الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد -تلمسان-

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

التخصص: فنون بصرية

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث الموسومة ب:

التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري

إعداد الطالب

- تاجوري عبد الاله

إشراف الدكتور

- رحوي حسين

أعضاء لجنة المناقشة

أ.دطرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
د. رحوي حسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
د.بلبشير عبد الرزاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
د. خواني زهرة	أستاذ محاضر " أ "	جامعة تلمسان	عضوا
د.شرقي نورية	أستاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
د.بومسلوك خديجة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة مستغانم	عضوا

السنة الجامعية 2020 -2021

بسم الله الرحمن الرحیم

إهـــــــــــــــــــداء

اهدي ثمرة جهدي إلى أبي رحمه الله

والى امي الغالية التي ساندتني بدعائها طيلة انجاز البحث

والى إخوتي و أخواتي كل باسمه: عبد القادر، رشيد، صلاح الدين، رضا، عائشة

عفاف

والى وزوجتي الغالية التي كانت سندا وعونا لي لإتمام هذا العمل.

والى ابنتي الغالية قرة عيني سلسبيل

والى أصدقائي الذين كانوا ومازالوا عونا لي: يوسف، عبد النور، نصر الدين

والى كل من ذكرهم لساني ونسيهم قلمي

تاجوري عبد الإله

شكـــــــــــــــــــر وعرفـــــــــــــــــان

أولا أوجه جزيل الشكر إلى الدكتور رحوي حسين، على قبوله الإشراف على هذه الأطروحة، وصبره الكبير معي خلال مدة إنجاز البحث، وتوجهاته المستمرة قصد إخراج هذا البحث في صيغته النهائية.

كما لا أنسي فضل الدكتور الحبيب بن مالك والذي لم يبخل بنصائحه وتوجيهاته القيمة طيلة فترة انجاز البحث.

كما لا انسى أن أوجه الشكر والتقدير الى كافة أساتذتي في قسم الفنون وعلى رأسهم: الدكتور بلحاج طرشاوي مدير مخبر الدراسات الفنية والأستاذ الدكتور خالدي محمد رئيس مشروع دكتوراه دراسات في الفنون التشكيلية والدكتور سوالمي لحبيب رئيس قسم الفنون الذين كانوا لي سندا طوال مساري العلمي والبحثي. فليجدوا هنا فائق عبارات الاحترام والتقدير.

ولا يفوتني ان أتقدم بشكري وامتناني الى أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم لقراءة هذه الاطروحة وايداء تصوبياتهم من اجل تقويم ما اعوج منها.

تاجوري عبد الإله

مقدمة

لا شك أن الجزائر تبرز كحيز متميز يحظى بثروة تراثية مادية ولا مادية معتبرة والحال أننا نغالي ونحن ننظر إلى هذا الحيز كمتحف حي، يضاهي في معروضاته أكبر متاحف العالم، ولعل الفن المعماري يحتل مكانة نوعية في هذا المتحف ذلك أن منطقتنا عرفت سيلا من الحضارات المختلفة والمتعاقبة على مر التاريخ. فتركت كل حضارة على حدى بما تمتلكه من المقومات جمالية وفنية، بصمة جلية لطراز من الطرز جعلها تنفرد بشكل أو آخر، على صعيد الشكل وأيضا على الصعيد الفلسفي أو التصور الذي يغدي هذا الشكل، فالتراث المعماري أسلوب حياة ونمط تفكير، وقصة تروي ممارسة إنسانية مختلفة وتحيا بتفضيلات جمالية تخضع لطريقة تفكير الشعوب ورؤيتها للعالم. ويعتبر التراث المعماري بكل متغيراته وثوابته وفلسفته، التي تعتمد على إحساس وفكر وثقافة وبيئة الناس التي تسهم في انتاجه واثرائه، بمختلف التوجهات الفكرية والعلمية السائدة، أحد مكونات الهوية، وأيضا عنصرا من عناصر الاستقلالية والأصالة من الواضح أن هدا الفن المعماري استأثر بقدر معتبر من الاهتمام سواء ضمن الإطار الأكاديمي أو الغير الأكاديمي من طرف أوناس شغوفين بكل ما يمد بصلة إلى الثقافة ،و تراث الأمة وهويتها وانتمائها وفي سياق متصل،نصادف كما هائلا من البحوث الجامعية التي ظلت تقترب من العمران بأشكال ابستمولوجية مختلفة وضمن رؤى بحثية متنوعة الزوايا بين التاريخية والجمالية والهندسية والمعمارية وأيضا الأنثروبولوجية والاثنوغرافية، فما من إشكالية إلا وتصدى لها الباحثون في هذا المجال.

إن بحثنا هذا الذي أردنا له الصياغة التالية: "التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري"يحول إن يبحث في الظاهرة الفنية المعمارية لكن ليس كموضوع معطى فوريا ولكن كتمثيل représentation. بتعبير آخر فإن الفن المعماري لن يكون في حد ذاته هدفا مباشرا لدراستنا في وجوده الملموس في فلسفته ولا في هندسة ولا في تصميمه ولا في قياساته، ولكن سنقترب منه باعتباره مدركا تمثيليا على نحوي ما يلتقطه الحدس الفني، نحن

في هذا الإطار قد تكون دراستنا ذات بعد فينومينولوجي تأسيسا على أن تجسيد أي بناء أو صرح في إطار لوحته تشكيلية يخضع بشكل من أشكال لوصف ملموس عبر إدراك ذات أو فاعل لها، ثقافة معينة وتمتلك أيضا قاعدة معيارية للتذوق متفردة متميز عن الذوات أخرى وتستقل برؤية أصيلة للعالم.

انطلاقا من هذه الاعتبارات المنهجية سيسعى هذا البحث للإجابة عن الإشكالية التالية: **ما هي طبيعة العلاقة التي تربط الفن التشكيلي الجزائري بالعمارة؟**

كيف إذا ينظر الفنان الجزائري لتراث المعمارية؟ وضمن أي تصور جمالي يجسده داخل عمله الفني؟ وانطلاقا من أي فلسفة أو قرأه يتم هذا التجسيد؟ نحن هنا إذا نقارب لو صح القول محاكاة من الدرجة الثانية فلو كان المعمار تعبير عن فكرة معينة ومحتكة لها فإن تجسده داخل لوحة يعتبر لمحاكاة أو تمثيلا لتمثيل.

إن صياغة إجابة عن هذه الإشكالية التي تحمل بين مطاويها في الوقت نفسه بعدين أساسيين:

بعد تشكيلي وأيقوني من جهة، وبعدا فكريا أنثروبولوجيا فلسفيا من جهة أخرى. تستدعي لزاما وبين ما يقتضيه المنطق الوقوف على التساؤلات التالية:

- إلى أي مدي ساهم الفنان التشكيلي الجزائري في الحفاظ على التراث المعماري الجزائري؟
- كيف تعامل الفن التشكيلي الجزائري مع المادة التراثية لينطلق منها في بناء خطابه التشكيلي؟
- ما هي الوظيفة الجمالية والفنية لتراث المعماري في العمل الفني التشكيلي الجزائري؟
- كيف جسد الفنان التشكيلي الجزائري التراث المعماري في لوحاته؟

إن ما ينبغي الوقوف عنده في هذا المستوى من التفكير هو أن التجسيدات المختلفة التراث المادي داخل الأثر التشكيلي يخضع لمقتضيات فنية وتقنية؛ هذه المقتضيات وكيفية ممارستها من طرف الفنان هي التي ستحدد الطراز أو الأسلوب الابداعي الذي يُفَعِلُ مسار التمثيل أو المحاكات ونوعها، قد نكون أمام تجسيد سريالي كما يمكننا أن نكون أمام تجسيد انطباع واقعي، أو رومانسي يذكرنا بشكل أو آخر ربما باللمسة الابداعية.

وفي سياق متصل لنلاحظ وجهة نظر منهجية أن العنوان في صياغته الحالية يبدو على قدر كبير من المرونة بما يجعله عمليا لاعتبارات متعددة.

فلقد منحنا هامشا من الحرية فيما يتعلق باختيار المتن الذي نشتغل عليه، وحتى الفترة الزمنية، وكذا الأنماط التشكيلية التي يمكننا ان نقترب منها.

سنحاول أن نتصور عرضا انطلاقا من الإجابات الفرضية التالية:

- إن تجسيد الفن المعماري داخل اللوحات العينية التي اشتغلنا عليها يبرز بشكل آليا ونشعر إزاءه بها حسب الفنان للاقتراب على حساب اللمسة الإبداعية الخلاقة من الواقع. فلا يهمه أي بعد رومانسي أو ذاتي، بقدر ما يسعى إلى الانسجام مع موضوع التجسيد أو مع التاريخ.
- سعى الفنانون للتعبير عن قيم الهوية، والأصالة، والتراث، والعمق الحضاري، بلمسة سحرية نميز أنها لمسة جرأة قداسة وعظمة هذا التراث.
- سواء تعلق الأمر بلوحات الفنان "محمد راسم"أو لوحات الفنان "أحمد خليلي"، فإننا نواجه دائما السعي والرغبة الحثيثة التي نستشعرها في التعبير التشكيلي، أو التراث المادي واللامادي. جميع ملابساته (Les circonstant) الأصلية، ولكنه تعبير يصاحبه دائما تلك الجرأة على جعل هذا التراث متفتحا على الحاضر، إن الأمر يتعلق هنا ليس بإعادة بناء الماضي فحسب ولكن بناء يؤسس للحاضر.

ولتحقيق هذه الغايات البحثية تنظيمنا لتوزيع عناصر البحث على النحو الاتي:

مدخل تطرقنا فيه إلى التراث المعماري والفن التشكيلي الجزائري.

الفصل الأول الذي عنوناه بـ"تجليات العمارة الإسلامية في الفن التشكيلي الجزائري "والذي تطرقنا فيه الى العمارة الإسلامية في الجزائر وكذا الدلالات اللونية والرمزية في العمارة الإسلامية ثم وظيفة الفن التشكيلي الجزائري في الحفاظ على التراث والكيفية التي تعامل معها الفنان التشكيلي الجزائري مع المادة التراثية وفي الأخير تجسيد التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري.

الفصل الثاني الموسوم الذي خصصناه لدراسة وتحليل اعمال الفنان أحمد خليلي حيث تطرقنا لتحليل عمل "الأصالة والتقاليد"واللوحة "النساء الثلاثة داخل القصر"مع تقديم في الأخير نتائج للوحتين.

الفصل الثالث تطرقنا في إلى أعمال الفنان التشكيلي "محمد راسم"، حيث قمنا بتحليل للوحة الموسومة بـ"داخل المسجد"، واللوحة الموسومة بـ"في الشرفة"، ثم تقديم النتائج عن اللوحتين. ثم اختتمنا البحث بخاتمة تعكس أهم النتائج المتوصل إليها.

أما فيما يخص الدراسات السابقة في موضوع البحث التي تم الاطلاع عليها وتم الوصول إليها، كان لها إشارة وتعلق غير مباشر عن التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري، ومن بين الدراسات نجد:

- الباحثة قليل سارة"أطروحة دكتوراه الموسومة بـ "تجليات الفن الإسلامي في أعمال الفنان محمد راسم والفنان محمد خدة.
- الباحثة إيمان عفان رسالة ماجيستر الموسومة بـ"دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات "محمد راسم".

ولما لكل بحث من أسباب تقف ورائه، فيمكن إرجاع اختيارنا لدراسة موضوع التراث الى جملة من الأسباب موضوعية تتمثل في شغفنا الدؤوب إلى إظهار هذا الجزء الهام من

ثقافتنا من خلال تسليط الضوء على الفن التشكيلي الجزائري ومكانة العمارة في الفن التشكيلي الجزائري عند الفنانين "محمد راسم "وأحمد خليلي ".

كما يخضع لأسباب ذاتية تعبر عن اهتمامنا بالتراث المعماري منذ بداية مشوارنا في قسم الفنون وميلنا العفوي إلى مثل هكذا مواضيع.

من جانب آخر، تكمن أهمية الدراسة في تسليط الضوء على التراث المعماري وتجلياته في الفن التشكيلي الجزائري، والتعرف على أهم رواد الفن التشكيلي الجزائري في مجال العمارة أمثال "محمد راسم "و "احمد خليلي"، حيث ترميدراستنا بشكل أساسي إلى إبراز القيمة المعمارية والفنية لمباني العمارة الإسلامية من خلال عملية التوثيق العلمي والتحليل والبحث عن مصادرها الفنية والظروف التي تطورت فيها لتصبح لدينا مرجعية وخلفية لدراسات مستقبلية أكثر شمولية لهذا الموضوع، لنخرج بشيء ملموس بين يدينا للرجوع إليه عند الحاجة.

وقد لا يخلو أي انجاز علمي جاد من صعوبات، فقد واجهتنا بعض من العراقيل المتعلقة تارة بالظروف المحيطة بالبلاد في ضوء جائحة كورونا ا وما خلفته من صوبة في التنقل والبحث عن المراجع. كما ساهم شساعة الموضوع وتشعبه في خلق صعوبات للباحث.

يعتبر المنهج طريقة يستعملها الباحث للوصول إلى نتائج علمية بسهولة، حيث اعتمدنا في بحثنا على عدة مناهج، فالبداية تطلبت المنهج التاريخي الذي يتميز بتتبع الظواهر التاريخية من خلال الوقائع والأحداث المثبتة في التاريخ وقد ساعدنا في تتبع التراث المعماري وكذلك الفن التشكيلي الجزائري، واعتمدنا على المنهج السيمولوجي التحليلي من أجل تحليل الأعمال الفنية للفنان "محمد راسم"، والفنان أحمد خليلي.

تلمسان بـ: 20/06/2021

مدخـــل

1-ماهية التراث وأقسامه:

يحيل المدلول اللغوي للفظ التراث كما جاء في لسان العرب لابن منظور على النحو التالي "هو الورث والإرث والميراث وأصل التاء في التراث "واو"وهو قول الجوهري، ويقول ابن سيده الورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث".[1]

اصطلاحيا يمكن فهم التراث على أنه: "مجموع قيم، ومعتقدات، وآداب، وفنون ومعارف، جميع نشاط الإنسان المادي والمعنوي، وهو ناتج عن تراكم خبرات المجتمع، وهو شاهد على تاريخ الأمة وأحوالها. ويتميز بأنه مكون من بنى مترابطة، ومتكاملة الأجزاء ومتداخلة في كثير من الأوقات، ومنه ما هو ثابت ومنه ما هو متغير"[2]. بتعبير آخر، يعبر التراث عن خلاصة ما خلَفته الأجيال السالفة للأجيال الحالية، وشكل ثقافي متميز يعكس الخصائص البشرية العميقة الجذور، يتناقل من جيل إلى آخر ويصمد عبر فترة زمنية متفاوتة نوعيا ومتميزة بيئيا تظهر عليه التغيرات الثقافية الداخلية لكنه يحتفظ دائما بوحدة أساسية متميزة.[3]

نتيجة ذلك، تعد مسألة استيعاب التراث ضرورة ملحة، قصد وضع قواعد وأسس الحفاظ على المدن التراثية الإسلامية لضمان التكامل والتواصل الحضاري، فهو جزء لا يستهان به من ذاكرة الأمة بكل ما فيها من أحداث تمت على مر التاريخ وما شهدته من

