارة المحتوى، فضلا عما تضمنته من نوادر وإشارات، تكشف بجلاء عن الأوضاع الفكرية والاجتماعية والسياسية للحقبة التي عاشها، وهي –بعد ذلك– مشحونة بآراء المؤلف حول رجال عصره من سياسيين ومفكرين وكتاب.



اللوحة رقم (250) مخطّط عمل رقم (08)

اللوحة رقم (251) عمل رقم (09)

1 ـ 8 ـ يزيد خلوفي

عنوان اللّوحة: لهيب الاشتياق

التّقنية المستعملة: حبر على صلصال وأكريليك

أبعاد اللّوحة: 60/80 سم

سنة العمل: 2013م

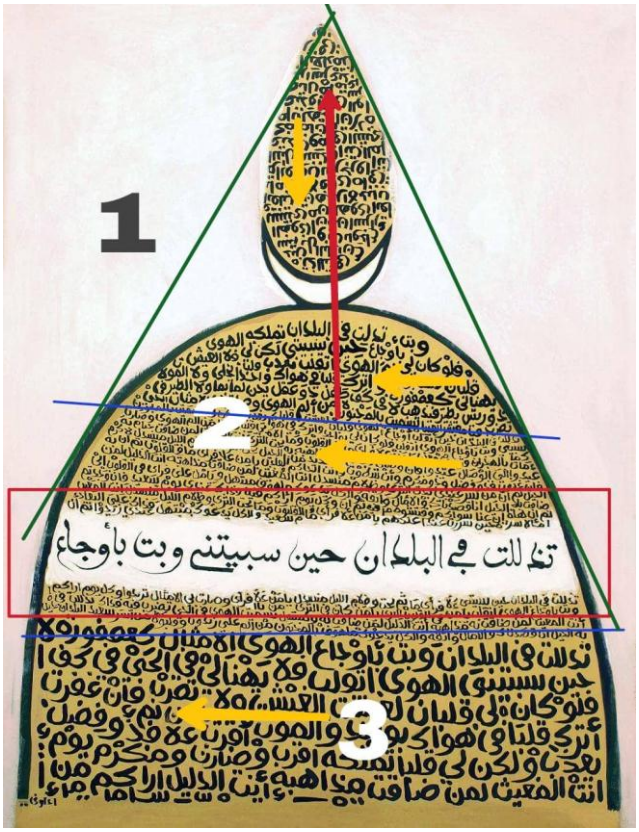
في عمل (لهيب الاشتياق) وبنفس الأسلوب والفكر التّشكيلي، يعالج الفنّان يزيد خلوفي موضوعا بالغ الاتّصال بالموروث الفكري والبصري المحلّي، وللتّعبير تشكيليّا عن القيمة الفكريّة والرّوحيّة لأبي مدين الغوث[1] جعل في التّكوين عنصرا واحدا وهو القبّة (المساحة 2)، وبحكم شكلها الهندسي (دائرة)، فهي لا تخلو من الدّلالة على ما يمكن أن يدلّ عليه الشّكل الدّائري عموما (الرّوحانية، السّمو، الحركة، الكمال..)، ثمّ الهلال في أعلاها، والذي بلا شكّ ذو رمزيّة دينيّة إسلاميّة، وزّع الفنّان كتلا بصريّة مكثّفة داخل حيّز الشّكل الدائري (القبّة) المساحات (2 و3، والشّريط الأبيض)، وأخرى تتراكم عند الهلال بشكل مثلّث إلى الأعلى، في إشارة إلى حالة وصل بين الأسفل والأعلى، ونوّع الفنّان في سمك الكتابة ليحقّق تنوّعا تشكيليّا، وليحقّق قيمة الحركة لما للموضوع من

[1] **أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري:** والمعروف باسم **سيدي بومدين** أو **أبو مدين التلمساني**، ويلقب بشيخ الشيوخ ولقبه ابن عربي **بمعلم المعلمين**(509هـ1126- في قطنيانة، 594هـ1198) في تلمسان. فقيه ومتصوف وشاعر أندلسي، يعد مؤسس أحد أهم مدارس التصوف في بلاد المغرب العربي والأندلس، تعلم في إشبيلية وفاس، وقضى أغلب حياته في بجاية وكثر أتباعه هناك واشتهر أمره ، فوشى به البعض عند يعقوب المنصور الموحدي بمراكش، فبعث إليه الخليفة للقدوم عليه لينظر في مزاعم حول خطورته على الدولة الموحدية، وفي طريقه مرض وتوفي نواحي تلمسان، وبنى سلاطين بني مرينب ضريحه مسجداً ومدرسة. ولأبي مدين شعيب مؤلفات كثيرة في التصوف، وديوان في الشعر الصوفي وكذلك تصانيف من بينها "أنس الوحيد ونزهة المريد في التوحيد".

أهمّية ومن معان تتّصل بالشّوق والوجد. في وسط شكل القبّة وبحبر أسود وبخطّ مغربي على الأبيض.

نص: (تذلّلت في البلدان حين سبيتني وبت بأوجاع...) وهو من قصيدة لأبي مدين الغوث، نلاحظ أنّ الفنّان يزيد خلوفي يعمد أحيانا إلى ترك النّص غير مكتمل، في محاولة لجعل المتلقّي يقتن في أثر المعنى بين وضوحه في نصّ مقروء، وكمونه في نسيج من الكتابات والحروف ..

وكالمعتاد يعمد الفنّان إلى تنويع اتّجاهات الكتابات (المساحة 2 والمساحة 3) لخلق حركيّة في العمل تجعل عمليّة المشاهدة متأنّية ومتأمّلة في التّفاصيل ومقتفية للمعنى تشكيلا ولغة.



اللوحة رقم (252) مخطّط عمل (09)

خاتمة

بعد خوض غمار هذه الدّراسة البحثيّة في حقل الموروث الشّعبي المادّي واللاّمادّي، خرج الباحث بجملة من النّتائج نوجزها فيما يلي:

- يتّسم نتاج الموروث الشّعبي الفنّي بالأصالة والتّلقائية والابتكارية، لارتباط الفنّان ببيئته بصفة مباشرة، إذ إنّه ينسج من عاداته وتصوّراته وفنونه قيما وطرزا ونماذج متباينة.
- يحمل الموروث سمة الرّمزية، كما أنّه سريع ومباشر ولصيق بالحياة والمجتمع. فلابدّ من دراسته وتوثيقه سواء كان مادّيا أو غير مادّي، كونه يعكس الخبرة التي عاشها الفنّان الشّعبي، والتي هي محصول سلسلة من التّطوّرات عبر آلاف السّنين، والتي يعبّر فيها عن المجتمع من خلال أفكاره ليقدّمها للأجيال اللاّحقة، قصد ضمان الاستمرار الحضاري حيويّة وأصالة وإبداعا.
- تقدّمت وتطوّرت الفنون الشّعبية في المجتمع بصورة كبيرة، لأنّها تحمل دلالات وظيفيّة باعتبارها مكسبا للرّزق، ودلالات قيّمة تاريخيّة باعتبارها فنونا تراثيّة ومحافظة، إذ ترتبط ارتباطا وثيقا بالتّراث الحضاري وبالتّقاليد الاجتماعية والدّينية والأخلاقيّة. وهي فنون رمزيّة تبتعد عن التّقليد للطّبيعة وتعتبر تحويرا لها، إذ تعبّر عن روح الجماعة وتضامنها.
- قائمة التّراث المادّي وغير المادّي تزداد عاما بعد عام، فكلّ سنة تسجّل منظّمة اليونسكو ضمن قائمة التّراث الثّقافي بنوعيه، مجموعة من العادات والتقاليد والاحتفالات. ومن عناصر التّراث التي سجّلت في قائمة التّراث الثّقافي البشري غير المادّي: أهليل قورارة عام 2008، زيّ العروس التّلمساني، واحتفالات السّبيبة بمنطقة الطّاسيلي، وركب سيدي لبيض الشيخ سنة 2012.
- ضرورة المحافظة على الموروث الشّعبي، بتوثيقه عن طريق عمليّات المسح في كامل القطر الوطني، بجمع كلّ ماهو مادّي و دراسته أكاديميّا، ليتسنّى للباحث أو

الفنّان اكتشافه عن كثب وتوثيقه بصورة أعمق وأدقّ سيما في اليونيسكو، والدّفاع عنه في المحافل الدّولية، وهكذا يسجّل باسم الجزائر البلد الأمّ كموروث نابع من صلبها.

- تحفيز الفنّان التّشكيلي الجزائري على الاهتمام أكثر بهذا الإرث العظيم، الذي تزخر به الجزائر، وتمكينه من إثباث هويّتنا، بجميع الطّرق والآليّات المتاحة في مجال الموروث، خاصّة بعد موجة الاستشراق المقصودة، التي طالت الفنّانين التّشكيليّين لمحاولة طمس الهويّة.
- التّنويه بالمصداقيّة العلميّة لقلّة من المستشرقين، الذين صوّروا الحياة اليوميّة للمجتمع الجزائري دون زيف للواقع وطمس الهويّة، ومنهم ناصر الدين دينيه الذي أسلم في الجزائر، والذي أنجز مجموعة من الأعمال، التي تصف عادات وتقاليد مدينة بوسعادة، كالرّقصات والألعاب والأزياء الشّعبية والعمارة الخارجيّة والدّاخليّة لبيوت المدينة.
- تأثّر ثلّة من الفنّانين الجزائريّين بالمدرسة الفرنسيّة، من خلال انتهاج معظم الفنّانين الرّواد، الأسلوب الواقعي بالطّريقة الأكاديميّة في الفترة الاستعماريّة.
- ظهور نخبة من الفنّانين التّشكيليّين بعد الاستقلال، وظهور نخبة من الفنّانين الجزائريّين في السّاحة الفنّية، بأسلوب مغاير تماما عمّا تعلّموه باحثين عن شخصيّة فنّية جزائريّة، أملا في إثبات هويّة جزائريّة في الفنّ التّشكيلي، وأوّل جماعة ظهرت في السّاحة الفنّية بعد الاستقلال في سنة 1967م، جماعة الأوشام بقيادة الفنّان شكري مسلي ودوني مارتيناز ومصطفى عدان.
- هذه الجماعة الفنّية كانت نقطة انطلاق لتوثيق الموروث الجزائري المادّي وغير المادّي، كل فنّان بطريقته وأسلوبه الخاصّ، كون أنّ الفنّان الحقيقي، هو الذي يظهر هويّته العربيّة الإسلاميّة الجزائريّة.

- بروز مجموعة من الفنّانين المعاصرين، عالجوا عدّة مواضيع من التّراث، أمثال الفنّان التّشكيلي سعيد شندر، الذي ينتمي إلى المدرسة التّعبيرية، والذي عالج هو الآخر عدّة مواضيع من التّراث غير المادّي كمراسيم العرس مثل الخطبة والحنّة والتّبراز، القصعة والوعدة.
- تأثير الموروث المادّي على الفنّان التّشكيلي، فهو المسيطر الأكبر على أعماله، من حيث طريقة التّوظيف في الفنّ التّشكيلي.
- حضور الرّمز بقوة في الممارسة الفنّية التّشكيليّة، وخاصة الرّموز الأمازيغية، وما تحمل من دلالات تاريخيّة وثقافيّة في المجتمع الأمازيغي، ومن ذلك ما نجده على الأواني الفخّارية والزّرابي، والتي تعتبر امتدادا لكتابة التّيفيناغ.
- معظم الأعمال الفنّية التّشكلية للنّخبة من الفنّانين الجزائريّين أمثال شكري مسلي، دوني مارتيناز، سعيد شندر، امحمد اسياخم، ومحمد خدة، كانت موفّقة إلى حدّ كبير في الجمع بين أصالة الموضوع وحداثة الأسلوب المستعمل، قصد إثباث وتثبيت الهويّة، فكان الموروث بنوعيه حاضرا في أعمالهم بقوّة، وخاصة الرّمز الأمازيغي الذي غلب على معظم الفنّانين بما يحمل من علامات ودلالات متباينة.

المراجع والمصادر

المراجع والمصادر

***القرآن الكريم.**

المراجع باللّغة العربيّة

الكتب المؤلّفة

1. إبراهيم الحيدري، اثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1984.

2.إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التّشكيلي في الجزائر، وزارة الثّقافة، ط1، 2005.

3.ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التّراث، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 1988.

4.أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

5.أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

6.أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 2000.

7.أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967.

8. أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، عدد 203، الكويت، 1995.

9.إيمان مهران، فنون التشكيل الشعبي والمجتمع العربي، رؤية مستقبلية للتنمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015.

10. بوزياني دراجي، القبائل الأمازيغية، ج1، ط2، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2003.

11. جان جبور، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين، منشورات جروس، سوريا، 1999.

12. جلال الربعي، قراءات أنثروبولوجية، دراسة في كتابات الدكتور محمد الجويلي، مكتبة علاء الدين، صفاقص، 2008.

13. جمال قطب، الفن والحرب، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط 2، (د ت).

14. جودت قسومة، الصناعات التقليدية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، الجزائر،1998.

15. حاكم فريدة وآخرون، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، وزارة الثقافة،الجزائر، 2011.

16. حسن سليمان، كتابات في الفن الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.

17. حسين علي محمد، رموز الوشم الشعبي دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013.

18. راضي الحكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

19. رشدي صالح، الفنون الشعبية، دار القلم، القاهرة، 1961.

20. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، مصر، 1967.

21. زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، عدد157، الكويت، 1992.

22. سعاد فويال، المساجد الأثرية لمدينة الجزائر، دار المعرفة، الجزائر، 2010.

23. سعيد عبد الرحمن الأعظمي وآخرون، الإسلام والمستشرقون.

24. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

25. سوسن عامر، الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1981.

26. سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الإبريز، وزارة الثقافة، الجزائر، 2015.

27. شمس الدين فارس وسلمان عيسى، تاريخ الفن القديم، بغداد، 1980.

28. شوكت الربيعي، الفن العربي المعاصر، هلا للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2002.

29. الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002.

30. صفوت كمال، مدخل لدراسة الفلكلور الكويتي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1968.