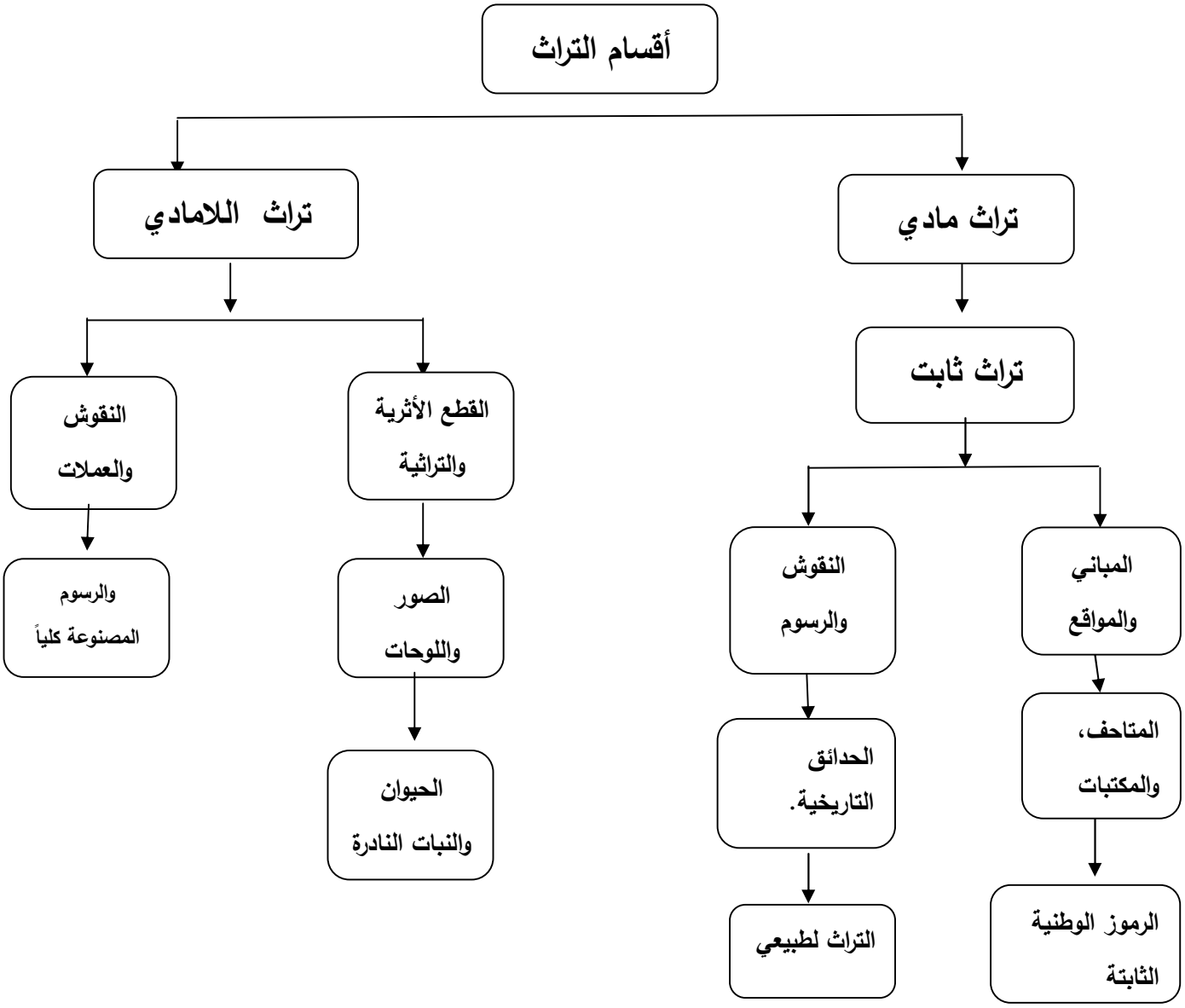
---

[1] – المعجم الأساسي المنظمة العربية للتربية والعلوم طبعة، لاروس،1998، ص44.

[2] – آل سعيد، شاكر حسن، **تأملات تشكيلية على الفضاء والأرض والجدار**، (د ط) م آفاق عربية، العراق، 1991ص 23.

[3] – لطفي سعيد كليب صالح، شوكت محمد لطفي القاضي: **تطور عمارة المآذن في اليمنومصر) من عصر صدر الإسلام حتى العصر العثماني**(، دراسة تحليلية مقارنة، قسم العمارة، كلية الهندسة، جامعة أسيوط، مصر، 2018، ص 27.

مختلف التغيرات.[1]وقد ينقسم التراث حسب هذا التصور إلى مادي وغير مادي كما نبينه في المخطط التالي :

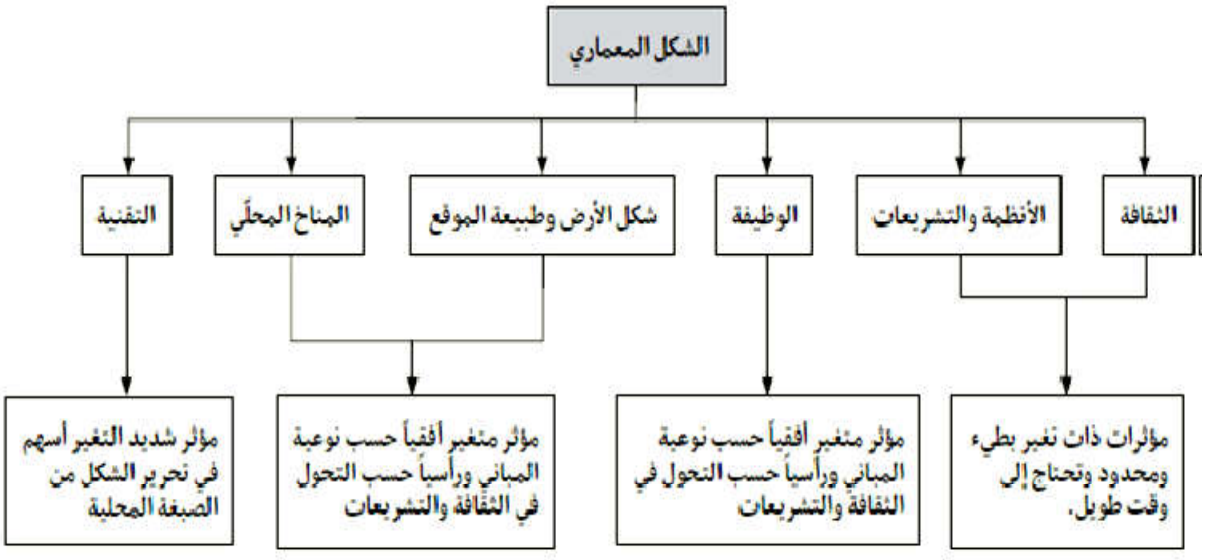


الشكل رقم (01): رسم تخطيطي لأقسام التراث (لطفي سعيد كليب صالح، شوكت محمد لطفي القاضي)

[1] – لطفي سعيد كليب صالح، مرجع نفسه، ص 28.

2-التراث المعماري الجزائري:

يعبر التراث المعماري عن كل تجربة عمرانية وحضارية مر بها الانسان افرزت مجموعة من القيم الاجتماعية والدينية والثقافية شكلت همزة وصل بين الأجيال. من هذه الناحية تقتضي دراسة التراث المعماري الوقوف عند أهم متطلبات العصر وكذا التطورات التقنية التي عرفها، والتي واكبت مراحل تطوره[1]. وقد عرَف القانون الجزائري التًراث المعماري بوصفه جزء من التًراث الثقافي كالتالي: "جميع الممتلكات الثقافية العقارية، والعقارات بالتخصيص، والمنقولة، الموجودة على أرض عقارات الأملاك الوطنية وفى داخلها، المملوكة لأشخاص طبيعية أو معنوية تابعة للقانون الخاص، والموجودة كذلك في الطبقات الجوفية للمياه الداخلية أو الإقليمية الوطنية الموروثة عن الحضارات المتعاقبة منذ عصر ما قبل التاريخ إلى يومنا ". [2]



الشكل رقم (02): العوامل المؤثرة على حركية الشكل المعماري (عمورة عمار)

[1] – ينظر، لطفي سعيد كليب صالح، م س، ص29.

[2] – عمورة عمار، **الموجز في تاريخ الجزائر**، ط 1، دار الريحانة للنشر والتوزيع، الجزائر ،2000، ص26

يمثل التراث المعماري الجانب المادي من التراث الحضاري الذي يعد شاهدا حيا على العمران وارتباطه الوثيق بالبيئة المحلية والعادات، والتقاليد المتوازنة وهو يعب عن الإرث الاجتماعي والثقافي؛ ويعكس عمق التفاعل الايجابي مع الظروف المناخية والبيئية السائدة ومواد البناء المحلية. ويعبر مفهوم التراث المعماري عن مجموعة المباني والمنشئات التي نتجت من العلاقة بين المباني، والفضاءات والمحتوى والبيئة التي استمرت وأثبتت أصالتها وقيمتها في مواجهة التغيير المستمر عبر العصور إلى أن أصبحت هي السجل الحي والمرجع البصري الذي يجسد القيم والعلاقات السائدة في تلك العصور ، بكلام آخر يعبر التراث المعماري"تتابع التجربة وقيم حضارية اجتماعية ودينية بين الأجيال عنها معاني وقيم هوية عمرانية، أو هو مجموعة المباني والتشكيلات والتكوينات العمرانية التي استمرت وأثبتت أصالتها وقيمتها في مواجهه التغيير المستمر وتوفر لها نتيجة قبول العام والاحترام."[1]

بناء عليه، يعبر التراث عن حوصلة الإرث الحضاري الذي ورثته الشعوب عن الحضارات السابقة والمتمثل في العمارة الإسلامية ومختلف مقوماتها خاصة المساجد والقصور وكيف كان التصوير والنحت والخط العربي بهذه الأماكن التراثية وترك بصمته فيها.

يصطلح على التراث المعماري"هو مجموع المباني التراثية التي تتواجد بالجزائر والتي تعود لفترات زمنية مختلفة شملت العديد من الحضارات والدويلات التي كانت بالجزائر ويعتبر ارث جزائري عملت السلطات على حمايته بسن العديد من القوانين وتعتبر مدينة القصبة أهم تراث معماري جزائري"[2]. بمعنى إنهمجموعة المباني والقصور والمساجد والزوايا التراثية التي تعود لفترات مختلفة وخاصة فترة الحكم العثماني للجزائر والعمارة الإسلامية

[1] – الزهراني عبد الناصر، **إدارة التراث العمراني**، (د ط)، الجمعية السعودية للدراسات الأثرية، المملكة العربية السعودية،2012، ص 2.

[2] – المرجع نفسه، ص05.

بالجزائر المتمثلة في المساجد والنحت والتصوير والزخرفة الإسلامية والخط العربي وعلاقتها بالفنان التشكيلي الجزائري الذي اهتم بها وجسدها في أعماله ليحافظ عليها بطريقته الخاصة.

3-معايير تصنيف العمارة كتراث:

لقد ارتبط المبنى بأحداث قومية مؤثرة تعطيه أهمية خاصة كجزء من ذاكرة المدينة. ويمكن قياس القيمة التاريخية للمباني باستخدام مؤشرين أساسيين:

- **المؤشر الزمني:**يعبر عن تاريخ إنشاء المبنى أو المنشأة،"وكلما كان التاريخ بعيداً ازداد هذا المؤشر تأثيراً وأصبح المبنى أو المنشأة ذات قيمة أكبر".[1]

- **المؤشر المعنوي:**يتأثر بعدة اعتبارات أهمها[2]:

- مدى تعبير المبنى أو المنشأة عن عصره وتاريخه.
- أهمية الفترة التاريخية التي ينتمي إليها المبنى أو المنشأة.
- مقياس الندرة لنوعية البناء فكلما كان نادراً كلما ازدادت قيمته.
- قوة وتأثير الحدث المرتبط بالمبنى أو المنشأة وأهميته التاريخية.
- عدم وجود إضافات أو تغييرات مخلة بالكيان المعماري للمبنى.

4-مفهوم العمارة الإسلامية:

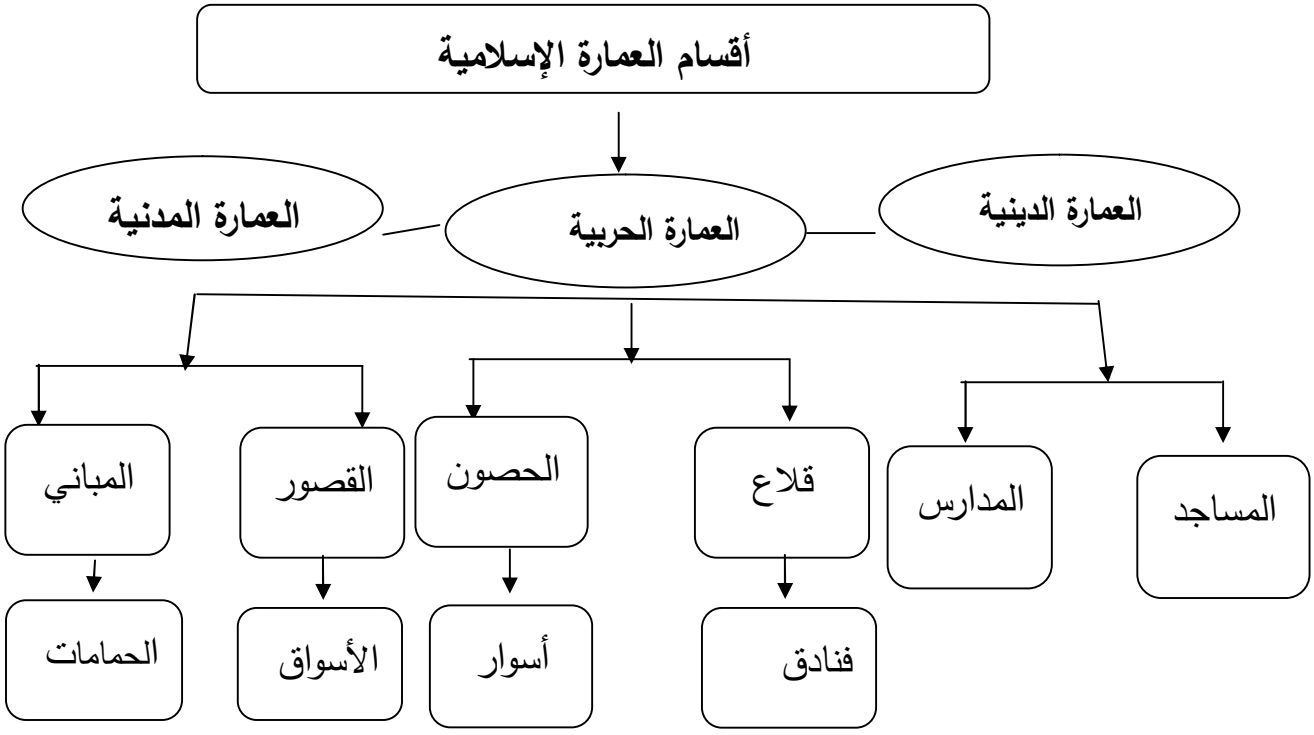
تعد العمارة الإسلامية من بين المصطلحات المنتشرة في أوساط البحث المعماري و الفني عموما، حيث لا تخلو الحضارة الإسلامية منذ ظهورها من الآثار الفنية التي تركت

[1] – سراج الدين، إسماعيل: **التجديد والتأصيل في عمارة المجتمعات الإسلامية**،(د ط)، دراسة لتجربة جائزة الأغا خان للعمارة، مؤسسة جائزة الأغا خان للعمارة، جنيف، سويسرا ،1989، ص 68.

[2] – رأفت علي، **الإبداع الفني في العمارة**، ط1، مركز أبحاث إنتركونسلت، مصر ،1997ص 35.

بصمة واضحة المعالم في التاريخ العالمي، لذلك فان أهمية دراسة ومعرفة العمارة الإسلامية قد استقطبت اهتمام الكثير من الباحثين و الفنانين والمعماريين في شتى انحاء العالم[1]

في هذا الإطار، يعتبر مصطلح العمارة الإسلامية جديد، حيث يرجع ظهوره إلى العقد السّادس أو السّابع الميلاديّ من القرن العشرين على يد المستشرقين، نتيجة سفرهم إلى البلدان الإسلاميّة ومن ثم التّعرّف على الكنوز المعمارية التي تحفل بها مدنها. وفق ذلك ارتبطت هذه التّسمية بالعالم الغربيّ بشكل أساسي، إلا أن هذا لا يعني خلو القواميس اللّغوية العربية منه "فقد كان هناك عدّة مصطلحات تطلق على العمارة في البلدان الإسلاميّة منها: العمارة المحمديّة، وعمارة المسلمين، والعمارة المقدّسة، وعمارة العالم الإسلاميّ، والعمارة العربيّة، العمارة الهندسية وغيرها"[2]. وعليه تعبر العمارة الإسلامية عن كل المعالم الدينية والعسكرية والحضرية التي تعلقت بالحضارة الإسلامية من مساجد ومدارس وقلاع وحصون وقصور.... الخ ويمكن تلخيصها من خلال الشكل التالي:



الشكل رقم :(03) يمثل أقسام العمارة الإسلامية. (حجازي محمد عبد الواحد)

[1] – حجازي محمد عبد الواحد، **فلسفة الفنون في الإسلام**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر (د. ت)، ص32.

[2] – حجازي محمد عبد الواحد، فلسفة **الفنون في الإسلام** م. س، ص33.