31. صفوت كمال، مناهج بحث الفولكلور العربي بين الأصالة والمعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد4، وزارة إعلام الكويت، الكويت، 1976.

32. طالبي عادلة وآخرون، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، وزارة الثقافة، 2011.

33. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر، 2007.

34. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

35. عبد الحميد يونس، دفاعا عن الفلكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

36. عبد الرحمن بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، المركز الوني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2005.

37. عبد الصادوق صالح، الفن الصخري في شمال إفريقيا opu، الجزائر، 1990.

38. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.

39. عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

40. عزوق فاطمة وآخرون، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، الجزائر، 2011.

41. عفيف البهنسي، الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، القاهرة،1998.

42. عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو،1980.

43. علي عبد المعطي محمد، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية،1975.

44. العنتيل فوزي، الفلكلور ما هو، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1965.

45. فريدة بن ونيش، المجوهرات والحلي الجزائرية، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر،1974.

46. الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ج1، تونس، 1994.

47. محسن محمد عطية، الفن وعالم الرمز، دار المعارف، الطبعة 2، مصر، 1996.

48. محمد الجوهري، دراسة التراث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

49. محمد الصغير غانم ،مقالات وآراء في تاريخ الجزائر القديم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.

50. محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، ط1، تونس، 1967.

51. محمد أورفه لي دليلة، روائع المتحف الوطني للفنون الجميلة، مطبعة لانو، بلجيكا، 1999.

52. محمد بن عبد الكريم الجزائري، الثقافة ومآسي رجالها، الشهاب الجزائري، الجزائر.

53. محمود الشال، المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية، العدد 32-33، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991.

54. محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، بيروت، 1996.

55. نادية عبد الحميد الدمرداش، مدخل إلى الأسس العلمية والفنية للفلكلور، ط1، القاهرة، 1992.

56. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة.

57. نجاة أحمد عروة، السجاد والكليم في العالم الإسلامي، مؤسسة مشارق الدولية، جدة، 1999.

58. هاني إبراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

59. يوسف شكري فرحات، معجم الطلاب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

الكتب المترجمة باللّغة العربيّة

1.أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

2.آرنولدهاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

3.سعيد إدوارد، الاستشراق المعرفة السلطة الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، لبنان،1995.

4.عبد الكبير الخطي، الفن العربي المعاصر، ترجمة فريد الزاهي، منشورات عكاظ، الرباط، ماي 2003.

5. فيليب سيرينج، الرموز في الفن–الأديان–الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق، سوريا، 1992.

6.مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ترجمة عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

7.مكسيم رودنسون، الصورة الغربية والدراسات الغربية الإسلامية في تراث الإسلام، ترجمة محمد زهير السمهوري، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978.

8.نصيرة العقون، مدينة الجزائر في الرسم، ترجمة إنعام بيوض، الجزائر،2000.

الدّوريات والمجلّات والرّسائل العلميّة

1.خليل مرابط، الفن العربي المعاصر، مجموعة متحف العالم العربي.

2.طيان شريفة، طيان ساحد، الأواني النحاسية الجزائرية في العهد العثماني، مجلة دراسات تراثية، العدد 4، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2010.

3.عمران القيسي، المتعالق بين الخطاط والفنان، وقائع الندوة الفنية التداولية، الشارقة، 2007.

4.الفن المعماري الجزائري، سلسلة الفن والثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة ألتميرا روتويويس، مدريد، 1980.

5.قرزيز معمر، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الفنون، جامعة تلمسان، الجزائر، 2017.

6.لطيفة بورابة، شفيقة عيساني، قلعة مدينة الجزائر من خلال الكتابات الفرنسية، مجلة دراسات تراثية، العدد03، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2009.

7.محمد خالدي، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان، الجزائر، 2010.

8.محمدالجوهري، الطفل في التراث الشعبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 10، 1979.

9.نعمات فؤاد، التراث والحضارة، كتاب الهلال، ، العدد 407، مصر، نوفمبر 1984.

10. هاني إبراهيم جابر، مجلة فنون شعبية، ، العدد 42، مصر، يناير– مارس 1994.

المراجع باللّغة الأجنبيّة

1. (G)Guiauchain, imprimerie algérienne, fontana, alger, 1905.
2. Benfghal Tatiana, Bijoux et Bijoutiers de l'aures traditions et innovations, CNRS Editions, paris, 1977,
3. Farida Ben Ouniche, bijoux et parures d'algérie, collection art et culture, alger, 1977.
4. Françoise Liassine, Choukri Mesli. ENAG Editions, alger, 2002.
5. Hamouche Noureddinne et Hachmi Hanifa : Paroles de symboles, imprimerie des assurances, avril 2007.
6. Henri Lhote _ A La découverte des fresques du tassili _ Arthaud, paris, 1958.
7. Jean de Maisonseul, Extrait de la préface du cataloguede l'exposition baya au musée cantini, novenbre1983.
8. Makilam, signes et rituels magiques des femmes kabyles, edisudfrance, 1999.
9. Michel Michaud, Phréatique Langage et Création Créative algérie N51.
10. Mohamed khadda, Elements pour un art, alger, SNED, 1972.
11. N, Ferroukhi, Denis Martinez, l'œuvre plastique, peintre contemporain algérien, thèse de D.E.A, paris, mai, 1996.
12. Nourrdine Saadi, Denis Martinez peintre algérien. Edition barwakh.lebec en lair, manosque, 2003.

المواقع الالكترونيّة

1. http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr
2. http://essalamonline.com
3. https://ar.wikipedia.org/wiki
4. https://elaph.com/Web/Reports/2008/1/296865.html
5. https://kenanaonline.com/users/imanmahran/posts/351828
5. https://tizouine.wordpress.com
6. https://tutlayt.com
7. https://www.alukah.net
8. https://www.el-massa.com/dz

9. https://www.franceculture.fr
10. https://www.huffpostmaghreb.com
11. https://www.marefa.org
12. https://www.marefa.org
13. https://www.pinterest.com
14. www.annaharoneline.com
15. www.assayahi.com
16. www.cultureldjazair2007.com
17. www.Djazair2003.com
18. www.djazaires.com/eldjoumhouria/142769
19. www.fibladi.dz
20. www.folkculturebh.org
21. www.fracen.site.voila.fr. signification des symboles et signes
22. www.hayatweb.com
23. www.islamicfamily.roro44.com
24. www.maktoobblog.com
25. www.middle-east-online.com
26. www.numidianews.com
27. www.tachkili_mosta.com
28. www.tahkilia-msta-agerie.com
29. www.unesco.dz

الملاحق

الصورة رقم (1) لعبة الخرقة

الصّورة مأخوذة من الرّابط:http://www.elikhbaria.com/a/2016/04/21/17661 /

الصورة رقم (2) لعبة القوس

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://www.afrigatenews.net/article-انطلاق-المهرجان-الدولي-للقصور-الصّحراوية/

الصورة رقم (3) لعبة الكريدة أو القواش

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://www.adwhit.com/%D8%AA%D8%B1%D9%83%D9%8A%D8%A7/%D8%A8%D8%B4-%D8%AA%D8%A7%D8%B4-Be%C5%9F-ta%C5%9F-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%AA%D8%B1%D9%83%D9%8A%D8%A7/027317

الصورة رقم (4) تقاليد لعبة البوقالة

الصّورة مأخوذة من الرّابط:https://www.skynewsarabia.com

الصورة رقم (5) ركب سيدي الأبيض الشيخ

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://www.elabiadh-sidicheikh-dz.blogspot.com

الصورة رقم (6) مشهد احتفال السّبيبة.

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A8%D9%8A%D8%A8%D8%A9

الصورة رقم (7) رقص العلاوي

الصّورة مأخوذة من الرّابط:https://likecars.info/car-category/music-alaoui-re

الصورة رقم (8) الرّقص الشّاوي

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

http://www.picluck.net/user/discover_algeria/1610410343/1093705572471365953_1610410343

الصورة رقم (9) فرقة الموسيقى الأندلسيّة الصّورة مأخوذة من الرّابط:

http://www.kawalisse.com/ar/2015/07/23/%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%BA%D8%A7%D9%86%D9%85-13-%D9%81%D8%B1%D9%82%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A8%D8%B9%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D8%A8%D8%B9%D8%A9-%D9%84%D8%AA%D8%B8%D8%A7%D9%87/

الصورة رقم (10) موسيقى الإيمزاد

مأخوذة من الرّابط: https://al-ain.com/article/algeria-art-music

الصورة رقم (11): فرقة أهلّيل

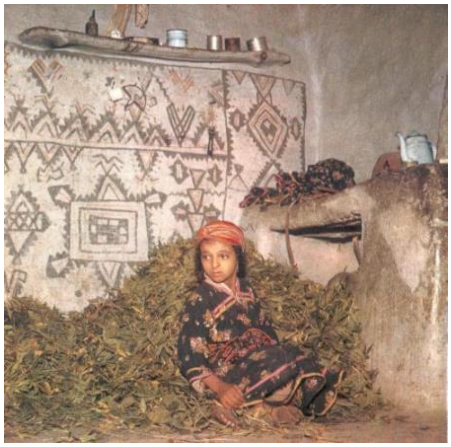
الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://awalbiawal.net/%D8%A7%D9%87%D9%84%D9%8A%D9%84-

أشكال الفصل الثّاني

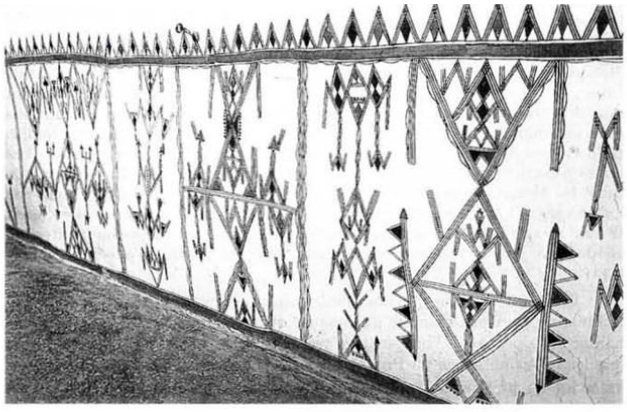
الموروث الشّعبي المادّي الجزائري من الباب الأوّل:

الموروث الشّعبي الجزائري.



الصورة رقم (12) رسوم على الجدران الدّاخلية

مأخوذة من الرّابط:-http://www.histoire-en-questions.fr/guerre%20algerie/deux%20peuples-maison%20kabyle%20.html



الصورة رقم (13) رسوم على الجدارن الداخلية للبيوت

الصّورة مأخوذة من الرّابط:http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr

الصورة رقم (14) منظر لمدينة بني يزقن

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://www.trover.com/d/1Qv5i-march%C3%A9-a-la-crie%C3%A9-beni-isguen-ghardaia-algeria

الصورة رقم (15) منظر لحيّ القصبة

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/06/01/images-de-la-casbah-dalger-4-/fontaines-et-mosquees

الصورة رقم (16) آنية فخّارية مزدوجة أمازيغيّة

الصّورة مأخوذة من الرّابط:-https://fr.aboutalgeria.com/2017/12/la-poterie-de-la-kabylie.html

الصورة رقم (17) الخزف التّقليدي

الصّورة مأخوذة من الرّابط:-https://projetcodesol.wordpress.com/2015/10/14/lartisanat-/kabyle-un-patrimoine-ancestral

الصورة رقم (18): الخزف الفنّي لتوفيق بومهدي

الصّورة مأخوذة من الرّابط:http://www.ceramique-boumehdi.com/projects/vases

الصورة رقم (19): زربيّة لمنطقة القبائل الكبرى

الصّورة مأخوذة من الرّابط:https://www.pinterest.com/dehyab/culture-berb%C3%A8re/

الصورة رقم (20): زربيّة قلعة بني راشد

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://france-estimations.fr/estimation-tapis-tapisserie-tapis-el-kalaa-beni-rached

الصورة رقم (21): زربيّة تلمسان

الصّورة مأخوذة من الرّابط:http://www.algerianembassy.pl/artisanat.html

الصورة رقم (22): زربية جبل عمور

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://quintessences.unblog.fr/2016/01/25/le-tapis-de-djebel-amour

الصورة رقم (23): زربيّة جبل قرقور

مأخوذ من الرّابط: http://www.algerianembassy.pl/artisanat.html

الصورة رقم (24): زربية منطقة الحراكتة

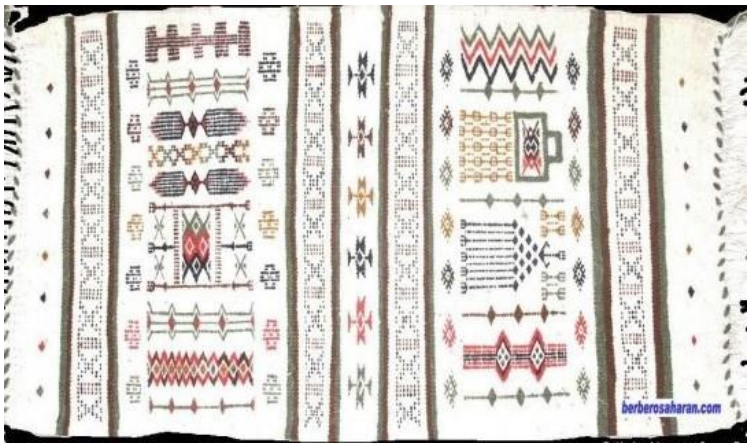
الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://ar-ar.facebook.com/834829476583057/photos/%D8%B2%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%A9%D9%87%D9%88-%D8%B3%D8%AC%D8%A7%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AF%D9%88-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%84-%D9%88%D9%8A%D8%B3%D9%85%D9%89-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B7%D9%8A%D9%81-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%85%D9%88%D8%B0%D8%AC-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B1%D9%83%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%8A-//%D8%AD%D9%88%D9%84-%D9%85%D8%AD%D9%84%D9%8A/1060910930641576

الصورة رقم (25): زربيّة النّمامشة

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://forum.galbdz.com/threads/%D8%B2%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%85%D8%A7%D9%85%D8%B4%D8%A9-%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-/%D9%88%D8%A7%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%A9.53916