5-مكونات العمارة الإسلامية (القبة. الأعمدة. الصحن. المقرنصات):

تضم العمارة الإسلامية العديد من الأساليب التي تعود إلى عدد كبير من البلدان والقارات، وتعد العمارة الإسلامية من "أجمل أشكال البناء في العالم وقد اشتهر هذا الأسلوب المميز في العالم الإسلامي بداية من القرن السابع، وهو معروف بألوانه المميزة وزخارفه الغنية، وأشكاله المتناظرة والكثير من العناصر المميزة".[1]إلا أن هذا لا يعني غياب بعض منالخصائص السائدة في أشكال العمارة ، كما هو الحال في بعض الدول العربية والإسلامية مثل الجزائر والمغرب ومصر والعراق وغيرها، أو في البلدان التي قام المسلمون بفتحها في أوروبا وآسيا، فالعمارة الإسلامية منتشرة في بعض المناطق الأوروبية ذات الجذور المغربية مثل إسبانيا والبرتغال وإيطاليا ومالط[2]وبالرغم من أن العمارة الإسلامية غالباً ما ترتبط بتصميم المساجد، إلا أن هذا الأسلوب في الهندسة المعمارية يمكن أن يظهر في الكثير من المباني مثل : القصور والمباني العامة والمقابر والحصون وغيرها .[3]

أ-**القبة:** أخذ الفن الإسلامي في بناء القباب عن الساسانيين والأقباط والبيزنطيين[4]، وأقبلوا على استعمالها في الأضرحة حتى أطلقت جزءاً على الكل وصارت كلمة قبة اسماً للضريح كله، وقد انتشرت في العالم الإسلامي أنواع مختلفة من القباب، كما نجدها في مصر وسوريا والتي يرجع أقدمها إلى العصر الفاطمي[5]. وقد كانت القباب في العهد الأول حتى نهاية القرن الحادي عشر الميلادي صغيرة، واقتصر استعمالها لتغطية الأمكنة أمام المحراب، ثم انتشر استعمالها للأضرحة، واستعين في أول الأمر لهذا بعمل عقود زاوية لتيسير الانتقال من المربع إلى المثمن، "ولما أن تعددت مثل هذه العقود وصغرت ونظمت

---

[1] – عمارة محمد، **الإسلام والفنون الجميلة**، ط2، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2005، ص 45.

[2] – ثروت عكاشة ، **تاريخ الفن، العين تسمع و الأذن ترى**،ط1، إدارة شرور ، القاهرة،مصر، 1994ص 25

[3] – سراج الدين إسماعيل، 1989، م س، ص 61.

[4] – ثروت عكاشة، م س، ص 27.

[5] – سراج الدين إسماعيل، م س، ص 63.

في صفوف، نشأت الدلايات المقرنصة التي انتشر استعمالها في جميع القباب في أوائل القرن الرابع عشر الميلادي"[1].

ومن الجدير بالذكر أن للزخارف في العمارة الإسلامية حلاوة ينعم بها دون غيرها من زخارف الطراز الأخرى، كما تنفرد بمشروع كامل لدراسة الألوان، وتتميز بالبساطة التامة في التصميم؛ حيث كانت العمارة الإسلامية أكثر العمارات حياة وأشدها بهجة وأعظمها خلوداً على الرغم من أن ظهورها الأول بدأ قبل العمارة الإسلامية إلا أنها أصبحت من العناصر المميزة بأشكالها المتعددة.، وقد تؤدي القباب عدة وظائف منها:

- تستخدم القبة لتغطية مساحة كبيرة دون أعمدة حتى يقلل الحاجة لفصل صفوف المصلين.
- كما أنها تستخدم في أنها تقوم بعكس أشعة الشمس تناسب للمناطق الحارة لتقليل الحرارة.[2]
- يختلف شكل ومساحة القبة حسب المواد المستخدمة بها، وحسب الطراز المستخدم وحسب الفراغ

أما فيما يتعلق بأشكال القباب وحجمها والزخارف المستخدمة لتغطيتها سواء من الداخلأو الخارج من مكان لأخر، فيظهر تنوع في أشكال القباب وهذه بعض أشكال القباب المستخدمة في العمارة الإسلامية. ويمكن أن توضع تلك القباب على رقبة ويتم فتح شبابيك بها للتهوية وإدخال الإضاءة.

ب-**الأعمدة:** كانت في البداية تنقل من المعابد والكنائس والعمائر المزينة، ثم اكتسبت

[1] – محمد عمر شابر، **الحضارة الإسلامية أسباب الانحطاط والحاجة إلى الإصلاح**، ط1، ترجمة محمد زهير السمهوري، المعهد العالي للفكر الإسلامي، مكتب التوزيع العربي، بيروت، لبنان، 2012، ص58.

[2] – مرجع نفسه، ص 59.

العمارة الإسلامية أعمدة وتيجان مبتكرة سميت أعمدة ذات البدن الأسطواني[1] وذات تضليع حلزوني، وذات البدن المثمن الشكل، "وكانت الأعمدة في بعض الأحيان تؤخذ من مباني بعض أطلال الأبنية الرومانية القديمة أو البيزنطية القديمة لاستعمالها في باكيات المساجد، ومن الطبيعي كان تأثير هذه الأنواع من الأعمدة غريباً في مجموعه"[2].

أما الأعمدة التي ابتدعها فنانو العرب والصناع المهرة في العمارة الإسلامية، فكانت تتميز بأشكال حليتها الشرقية العربية الأصيلة، تتسم بالبساطة، والارتفاع، حيث تبلغ نسبة ارتفاعها 12مرة للقطر، وكانت لها تيجان جميلة ذات رقبة طويلة وصفحة مربعة مشغولة بالمقرنصات*، مع أشغال الأرابسك التي تركز فوقها العقود العربية، إلى جانب الدور الوظيفي الذي تؤديه الاعمدة في العمارة الإسلامية حيث تستخدم لغرض إنشائي، فإنها تؤدي وظيفة جمالية حيث:

- ظهرت تيجان الأعمدة عند المسلمين وأخذت أشكال أهمها العمود المقرنص وكان يضاف لهم الزخارف مما جعلت الأعمدة مميزة وفريدة.
- ثراء وتنوع أشكالها (أسطوانية. مضلعة بشكل حلزوني. مثمنة. مربع)، حيث تنوعت الدعامات المستعملة في تشييدها، فمنهما المثمنة والمستطيلة وغيرها من الأشكال [3]،حيث ابتكرها المسلمون و استخدموها في جامع قبة الصخرة و الجامع الأموي و سمراء مثل مسجد الشيخ زايد (الإمارات)
- استخدام تاج العمود على شكل النخيل لتلائم مع الموقع كما الحال في مسجد ناصر

---

[1] – ينظر: بن المفتي، **تاريخ بشوات الجزائر وعلمائها**، تحقيق الأستاذ فارس كعوان، ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر،2009، ص 32.

[2] – بن المفتي، **تاريخ بشوات الجزائر وعلمائها** ،م س ،ص 33.

***المقرنصات:**تستخدم كعنصر جمالي في العمارة الإسلامية و لكنها لها غرض إنشائي فهي تعمل ككوابيل، انظر: محمد عمر شابر**الحضارة الإسلامية أسباب الانحطاط والحاجة إلى الإصلاح**، ص 71.

[3] – بن المفتي، **تاريخ بشوات الجزائر وعلمائها**، م. س،ص 34 .

الملك.[1]

ت-الصحن: تعبر عن الساحة غير المسقوفة التي تتوسط بعض المباني، ومن أشهر الأمثلة عليه صحن الكعبة الذي يحتوي على الكعبة المشرفة في المسجد الحرام. يكثر استخدام هذا النوع من العناصر المعمارية في العديد من الأبنية في عدد كبير من الدول العربية، بل وحتى الإسلامية، "فهذا العنصر يُضفي جمالاً لا نظير له على المبنى، كما يوفّر أيضاً مساحات مناسبة للاستراحة، والاسترخاء، ولعلَّ أكثر الأبنية التي تستعمل الصحون هي تلك الأبنية التي تُشيَّد في مدن بلاد الشام؛ كدمشق، ونابلس، وحلب، وغيرها من المدن، حيث يتم تزيين الصحون في هذه المدن وغيرها ببركة ماء جميلة، إضافة إلى عدد كبير من أنواع المزروعات، والورود، والأزهار".[2]

د-المقرنصات: تستخدم كعنصر جمالي في العمارة الإسلامية و لكنها لها غرض إنشائي فهي تعمل ككوابيل[3]، وتنقسم إلى نوعين:

داخلية:انتشرت في السقوف وحائط المحراب، وفي المثلث الكوري الذي ينقل من الدائرة للمربع[4].

---

[1] – هنادي سمير ،نامق كنعان، **الحليات المعمارية في القصور العثمانية في البلدة القديمة بنابلس**، (دط) ، دراسة تحليلية، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، **2010**، ص 41

[2] – بيجوفيتش، تر علي عزت،**الإسلام بين الشرق والغرب**، ط1، مجلة النور الكويتية، مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام والخدمات،الكويت 1994. ص 90

[3] – ماهود أحمد، **منمنمات ومخطوطة مقامات الحريري العظمى في بطرسبورغ**، (د ط)، دار اليازوري، عمان،2010، ص 76.

[4] – باقر طه، **مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة**، (د ط)، دار الوراق للنشر، لندن، 2009، ص 130.

مقرنصات خارجية[1]:

- في شرفات المئذنة وعقود الصحن، مثل: مسجد الأقمر (خارجية).
- استخدم المقرنصات للانتقال من سطح لأخر. مسجد السليمانية (داخلية).
- استخدم المقرنصات لتزيين العقد من الداخل. مسجد حاتم (خارجية).
- استخدم المقرنصات في المئذنة نفسها ليبين التدرج. قصر الحمراء (داخلية).
- استخدمها في السقف في القبة لتزيينها ولنقل الأحمال.

6-جمالية العمارة الإسلامية:

لقد قام الفن الإسلامي على أساس قوى من العروبة والإسلام كغيره من مظاهر الحضارة الإسلامية،يتجلى ذلك في الرغبة في الإجادة والإتقان عملا بقول النبي "صلى الله عليه وسلم" :"إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه"وما يتبع تلك الإجادة من ميل إلى التنميق والتزويق ، كذلك الرغبة في الاستمتاع بالحياة وزينتها وهي رغبة مستوحاة من مبادئ الإسلام أيضا ، كما يشير إلى ذلك قوله عز وجل: "يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون"[2]. فأصبح الطابع الزخرفي والبعد عن محاكاة الطبيعة من آثار أحكام الإسلام شكلا بارزا للفن الإسلامي، حيث برع المسلمون في الفنون الزخرفية، كما "أن تحريم الإسلام للتصوير أدى إلى زخرفة المساجد بالكتابة العربية الجميلة بدلا من الصور"[3]

[1] – البهنسي عفيف، **معجم مصطلحات الفنون**، (د ط)، دار الرائد العربي. بيروت، لبنان ،1981، ص 89.

[2] – القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآيتين رقم: 29،30، عن رواية ورش، ص 154.

[3] – البهنسي عفيف، **معجم مصطلحات الفنون**، م س، ص 82.

في ذات السياق، استفاد الفن الإسلامي من التجارب الفنية والجمالية للشعوب التي دخلت ضمن الإطار الحضاري للأمة الإسلامية بعد الفتوحات الاسلامية. حيث انتشر الفن المعماري في كل بقاع البلاد المسلمة ، فنتج عن ذلك فنا جامعا عمل على صهرها ومزجها في بوتقة واحدة وحورها بما يتناسب مع تعاليمه وتقاليده، دون المساس بسمات وروح الثقافة العربية الإسلامية، ويعد ظهور الطراز المعماري العربي وانتشاره في وقت قليل إذا قورن بغيره من الطرز السابقة عليه طفرة , ولعل ذلك يرجع إلى إبقاء الإسلام على الطرز السابقة عليه, "ولعل ذلك ما جعل بعض المستشرقين ومن تبعهم من الكتاب العرب ينفون عن العرب أي فضل فيما أنشئوه من عمائر"[1]، وربما كانت العمارة من أكثر المجالات التي برع فيها المسلمون[2].

ومما تجدر الإشارة إليه أن اقتباس العرب من الطرز السابقة عليهم من "هلنستية"و"ساسانية"و"بيزنطية"و"قبطية"كان مقتصرا على الناحية الزخرفية وبعض جزيئاتها، أي أن التأثر كان في المظهر الخارجي فقط أما التخطيط والبناء الذي يعتبر جوهر العمارة والفنون فقد كان عربيا خالصا مستمدا من تعاليم الدين الإسلامي والبيئة العربية[3]؛ كما يشير إليه الباحث فريد شافعي "إن جوهر العمارة العربية الإسلامية أي عظامها وما يكسوها من لحم وما يجري فيها من دماء وما دب فيها من روح كل ذلك كان عربيا إسلاميا خالصا وأما مظهرها وثوبها الخارجي فقد دخل في نسيجه بعض خيوط من طرز سابقة ... ولكنها سرعان ما كانت تخضع لأساليب خاصة بالفنانين العرب المسلمين الذين أخذوا ينتجون منها نسيجا يتميز بأنه عربي إسلامي".[4]

---

[1] – عزوق عبد الكريم، **تطور المآذن في الجزائر**، ط 1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر،2000، ص 44.

[2] – المرجع نفسه، ص 45.

[3] – البهنسي عفيف، **معجم مصطلحات الفنون**، **م س** ، ص 84.

[4] – بيجوفيتش، تر، علي عزت، **الإسلام بين الشرق والغرب**، **م س**، ص 91.

وكما أن العرب لا يعيبهم هذا الاقتباس فهم لم يبتعدوا عن التطور الطبيعي وتسلسله للعلوم والفنون، حيث تعرض الطراز العربي للتطور والنمو حتى أنه ابتعد عن أصوله القديمة وذلك لأن التطور من المقدرات التي تفرضها الحياة والبيئة ولكل مرحلة من مراحل التطور بداية وذروة ونهاية.

على صعيد آخر، يتميز وينفرد الفن الإسلامي بصفات خاصة عن سائر الفنون الدينية التي عرفها تاريخ الفن ، فمنذ البداية لم يأخذ الفن في علاقته مع الدين وظيفة التبشير، أو وظيفة الإعلان، أو وظيفة الشرح، أي أنه لم يكن وسيلة مباشرة في خدمة الدين ومع ذلك "لا نستطيع أن نفصله عن الدين ، فمنذ إنشاء أول أثر إسلامي حضر الفن الإسلامي حضوره الأول ، وكان حضوره شبه كامل"[1].ذلك لأن هذا الفن أخذ من الدين رؤيته الكبرى في فهم الغيب والوجود معا، وفي فهم الإنسان والحياة معا، ووقف إزاء الدين وقفة إيمان عميق، كونه رسالة سماوية إلهية. فإن الرؤية والفهم الديني الذي جاء بماه الإسلام يشكلان المنطلق أو الفلسفة الفنية والجمالية التي ينحدر منها الفن الإسلامي في كل تفاصيله. نتيجة ذلك، تبدو العلاقة بين الفن والدين علاقة فلسفية عقلانية صوفية وإيمانية. فالتوحيد الذي دعا إليه الإسلام كدين، يترجمه الفن الإسلامي إلى لغة فنية مذهلة.

وفق ذلك، يتأسس الخطاب الفني الإسلامي على تحويل نداء التوحيد إلى نظام شامل وفلسفة محكمة تحكم كل شيء الخط واللون والمساحة والعلاقة القائمة بينها "وبذلك يمكن القول إن فنون الشعوب الإسلامية تغلب عليها صفة القداسة دون أن يربطها بالعقيدة نظام طقوسي معين على نحو ما نرى في الفن البوذي ، أو المسيحي مثلا ويترك غياب برنامج طقوسي مفروض مسبقا للفنون الإسلامية إطارًا واسعًا للتعبير عن تلك الشهادة لله في صيغه موحدة لا تعرف التناقض بين فن ديني وآخر دنيوي"[2] .

[1] – الشيخ طه الولي، "**المسجد في السلام**"، دار العلم للمايين، بيروت، لبنان ،1988ص 55.

[2] – المرجع نفسه، ص56 .

7-اتجاه الفن الإسلامي نحو الجمالية الزخرفية:

تعتبر الزخرفة احدى الوسائل المهمة في صناعة الجمال. حيث تتألف من عناصر نابعة من الإيمان بوحدانية الله جل شأنه، ومن ثم فإن الأشكال والعناصر التي تصطنعها الزخرفة الإسلامية مادة لها في حقيقتها الفنية وحدات سابحة نحو الفناء الذاتي.