الصورة رقم (26): زربيّة لمنطقة غرداية رموزها على خلفيّة بيضاء الصّورة من الرّابط:

http://www.algeriedz.com/forums//showthread.php?t=326682&langid=1

الصورة رقم (27): زربيّة لمنطقة غرداية رموزها على خلفيّة سوداء

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://mozabite.skyrock.com/3079103819-Algerie-Plus-de-9-000-visiteurs-a-l-exposition-vente-de-tapis-de.html

الصورة رقم (28): زربيّة لمنطقة الجزائر الوسطى

الصّورة مأخوذة من بطاقة بريدية

الصورة رقم (29): زربيّة لمنطقة وادي سوف

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://www.sidou.com/eatt/plus.htm

الصورة رقم (30): صندوق خشبي تقليدي للعروس

الصّورة مأخوذة من الرّابط:/https://www.pinterest.com/zanozi65/algeria

الصورة رقم (31): صندوق خشبي تقليدي أمازيغي

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.com/zanozi65/algeria

الصورة رقم (32): لوازم الحمّام وبعض الأواني النّحاسية

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://healthalhayat.blogspot.com/2016/06/pots-copper.html

الصورة رقم (33): الغوريّة

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://www.albayan.ae/five-senses/mirrors/2015-10-08-1.2476417

الصورة رقم (34): حلية الخامسة

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://sites.google.com/a/l.bestledlights.cf

الصورة رقم (35): حلية خيط الرّوح

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/202310208247336505 /

الصورة رقم (36): نقود الدّولة العثمانيّة أو ما تعرف بالسّلطاني

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://algerie-antique.blogspot.com/2013/07/1828.html

الصورة رقم (37): نقود فرنسية تعود لنابليون الثّالث أو ما تعرف بالويزة في المجتمع الجزائري

الصّورة مأخوذة من الرابط:

https://ar.aliexpress.com/item/France-Napoleon-III-Gold-Proof-Essai-5-Dollars-25-Francs-1867-Copy-Coin-Brass/32767778320.html:

الصورة رقم (38): لحلقات الأرجل "إخلخالن" فضة، المينا

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://www.imgrumweb.com/hashtag/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%86%D8%A7%D8%B9%D8%A7%D8%AA_%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%AF%D9%88%D9%8A%D8%A9

الصورة رقم (39): حلية إيبزيمن

الصّورة مأخوذة من الرّابط:http://www.ingdz.net/vb/showthread.php?t=68934

الصورة رقم (40): حلية إبزيم " تابزيميت" منطقة القبائل الكبرى

مأخوذ من الرّابط: http://algerie.voyage.over-blog.com/album-1716135.html

الصورة رقم (41): أقراط الأذنين " لثراك "

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

http://bijoux-kabyles.blogspot.com/2011/11/nouvelles-boucles-doreilles-kabyles.html

الصورة رقم (42): أقراط لمنطقة الأوراس" تمشرفت "

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Chaouis

الصورة رقم (43): حلية الخامسة لمنطقة الأوراس

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1758

الصورة رقم (44): "الردايف" لمنطقة الشّاوية

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://www.jadidinfo.com/author-1248.html#.XABWe_lKjIU

الصورة رقم (45): حلية "تاكاردي" وهي قلادة مصنوعة من الفضّة

الصّورة من الرّابط: https://vb.3dlat.com/showthread.php?t=132737

الصورة رقم (46): الطّرز التّقليدي

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://dzh.univanet.com/%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%B1%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%AF%D9%88%D9%8A-%D9%85%D8%B3%D9%84%D9%88%D9%84-%D9%86%D8%A7%D8%A8%D8%A7%D9%84-/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%B1%D9%82%D8%A7%D9%81

الصورة رقم (47): الشّدة التّلمسانية

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://www.aljazeera.net/news/miscellaneous/2015/8/28/-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B3-%D9%8A%D8%AD%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D9%88%D8%B3-%D9%84%D8%A3%D9%85%D9%8A%D8%B1%D8%A9

الصورة رقم (48): البلوزة الوهرانيّة

الصّورة مأخوذة من الرّابط: https://wakteldjazair.com/?p=110419

الصورة رقم (49): اللّباس الشّاوي

الصّورة مأخوذة من الرّابط:-http://zouhourmotafatiha.blogspot.com/2013/02/blog-post_23.html

الصورة رقم (50): البينوار السّطايفي

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://www.djelfa.info/vb/showthread.php?t=1238027&styleid=16

الصورة رقم (51): الزّي الأمازيغي

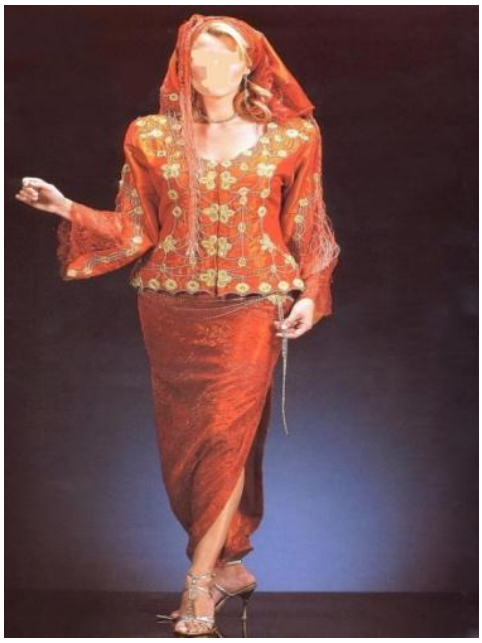
الصّورة مأخوذة من الرّابط:

http://www.depechedekabylie.com/kabylie/139363-la-robe-kabyle-a-lhonneur.html

الصورة رقم (52): الزّي القسنطيني

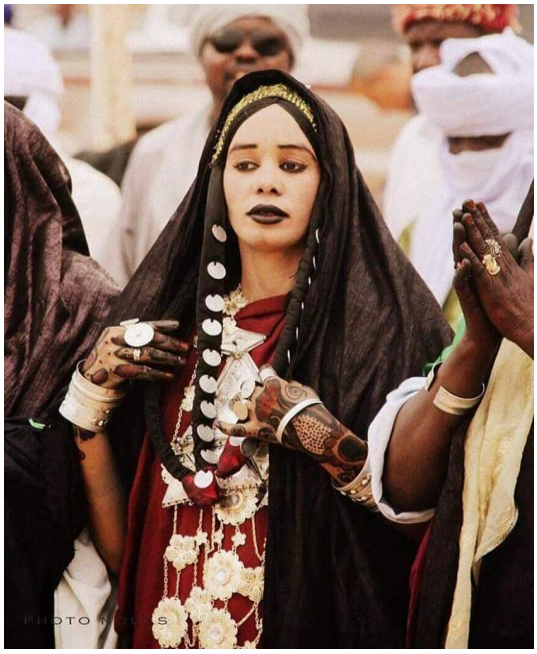
الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://www.pinterest.com/zinatalbi/%D9%82%D8%B3%D9%86%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A%D8%A9



الصورة رقم (53): الزّي العاصمي

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://sakhai-rachida.blogspot.com/2012/07/blog-post_08.html



الصورة رقم (54): عروس تارقية

الصّورة مأخوذة من الرّابط:

https://www.pintaram.com/u/discover_saharah/1845076841015122117_8209536533

الصورة رقم (55): عريس تارقي

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://alwasat.ly/news/art-culture/103662

الصورة رقم (56): الوشم في الرّسوم الجدارية لمنطقة الطّاسيلي

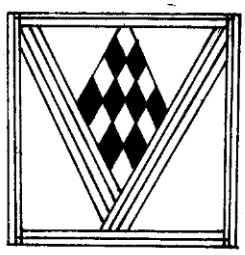
الصّورة مأخوذة من كتاب: Henri Lhote _ A La découverte des fresques du tassili _ Arthaud, paris, 1958

الصورة رقم (57): الوشم الصّورة مأخوذة من الرّابط:

http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/7734f6df-1e10-4279-b5df-53fbe3d5a10e

الصورة رقم (58): مخطوط رياض الصّالحين للشّيخ أبو زيد عبد الرحمن الثّعالبي

النّسخة مأخوذة من الرّابط: http://albordj.blogspot.com/2011/01/blog-post.html



الشّكل رقم (59): المربّعات أو النّوافذ السّحرية عند المجتمع الأمازيغي

الصّورة مأخوذة من كتاب:

Makilam, signes et rituels magiques des femmes kabyles, op.cit, 2011, p54

اللوحة رقم (60): أوجين دي لاكروا، نساء الجزائر

اللوحة مأخوذة من الرّابط:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d%27Alger_dans_leur_appartement

اللوحة رقم (61): أوجين فرومنتان، لوحة ذكريات جزائرية

اللوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.pictorem.com/82089/The%20Heron%20Hunt.html

اللوحة رقم (62): إيتيان ديني، فتاتان ترقصان

اللوحة مأخوذة من الرّابط:https://www.pictorem.com/82089/The%20Heron%20Hunt.html

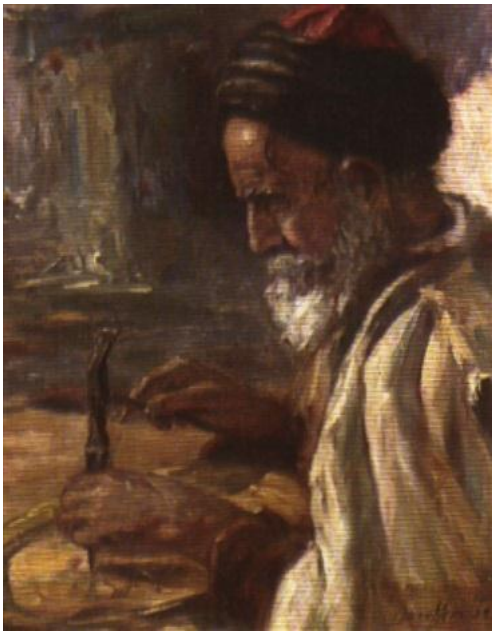
الصورة رقم (63): فيلا عبد اللطيف

الصّورة من الرّابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Villa_Abd-el-Tif

اللوحة رقم (64): أزواو معمري، قرية قبائليّة على قماش

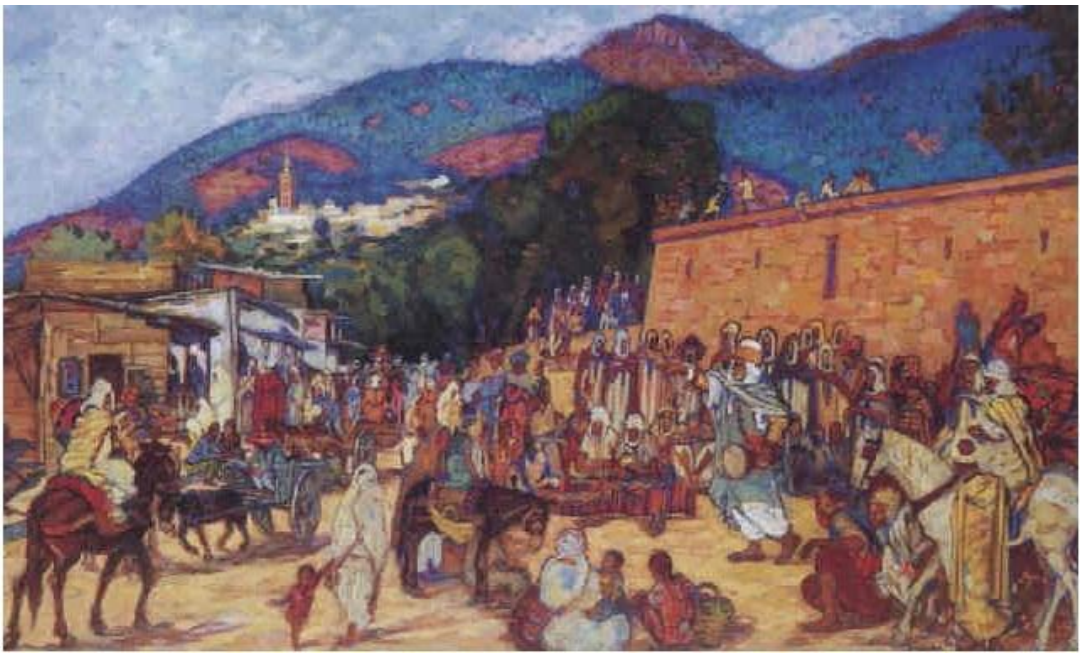
اللّوحة مأخوذة من كتاب:

Hadj Tahar Ali, La peinture algérienne « Les fondateurs », Alger, Ed Alpha, 2015.p159



اللوحة رقم (65) ميلود بوكرش، صانع النّحاس على قماش

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.blouinartinfo.com/artists/26601-miloud-boukerche



اللوحة رقم (66) عبد الحليم همش، قابض باب سيدي بومدين على قماش

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://www.arcadja.com/auctions/en/hemche_abdel_halim/artist/120549/

اللوحة رقم (67): محمد زميرلي، طبيعة صامتة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:-https://www.dzairinfos.com/articles/elwatan-mohamed-zmirli

un-pionnier-de-la-peinture-algerienne-l-art-contre-l-adversite

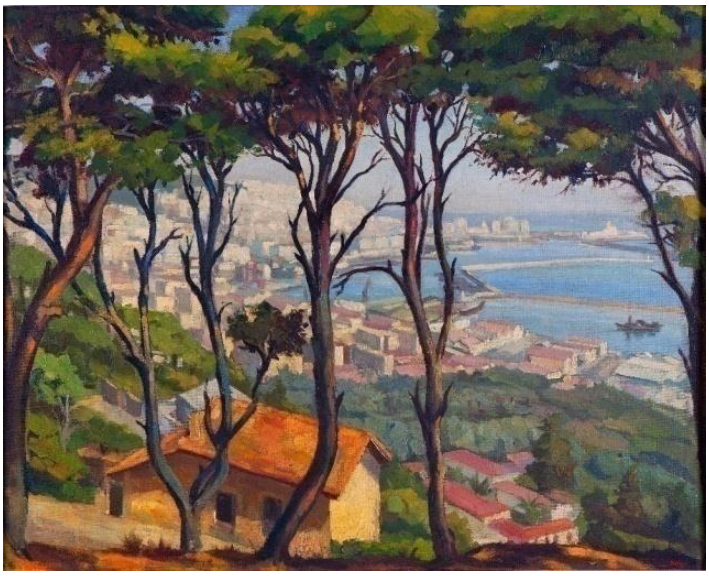
اللوحة رقم (68): حسن بن عبورة، منظر لحي ميناء الجزائر زيت على قماش