يعمد الفنان المسلم ضمن هذا اليقين الإيماني إلى "تجزئة الأشكال الهندسية والأشكال الطبيعية ليحيلها إلى جزئيات تسبح في عالم اللانهاية، تشع بمعان لا تنقضي تغري بالمشاهدة دون أن تصاب العين بالكلل أو تصاب النفس بالملل"[1]. ويتحقق هذا التنوع اللانهائي للزخرفة الإسلامية بعناصر شتى أهمها، وحدات هندسية، وعناصر محورة عن النباتات والحيوانات والرقش العربي، يتم فيه زج الفنان بين كل هذه التكوينات، ومن العناصر المعمارية الزخرفية الأعمدة والمقرنصات، التي هي ابتكار إسلامي لم يظهر في أي حضارة من قبل ومما سبق ذكره يمكن أن نستنتج خصائص الزخرفة الإسلامية:

أي نقطة في الزخرفة الإسلامية تعطي الإحساس التلقائي بأن هناك حركة مطلقة متحررة من كل قيد في إطار النسق الزخرفي [2].وهو أن الكون ليس فيه فراغ، وليس مكانا يمكن أن يكون خاليا من أي نوع من أنواع الحياة، فالعدم ليس موجودا في الكون على الإطلاق، بل إنه حياة في حياة لأنه في أصله من إبداع الحي القيوم بديع السموات والأرض، ومن ثم تأتي هذه الخاصية وهي شغل الفراغ بالتكوينات الزخرفية وذلك بتحوير الأشكال النباتية الطبيعية ، حتى يسهل إدماجها في المنطق التكراري للشبكة الرياضية.

---

[1] – إبراهيم عبد الباقي، "**المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية**"،(د ط)، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، مصر، 1986، ص 89.

[2] – مرجع نفسه، ص 90.

- التكرار : يقصد به في هذه الزخرفة التكرار الذي يثري الشعور ويغني الإحساس ، وهو تجسيد مثالي لفكرة العودة الأبدية والتكرار في الأساس مبدأ أصيل ومتجدد في الدين الإسلامي بحد ذاته[1]

- التنوع : فإذا كان التكرار في الزخرفة الإسلامية لا يتسبب في الرتابة أو الملل، فالتكرار هنا لا يعني صورة واحدة في كل المشاهد الموجودة على السطوح لكنه متنوع، ويقع التنوع بين الوحدات الزخرفية، فالوحدة الزخرفية لقبة المسجد تختلف عن الوحدة الزخرفية للمئذنة وتختلف عن زخرفة المحراب ، وتختلف عن زخرفة الجدران وتختلف عن زخرفة تيجان العمد والسقوف والعقود ، فها هنا تنوع هائل بين الوحدات المختلفة يقابله تكرار متواصل .[2]

- الوحدة: إن كان التكرار الذي ذكرناه يعني تكرار الزخرفة على نمط خاص في كل وحدة بحيث يكون لكل وحدة نواتها الأصلية وإشعاعاتها الزخرفية. هذه الوحدات المختلفة لا تعني التشتت والتنافر، بل تجمعها وحدة فنية توحي بوحدة إنسانية، و توحي أيضا بوحدانية الله سبحانه وتعالى.[3]

- التجريد: لا يشكل عدم التجسيم أو عدم التمثيل أو الابتعاد عن قاعدة المحاكاة الفنية أو الأخذ بقاعدة التسطيح الفني خصائص فريدة عرفها التصوير الإسلامي فقط، بل أن معظم هذه الخصائص عرفتها فنون حضارات شرقية سبقت الفن الإسلامي، لقد عرفها الفن المصري القديم والفن السومري والبابلي والأشوري والفينيقي وعرفها أيضا فن آسيا

---

[1] – الشيخ طه الولي، "**المسجد في السلام**، **م س**، ص 58.

[2] – إبراهيم، عبد الباقي"**المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية**"،(د ط) ، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، مصر 1986،ص 91 .

[3] – مرجع نفسه، ص 92.

الوسطى وفن الشرق الأقصى كما عرفها الفن البيزنطي الذي رافق نشوء الفن الإسلامي.[1]

8-بانوراما الفن التشكيلي الجزائري:

يتميز الفن التشكيلي الجزائري بالكثير من المقومات الفنية تلك التي تعبر عن الهوية العربية في الكثير من مجالاته بالإضافة إلى مسايرته للحداثة المتبعة في الأساليب الفنية المختلفة، وتعتبر الجزائر من البلدان العريقة في الحضارة وهي بمثابة القلب النابض للمغرب الكبير، فقد تأثرت بنفس المعطيات الحضارية للبلدان المغاربية وخاصة جاريتها تونس والمغرب.

في هذا الشأن فقد واكب التشكيل منذ بداياته الفعل الإنساني في الأرض الجزائرية، والذي كان بارزا بمكوناته المتنوعة في مغارات الطاسيلي التي دون فيها الإنسان البدائي حضوره ككائن متطور بطبعه حتى جعل منها ما يشبه رواقا فنيا في فضاءات مفتوحة لا تمحى أبدا وبما احتوته من مقتنيات استقرت في الصخور والجدران جسدت عنوان هذا الإنسان في صراع الوجود ضد تحديات طبيعية أو معتقدات تغلف المخيلة البشرية.[2]

وقد عرف الفن التشكيلي الجزائري عدو محطات في مساره التطوري نلخصها كما يلي:

أ- الحركة ّالتشكيلية فّي ّالجزائر قّبل سنة 1830.

تمتد جذور الفنون في شمال إفريقيا إلى عصور ما قبل التاريخ حيث تبدأ أصولها انطلاقا من مصدرين من الفن الطاسيلي والبربري وما مرت به الجزائر ما قبل الفتح الإسلامي من حماس أم عظيمة، وهى البربر السكان الأصليون للمنطقة والفينيقيون،ثم

[1] – الشيخ طه الولي، "**المسجد في السلام، م س**، ص60.

[2] – إيمان عفان، **دلالة الصورة الفنية – دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم**، رسالة لنيل شهادة الماجستير كلية علوم الإعلام والاتصال ، جامعة الجزائر، 2004-2005، ص 115.

الرومان فالوندال (البيزنطيون)، وأثناء الفتح الإسلامي مرورا بالوجود التركي العثماني "كل هذه الأجناس والثقافات مرت بشمال إفريقيا مهد الحضارات القديمة التي تركت بصمتها في ميدان الفنون والصناعات التقليدية، وكانت المرحلة النوميدية أكثر تميزا في شمال إفريقياالتي جاءت بالفلاحة وتربية المواشي ،وأدخلت الطرق الفنية في صناعة الخزف المزخرفة"[1].

وهكذا انتشرت هذه الصناعة شيئا فشيئا إلى أن وصلت إلى منطقة الهقار، مشكلة عنصر من عناصر الثقافة الأساسية للمجتمعات القروية في المغرب الكبير، ولاقى فن التصوير اهتماما كبير أيضا من قبل الإنسان الجزائري نتيجة تفاعله مع مرور العصور بالحضارات المتعددة التي نشأت وترعرعت على ارض الجزائر، منها التي جلبتها معها جحافل الغزاة، ومن خلال هذا عبر عن تفاصيل حياته اليومية وصارع مع الظروف الطبيعية القاسية.

كما تينه الرسومات البدائية الموجودة في منطقة الطاسيلي "ناجر"في الهقار،"والتي يعود تاريخيا إلى أكثر من ثمانية آلاف سنة قبل الميلاد، وتعتبر منطقة الطاسيلي أعظم متحف في العال مفتوح على الطبيعة "[2]كما استعمل الرسم في مراحل أخرى لتسجل عالمه وما يحيط به من حيوانات عديدة [3].

ب-الحركة ّالتشكيلية بالجزائر قّبل ّالاستقلال:

لم تعرف الساحة الفنية التشكيلية بالجزائر طوال الفترة الاستعمارية من 1830إلى 1962إلا على القليل من أسماء الفنانين الجزائريين ،فقد كان الجزائريون غائبين عن الساحة

[1] – متاحف الجزائر، **سلسلة الفن والثقافة**(د ط)، ج5، (د ت)، ص 10.

[2] – محمد الطيب عقاب ، "**لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر**"،ط1، مكتبة زيراء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، 2002، ص 35 .

[3] – ابراهيم مردوخ، **مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر**، ط1، الفنون وآدابها وتطورها التابع لوزارة الثقافة، الجزائر،2000، ص 35

الفنية التشكيلية بحيث كانت الساحة حكرا على أبناء الأوربيين من معمرين وغيرهم ومع هذا فقد برزت إلى الوجود أسماء بعض الفنانين الجزائريين استطاعوا أن يفرضوا فنيا وأن يكون لي حضور في الساحة الفنية، فقد عرفت الجزائر في الفترة بين 1914إلى الأربعينيات من القرن العشرين مجموعة صغيرة من الفنانين التشكيليين يعدون على الأصابع ،أما من الدارسين بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة أم المدارس ،أو من الفنانين العصاميين المتأثرين بالجو الفني السائد آنذاك.[1]

لقد كانت الجزائر في الفترة الممتدة بين 1830إلى 1962وهي فترة الاحتلال الأجنبي الذي حاول طمس الحضارة الجزائرية ،كما حاول أيضا نشر حضارته وفنونه وذلك بطرق كثيرة ومتنوعة وذلك عن طريق تأسيس مدارس للفنون الجميلة تعمل على تعليم أصول التصوير على أسلوب المدارس الغربية وتخرج من هذه المدارس الكثير من الفنانين الفرنسيين من أبناء المعمرين وبعض الرسامين الجزائريين القلائل.[2]وانتشرت على أيادي الغربية، وعملت إدارة المستعمر على بناء متاحف خاصة بالفنون الجميلة في المدن الكبرى، كالجزائر العاصمة، وقسنطينة ووهران، وبجاية وتركت هذه المتاحف اثرا بالغا في الحياة الفنية بما تحتويه من فنيات ذات الأسلوب الفني الغربي.

والملاحظ هو أن أساليب الفنانين الجزائريين الأوائل في الفترة الممتدة من نهاية القرن التاسع عشر إلى الخمسينيات من القرن العشرين تسود بين أساليب المدارس الشخصية وخاصة أسلوب المدرسة الواقعية.[3]وفي الفترة الممتدة من 1920إلى 1962عرف الوسط الفني مجموعة من الفنانين الكبار مثل الفنان "عبد الرحمان الساحولي "تخرج على يديه الكثير من الفنانين، وكذلك الفنانين نذكر منهم "محمد زميرلي "و"احمد بن سليمان "،عبد

[1] - ابراهيم مردوخ، **مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر** ،م س، ص83.

[2] – محمد الطيب عقاب ، م س، ص 36.

[3] – متاحف الجزائر من الماضي، **سلسلة الفن والثقافة**، (د ط). ج2. مدريد، سبتمبر 1991، ص 76.

القادر فراح""ميلود بوكرش"، "وباية محيي الدين ". كما برز أيضا في هاته الفترة الفنان "محسن بن عبورة"لمغرم برسم المناظر الطبيعية .وكما لا ننسى العديد من الفنانين الذين برزوا قبل الاستقلال وعرفوا بالساحة الفنية أمثال بوغرارة وبن محمد قدور ،بن سايح عبد الكريم، بن منصور عبد الله ،بن سمان محمد، نور الله ،محيي الدين بوطالب رفقة الفنان "محمد تما " ...الخ.[1]

ثم هناك صنف آخر وهم الفنانون المخضرمون، والذين نقصد بهم عايشوا وعاصروا الفترة الاستعمارية ثم فترة الاستقلال وقد برز هؤلاء في الفترة الأخيرة من الحكم الاستعماري للجزائر ما بين الثلاثينيات إلى الستينات من القرن العشرين ، يعتبر هؤلاء رواد للفن التشكيلي الجزائري حيث أنهم فرضوا أنفسهم على الساحة الفنية بداية الاستقلال كما أنهم عملوا على نشر الثقافة الفنية التشكيلية في الأجيال الأولى بعد الاستقلال "بتأطيرهم للشباب وتعميمي بالمدارس الفنية ،بالموازاة مع ذلك كان لهم قصب السبب في التصوير والرسم الفني والموسيقى .ونذكر من هؤلاء كل من :محمد تمار، محمد أسياخ ،محمد خده ،بشير يمس ،.الخ"[2] .

ث-الحركة ألتشكيلية بألجزائر بعد ألاستقلال:

بعد رحيل الاستعمار الفرنسي شيدت الجزائر رحيلا وهجرة جماعية للأوربيين الساكنين بالجزائر وحدث بالتالي نزوح للفنانين الفرنسيين و الأوربيين مما تسبب في بروز مجموعة من الفنانين الجزائريين المعاصرين للأوربيين والمتأثرين بمختلف أساليب المدارس الفنية الفرنسية وقد عرفت هذه الفترة الطويلة من الاستقلال الوطني عدة محطات،وهي محطة الفجر الاستقلالي وبناء الدولة الجزائرية ومحطة فترة الثمانينات ،ومحطة فترة التسعينات وبداية القرن العشرين وبزغت شمس الحرية على الجزائر ،ولم تعرف البلاد وقتها مدرسة فنية

[1] – متاحف الجزائر من الماضي مرجع نفسه، ص 77.

[2] – عبد الرحمن جعفر الكناني، **منمنمات محمد راسم الجزائري**، (د ط)، روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي، الجزائر، (د ت). ص 36.

بالمعنى المعروف فقد كان الفنانون الجزائريون قليلوين يعدون على الأصابع متفرقين هنا وهناك ويوجد اغلبهم في فرنسا وبعد الاستقلال بدا هؤلاء يأخذون طريق العودة إلى الوطن ،كما بدأت تتخرج مجموعات من الرسامين من مختلف أكاديميات العالم ،[1] وقد مرت هذه المرحلة على ثلاثة محطات تاريخية كبرى الا وهي :

✓ **ألمحطة ألأولى:**

بدأوا يأخذون طريق العودة إلى الوطن ويدخلون في الممارسة التشكيلية في صلب الثقافة الجزائرية وأعطت بصمتيها عن طريق المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر والمدارس الجهوية التي ساهمت بشدة في تخريج دفعات واكتشاف عديد المواهب من الفنانين التشكيليين ،وهذا بغض النظر عن الجماعات العصامية التي كونت نفسها بنفسها ،وتطورت عن طريق الاحتكام بالفنانين الكبار وأقامت الصالونات والمعارض وتبادل الخبرات فيما بينهم وغيرهم من تأثروا بفن الخمسينيات الذي بدأ يسمى باستعادة الموروث الفني الذي تدفعه وطنيتهم وتعبيرهم عن انتماءهم وهويتهم.[2]

ومن بين هؤلاء الرواد المخضرمين نذكر : محمد بوزيد محمد تمار ،،محمد خده محمد أسياخ بشير يمس وغيرهم ،والملاحظ أن اغلب هؤلاء الفنانين الذين عايشوا الحقبة الاستعمارية كانوا متأثرين بالأساليب السائدة في نهاية الحقبة ،أي نهاية الخمسينيات ،فقد شرعت الحكومة الجزائرية منذ أيام الكفاح المسلح، وكذلك منذ فجر الاستقلال في إرسال البعثات إلى الخارج لتكوين أبناءها في شتى المجالات ومن ضمنها المجالات الفنية كالفن التشكيلي.[3]

[1] – عبد الرحمن جعفر الكناني، **منمنمات محمد راسم الجزائري** ، م س ،ص 37.

[2] – عبد الرحمن جعفر الكناني، نفس المرجع، ص 38.

[3] – متاحف الجزائر من الماضي، م س، ص 77.

ومن الفنانين الذين قامت الثورة بالاعتناء بهم وصقل موهبتهم نذكر الفنان "فارس بوخات"الذي كان ضمن جيش التحرير حيث ارتبط ميله بالرسم وتمارينه الشكلية الأولى بظروف وأحداث متميزة ،كما رسم المطبوعات والمناشير الخاصة بالثورة وبتواجده في تونس سمح له بالتعرف والاحتكاك بفنانين كبار تونسيين وأجانب .[1]

كرسوا فنهم من اجل الثورة مما عملوا على تخصيص إنتاجهم الفني التصويري لمشاهد من حياة جندي جيش التحرير ،والمهاجرين اللاجئين على الحدود التونسية كلها عوامل ساعدت على تنميته وتغذية ميوله ،حيث قررت مصيره بالتشجيع والعناية مما أتاحت له فرصة الاستمرار في الدراسة ببكين وبراغ ،ومن الفنانين الذين عاصروا الثورة التحريرية عبد القادر هوام الذي اهتمت الدولة بموهبته وقامت بإرساله إلى ايطاليا لصقل موهبته فدخل إلى أكاديمية الفنون الجميلة بروما والتي ساعدته على إثبات وجوده وفرض نفسه بعد تخرجه حيث ذاع صيته وأصبح من الرسامين المعروفين ولا يزال يواصل إنتاجه الفني مقيما بإيطاليا دون أن ننسى الفنان عابد مصباحي فنان الثورة الذي شارك في المعارض في فترة الستينات والسبعينات[2].