اللّوحة مأخوذة من كتاب:

Hadi Tahar Ali, La peinture algérienne « Les fondateurs », Alger, Ed Alpha, 2015.p85

اللوحة رقم (69): باية محي الدين، آلات موسيقية بألوان مائية

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://www.fortdeleau.net/baya.html



اللوحة رقم (70): عبد الرحمان ساحولي، منظر طبيعي للجزائر العاصمة، زيت على قماش. اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://en.ghmp.cz/on-line-collections/?from=0&search=&to=9999&collection%5B0%5D=0&sort=0&per_page=15&thumbs=all&author=Sahouli+Abderrahmane

اللوحة رقم (71): محمد تمام، باقة ورد

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

https://www.monde-diplomatique.fr/1965/10/A/26907

اللوحة رقم (72): عبد الله بن عنتر، تجريد

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://officiel-galeries-musees.com

اللوحة رقم (73): عبد القادر قرماز، تجريد

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.claude-lemand.com

اللوحة رقم (74) محمد إسياخم، المتسوّلة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://artsandculture.google.com/entity/m0gysgfv

اللوحة رقم (75): محمد خدة، لوحة الجزائر بأسلوب تجريدي

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://www.musees-franchecomte.com/index.php?p=922

اللوحة رقم (76): بشير يلس، الجارية

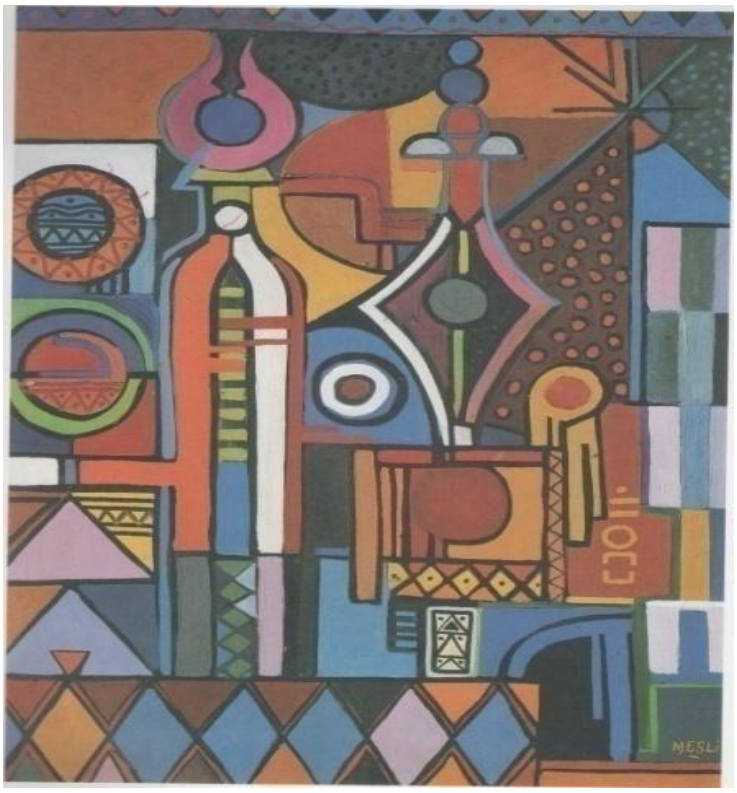
اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://enkr.blouinartinfo.com/artists/bachir-chaouch-yelles-200232

اللوحة رقم (77): محمد بوزيد، منظر طبيعي

مأخوذ من الرّابط: http://radioalgerie.dz/news/fr/article/20140628/4759.html

الشّكل رقم (78): محمد بوزيد، المصمّم لشعار الدّولة الجزائريّة

مأخوذ من الرّابط: https://lakhdaria10.wordpress.com/2008/05/16/artiste-peintre-/mohamed-bouzid-de-lakhdaria



اللوحة رقم (79): شكري مسلي

اللّوحة مأخوذة من كتاب:

Françoise Liassine, Choukri Mesli. ENAG Editions, alger, 2002.p172

أشكال الفصل الثّاني:

تأثير الموروث الشّعبي على الفنّانين التّشكيليّين الجزائريّين

اللوحة رقم (80): نصر الدين ديني، رقصة شعبيّة

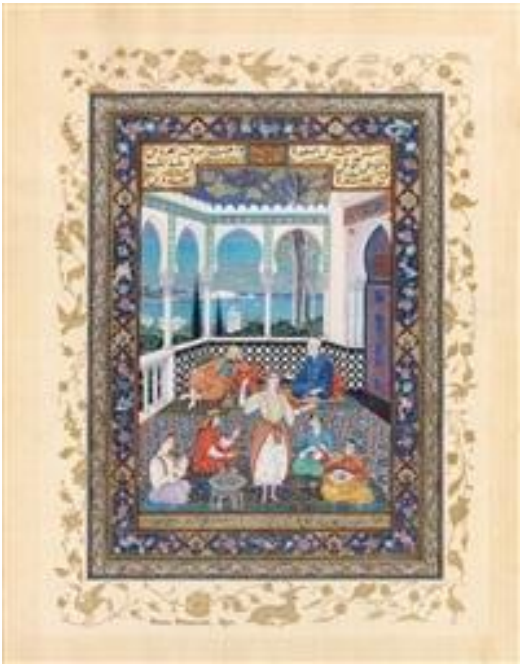
اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://www.oran-aps.dz/spip.php?page=imprimer&id_article=7764

اللوحة رقم (81): إتيان ديني، فتاتان ترقصان

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://marenostrum.over-blog.net/article-etienne-dinet-51418975.html

اللوحة رقم (82): نصر الدين ديني، فتيات ترقصن

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://peinturesetpoesies.blog50.com



اللوحة رقم (83): محمد راسم

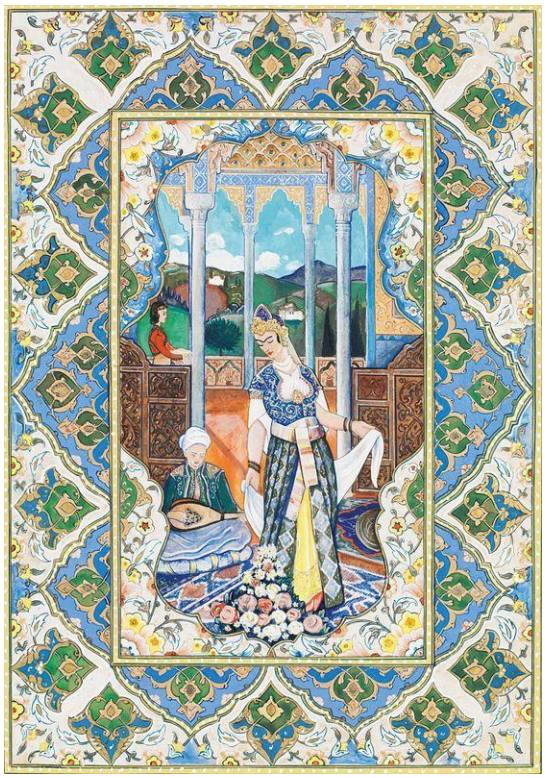
اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://www.artnet.fr/artistes/mohammed-racim /

اللوحة رقم (84): محمد راسم

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.com/bouzidomarnazim/miniature-mohamed-racim/

اللوحة رقم (85): شكري مسلي، "الرّقص" 1969م، زيت على قماش، (70/ 195سم) اللّوحة مأخوذة من الكتاب:

Françoise Liassine, Choukri Mesli. ENAG Editions, alger, 2002.p102



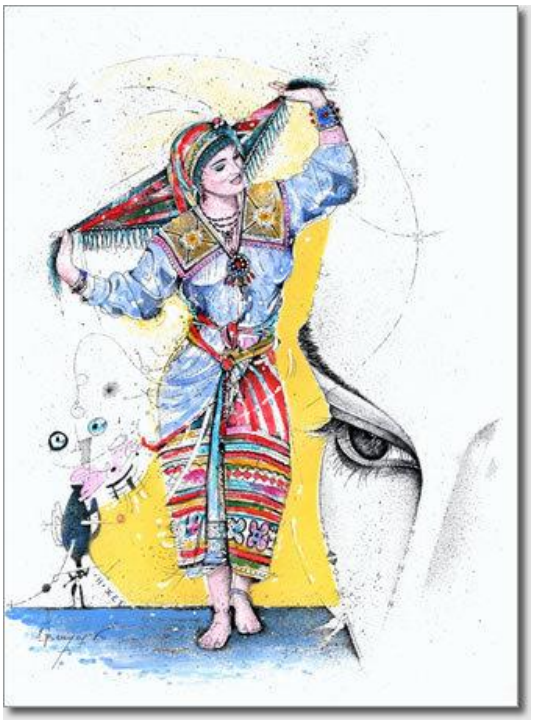
اللوحة رقم (86): محمد تمام

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:-http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2015/11/30/peintres-algeriens-7-mohamed-temman-part-1/

اللوحة رقم (87): فريد بن نية، رقص شاوي

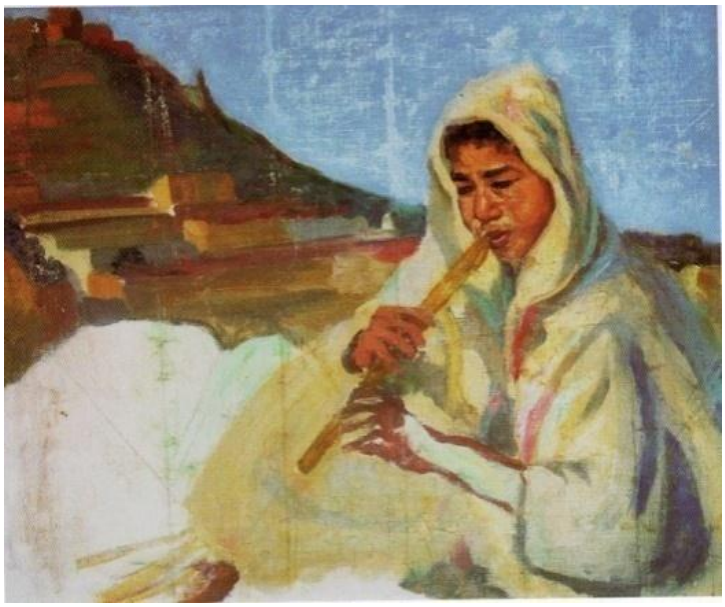
اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://maroc-passion.forumdediscussions.com/t1368-farid-benyaa-musiques-et-danses-d-algerie



اللوحة رقم (88): فريد بن نية، الرّقص الأمازيغي

اللّوحة من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/521291725601734193



اللوحة رقم (89): أحمد بن سليمان، عازف النّاي

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://marenostrum.eklablog.com/ahmed-ben-slimane-a53769119

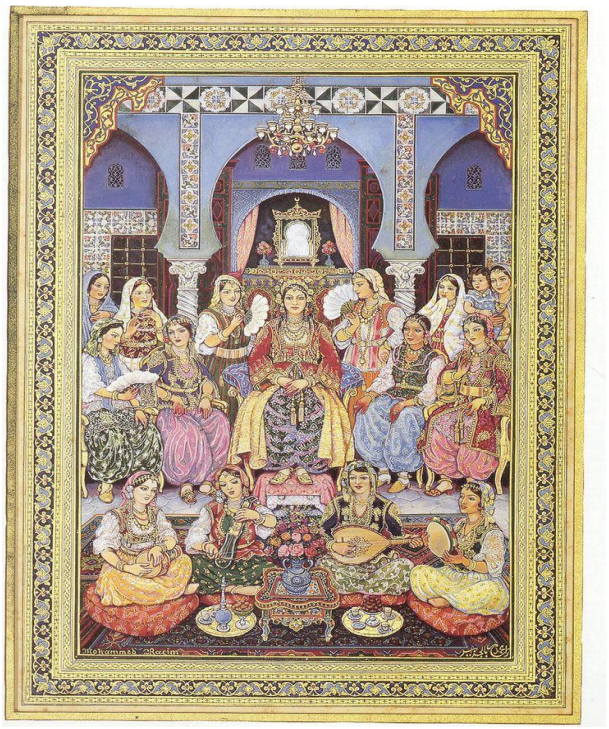
اللوحة رقم (90): باية محي الدين، عازفة المندولين

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://arthistoryproject.com/artists/baya-mahieddine/the-two-musicians/

اللوحة رقم (91): باية محي الدين، عازفة العود

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://sgl-encheres.com/html/fiche.jsp?id=4315017&np=1&lng=fr&npp=50&ordre=2&aff=&r=



اللوحة رقم (92): محمد راسم، حفلة زفاف

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/523332419184129939/

اللوحة رقم (93): بشير يلس، حفلة بتلمسان

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.co.uk/pin/811773901557943064/

اللوحة رقم (94): بشير يلس

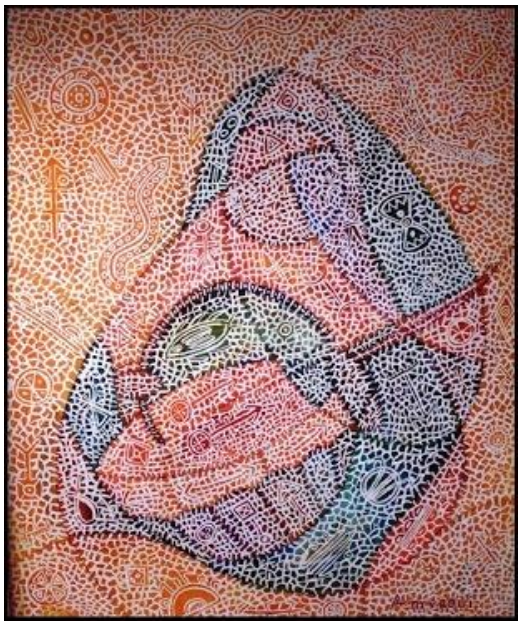
اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/686376799430018991

اللوحة رقم (95): أحمد صلاح بارة، المدّاحات

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:https://www.artmajeur.com/en/bara/artworks/9664822/mariage

اللوحة رقم (96): سعيد دبلاجي، القناوي

اللّوحة مأخوذة من عند الفنّان

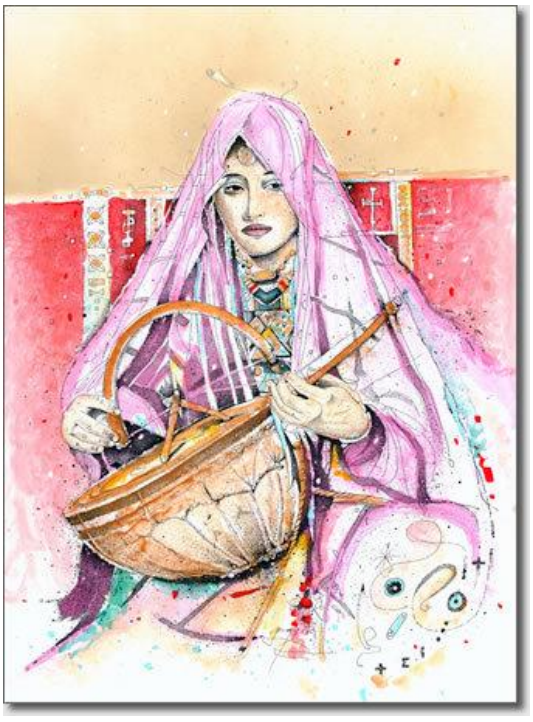


اللوحة رقم (97): عمراوي عبد السلام، التارقية تعزف على آلة الإيمزاد

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://founoun1954.blogspot.com/2010/10/abdesslam-amraoui.html

اللوحة رقم (98): صالح حيون، فرقة موسيقية

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.founoune.com/index.php/interview-de-lartiste-hioun-salah-algerie-1ere-partie/:

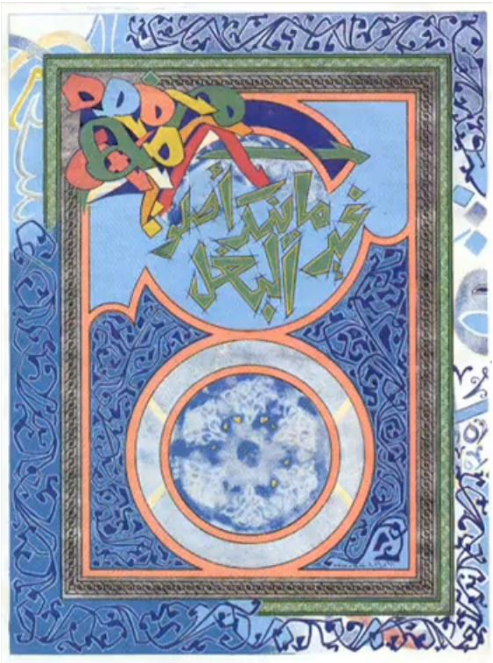


اللوحة رقم (99): فريد بن نية، عازفة على آلة إيمزاد

اللّوحة من الرّابط: http://benyaa.com/algerie_femme_tamanrasset.htm

اللوحة رقم (100): الطيب أعراب، موسيقار القصبة

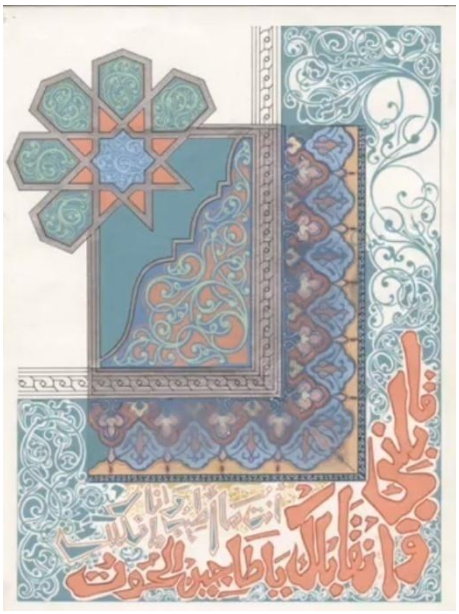
اللّوحة من الرّابط: http://arab-tayeb.fr/peintures/



اللوحة رقم (101): الهاشمي عامر، "طريق واحدة" 1997م

اللّوحة مأخوذة من الكتاب:

Hachemi Ameur.Survivance textes de ali elhadj-Tahar, Edition la peyronie, 2000 ,p38



اللوحة رقم (102): الهاشمي عامر، 1996م

اللّوحة مأخوذة من الكتاب:

Hachemi Ameur.Survivance textes de ali elhadj-Tahar,Edition la peyronie,2000 ,p38

اللوحة رقم (103): صليحة خليفي، تكوين حروفي

اللوحات مأخوذة من الرّابط:

https://www.vinyculture.com/alger-exposition-lartiste-3243-peintre-saliha-khelifi/

اللوحة رقم (104): محمد تمام، براق الإسراء والمعراج

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2015/11/30/peintres-algeriens-7-mohamed-temman-part-1/

اللوحة رقم (105): لزهر حكار، حيزية 1

اللّوحة من الرّابط: https://www.youtube.com/watch?v=1aErA1n0cr8

اللوحة رقم (106): لزهر حكار، حيزية 2

اللّوحة من الرّابط: https://www.youtube.com/watch?v=1aErA1n0cr8

اللوحة رقم (107): بوزنان ز، حيزية، صبغة مائيّة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://www.salama-mag.com/salamamag/la-legende-de-hiziya/

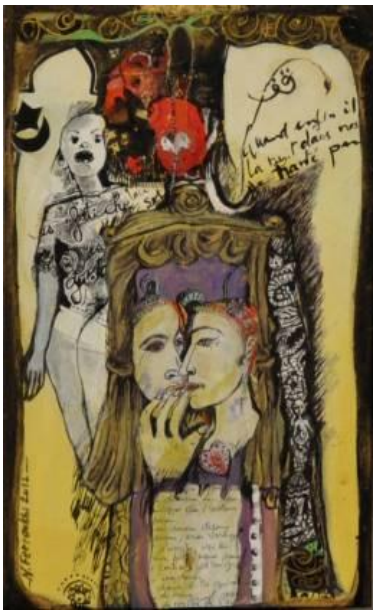
اللوحة رقم (108): سعيد شندر، زيارة سيدي لخضر بن خلوف

العمل مأخوذ من الفنّان نفسه.

اللوحة رقم (109): الهاشمي عامر، سيدي لخضر بن خلوف

مأخوذ من كتاب:

Hachemi Ameur, Introspection, Edition Lapeyronie, 2000, p 54



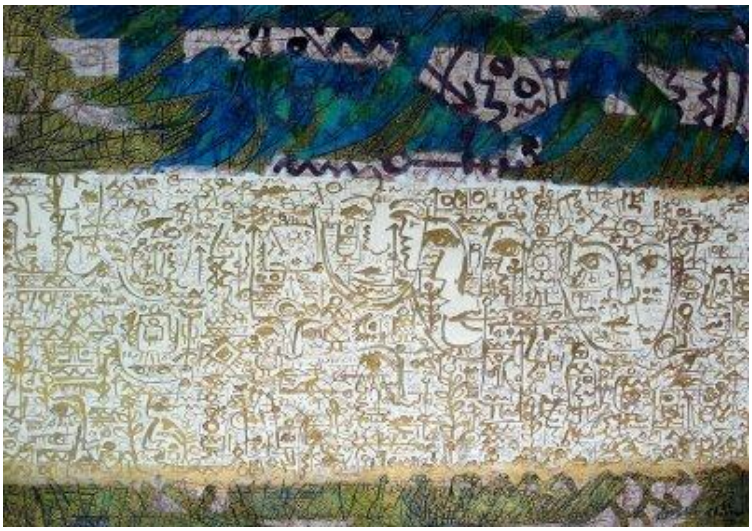
اللوحة رقم (110) نور الدين فروخي

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://meopeintredulundi.over-blog.com/article-culture-en-capitales-115287022.html

اللوحة رقم (111): نور الدين فروخي

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://www.ccr-abbaye-saint-riquier.fr/pages/media/reportages/reportage-noureddine-ferroukhi.html



اللوحة رقم (112): لزهر حكار، أسطورة اللّيل

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://www.festival-de-lhay-les-roses.fr/edition2009/2-7-expositions/maghreb_peintre_algerie_lazhar-hakkar.html

اللوحة رقم (113): سعيد شندر، "المحاجية " 2009م

العمل مأخوذ من الفنّان نفسه

اللوحة رقم (114): سعيد شندر، "المحاجية "2011م

العمل مأخوذ من الفنّان نفسه

اللوحة رقم (115): نصر الدين ديني، "لعبة القوس"

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

/ https://www.vinyculture.com/paris-hommage-au-peintre-nasreddine-dinet-le-15-juin

اللوحة رقم (116): إتيان ديني، القواش (Osselets)

العمل مأخوذ من الرّابط:

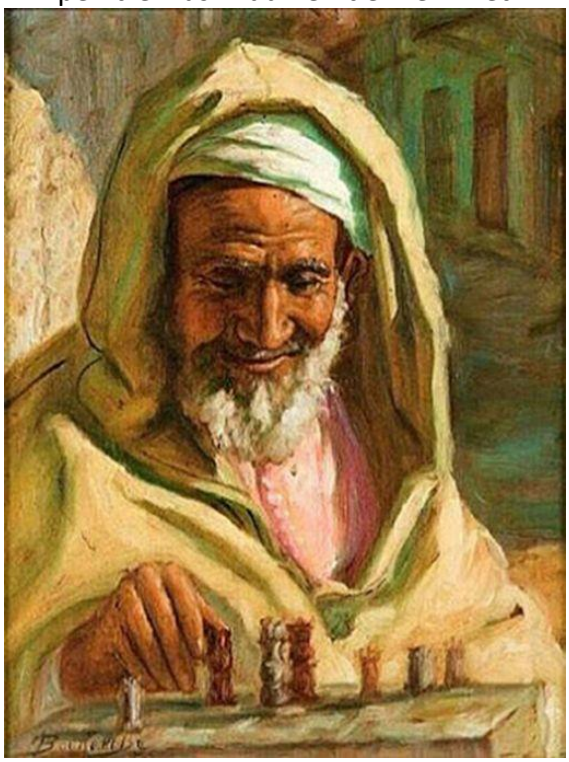
https://abdo46.skyrock.com/2619995812-Peintre-orientaliste-Etienne-DINET.html

اللوحة رقم (117): سعيد شندر، لعبة القواش (Osselets) (46-27سم)، 2011م

اللّوحة مأخوذة من الفنّان نفسه

اللوحة رقم (118): إتيان ديني، لعبة "العليلو"

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://algerie360.centerblog.net/6307732-L-oeuvre-de-l-artiste-peintre-Nasr-Eddine-Etienne-Dinet

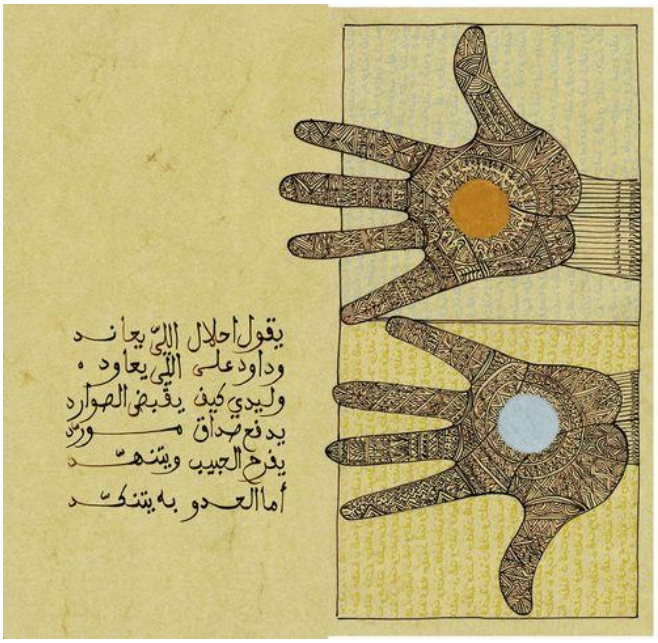


اللوحة رقم (119): ميلود بوكرش، لاعب الشّطرنج

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/525373112763812045/

اللوحة رقم (120) رشيد قريشي، بوقالة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: اللّوحة مأخوذة من الرّابط:
http://clickpicx.pw/Illustration-by-Rachid-Koraichi-from-Poesie-araboandalouse.html



اللوحة رقم (121): رشيد قريشي، بوقالة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://clickpicx.pw/Illustration-by-Rachid-Koraichi-from-Poesie-araboandalouse.html

اللوحة رقم (122): سعيد شندر، البوقالة (41-18سم)2008

اللّوحة مأخوذة من الفنّان نفسه

اللوحة رقم (123): أزواو معمري، لعب الخيل " الفنتازيا"

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.alamy.com/stock-photo/48-n-a-azouaou-mammeri-n-a.html

اللوحة رقم (124): حسين زياني، لعب الخيل " الفنتازيا"

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://club.doctissimo.fr/lf93dred/ziani-240328/photos.html

اللوحة رقم (125): رشيد طالبي، لعب الخيل " الفنتازيا"

اللّوحة مأخوذة من الفنّان نفسه

اللوحة رقم (126): سعيد شندر، لعب الخيل " الفنتازيا" وسمّاها "القوم" EL Goum

(12-80سم)، 2007م

اللّوحة مأخوذة من الفنّان نفسه

اللوحة رقم (127): سليمان الشريف، لعب الخيل " الفنتازيا"