وبعد سنة 1962ورد إلى الجزائر فنان كان يعيش في المغرب الشقيق حيث طور فنون وسخره للجزائر وهو الرسام محمد الصغير ذو الأسلوب الخليط في التأثيرية والفطرية.

وعلاوة على ذلك فقد تعرف الجمهور الفني على مجموعة من الرسامات الجزائريات أمثال باية محيي الدين، عائشة حداد.. وغيرهن، أما بالنسبة للنحت فقد ظهر القليل من الفنانين تخصصوا في هذا النوع من الفن التشكيلي واغلبهم من الذين تكونوا بمجهوداتهم الخاصة، أما في مجال الجمعيات الفنية فكانت الجمعية الوحيدة المتواجدة على الساحة الوطنية الفترة الستينات إلى نهاية السبعينات هي الاتحاد الوطني للفنون الجميلة التشكيلية

[1] – براهيم مردوخ، **مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر**، م س، ص 40.

[2] – عبد الرحمن جعفر الكناني، **م س**، ص 91.

ونسجل ظهور جمعية الفنون التطبيقية التي تكونت نهاية السبعينات والتي هي في الأساس متكونة من الفنانين المنتمين إلى تيار الفنون الإسلامية.[1]

✓ **المحطة الّثانية:**

لقد عرفت هذه الفترة أحداثا كان لها أثر إيجابيا على الحركة الثقافية والفنية التشكيلية منها إنشاء المدرسة العليا لفنون الجميلة في نفس مقر المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر مما سمح برفع مستوى الفنانين فنيا وثقافيا، كما عرفت هذه الفترة توسعا في التكوين الفني فقد أنشأت وزارة التربية أقساما خاصة بالمعاهد التكنولوجية لتخريج أساتذة التربية الفنية مما سمح بتخريج مجموعة كبيرة من الأساتذة المختصين في تدريس الفنون التشكيلية،فيالوقت نفسه تكوين مجموعة من الفنانين التشكيليين، ودفعهم إلى الساحة الفنية التشكيلية كما عرفت هذه الفترة ظهور الاتحاد الوطني للفنون الثقافية.

كما برزت إلى الوجود مجموعة من الفنانين الجيدين من خريجي المدرسة الوطنية والمدرسة العليا للفنون الجميلة، ومن خريجي الأكاديميات الأوربية ومن الفنانين العصاميين.[2]

✓ **المحطة الّثالثة:**

شهدت هذه الفترة وهى فترة التسعينات أحداثا مأسوية في البلاد اثر سلبا في التنمية الوطنية وعلى الحياة الوطنية بصفة عامة،حيث عرفت الساحة الفنية والثقافية الجزائرية العديد من الاغتيالات على غرار"أحمد عسلو"مدير المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر وابنه "رابح "بمقر المدرسة، كما تسببت هذه الأحداث إلى هجرة الكثير من الأدمغة الجزائرية إلى خارج الوطن، ومن ضمنهم العديد من الفنانين التشكيليين الذين هاجروا ارض الوطن

[1] – عبد الرحمن جعفر الكناني، **م س** ، ص 92.

[2] – نفس المرجع، ص93

واستقروا بفرنسا وبعض البلدان الأوروبية والبلدان الشقيقة، ومن الأحداث التي ساهمت في هجرة العديد من الفنانين[1].

عرفت هذه المرحلة نوعا ما ركود إلى غاية نهاية التسعينات، حيث ومع تخرج دفعات جديدة من الفنانين، ورجوع العديد منهم من ارض المهجر إلى ارض الوطن بدأت الحركة التشكيلية في الانتعاش مرة أخرى؛ وهكذا تضاعفت المعارض الفنية هنا وهناك وعرفوا نخبة جديدة من الفنانين سواء كان في العاصمة أوفي العديد من المدن الداخلية وكان من مظاهر انتعاش الحركة التشكيلية إعادة فتح قاعة محمد راسم التابعة للاتحاد الوطني للفنون الثقافية مرة أخرى.

وقد أفرزت هذه الانطلاقة الجديدة للفن التشكيلي في نهاية التسعينات وبداية القرن الواحد والعشرين على بروز العديد من الفنانين الجزائريين الذين اثبتوا وجودهم على الساحة الوطنية والدولية نتيجة لاحتكاكهم بالفنانين العالميين أيام المهجر.[2]

ج–واقع وتحديات الفن التشكيلي الجزائري.

عرف عصر القرن الحادي والعشرين عدة تحولات، وافرز واقعا جديدا يتسم بمعطيات مغايرة، وأصبح حديث السنة الماضية مختلفا عن حديث هذه السنة. نتيجة ذلك امست مسالة معرفة أسلوبه ومدرسته العمل الفني والإبداعي، صعبة وآليات تصنيف الاعمال معقدة في ظل تداخل الاتجاهات والمدارس الفنية التي تنتمي إليها، بل حتى بات من الأشكال المعرفي كيفية قراءة أي منجز فني منفلت متحرر، طفت عليه الذاتية في اتجاهات مختلفة ونظريات فنية جديدة. اذ اصبح الفنان دائم التنوع و الإتيان بكل ما هو جديد وغريب، مثلما

[1] – ابراهيم مردوخ، **مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر، م س**، ص 41.

[2] – مرجع نفسه، ص42 .

يشير مارسيل دوشامب في أفكاره قائلا :"إن الفن هو كل ما يقول عليه الفنان إنه فن إنه المولود الجديد الفن المعاصر"[1]

في ذات السياق، فإن الفن التشكيلي الجزائري وبالرغم من الإرث الحضاري الضخم المادي وغير المادي الذي يتفرد به عن باقي الدول، إلا أنه لايزال في معظمه مادّة خام تتطلب نفس جديد بنفس القوة التي انطلقت بها المسيرة الفنية التي بدأها الأولون، وبالموازاة بين المكتسبات الحديثة والمعاصرة، بل ينبغي أن ينظر إليه في الوقت الحالي بنظرة علمية لا تعوق مفاهيم الفن المعاصر. نظرة بحث واهتمام، مؤسسة ومبنية على أسس سليمة خاصة في ظل التغيرات التي يشهدها العالم اليوم والموسومة بفقدان للهوية والتفرقة والتمزق والتشتت، من أجل إعادة النظر في تصور الفن التشكيلي بشكله العام وبشموليته، وليس مجرد تعبير فردي، لا يعكس سوى موهبة خاصة، كما يشير إلى ذلك الدكتور "صالح رض "لا يمكننا الحديث عن فن تشكيلي عربي معاصر– دون النظر إلى التفاعلات التاريخية للأمة العربية، حيث أن تراثنا الحضاري يمثل دائما عاملا من عوامل التي شكّلت تقسيم خاص والمميزة لطابعنا الفني[2]. فإلى جانب تأثير التاريخ الحضاري في التوجه الفني المعاصر، هناك النظرة العقائدية والدينية والنظرة الفلسفية التي تأثر في تفكير كل فنان.

في ذات السياق، ظهر جيل جديد من الفنانين التشكلين الجزائريين المتشبع بالسياسة والصراعات الحزبية، يروج لأفكاره تارة مثله مثل أي فنان تشكيلي أو فنان متبنيا لسياسات خارجية الأمريكية أو الفرنكوفونية [3].

على صعيد آخر، أصبح المتلقي أكثر إلماما بالفن التشكيلي ناقصة ومسألة إقناعه خطيرة، حيث ترسمت في ذهنه، فأصبح الفنان مطالب بالتنوع الوفير والمغاير والجديد الذي

[1] – رابح بونار، **المغرب العربي تاريخه وثقافته**، ط3، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2000، ص 80.

[2] – رابح بونار، **المغرب العربي تاريخه وثقافته**، م س، ص 81.

[3] – عفان إيمان، **دلالة الصورة الفنية**، **م س**، ص 121.

يعرفه العالم لإشباع رغبات المستهلكين، حسبما ما تمليه قواعد الإنتاج الفني التي أتى بها الفنان التشكيلي المعاصر، وفي هذا الشأن أصبح النقد الفني يطرح أسئلة جديدة على المبدع الجزائري، ضمن ثنائية التاريخ والمعاصرة: "فكيف لنا أن نقدم للجمهور أعمالا فنية مفاهيمية، من دون إعطائه الفرصة ليتعرف على تاريخه الفني الممتد على مدار أزيد من قرن، وعلى مبدعيه الرواد؟ وفي نفس الوقت لا ينبغي الدعوة إلى الانغلاق أو الانطواء والإقصاء أو النفي؟"[1].

في الوقت نفسه افرز هذا الوضع الجديد ضرورة تفاعل الفنان التشكيلي الجزائري مع المتغيرات يقتحم تجربة الولوج بأعماله بمنظور فني معاصر ولو بصفة متواضعة والسعي إلى مواكبة التطور الذي يعرفه العالم، وكذا الانفتاح عن أعمال غيره. واعتماد تكنولوجيات التواصل الحديثة قصد توسيع سوقه والوصول إلى أكبر عدد ممكن من المستهلكين وهذا يشعر الفنان بقرب ممن يتصل بهم سواء فنانين أو متلقي أو تاجر لوحة أو باحث في مجال الفن. [2]

إلا أن هذا التسابق والانفتاح ان لم تؤطره ضوابط سيؤثر بشكل سلبي على نوعية الاعمال، حيث وفي ظل هذا التسارع وجد الفنان الجزائري نفسه أمام معضلة تسويق بضاعته المكدسة والتفكير في كيفية إرضاء طلبيات ذوق المتلقي، ولو كان ذلك على حساب نوعية إنتاجه، وتدني مستوى المتلقي، بمعنى أنه سوف يتصرف أحيانا بتلقائية وبتسرع وبدافع استهلاكي فقط، دون أدنى تفكير في الضريبة التي سوف يدفعه كما يشير إلى ذلك الباحث والكاتب "عبد الله بن بجاد العتيبي"في إحدى المقالات: "من تجليات عصر السرعة هو عصر الحماقات السريعة بدل عصر الأفكار الناضجة، ومن ذلك ظاهرة الخضوع لقيادة الجماهير، بدل أن تقود النخب التي يفترض بها القيادة منطقيا (...)، وفي إطار ذلك يتم

[1] – رابح بونار، م س، ص 82.

[2] – إيمان عفان، **دلالة الصورة الفنية**، م س، ص 122.

تتفيه المفاهيم بحجة تبسيطها، وتجييش العامة ضد أهل العلم والمعرفة والثقافة، وأصبح "الهاشتاغ "hashtagأقوى من الاستطلاع العلمي، وأصبح المجهول والصغير والجاهل يقدم نفسه ندا للمعروف والحكيم والعالم، وأصبح عاشق الكتاب أقل قدرا من عاشق وسائل التواصل، وأصبحت المنافسة لا في التعمق في العلم بل في التأثر بالأتباع و المتابعين"[1].

كما أشار الفنان التشكيلي "إلياس خليفاتي"صاحب رواق دار الياسمين إلى المسالة نفسها حيث يقول "أنّ من يساهم في تأسيس سوق الفن هم فقط محبو الفن من العائلات التي تعرف قيمة هذه الأعمال الفنية كما أشار إلى أنه بعد الاستقلال كانت اللوحة تباع ب 500دينار، بعدها أصبحت لا تقل عن 50.000دج، ومن الضروري مساهمة رجال الأعمال وأعتبر الفنان الجزائري منذ الاستقلال، لا تتوفر على أكثر من أربعين فناناً تشكيلياً يعيشون من لوحاتهم".[2]

ويجدر الإشارة إلى وجود إشكالية بقيت ولازالت يتوارثها جيل بعد جيل، وهي مسألة عدم بيع اللوحات في الخارج، والتي تستدعي على حد قول الفنان "إلياس خليفاتي"محافظ صالون "دار الياسمين":"تستدعي مراجعة بعض الأساليب الفكرية وحتى التشريعية للتعريف بالفن كوسيلة تعبيرية حضارية تسجل بوعي ثقافة شعب بكامله"[3]، فعدم بيع اللوحات في الخارج، وعليه حماية التراث المحلي، يحتاج إلى معالجته من خلال وضع ترسانة قانونية تحفز على ذلك، والاستفادة من تجربة الدول الأخرى في المجال إما على مستوى التأطير أو التنظيم. دون الحديث عن المشاكل البيروقراطية الموروثة من العهد الاشتراكي

[1] – رابح بونار، **المغرب العربي تاريخه وثقافته**، م س، ص 83.

[2] – أوزغلة محمد عبد الكريم، **مقامات النور –ملامح جزائرية في التشكل العالمي**، (د ط)، دار الأوراس، الجزائر،2007، ص 116.

[3] – مرجع نفسه، ص 117.

الموجه[1]خاصة وأن الجزائر تزخر بالكثير من المواهب والطاقات الإبداعية والتي تنتظر التفاتة حقيقية تدفعها نحو الأمام.

وعن جانب تحقيق الفن كبديل اقتصادي مهم قد تلجأ إليه الدولة وتلتفت حوله، أكد الفنان "علال أبو بكر في مقال صحفي: "أن الاستثمار الثقافي في الجزائر إمّا خرافة او تكتم عن سياسة فاشلة، إذ أنّ تونس البلد الشقيق تنظم أكثر من 1200مهرجان سنوياً ناهيك عن النشاطات الجمعوية الأخرى، فحين أن الجزائر لا تبرمج سوى 186والذي تقلص بسبب الأزمة وسياسة التقشف إلى 77مهرجان فقط"، كما أكد على أن هناك معادلة موازية بين الثقافة والاقتصاد وضرب مثال بمدينة بيلباو الإسبانية التي مرت بركود اقتصادي شديد إلى أن تم افتتاح متحف "كوكينغام بيلباو"الذي ساعد على خلق أكثر من 45ألف فرصة عمل جديدة في الفترة الممتدة بين 1997م 2007م. كما أوضح أن الدول التي أدركت هذا المفهوم الراقي ورسمت أهداف بعيدة المدى مثل إسبانيا...تكون حكومات ذكية والتي كانت سلطة اتخاذ القرارات في ايدي الخبراء وليس الأنا الذاتي، والعاطفة المفرطة التي أرهقت وأتعبت عقولنا.[2].

وفي نفس السياق ، أكدّ الفنان التشكيلي "فريد داز"أنّ بلادنا لازالت تفتقد لثقافة الاستثمار في اللوحة التشكيلية، وأكدّ أنّ هناك فنانين شباب لا يبحثون، وقليل من استطاع أن يصنع لنفسه بصمة خاصة وطابعاً مميزاً في الوقت الراهن، فبعضهم يلجأ إلى التقليد والبعض الآخر إلى الفن التجريدي أو التكعيبي كنوع من الثورة على الأنماط الكلاسيكية والذي لا يعمل على تطوير فنه لن يذهب بعيداً .[3]

---

[1] – مرجع نفسه، ص 118.

[2] – قليل سارة، **تجليات الفن الإسلامي في أعمال محمد راسم ومحمد تمام**،أطروحة دكتوراه، كلية الآداب قسم الفنون، جامعة تلمسان، سنة 2016 – 2017،ص 225

[3] – أعراب فهيمة، **دراسة تاريخية أثرية من خلال مدينة قسنطينة**، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في التراث والدراسات الأثرية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2010–2011، ص74.