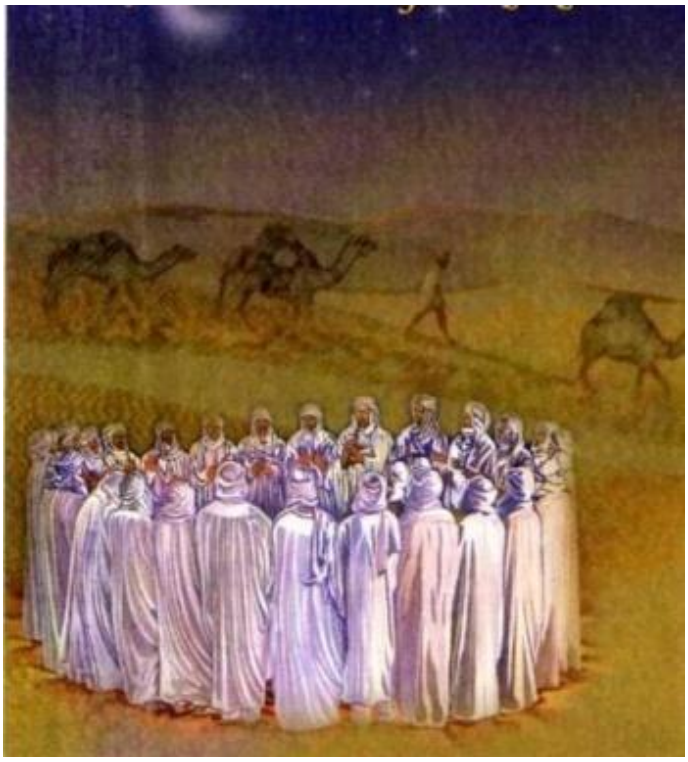
اللّوحة مأخوذة من الفنان نفسه

اللوحة رقم (128): قطاوي سيد أحمد، لعب الخيل " الفنتازيا"

اللّوحة مأخوذة من الفنّان نفسه

اللوحة رقم (129): حسين زياني، السبيبة، 1999م (89/ 116 سم)

اللّوحة مأخوذة من كتاب: Zaki Bouzid, Ziani Les lumières des Histoires, CPS Editions, 2003, p159



اللوحة رقم (130): سعدون خير، فرقة أهلّيل

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://servimg.com/image_preview.php?i=1015&u=11045305

الصورة رقم (131): طابع بريدي لأهلّيل. رسمه خير سعدون

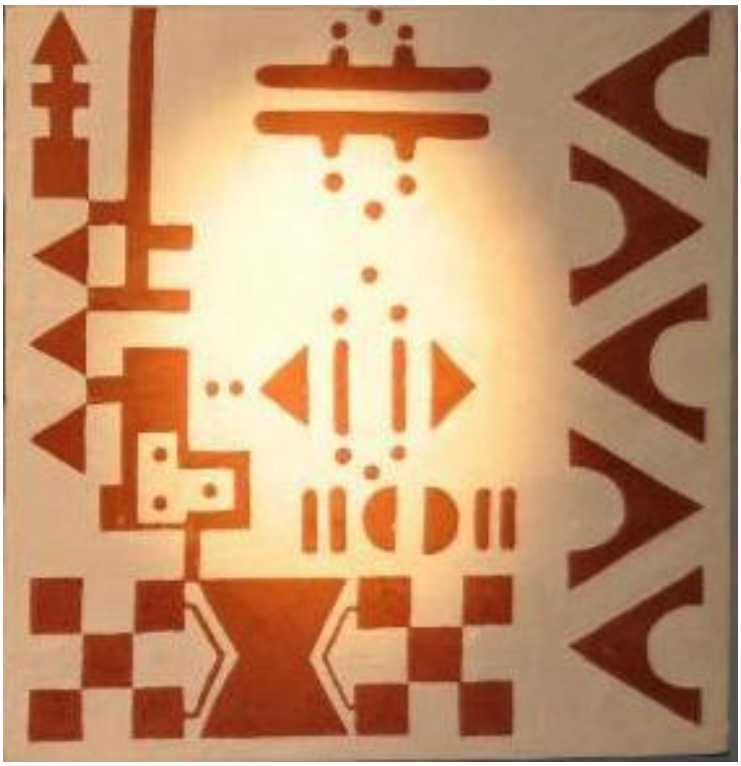
الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://philateliedz.forumactif.com/t1221-lahellil-du-gourara

اللوحة رقم (132): مقران بوزيد، أهلّيل

مأخوذ من الرّابط: http://philateliedz.forumactif.com/t1221-lahellil-du-gourara

الصورة رقم (133): الرّسوم الدّاخليّة للبيوت الأمازيغيّة بلون واحد

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://www.destock-mobilier.fr/decoration-maison-kabyle/



اللوحة رقم (134): عمر لوناس، تكوين برموز

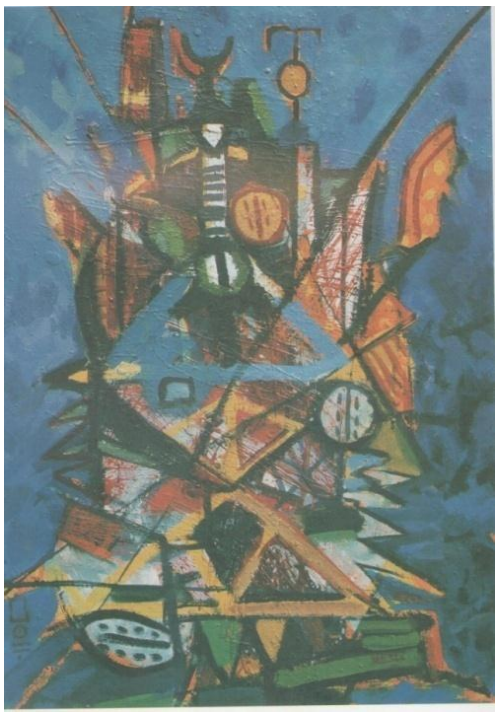
اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://projetcodesol.wordpress.com

اللوحة رقم (135): عمر لوناس، الجزائر البيضاء

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://projetcodesol.wordpress.com

اللوحة رقم (136): عادل الجيلالي

اللّوحة مأخوذة من الفنّان نفسه



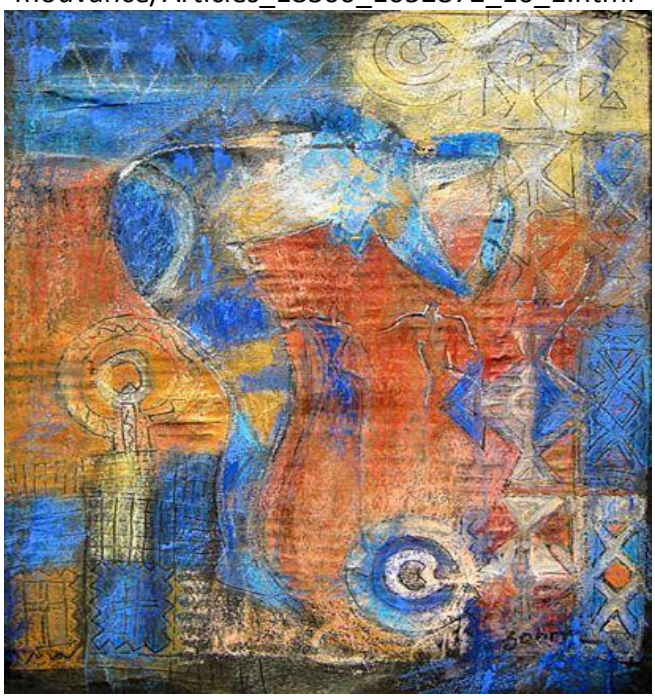
اللوحة رقم (137): شكري مسلي، السلف الأزرق، (65/100سم)، صبغة ترابيّة على ورق مقوّى

اللّوحة مأخوذة من كتاب:

Françoise Liassine, Choukri Mesli, ENAG Editions, alger, 2002, p126

اللوحة رقم (138): مصطفى عدان، امرأة قبائليّة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.vitaminedz.com/esprit-vivant-moment-d-art-la-mouvance/Articles_18300_1052872_16_1.html



اللوحة رقم (139): زهرة حاشيد سلال

اللّوحة من كتالوغ أعمالها سنة 2012

اللوحة رقم (140): نور الدين شقران

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

https://www.algerie360.com/nouredine-chegrane-expose-a-la-galerie-/ezzouart/chegrane-noureddine-ni611/

اللوحة رقم (141): محند سيدي أمزيان

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.alaraby.co.uk

اللوحة رقم (142): نور الدين تبرحة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://founoun1954.blogspot.com/2011/06/blog-post_9223.html

اللوحة رقم (143): أعراب الطيب، الطّائر الجريح

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://arab-tayeb.fr/peintures/

اللوحة رقم (144): نور الدين حموش، ألوان زجاجية

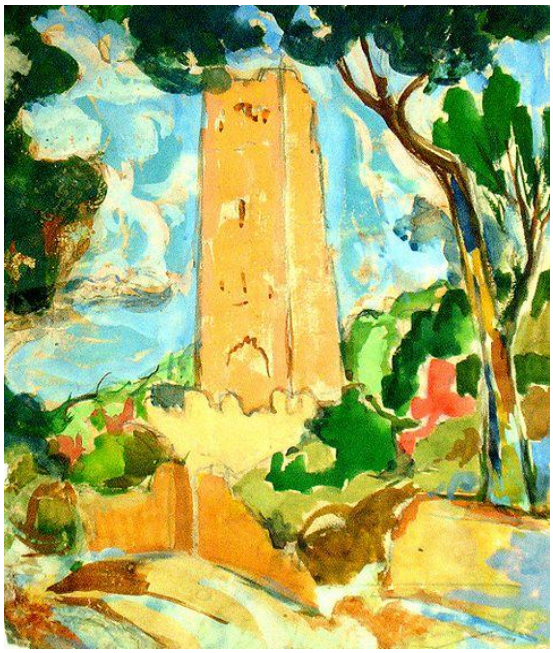
اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://daboudj1948.blogspot.com

الشّكل اللوحة رقم (145): نور الدين حموش

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://daboudj1948.blogspot.com

اللوحة رقم (146): بن محمود فريدة، امرأة بربرية 28/39 سم

اللّوحة مأخوذة من كتالوغ الفنّانين التّشكيليين بمناسبة تظاهرة قسنطينة عاصمة الثّقافة العربيّة



اللوحة رقم (147): بشير يلس، منصورة 1947

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

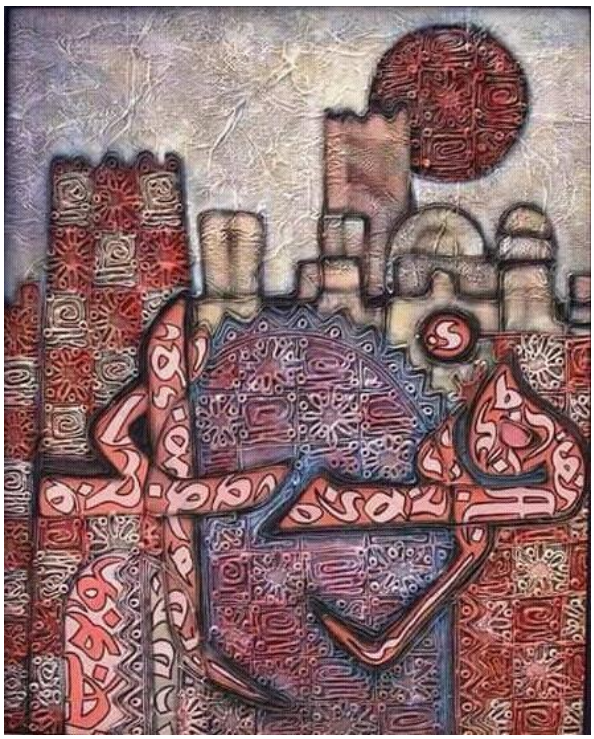
https://www.algerie360.com/en-hommage-a-son-professeur-bachir-yelles-boubekeur-sahraoui-signe-66-miniatures/

اللوحة رقم (148): دوني ما تيناز، الحائط الأول،أكرليك على قماش، (200/272سم)، 1991 اللّوحة مأخوذة من كتاب:

Nourrdine Saadi, Denis Martinez peintre algérien. Edition barwakh.lebec en lair, manosque, 2003, p138

اللوحة رقم (149): إبراهيم مردوخ، حيّ شعبي

من كتاب مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، وزارة الثقافة، 2005، ص 121

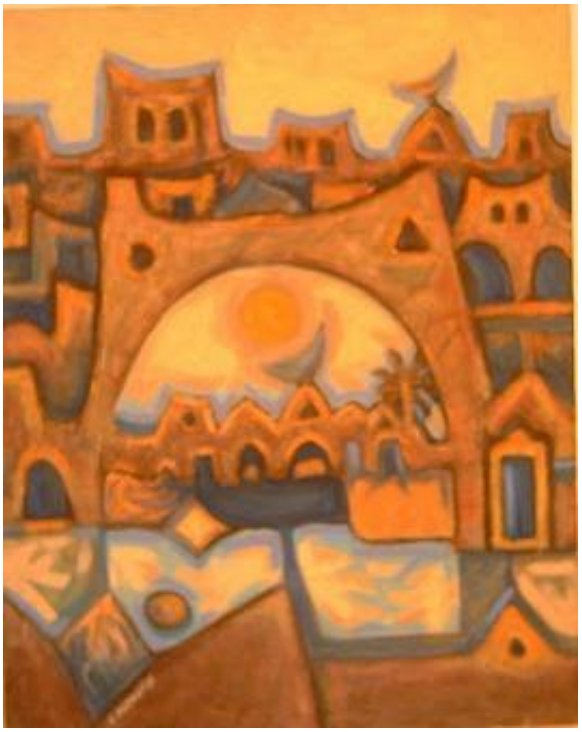


اللوحة رقم (150) عزيز عياشين، بدون عنوان، بتقنيات مختلطة

اللّوحة من عند الفنّان نفسه

اللوحة رقم (151): زدمي عبد العزيز،ألوان زيتية على خشب 50/70سم سنة 2000

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.artmajeur.com/abdelaziz-zodmi



اللوحة رقم (152): محمد لمين المدني، تقرت

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://boukerch.blogspot.com/2007/08/blog-post_06.html

اللوحة رقم (153): محمد لمين مدني، بدون عنوان

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://boukerch.blogspot.com/2007/08/blog-post_06.html

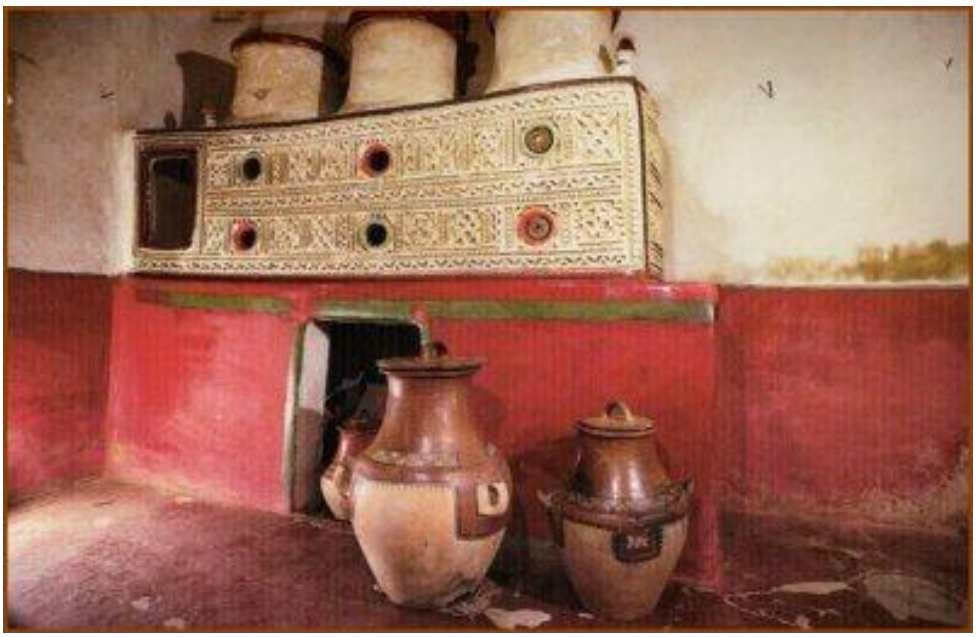
اللوحة رقم (154): سليمان ولد محند، البلد الذي أنتسب إليه

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://memoireduvent.canalblog.com/archives/2009/07/08/14337435.html

الصورة رقم (155): إكوفان، جرة كبيرة لحفظ الحبوب ثابتة

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://aokas-aitsmail.forumactif.info



الصورة رقم (156): إكوفان وجرار كبيرة متحركة

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://algerieterredafrique.blogspot.com

اللوحة رقم (157): عمر لوناس، بدون عنوان

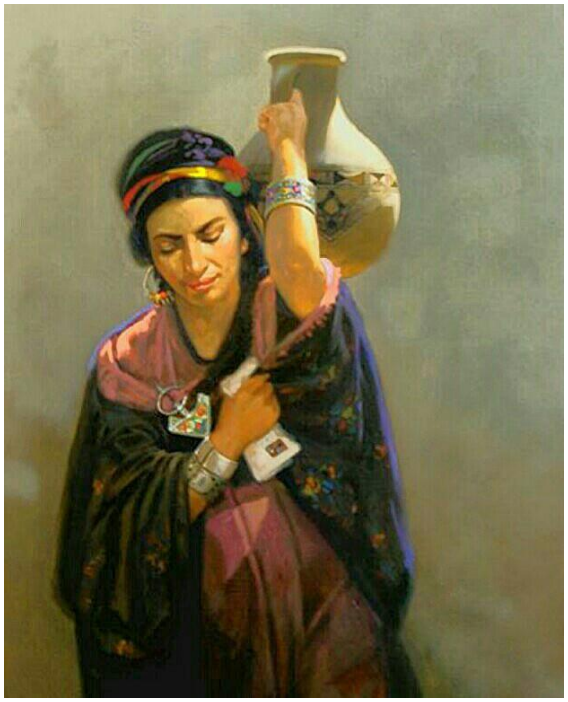
لوحة مأخوذة من الرّابط: https://projetcodesol.wordpress.com

اللوحة رقم (158): عبد القادر هوامل، حدائق الجنّة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://twitter.com/mahmoudzaidi12

اللوحة رقم (159): حسين زياني، طبيعة صامتة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Hocine_Ziani



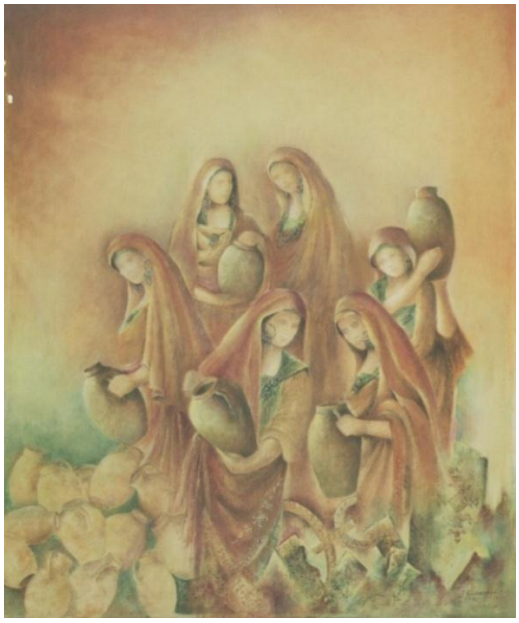
اللوحة رقم (160): حسين زياني، حاملة الجرّة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://nordafricain.tumblr.com/post/161402314437/amazigh-woman-hocine-ziani

اللوحة رقم (161)): أحمد صلاح بارة، حاملات الجرار

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/783274560169058801



اللوحة رقم (162): بن محمود فريدة، حاملات الجرار

اللّوحة مأخوذة من كتالوغ الفنّانين التّشكيليين بمناسبة تظاهرة قسنطينة عاصمة الثّقافة العربيّة

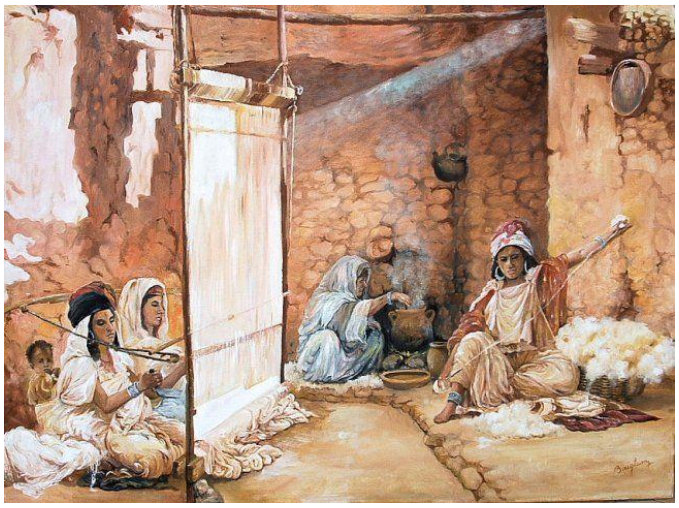
اللوحة رقم (163): نور الدين شقران

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

https://www.dzairnews.com/articles/elwatan-exposition-galerie-privee-les-ateliers-bouffee-d-art-a-alger-palette-chatoyante

اللوحة رقم (164): نور الدين شقران

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.vitaminedz.com/arts-plastiques-noureddine-chegrane-en/Articles_18300_1022856_16_1.html



اللوحة رقم (165): حسينة بو غلام، النّسيج،

ألوان زيتيّة على قماش

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.pinterest.fr/?show_error=true

الصورتان رقم (166): عمل باية فيه اقتباس من أعمال الفنون التّقليدية للرّسم على الخشب، اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://myartblogcollection.blogspot.com/2015_05_24_archive.html

اللوحة رقم (167): رشيد طالبي، طبيعة صامتة، ألوان زيتيّة على قماش

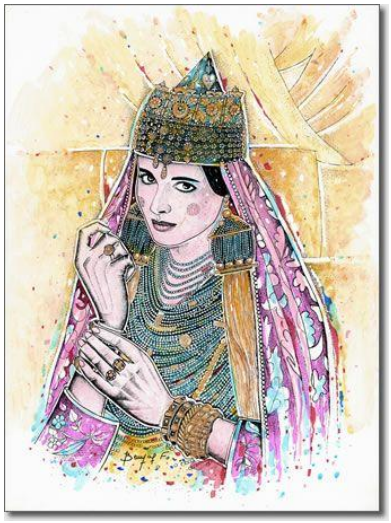
اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://lololeptitbolide.skyrock.com

اللوحة رقم (168): فريد بن نية، امرأة الهقار

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://benyaa.com/fantasia_el_bendir.htm

اللوحة رقم (169): عبد الحليم همش، بنت البلد

اللّوحة من الرّابط: http://www.artnet.com/artists/abdelhalim-hemche/



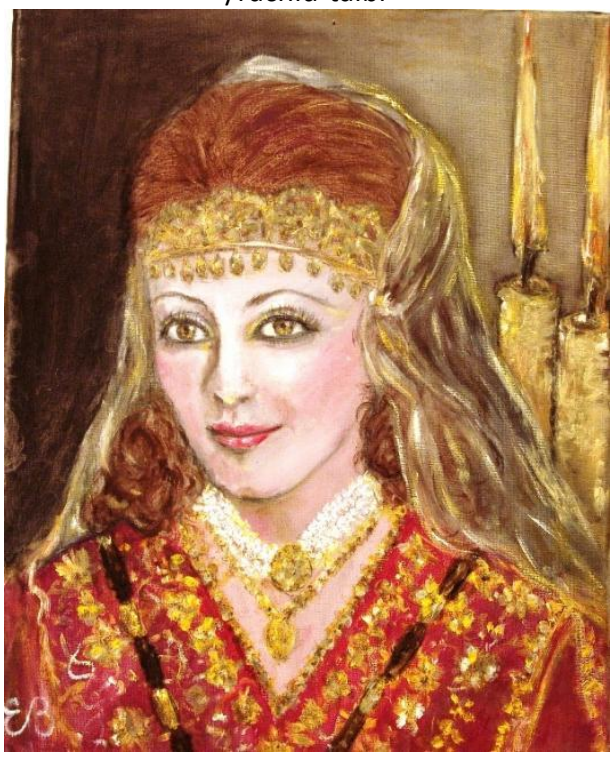
اللوحة رقم (170): فريد بن نية، الشّدة التّلمسانية

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

https://www.vinyculture.com/alger-exposition-ariane-du-futur-de-farid-benyaa

اللوحة رقم (711) رشيد طالبي، امرأة أمازيغية

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.vinyculture.com/alger-exposition-du-peintre-/rachid-talbi

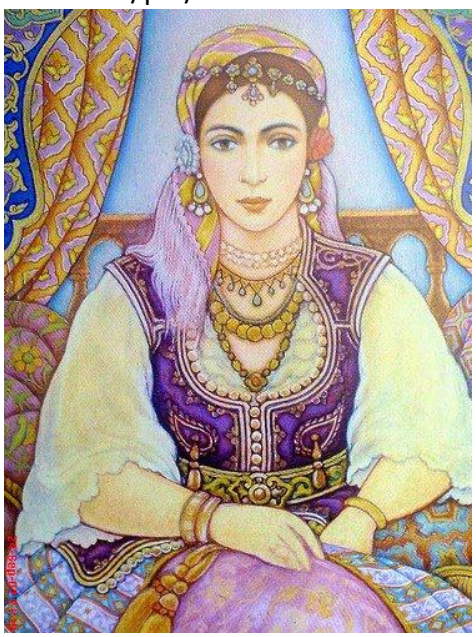


اللوحة رقم (172): آسيا بوغرة، القسنطينيّة، زيت على قماش، 50- 60سم

اللّوحة مأخوذة من https://www.galerie-com.com/oeuvre/mariee-constantinoise/22973/ الرّابط:

اللوحة رقم (173): رشيد طالبي، امرأة من وهران

اللّوحة من الرّابط: https://www.pinterest.com/pin/698198748452944516



اللوحة رقم (174): محمد تمام، المرأة العاصميّة بزيّها التّقليدي، بأسلوب المنمنمات

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2015/11/30/peintres-algeriens-7-mohamed-/temman-part-1

اللوحة رقم (175): شقران نور الدين، امرأة شرقية،(29 ،19سم)، 1995

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.proantic.com/display.php?mode=obj&id=91528

اللوحة رقم (176): حسين زياني، تنهنان

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.youtube.com/watch?v=1odu430cuZE

اللوحة رقم (177): رشيد جمعي، الحايك

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://rachiddjemai.blogspot.com

اللوحة رقم (178): منصف قيطا، لوحة لامرأة شاوية وسمّاها "بورتري tm"

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:-https://lesbellessources.com/2018/05/25/rencontre-avec-moncef-guita/

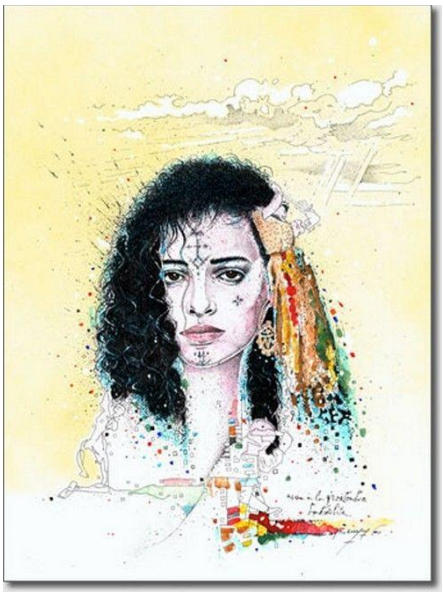
الصورة رقم (179): محفظة مصنوعة يدويّا من جلد حيوان

الصّورة مأخوذة من الرّابط: http://www.tamatart.com/?cat=62&paged=2

اللوحة رقم (180): حسين زياني، طبيعة صامتة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://club.doctissimo.fr/lf93dred/ziani-240328/photo/hocine-ziani-2a-10440459.html