أمّا الفنان "بومدين حيرش"فلفت إلى كون العديد من الفنانين التشكيليين الشباب يختفون ويلجؤون إلى ممارسة الفن التجريدي ويعزفون عن خوض المواضيع الواقعية وترجمتها إلى لوحات رغم أن تراثنا الجزائري زاخر وغني ومن شأنه أن يكون موردا خصبا خصوصاً معاناة الجزائريين أبان الاستعمار وبعض المواضيع في العادات والتقاليد.[1]

يقول الفنان والكاتب "محمد بوكرش"هناك ثقافة الرداءة المكرسة وعدم فهم مهام الفنان التشكيلي وطرق سرد جماليات أعماله وتدخلاته الحركية التشكيلية وكأنّ العمل التشكيلي محكوم عليه بأن يكون عمل للزينة فقط) ديكوراتيف décoratif) بالأساليب المستهلكة التقليدية المتعود عليها عكس ما يتماشى والمفاهيم التشكيلية العالمية، موضحاً أنه إذا كان لدى الفنانين الجزائريين موقف الخصم مع المسؤولين وصناع القرار، فهذا ليس حباً في ذلك ولا رغبة تعسفية منهم كما يشاع، وإنما هو الضمير الثقافي المهني الذي يملي على هؤلاء غيرة أخلاقية وتربوية...[2]

أمّا واقع الفن التشكيلي في الجزائر، فقال الفنان التشكيلي "مراد عبد اللاوي"بأنّ الفنان الجزائري مسكين ليس فقط من ناحية الواقع المعيشي فحسب، ولكن أيضاً بسبب افتقاد معظم الفنانين ثقافة الفن بفعل سوء التسيير السائد في المؤسسات الفنية والتعليمية، ليقدم مثالاً حول اللامبالاة بمادة الفنون التشكيلية في المدارس ولا من ناحية تدريسها ولا حتى من جانب الامتحان فيها وتقديم الشهادات، حتى أن معظم الدروس المتعلقة بها تقدّم بطريقة ارتجالية.[3]

اعتبر الفنان النحات "عبد الرزاق بوزيد"أنّ فكرة إنشاء سوق للفن التشكيلي، تحتاج إلى الاهتمام وتأسيس جيل يفهم هذا الفن، وفتح صالات عرض في ولايات الوطن علاوة على دعم التسويق أيضاً للأعمال، مشيراً إلى أن الفنان التشكيلي لا يمكنه أن يسترزق من

[1] – أعراب فهيمة، م س ، ص 75.

[2] – سارة قليل، م س، ص 226.

[3] – سارة قليل، مرجع نفسه، ص 227.

فنه، امّا أعماله فأصبح يقدمها كهدايا في الأعراس، ممّا يستوجب رأيه أن تشتري الهياكل الثقافية التابعة للدولة، أعمال الفنانين التشكيليين وهو مالا يحدث بحجة أنها لا تحتوي على ميزانية خاصة بذلك.[1]

رغم هذا الحراك الاستثنائي الذي يرافق مشهدا زاخراً بالإبداع ومرشحاً للنمو، فإن شهادات عديدة تشير إلى تقصير خصوصاً من جانب مؤسسات الدولة، فالنشاط الفني منحصر في المدن الكبرى ويكاد ينعدم في الولايات والمدن الأخرى.[2]

البعض يرى أن معاهد الفنون الجميلة والجامعات والكليات المتخصصة في هذا المجال مهمشة وتنقصها المعدات وتغيب عنها برامج المنح والتدريب في الخارج، على غرار التخصصات الأخرى كالطب والعلوم التقنية، [3]وكذلك لوحظ فتور واضح في العلاقة بين الفنون التشكيلية وفن الهندسة المعمارية بجامعات الجزائر، ونحن نعلم أنّ الرسم والنحت والفسيفساء والزخرفة وما إلى ذلك من الفنون التشكيلية لفن البناء، على امتداد التاريخ رسّخت في العمارة ملامح الثقافة الموروثة وحفظت هويتها الحضارية، بما لها من قدرة على تخليد وسرد التاريخ والتراث والمعتقدات وما إلى ذلك من محتويات ذاكرة الشعب.[4]

[1] – فهيمة أعراب، م س، ص 76.

[2] – أوزغلة محمد عبد الكريم، **مقامات النور – ملامح جزائرية في التشكل العالمي**، م س، ص 122.

[3] – أوزغلة محمد عبد الكريم، **مقامات النور – ملامح جزائرية في التشكل العالمي**، م س، ص 124.

[4] – سارة قليل،م س، ص 228.

الفصل الأول

تجليات التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري

1-العمارة الإسلامية في الجزائر.

1-1-العمارة الإسلامية الجزائرية عبر المجتمع البشري:

1-1-1- الزيانيين: الطراز و الشكل العمراني:

إن الحديث عن الطراز العمراني و الفن لمدينة تلمسان في العهد الزياني يتطلب نصوصا تاريخية ووثائق عن الخطط، ويتطلب حفريات وتقنيات ميدانية ولكتها قليلة، إلا بعض الإشارات الواردة في بعض المصادر المتعلقة بتاريخ تلمسان وحضارتها إضافة عن كتب الخطط الخاصة بمدن مغربية كفاس ومكناس تسمح بتكوين فكرة إلى الطراز والشكل العمراني.

- **المسكن التلمساني:**

إن العمارة الإسلامية متشابهة تحكمها ضوابط مشتركة ومدينة تلمسان في العهد الزياني كغيرها من الحواضر في بلاد المغرب منازلها لاتختلف من حيث الشكل ونمط البناء عن منازل وقصور مدن المغرب الأقصى، وإفريقية والأندلس، فهي تخضع لضوابط ومعالم المدينة الإسلامية فهي تتشابه فيما بينها من حيث التصميم، والزخرفة التي تطورت كثيرا في العهد الزياني، بسبب التلاقح المباشر للحضارة الإسلامية بصفةعامة.

ويمكن أن نقف على بعض الملامح العمرانية للمنزل التلمساني في العهد الزياني حيث كان نمط المنزل و القصر يخضع إلى المستوى الاجتماعي والمالي للأسرة التلمسانية، ويتحكم في درجة أناقته وحسن بنائه. والمنزل التلمساني مربع الشكل في غالب الأحيان، وكانت المنازل تبنى بالحجر والطوب، وتغطى بالقش والطين وتزين سقوفها بالخشب الرفيع المنقوش وكانت المنازل متلاصقة ليكون بالإمكان إحاطة المدينة بسور وتشقها أزقة تؤدي

إلى الساحة العامة و الأسواق وأبواب المدينة، وكان المنزل يتكون من عدة حجرات مربعة الشكل، تطلى جدرانه عادة بالطين المخلوط بالجير من الخارج. [1].

أما من الداخل فإنها تشتمل على كثير من مظاهر الزينة والزخرفة ويشتمل على رواقاً وممر ضيق يربط الباب بالفناء الذي يتوسط المنزل، والأبواب والنوافذ تفتح جميعها على الفناء ليدخل إليها الهواء والضوء. وتشتمل المنازل على أعمدة كبيرة جميلة يرتكز عليها السقف وينتهي أعلاها بأقواس فيها عدد من المقرنصات، وكانت جدران منازلهم السفلى يكسوها الزليج الملون، وأرضها مبلطة بالرخام، ويزين وسط المنزل نافورة أنيقة يخرج منها الماء.وكانت الدار تتألف من طابق أرضي عند الطبقة الفقيرة وأكثر من طابق عند الطبقة الميسورة[2]

- **المساجد(أشكال المآذن):**

تعتبر المآذن عنصرا هاما من عناصر العمارة الإسلامية، واقترنت المئذنة اقترانا واضحا بعمارة المساجد، وتختلف صورتها من منطقة لأخرى، فهناك المئذنة المربعة، والمثمنة الأضلاع، والمئذنة أسطوانية الشكل والمئذنة المخروطية الشكل والمئذنة اللولبية، وهناك المئذنة التي تتألف من طابق واحد والتي تتألف من طابقين أو ثلاثة طوابق[3]. وتختلف المآذن باختلاف المناطق التي تقام فيها،وشاعت المآذن المربعة الشكل في المغرب والأندلس وأصبح الطابع المحلي[4]. وتعتبر العنصر المعماري الوحيد الذي يستطيع أنيقا ومع وادي الزمن لأن طريقة بنائها جد متقنة تبقى قائمة كما هو الحال لمئذنة قلعة بني حماد، ومئذنة جامع أغادير بتلمسان.[5]

---

[1]– براهامي نصر الدين، **تلمسان الذاكرة**، ط2 ،منشورات ثالة الأبيار،الجزائر،2010، ص 22

[2]– براهامي نصر الدين، مرجع نفسه، ص 23.

[3]– عزوق عبد الكريم، **تطور المآذن في الجزائر**، ط1 ،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر،2006،ص17

[4]– عبد العزيز سالم،**العمارة الإسلامية في الأندلس**، مجلةعالم الفكر، المجلد8 ،ع 01،تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت، جوان1977، ص 121

[5]– عبدالعزيز سالم، **تاريخ المغرب الإسلامي**،(د.ط)،ج2،دار النهضة العربية،بيروت،لبنان،1981،ص872

تركب نيزيان مآذن بلغت الغاية في الروعة و الجمال،وهي مآذن مربعة الشكل،تتكون غالبا من طابقين الطابق الأول هو الأساس في المئذنة ينتهي بشرفات، يليه طابق أقل ارتفاعا تعلوه قبيبة. وتعود إلى الفترة الزيانية في المغرب الأوسط ثمان مآذن منها :مئذنة جامع سيدي أبي الحسن، ومئذنة جامع سيدي إبراهيم، ومئذنة المسجد الجامع بتلمسان، ومئذنة جامع ندرومة، ومئذنة أغادير، ومئذنة جامع أولاد الإمام ومئذنة المسجد الجامع لمدينة الجزائر ومئذنة جامع المستور.[1]وتتميز المآذن الزيانية بأنها مربعة الشكل وبأنها تقع في زوايا جدار مؤخرة المسجد، كما تتميز بارتفاعها المتوسط الذي يتناسب مع كبر مساحة المسجد أو صغرها[2]

أما بالنسبة للأروقة فهي الممرات المسقفة التي تفصل الساحة عن الحوانيت التي تحوف بها، وهي على مستويين الرواق الأرضي أو السفلي، والرواق العلوي، وبالنسبة للرواق السفلي فلا يحيط كلية بالساحة المركزية إذ أن جانبا منه تشغله الملاحق المعيشية الصحية، كالحنفية و الصهريج والسلم، وترتكز هذه الأروقة على أكتاف مربعة الشكل تزدان بعقود دائرية شبيه بحدوة الفرس، إضافة إلى أقواس جانبية منكسرة، وقد احتوت أغلب الفنادق الزيانية على أروقة تختلف مقاساتها من فندق لآخر.أماالساحة الوسطى(الصحن أو الفناء)، فهي ساحة عارية تتوسط البناية يقترب شكلهاعادة من المربع، تؤدي وظيفة إضاءة وتهوية الجوانب والبيوت الموجودة حولها، و يتم بهذه الساحة إنزال الحمولات وعرض السلع، وهي مسرح لممارسة العلميات التجارية،وتكون أرضية هذه الساحة بصفة عامة غير ترابية،وهيب ذلك تكون إما مكسوة بالآجر الأحمر المربع أو المستطيل،أو لوحات مستطيلة من الحجارة

[1]– بلوط عمر، **فنادق مدينة تلمسان الزيانية دراسة أثرية**،ط1 ،مؤسسة الضحى للنشر،الجزائر، 2011،ص13 .

[2]– ثروة عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، دار الشروق، القاهرة، 1994 م،ص70 .

الكلسية، وتضمن هذه التغطية نظافة المكان، حتى في الأيام الممطرة، إذ ينعدم بها الوحل،و توجد بأحد أطراف هذه الساحة حنفية أو صهريج لسقاية الوافدين.[1]

لم يكن التعليم في العهد الزياني حكرًا على المدارس فقط، بل شمل المساجد والزوايا أيضًا على اعتبار أنها مراكز علمية مساعدة ومكملة للمدارس، وعرفت مدن الدولة إنشاء العديد من المساجد وأبرزها مسجد سيدي أبي الحسن الذي أسسه السلطان أبو سعيد عثمان، تخليدًا لذكرى الأمير أبي إبراهيم ابن يحيى يغمراسن بعد وفاته، كما تدل على ذلك الكتابة المنقوشة على لوح من المرمر مثبت على الحائط الغربي لقاعة الصلاة.[2]

صورة رقم :(04) توضح مسجد سيدي الحلوي (في عهد الدولة المرينية).

المصدر :https://www.google.com/search?q=

ومن المساجد الزيانية الباقية إلى الآن مسجد سيدي الحلوي الذي يحمل مميزات العمارة المرينية، فهو ذو تناسق تام ويتخذ شكل مستطيل، يشبه في ذلك مسجد حسان

[1]– عبد العزيز سالم،**العمارة الإسلامية في الأندلس**، م س، ص122.

[2]– ثروة عكاشة، م س، ص 72 .

بالرباط وجامع قرطبة، يحيط بالبوابة الكبيرة للمدخل الرئيسي إفريز من الزليج مكون من أشكال نجمية ذات ثماني رؤوس، يعلو هذه الأخيرة شريط لزخارف هندسية فوقها نقيشة كتب عليها تاريخ البناء واسم مؤسس المسجد.[1]

ومن أشهر هذه المدارس مدرسة ولدي الإمام التي بنيت في عهد السلطان ابن حمو موسى الأول ويعود سبب بنائها أن الأخوين "ابني الإمام" دخلا تلمسان في عهد هذا السلطان فأكرمهما وبنى لهما هذه المدرسة التي سميت باسمهما.[2]

صورة رقم :(05) توضح الشكل الخارجي لأحد المساجد في عهد الدولة الزيانية.[3]

[1]– بلوط عمر، **فنادق مدينة تلمسان الزيانية دراسةأثرية**، م س، ص 44 .

[2]– بريشي درويش، **تطور المسكن الإسلامي في مدينة تلمسان** دراسة فنية أثرية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص الفنون الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2012/2011، ص 47.

[3]– بريشي درويش، مرجع نفسه، ص 165.

1-2 الأندلسيين:

امتدت الفتوحات الإسلامية إلى برشلونة شرقًا وأربونا في الجوف وقادش في الجنوب وجليقية في الشمال الغربي، وسيتم التطرق لفن العمارة الإسلامية في الأندلس. عرفت العمارة الإسلامية في وتيرة سريعة، حيث استطاعوا في أقل من قرن أن يحيوا أراضي إسبانيا ويعمروا خراب المدن ويقيموا أفخم المباني، ويوطدوا وثيق الصلات التجارية بالدول الأخرى وشرعوا بدراسة العلوم والآداب وترجمة كتب اليونان واللاتينيين، وإنشاء الجامعات التي ظلت وحدها ملجأ للثقافة في أوروبا زمنًا طويلًا، وأخذت حضارة العرب تنهض في الأندلس منذ ارتقاء عبد الرحمن الأول العرش، أي منذ انفصالها عن الشرق سياسيًا بإعلان إمارة قرطبة سنة 138هـ/ 756م فغدت الأندلس أرقى دول العالم حضارة مدة ثلاثة قرون.[1]

وكانت تزدهر البلاد حسب أزمان القوة والضعف، وحسب حكامها وطبيعة أهوائهم فمنهم من كان يحب القتال والجهاد في سبيل الله، ومنهم من كان يحبّ الترف والمظاهر الحسنة أكثر من اللازم، وقد اهتمّ عبد الرحمن الداخل منذ حكمه للأندلس بتنظيم قرطبة لتتلاءم وعظمة الدولة، فجدد معانيها وشد مبانيها وحصنها بالسور، وابتنى قصر الأمارة والمسجد الجامع ووسع فناءه، ثم ابتنى مدينة الرصافة وفق فن العمارة الإسلامية في الشام سواء في زخارفها المعمارية أو في بعض عناصر بنائها، وفي نظام عقودها، كما بنى قصر الرصافة ونقل إلى مدينته غرائب الفرس وأكارم الثمر، فانتشرت إلى سائر أنحاء الأندلس.[2]

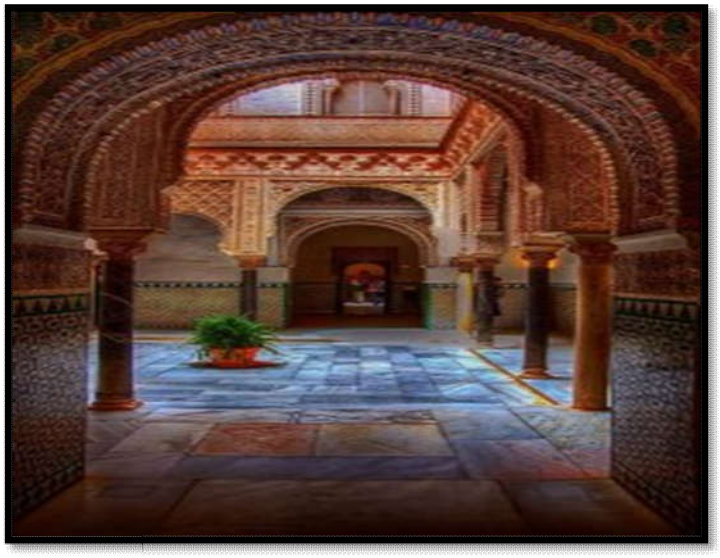
وكان جامع قرطبة في غاية العظمة في بنائه وهندسته وأصبح أعظم جامعة عربية في أوروبا في العصور الوسطى، فقد اشتهرت الأندلس بالمنشآت المعمارية العظيمة، وتعد منارة

[1]- عبد الستار عثمان،**المدينة الإسلامية**، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر ،1999، ص 137.