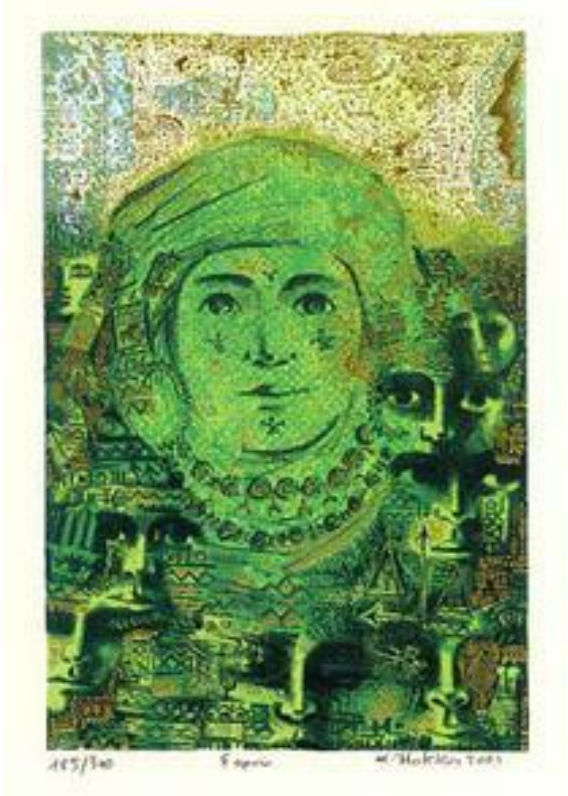
اللوحة رقم (181): طاوس بن عمارة، الوشم اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://lakoom-info.com/taous-ben-amara-les-couleurs-de-lart-amazigh/



اللوحة رقم (182): فريد بن نية، الوشم الأمازيغي

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:

http://vendanges.centerblog.net/1157-peinture-de-farid-benyaa2

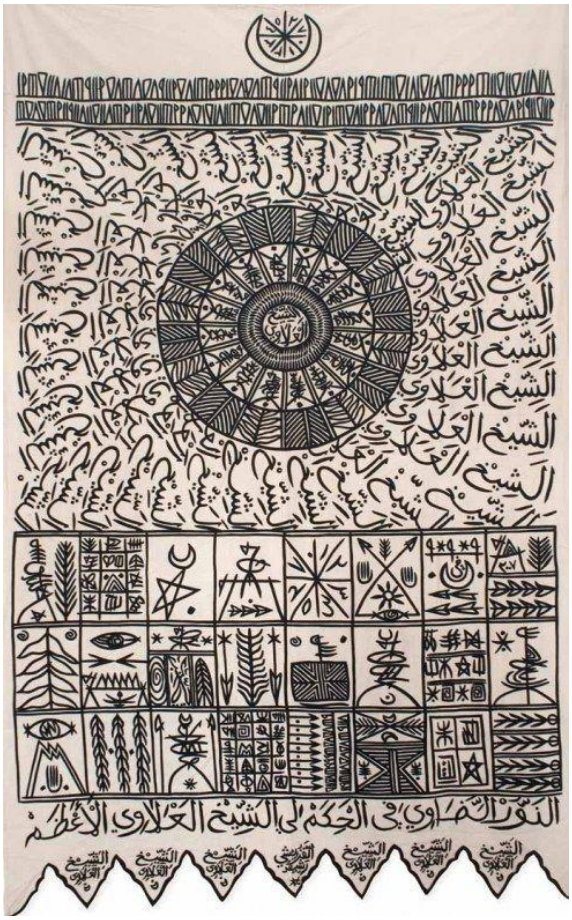


اللوحة رقم (183): لزهر حكار، المرأة الشّاوية

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: http://chawi.over-blog.com/article-13825012.html

اللوحة رقم (184): سعيد شندر، الوشم35 . 20 سم، 2008م

من أرشيف الفنّان نفسه

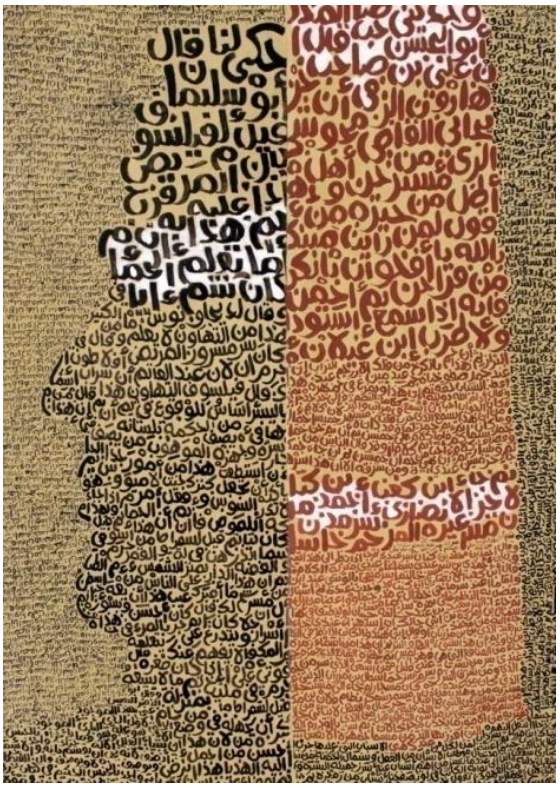


اللوحة رقم (185): رشيد قريشي، سحر شعبي ومخطوطات

اللّوحة مأخوذة من الرّابط:-http://clickpicx.pw/Illustration-by-Rachid-Koraichi-from-Poesie-araboandalouse.html

اللوحة رقم (186): رضا جمعي، تكوين

اللّوحة مأخوذة من عند الفنّان نفسه



اللوحة رقم (187): يزيد خلوفي، أسلوب حروفي

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://iqbal.hypotheses.org/2401

اللوحة رقم (188): سيد أحمد اسطنبولي

من كتلوغ معرض شخصي

اللوحة رقم (189): بن شماخ كمال، بدون عنوان، (50-50سم)، 2015

اللوحة رقم (190): مرابط فريد، بدون عنوان، (100-80سم)، 2015

اللوحة رقم (191): سعيد شندر، النّشرة (120-80 سم) 2007

من أرشيف الفنّان نفسه

اللوحة رقم (192) للباحث عبد الصدوق إبراهيم(2019)

الفهرس

الفهرس

المحتويات	الصفحة
مقدمة	أ
مدخل	8
بداية قصة الفلكلور: (الموروث)	9
المفهوم الاصطلاحي	12
التراث	12
الموروث الشعبي	13
الفلكلور	14
خصائص الفنون الشعبية	18
خصائص الموروث الشعبي الجزائري	23
الباب الأول: الموروث الشعبي الجزائري	24
الفصل الأول: الموروث الشعبي الجزائري غير المادي	25
تمهيد	26
التراث غير المادي	26
الشعر الملحون	28

الأمثال و الحكم الشعبية	30
المثل الشعبي	30
الألغاز الشعبية	31
القيمة الحضارية للغز	32
السير الشعبية	34
الحكاية الشعبية و الخرافة	34
الأسطورة	37
الفن و الأسطورة	41
الألعاب الشعبية الجزائرية	42
لعبة الخرقة	42
لعبة القوس	43
Osselets لعبة "القريدة " أو "القواش"	43
تقاليد البوقالة في المجتمع الجزائري	43
ركب سيدي الأبيض الشيخ	45
مراسيم السبيبة	46
الرقص و الموسيقى	48

تاريخ الرقص	49
أهم الرقصات الشعبية الجزائرية	50
الرقص العلاوي الوهراني	51
الرقص الشاوي	51
الموسيقى الشعبية الجزائرية	52
الأغنية الشعبية	52
موسيقى الراي	53
الموسيقى القبائلية	54
الموسيقى الترقية	54
أهليل قورارة	55
الموسيقى الشاوية	57
الفصل الثاني: الموروث الشعبي المادي الجزائري	58
تمهيد	59
التصوير الشعبي: (رسوم البيوت الأمازيغية الداخلية)	62
فن العمارة	66
الفخار و الخزف	73

الفخار	73
صناعة الفخار	73
الفخار بأنواعه القديمة و الحديثة	74
فصائل الفخار الجزائري	75
الخزف	75
الخزف التقليدي	76
الخزف الفني	76
صناعة السجاد أو الزربية	76
صناعة أصباغ الزربية	78
أشهر أنواع الزرابي التقليدية الجزائرية	79
الزربية القبائلية (تيزي وزو)	80
زربية قلعة بني راشد	80
زربية تلمسان	81
زربية جبل عمور	81
زربية القرقور	81
زربية الحراكتة	82

زربية النمامشة	82
زربية وادي ميزاب	81
زربية الجزائر الوسطى	83
زربية منطقة واد سوف	83
المصنوعات الخشبية	83
المصنوعات النحاسية	84
الحلي الجزائرية	85
حلي القبائل الأمازيغية	90
المجوهرات الأوراسية	91
الحلي عند قبائل الطوارق	93
الطرز	95
الملابس التقليدية	96
الملابس التقليدية لمدينة تلمسان	96
الشدة التلمسانية	97
الزي الوهراني	98
اللباس التقليدي الشاوي	98

اللباس التقليدي لمدينة سطيف	98
الزي القبائلي	99
الزي القسنطيني	101
الزي العاصمي	101
الزي الترقي	101
الوشم	102
المخطوطات العربية	106
السحر الشعبي	107
الباب الثاني: استلهام الموروث الشعبي في التصوير الجزائري	109
الفصل الأول:الحركة التشكيلية المعاصرة الجزائرية	110
تمهيد	111
مفهوم الاستشراق	114
الاستشراق الفني بالجزائر	115
الفنان نصر الدين ديني: Etienne Dinet	119
الفن التشكيلي الجزائري من بداية القرن العشرين إلى سنة 1962	122
الفنانون المولودون بالجزائر أثناء الاستعمار	122

فيلا عبد اللطيف في الجزائر العاصمة	123
الرواد الأوائل في فيلا عبد اللطيف	125
تأثر فناني المدرسة الفرنسية الحديثة بالبيئة الجزائري	126
بداية تكوين الفنان الجزائري	131
الفن التشكيلي قبل الاستقلال	131
أزواو معمري	133
ميلود بوكرش	134
الفنان عبد الحليم همش	135
محمد زميرلي	135
حسن بن عبورة	136
الفنان ساحولي عبد الرحمان	141
الفنان محمد تمام	141
الفنان عبد الله بن عنتر	142
عبد القادر قرماز	143
الفنان امحمد إسياخم	144
الفنان محمد خدة	147

الفنان بشير يلس	150
الفنان محمد بوزيد	151
الفنان شكري مسلي	152
الفنان فارس بوخاتم	152
الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال	155
الفترة الأولى "الستينات والسبعينات"	155
الفترة الثانية "الثمانينات"	158
الفترة الثالثة "التسعينات وبداية القرن 21"	159
الحركة التشكيلية واتجاهاتها في الجزائر المستقلة	160
الفن التشكيلي والرمز	173
جماعة الأوشام	175
الفصل الثاني: تأثير الموروث الشعبي على الفنانين التشكيليين الجزائريين	181
تمهيد	182
الموروث غير المادي	182
الرقص	182
الموسيقى	184

الحكم والأمثال الشعبية	186
السير الشعبية	187
الخرافة والأساطير	188
الحكاية الشعبية أو "المحاجية"	189
الألعاب الشعبية الجزائرية	189
البوقالة في الفن التشكيلي	190
ركب سيدي لبيض الشيخ (فنتازيا ركوب الخيل)	190
السبيبة	191
أهليل	191
الموروث المادي	192
التصوير الشعبي	192
الرموزالشعبية	192
العمارة	195
الفخار	196
صناعة السجاد	197
المصنوعات الخشبية	198

صناعة النحاس	198
الحلي الجزائرية	199
الملابس التقليدية	199
صناعة الجلد	200
الوشم	200
المخطوطات والخط العربي	201
السحر الشعبي	202
الباب الثالث :الرسوم الشعبية في أعمال الفنانين التشكيليين	204
الفصل الأول:الرمز الشعبي الأمازيغي	205
تممهيد	206
مفهوم الرمز	206
تحليل بعض الرسوم الشعبية الأمازيغية	210
الرمز والفن التشكيلي	211
التبسيط في الرسوم الشعبية الأمازيغية	213
تفسير الرمز و العلامة الأمازيغية	216
الفصل الثاني: تحليل أعمال الفنانين التشكيليين الجزائريين	237

تمهيد	238
عمل رقم 01 رشيد قريشي	238
عمل 02 رشيد قريشي	244
عمل 03 لزهر حكار	247
عمل 04 امحمد إسياخم	251
عمل 05 لزهر حكار	253
عمل 06 سعيد شندر	257
عمل 07 يزيد خلوفي	261
عمل 08 يزيد خلوفي	265
عمل 09 يزيد خلوفي	268
خاتمة	270
المراجع	274
الملاحق	284
الفهرس	374

ملخص

يعد الموروث الشعبي أهم مرجع في الفن التشكيلي سواء كان ماديا أو غير مادي، كان له الأثر البالغ على الفنان التشكيلي الجزائري سواءً بمعالجته لمشهد من الفن الشعبي غير المادي أو إعادة صياغته لتلك الرموز الأمازيغية على مسطح أعمالهم، إذ نرى الموروث الشعبي بصفة عامة كانت له مكانة في قاموس الفنان التشكيلي الجزائري لينهل منه بغزارة ليحدث ازدواجية بين التراث الشعبي والفن الحديث.

الكلمات المفتاح: الموروث الشعبي- الفن التشكيلي الجزائري- الرمز الأمازيغي- الفن الحديث.

Abstract:

The popular heritage is the most important reference in the plastic art, whether material or immaterial, has had a great impact on the Algerian plastic artist, whether dealing with the scene of folk art intangible or redrafting those Amazigh symbols on a surface of his works as we see the popular heritage in general had a place in the dictionary of the Algerian plastic artist is widely used to create a duality between folklore and modern art .

Key-words: Popular heritage - Algerian plastic art - Amazigh symbol - modern art.

Résumé:

Le patrimoine populaire est la référence la plus importante dans l'art plastique, qu'il soit matériel ou immatériel, a eu un grand impact sur l'artiste plasticien algérien, qu'il s'agisse de la scène de l'art populaire intangible ou de la réécriture de ces symboles amazigh sur une surface de ses travaux. Le dictionnaire de l'artiste plastique algérien est largement utilisé pour créer une dualité entre le folklore et l'art moderne.

Mots-clés: Patrimoine populaire - Art plastique algérien - Symbole amazigh - Art moderne