[2]- وليام سنبستر،**الجزائر في عهد رياس البحر**،تع وتق :عبد القادر زبادية، (د ط) ،دار القصبة، الجزائر،2007.ص 53.

أشبيلية "لعبة الهواء" التي أنشأها الموحدون في القرن السادس للهجرة/الثاني عشر للميلاد والقصر الأشبيلي من آثار الدور الوسيط لفن العمارة العربي، كما يعد قصر الحمراء في غرناطة الذي شيد في القرن الثامن الهجري / الرابع عشر للميلاد عنوانًا لما انتهى إليه فن العمارة العربي، وهكذا تم ذكر أهم مظاهر العمارة الإسلامية في الأندلس.

كانت بلاطات الخلفاء والأمراء في الأندلس مركز إشعاع ثقافي حضاري، فاجتذبت العلماء والكتّاب والشعراء والفنانين والصناع المهرة. وقد اهتم الخلفاء والأمراء بنشر المدارس والجامعات (وأشهرها جامعة قرطبة) والمكتبات العامة (وأشهرها مكتبة الخليفة الحكم)، كما اهتموا بفنون العمارة الإسلامية وطبقوها في بناء الأسواق والمشافي والحمامات العامة وملاجئ الفقراء[1]...



صورة رقم :(06) توضح من بقايا العمارة الإسلامية الخلابة في الأندلس[2]

المعروف أن شعوباً كثيرة سكنت إسبانيا عامة وأسهمت كلها في تطوير الفنون فيها، لكن التأثير العربي الإسلامي، تحديدا العمارة الإسلامية في الأندلس (شبة جزيرة أيبيريا) وخاصة

[1]– وليام سنبستر، م س،ص 54.

[2]– عبد الستار عثمان،**المدينة الإسلامية**. م س، ص 138.

في أقسامها الجنوبية والجنوبية الغربية يظل أكثرها أهمية وديمومة؛ لكثرة المشيدات التي بقيت فيها شاهدة على النهضة الفكرية والفنية التي عرفتها الخلافة الأموية والإمارات العربية المختلفة في الأندلس من القرن الثاني حتى التاسع الهجري / الثامن حتى الخامس عشر الميلاديين، ولامتداد التأثيرات الفنية العربية إلى بقية مناطق إسبانيا التي ظلت في يد الإسبان أو استردوها حتى انتهاء حكم العرب والمسلمين منها.

2-أنواع ومكانة التراث المعماري الإسلامي الجزائري عالميا:

تزخر الجزائر بالعديد من المعالم التاريخية والطبيعية العريقة وهذه الثروة معترف بها من طرف اليونسكو UNESCO التي صنفت مؤخرا سبعة منها ضمن التراث العالمي للإنسانية فيما تزال ستة أخرى محل الدراسة.

أ- قصبة الجزائر العاصمة:

في أحد أجمل المعالم في الحوض الأبيض المتوسط تتربع القصبة شامخة فوق جزر العاصمة (إكوزيوم قديما) منذ القرن الرابع قبل الميلاد تجسد فيه فنا معماريا فريدا من نوعه في العالم بل في تاريخ الإنسانية أصلا خاصا بالفن المعماري الإسلامي مكان للذاكرة وللتاريخ يحوي أقدم العوالم للعاصمة من مساجد و قصور عثمانية إضافة إلى البنية الحضرية التقليدية المرتبطة بلمسة العيش الجماعي في انسجام تام[1].

ب-الآثار الرومانية لجميلة (سطيف):

على بعد كيلومترات قليلة من مدينة سطيف تطل أثار جميلة من علو 900 متر التي عرفت كيف تجمع بين معالم رومانية متنوعة في باقة متناسقة من معابد وأقواس النصر

[1]- الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ط 7، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر،(د ت) ، ص 94

والمنازل الأصيلة مجسدة بذلك نمطا عمرانيا رومانيا خاصا بالمناطق الجبلية جميلة.[1]

ت-وادي مزاب:

حين تدخل غرداية من جهة الوادي وتقابلك قرى محصنة حول خمسة قصور واقفة تامة الأبعاد وكأنها لم تصارع التاريخ منذ القرن العاشر فاعلم انك بوادي مزاب، تقابلك في تحدي أحد جواهر الحضارة الإباضية محل دراسة المفعمين بالفن المعماري للأزمان الغابرة و مصدر إلهام المهندسين والفنانين المعاصرين وادي مزاب.[2]

ث-تمقاد:

على المنحدر الشمالي من الأوراس الأشم قرب باتنة، تم إنشاء تيمقاد عام 100 بعد الميلاد من قبل الإمبراطور تراجان باعتبارها مستعمرة عسكرية. مع تصميم على أساس الأبعاد المتعامدة، وطريقين متعامدين الذي يمران عبر المدينة، وهذا خير مثال لتخطيط المدن الرومانيةتمقاد[3].

ج-قلعة بني حماد:

في مكان جبلي عال ينتظرك موقع ذو جمال أخاذ يذهب بك إلى أمراء شيدوا عاصمتهم على بعد بضع كيلومترات من مدينة المسيلة عام 1007 ، أمراء الحضارة الحمادية التي استودعوها التاريخ بعدما صانوها إلى غاية 1152 لتقابلك صورة حقيقية لمدينة إسلامية محضة محصنة ومسجد يعد من أكبر المساجد التي بنيت في الجزائر، بني

[1]- الجيلالي عبد الرحمان، مرجع نفسه، ص 95

[2]-عبد القادر حليمي:**صفحات من تاريخ مدينة الجزائر من أقدم عصورها إلى انتهاء العصر العثماني**،(دط) ، مطبعة الثعالبة الجزائر ،1962، ص 57 .

[3]- الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ المدن الثلاث الجزائر (المدية ملبانة)**،ط 1 ،انجاز دار الأمة،الجزائر،2007،ص284 .

حماد[1]

ح-الآثار الرومانية في تيبازة:

على ضفاف البحر المتوسط احتلت تيبازة من طرف الإمبراطورية الرومانية جاعلة منها محطة انطلاق للهجوم على الممالك الموريتانية واحتلالها.

كما تشتمل على مجموعة فريدة من الآثار الفينيقية والرومانية والبيزنطية والمسيحية في مكان واحد ومعالم أصيلة معروفة كقبر الرومية الذي هو ضريح ملكي كبير من أصل موريتاني[2].

خ-الطاسيلي ناجر:

هذا المشهد ذو الطابع القمري الغريب ذو الأهمية الجيولوجية البالغة يقع في ولاية إليزي يأوي أحد أهم المعالم الأثرية للفن الصخري في العالم مجموعات بأكملها من الرسوم والنقوش الصخرية والتي تبلغ 15000، تمكن الباحثين من تتبع مراحل تطور إنسان المنطقة والمناخ والثروة الحيوانية بالعودة إلى 6000 سنة قبل الميلاد في تاريخ الإنسانية إلى بداية عصرنا مما يجعل من هذا المكان مكتبة تاريخية حية مرت إلينا منذ الأزل[3].

3-العمارة الإسلامية العثمانية في الجزائر:

لقد تميزت العمارة العثمانية عن غيرها من العمائر الإسلامية السابقة كالعباسية والأموية، بالسبق في التخطيط للمباني الدينية وخصوصا بيوت الله لأنها أخذت التجربة في بادئ الأمر بالنماذج القديمة في بناء دور العبادة التي شاع ظهورها في صدر الإسلام والتي

[1]- عقاب محمد الطيب:"**لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر**" ، ط1،مكتبة زيراء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002،ص89 .

[2]- عقاب محمد الطيب:"**لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر**" ، م س،ص 90.

[3]- بوعزيز يحي، **الموجز في تاريخ الجزائر**، (د ط) ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1999 ،ص65

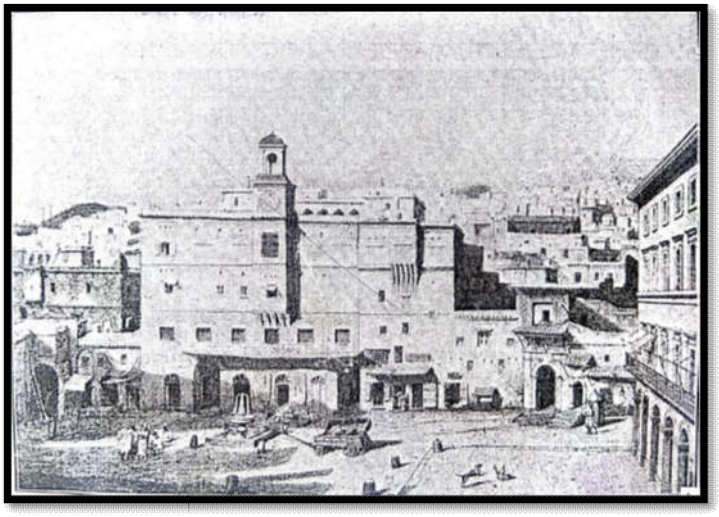
تتكون من صحن أوسط وأربع مظلات أكبرها عمقًا واتساعًا ظلة القبْلة. ولكن هذا النموذج لم تساعده الظروف المناخية في بلاد الأناضول حيث يتميز هذا المناخ بقساوة طبيعته وخصوصا في فصل الشتاء حيث كثرة الصقيع والثلوج. لذلك اجتهد المعماري المحلي على ابتكار نماذج تلاءم العوامل المناخية الصعبة.

فقام بحجب ظلة القِبْلة تمامًا وقام بتغطيتها بمجموعة من القباب أو بقبة كبيرة، كما أضاف المعمار العثماني لكتلة المدخل ظلة كبيرة غطيت بقباب ضخمة. والحقيقة أن المعمار العثماني استفاد من الطراز المعماري السلجوقي بشكل كبير وبخاصة في الفترة التي سبقت فتح القسطنطينية، حيث شهدت مساجد مدينة بورصة وأدرنه باستمرار التقاليد والخصائص المعمارية السلجوقية فيها. أما بعد فتح القسطنطينية، فقد تأثرت عمارة المساجد الكبرى ببناء كنيسة أيا صوفيا بعد أن أصبحت مسجدًا، إذ نرى هذا التأثير في مسجدي المحمدية ومسجد محمد الفاتح الذي شُيد بين عامي(867هـ . 873هـ/ 1462 . 1468م،) وكذلك مسجد السلطان بايزيد الثاني (906هـ، 1501م).[1]

اهتمت الدولة العثمانية كثيرا بالمنشآت الحضارية، خلال فترة حكمها بالجزائر لأنها اعتبرتها ملجأ لهم، خاصة الحكام الذي اهتموا ببناء القصور وإعادة ترميمها، وكانت القصبة مركز حضاري مهم بالنسبة للعثمانيين نظرا لموقعها ودورها الفعال في مدينة الجزائر ولم يقتصر اهتمامهم فقط على هذه المراكز بل شملت حتى المكتبات[2].

[1]– بوعزيز يحي، مس، ص 66.

[2]– بوعزيز يحي، مرجع نفسه، ص 89.



صورة رقم : (07) توضح قصر الجنينة مقر الحكومة التركية في الجزائر(و قد احترق في أوائل عهد الاحتلال)[1]

صورة رقم :(08) توضح إحدى مساكن القصبة بالجزائر العاصمة.[2]

[1]– قصر الجنينة مقر الحكومة التركية في الجزائر (وقداحترق في أوائل عهد الاحتلال)، الموقع الالكتروني **www.wikibidai.com** تم تصفح الموقع يوم 2021/01/18 على الساعة 11.00

[2]– إحدى مساكن القصبة بالجزائر العاصمة، الموقع الالكتروني **www.wikibedai.comتم** تصفح الموقع يوم 2021/01/20 على الساعة 16.00 زوالا.

ب-**القصور في الجزائر خلال العهدالعثماني:**

*قصر الدار الحمراء:

*قصر حسان باشا:

*قصر البايات :

*قصر الداي:

*قصر الأغا:

*قصر مصطفى باشا:

*قصر خديوج العمياء[1]

أ- المكتبات في الجزائر خلال العهد العثماني:

الجزائر خلال العهد العثماني كانت في طليعة البلدان الكثيرة الكتب و المكتبات، وقد شهد على وفرة المكتبات فيها حتى خصوم العثمانيين كالفرنسيين، الذين حكموا بأن العثمانيين لم يقدموا أي عمل لتنشيط الحياة الروحية و الفكرية في الجزائر، وكانت الكتب في الجزائر تنتج محليا عن طريق التأليف والنسخ أو تجلب من الخارج و لاسيما من الأندلس و مصر و اسطنبول والحجاز.[2]

وجد عدد كبير من المكتبات قبل مجيء العثمانيين في تلمسان و بجاية و قسنطينة لخير دليل على صناعة الكتاب، من حيث التأليف و النسخ، والجمع بدرجة عالية ... كما أن للعلماء الفصل الكبير في جلب المكتب المتنوعة من أماكن بعيدة.[3]

[1]- هيلالي حنيفي، **بنية الجيش الجزائر بخلال العهد العثماني**،ط 1،دار الهدى للطباعة والنشر،الجزائر،2007، ص147

[2]- مهيري سمبروك، **المساجد العثمانية بوهران و معسكر**، (دط)،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د ت)، ص56.

[3]- هيلالي حنيفي، م س، ص 149.

توجد كتب وردت من العثمانيين أنفسهم إلى الجزائر فالدراويش الذين كانوا يرافقون الجنود أحيانا و كذلك القضاة الذين كانوا يعينون من اسطنبول في بادئ الأمر كانوا يصطحب معهم مكتباتهم الخاصة أو على الأقل بعضها، كما أن طائفة من علماء آل عثمان قد زاروا الجزائر، وحملوا معهم أوراقهم و وثائقهم من رسائل وتأليف.[1]

لقد عرفت الجزائر العثمانية عددا كبيرا من الحريصين على جمع الكتب واختلفت عملية النسخ والاستنساخ، وهي حركة انتشرت في الجزائر فاختص فيها عدد كبير بجمع الكتب ونسخها بأنفسهم أو تلاميذهم،و من شروطها جودة الخط وحسن اختيار الورق وإتقان صناعة الوراقة و السرعة والمهارة في التوثيق والدقة في العمل وصحةالنظر.

ومن أشهر هذه المكتبات العامة نذكر على سبيل المثال:

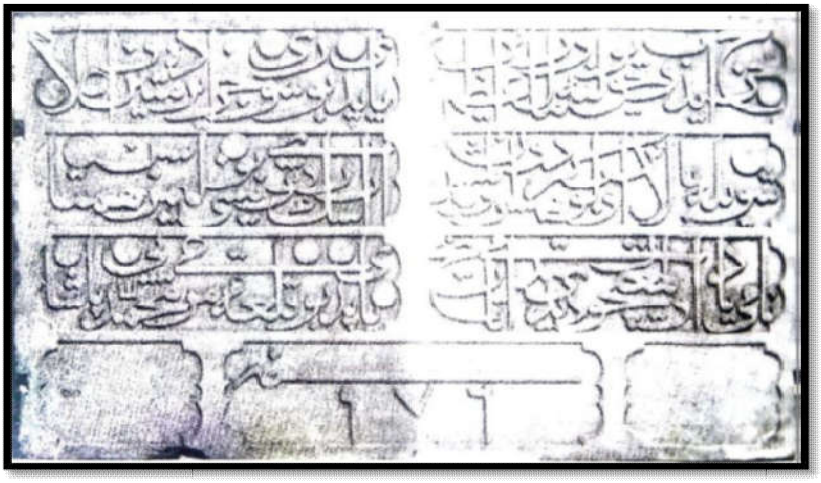
- مكتبة الجامع الكبير بالجزائر العاصمة.
- مكتبة المدرسة الكتانية التي أسسها صالح باي بقسنطينة.
- مكتبة المدرسة المحمدية التي أسسها الباي محمد الكبير في معسكر[2].

بالرغم من سياسة العثمانيين الغير المشجعة للوضع الثقافي بالجزائر فإن الجزائريين لم يمنعهم الفضول العلمي والفني في الحفاظ على التراث الفكري الإسلامي والإنساني من خلال الاهتمام بالمكتبات وثرائها بالكتب والمحفوظات، والحفاظ عليها بشتى الوسائل وحملهاإلى أماكن آمنة أو إعادة نسخها يدويا لتبقى للأجيال القادمة.[3]

[1]– هيلالي حنيفي، مرجع نفسه، ص 150 .

[2]– مهيري سمبروك، م س، ص 57.

[3]– محمد الطيب عقاب، " **لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر، م س**، ص 95.



صورة رقم :(09) توضح الكتابة التأسيسية– حصن باب الواد[1]

صورة رقم :(10) توضح حصن القصبة[2]

ب– المساجد الجزائر في العهد العثماني:

- مسجد علي بتشين (بجنين):
- جامع كتشاوة:
- مسجد خضر باشا:
- مسجد سيدي عبدالرحمان:
- جامع السيدة:
- جامع السفير:

[1]– الكتابة التأسيسية – حصن باب الواد، الموقع الالكتروني **www.wikibedai.com** تم تصفح الموقع يوم 2021/02/14 على الساعة 20.00 مساء.

[2]– حصن القصبة. الموقع الالكتروني **www.wikibedai.com** تم تصفح الموقع يوم 2021/02/18 على الساعة 13.00 زوالا

- الجامع الكبير:
- الجامع الأخضر:
- جامع سيدي الكتاني:
- مسجد الباشا:
- مسجد الباي محمد عثمان الكبير:
- مسجد الباي محمد الكبير(مدرسة خنق النطاح):
- مسجد الهواري:
- الجامع الكبير أو (جامع مصطفى بن التهامي):
- مسجد الباي محمدالكبير(مسجدالعين البيضاء).[1]

صورة رقم (11) : توضح مسكن يعود للفترة العثمانية في الجزائر –قسنطينة–[1]

[1]– بوروبية رشيد، **الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية**، ترجمة إبراهيم شبوخ،(د ط) ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1985، ص 81

ت- الزوايا في الجزائر خلال العهدالعثماني:

- زاوية القاضي:
- زاوية الجامع الكبير:
- زاوية سيدي عبدالرحمان الثعالبي:
- زاوية سيدي هلال:
- زاوية سيدي عبدالمؤمن:
- زاوية النجارين(حنصالة)[2].

ث- الأضرحة في الجزائر خلال الحكم العثماني.

زيارة الأضرحة عادة متوارثة انتشرت بكثرة في كافة القطر الجزائري خاصة خلال العهد العثماني،تزايدت الظاهرة بشكل ملفت فلا تكاد تخلوا قرية أو مدينة من ضريح أو أكثر.

- ضريح سيدي محمد.
- ضريح سيدي رمان.
- ضريح سيدي عبد الرحمان الثعالبي.[3]

لقد عرفت المراكز الثقافية (المساجد،الزوايا،المدارس العلمية) تطورات كبيرة خلال العهد العثماني، من كل الجوانب العلمية أو حتى العمرانية، وذلك راجع إلى الاهتمام الكبير للعثمانيين بالجانب الثقافي تجلى ذلك من خلال اهتمامهم بالمساجد والزوايا وإعادة ترميمها واحترام رجال العلم و الأئمة و لكن هذا التطور لم يدم طويلا بسبب الاحتلال الفرنسي

---

[1]- مسكن يعود للفترة العثمانية في الجزائر- قسنطينة، انظر:بورويبة رشيد، **الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية**، م س، ص 108.

[2]- بورويبة رشيد، **الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية**، م س ، ص 63.

[3]- دويدة نفيسة، **المعتقدات والطقوس الخاصة بالأضرحة في الجزائر خلال الفترة العثمانية**، (د ط)،مجلة إنسانيات،عدد 68،جوان2011، ص143.

للجزائر الذي دمر معظم المراكز الدينية و حول معظمها إلى كنائس وعلى غرار المنشآت الدينية عرفت المنشآت الحضارية والعسكرية تغيرات وتطورات كثيرة خلال مرحلة الحكم العثماني إلى غاية الاحتلال الفرنسي[1].

ج- خصائص العمران في الجزائر خلال العهد العثماني:

كان العمران في الجزائر يتميز بمميزات عديدة تميزه عن باقي الدول العربية، وخاصة في العهد العثماني حيث بنيت بيوت وقصور جديدة وساهم العثمانيين كثيرا في تطوير العمران والاهتمام به، وشمل ذلك المنشآت الدينية والحضارية وحتى العسكرية و لقد تطرقنا في مبحثنا هذا إلى خصائص العمران في الجزائر خلال العهد العثماني ومدى اهتمام العثمانيين به.

العمران هو تلك الأماكن التي يستقر فيها الإنسان بصفة دائمة و ذلك تميز اله عن مظاهر السكن المؤقتة الأخرى التي لا تأخذ سمة الاستقرار الدائم، ويمكن تصنيف المحلات مظاهر السكن المؤقتة الأخرى التي لا تأخذ سمة الاستقرار الدائم، ويمكن تصنيف المحلات.

إن الجزائر تتوفر على ثروة ثمينة من الشواهد الأثرية و المفاخر العمرانية، منها ما هو قديم وبيزنطيو منها ما يرجع للفترة الإسلامية ويعود في جله إلى مآثر الحماديين والمرابطين والموحدين والمرنيين والحفصيين والزيانيين و بعض الأخرى إلى العهد العثماني[2].

فالحضارة العثمانية تعطي الصدارة للعمارة، وهي عمارة تستند إلى المعارف التقنية الضرورية وتتميز بحس تنظيم المكان وتوازن الكتل، بما أن الجزائر من الدول العثمانية فإن المظهر المميز لعمرانها هو تناسبهم عال ملامح العربية الإسلامية التي تظهر بوضوح حيث

[1]- دويدة نفيسة، مرجع نفسه، ص 144.

[2]- بوزرينة سعيد،**التحصينات العسكرية الجزائرية خلال العهد العثماني أبراج مدينة أنموذجا**، (د ط) ،العدد5،ج2،مجلة دراسات التراثية،2014 ، ص 125.

تراعي البساطة و خصائص المجتمع الإسلامي وأهمها إلزام الحشمة و الحياء وعدم التطفل على المنازل.

والوازع الديني الذي يدعو إلى المحافظة و الالتزام بحدود اللياقة الأدبية والأخلاقية ولذلك بنيت مساكن مدينة الجزائر بشكل ونمط النظام إلى بعضها البعض و كأنها كتلة واحدة أو على شكل مدرج حسبما يتخيله القادم من البحر بسبب ارتفاع المساكن العلوية عن مثيلاتها الواقعة في أسفلها.[1]مما نتج عن ذلك التصاق بعض المباني ببعضها البعض وبالتالي تغطيه الطرقات والممرات الضيقة النسيج العمراني لمدينة الجزائر لم يكن يختلف كثيرا عن بقية أنسجة البلاد العربية الإسلامية، رغم اختلاف تضاريسها الطبيعية عنها[2].

تميزت مواصفات المساكن بمختلف أشكالها الفخمة و البسيطة بطابع التربيع والتكعيب وتختلف المواصفات والتصميمات من مسكن لآخر تبعا لموقع المسكن والمساحة التي يشغلها، وتميزت واجهات مساكن مدينة الجزائر بوقوعها في الأزقة الضيقة بعيدة عن مواجهة الشوارع الكبرى التي تكثر فيها الحركة،كالأسواق والمرافق العامة و يعود ذلك لعدة أسباب منها الاحتياط من هجمات قوات الجيش الانكشاري والامتثال للقيم الإسلامية التي أثرت على السكان[3].

فبيوت القصبة بالجزائر يرجع تاريخها إلى العهد العثماني و مع ذلك فإنها لا تشبه البيت التركي إلا قليلا فطلائها الخارجي يشبه النوع القبائلي أكثر من غيره.

في مدينة دلس تعتبر نواة المدينة الحديثة التي تشر فعلى الميناء وترتكز على جدار ضخم قصبة تركية صغيرة فهي مبنية بالحجارة المصقولة بغير بلاط، يلاحظ هنا الانتساب

[1]– بوزرينة سعيد، م س ، ص 126.

[2]– بوزرينة سعيد،مرجع نفسه،.ص 127.

[3]– خلاصي علي، **القلاع والحصون في الجزائر**، (د ط)، مطبعة الديوان،الجزائر،2010،ص 86

إلى الهندسة المعمارية التركية أكثر منه في جهة أخرى ونجد في الأفنية شرفات من الخشب تستند على طول الواجهات،حيث يصعد الأشخاص إلى الطابق الأعلى بواسطة درج يمر بهذه الشرفات.

تمثل مساجد الجزائر خلال العهد العثماني مرحلة هامة من مراحل التطور المعماري والفني للعمارة الدينية وذلك لفترة زمنية امتدت من بداية القرن السادس عشر إلى بداية القرن التاسع عشر ميلادي وذلك بسبب تنوع في العناصر المتعلقة بالمساجد وعمارتها، ومن بين تلك العناصر التي تعتبر تحفة فنية بين عنصري الوظيفة والجمال واستعمل في صناعة هذه المنابر مادة الرخام والخشب[1].

كانت الثقافة في العهد العثماني موزعة عل سبعة مراكز كل منها يقوم بوظيفة التي استندت إليه ومن بينها الكتاتيب القرآنية،الزوايا،المدارس العلمية...

ح- السيمات المعمارية المشتركة بين الدول:

العمارة الإسلامية برزت العديد من الفنون في الحضارة الإسلامية، ولعلَّ أكثرها ارتباطاً بالأذهان وبهذه الحضارة العريقة تلك الأنماط المعمارية التي تسلب الألباب، والتي تضفي نوعاً من الروحانية على المكان قلَّ أن يجد الإنسان له مثيلاً في العالم، فالعمارة الإسلامية من أجمل أنواع العمارة، حيث تلاقي انتشاراً كبيراً في المناطق الإسلامية على وجه التحديد كمناطق ودول الوطن العربي، وإيران، وتركيا، والهند، وإسبانيا (الأندلس)، وغيرها العديد من الأماكن. يُمكن للأنماط المعمارية الإسلامية أن توظف في سائر أنواع المباني؛ حيث تضم العديد من العناصر التي بها يمتاز البناء، ويزهو، ويصير أكثر كفاءة من الناحية العملية، وقد أبدع المعماريون المسلمون في تصميمها، وأولوها عناية خاصة، وهي عناصر مشتركة

[1]- بوزرينة سعيد، م س،ص 129.

في الغالب بين مختلف الأبنية الإسلامية المنتشرة في كافة أصقاع الأرض، وفيما يلي بعض أبرز وأهمّ هذه العناصر، وأكثرها شهرة. [1]

4-أفاق فن العمارة الإسلامية في الجزائر:

عند التحدث على الهندسة المعمارية في الجزائر لابد من التطرق إلى العديد من المواضيع والمفاهيم ،التي تبسط لنا الفهم وستعاب المراحل المختلفة التي مرت بها منذ كانت تتمتع بكل السلطة والحرية قبل الاحتلال الفرنسي ،ثم الفترة الاستعمارية وما فيها من التحولات و التغيرات التي مست الهندسة المعمارية في أوربا وبالأخص في فرنسا ،ثم فترة الجزائر المستقلة وما فيها من مراحل مختلفة من التطورات والتغيرات التي مست هذا المجال في قوانينه والسياسات المتبعة، والأسس التي كانت تطبق فيه وغيرها من الأمور التي سنتطرق إليها بالتفصيل في هذا البحث ،ولكن قبل أن نبدأ يجب أن نضع بعض النقاط على الحروف من تعاريف ومفاهيم أساسية لكي نفهم أهداف هذا البحث والمجالات التي سنتحدث عنها ونفصل في جميع أجزائها ،وبادئ ببدء سنتحدث على بعض التعاريف عن الهندسة المعمارية : فهي كما عرفها العديد "فن البناء" وهذه المجموعة ترى أن الهندسة المعمارية عبارة عن فن من الفنون تعتمد على الجمالية والطابع الجمالي للبناء هو أهم عنصر من العناصر التي يجب الاهتمام بها ، والبعض يعرفها على أنها مجموعة من القواعد والأسس أو يمكن تسميتها قياسات يجب احترامها والعمل على تحقيق هذه القياسات وجعل الوظيفة هي الأساس الأول في أي بناء ، ومجموعة أخرى تقول أن الهندسة المعمارية عبارة عن تكامل وتجانس لمجموعة من الحجوم والأشكال التي تتناسق فيما بينها لتوفر لنا مكان صالح

[1]- عرابي أسعد، **المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن الإسلامي**، (د ط)، مجلة مواقف للحرية والإبداع والتعبير، دار الساقي، لندن،انجلترا، (د ت)، ص 96.

للمعيشة. وباختصار فإن الهندسة المعمارية تعد من أقدم العلوم على سطح الأرض تجمع بين العلم والفن ،بين العمليات الحسابية المعقدة وبين أرقى المشاعر والأحاسيس البشرية ،بين الأسس والقواعد والقياسات وبين الفلسفة والفكر والجمالية[1].

إن هذه نظرة عامة عن الهندسة المعمارية ومن الصعوبة بمكان أن تحدد مفهوم معين لها ،ناهيك عنها في بلد كالجزائر مع اتساع لرقعتها الجغرافية وتعدد لأعراقها ونفسيات أهلها وسكانها،[2]

وتعرضها المستمر للاحتلال والتداول المستمر عليها من حضارات مختلفة لكل منها مبادئها وقواعدها وأطرها التي تعتمد عليها ، وباجتماع كل هذه العوامل تم التوصل إلى هندسة معمارية أذهلت حتى العلماء المتخصصون وقالوا عنها أنها الأفضل والأعدل من بين الهندسات المعمارية الأخرى نقصد هندسة بني مزاب[3].

5-سبل الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي في الجزائر:

من خلال هذا المطلب ستتحدث الباحث عن أهم السبل في الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي والمواقع الأثرية الإسلامية في الجزائر وبما أن الجزائر قد قامت بالحفاظ على هذا التراث المعماري الإسلامي من خلال القوانين والتشريعات فارتأت الباحث التحدث عن هذه القوانين والتشريعات من خلال ما يلي:

5-1-القوانين والتشريعات:

[1]- بوعياد محمود، **جوانب من الحياة في المغرب الأوسط**، (د ط)،الشركة الوطنية للنشر،الجزائر،1982، ص 123.

[2]- عرابي اسعد، **المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن الإسلامي**،م س، ص 98.

[3]- بوعياد محمود، **جوانب من الحياة في المغرب الأوسط** ، م س ،ص 124.

إن مجمل التشريعات والقوانين التنظيمية المسيرة للبحث الأثري وحماية التراث والمعالم الأثرية مستوحاة من القوانين الفرنسية التي سنت خصيصا للجزائر في العهد الاستعماري.

"فالنص القاعدي المتمثل في الأمر رقم67/281 المؤرخ في 1967/12/20 المتعلق بالأبحاث وحماية المواقع الأثرية والمعالم التاريخية اخذ أصوله من النصوص الفرنسية فلم تؤخذ بعين الاعتبار المفاهيم العصرية للبحث والحماية المتفق عليها في المواثيق الدولية فسجلت القوانين المطبقة عجزا في مسيرتها للتكفل الحقيقي بالمشاكل المطروحة في ميدان التراث الثقافي والمعماري".[1]

تعتبر الجزائر من الدول السباقة في إمضاء اتفاقية التراث العالمي الثقافي والطبيعي سنة 1992 مما اعتبر انطلاقة هامة جدا في مجال حماية التراث الثقافي ثم تلتها خطوة أخرى لا تقل أهمية عن الأولى جاءت تجسيد التطبيق هذه الاتفاقية وهي إصدار قانون يقضي بحماية التراث الثقافي الوطني و هو"قانون 04/98 المؤرخ في 20 صفر 1419 هـ الموافق ل 15 جوان 1988" .[2]

يهدف هذا القانون إلى التعريف بالتراث الثقافي للأمة، وسن القواعد العامة لحمايته و المحافظة عليه وتثمينه ويضبط شروط تطبيق ذلك.

[1]– الأمررقم67/281 المؤرخ في 1967/12/20 المتعلق بالأبحاث وحماية المواقع الأثرية والمعالم التاريخية.

[2]– قانون 04/98 المؤرخ في 20 صفر 1419 هـ الموافق ل 15 جوان 1988 يهدف هذا القانون إلى التعريف بالتراث الثقافي للأمة

شكل رقم(12):مخطط يوضح محتوى المادتين30و 45 المتعلقتين بأدوات حماية التراث[1].

شكل رقم(13): مخطط يوضح محتوى بعض المواد المتعلقة بالممتلكات الثقافية[2].

5-2- طريقة حماية التراث المعماري الإسلامي بالجزائر:

[1]- المواد 30-45 المتعلقتين بأدوات حماية التراث.

[2]- المواد 27 80 81 90 المتعلقة بالممتلكات الثقافية. وزارة الثقافة الجزائرية.

- التسجيل في قائمة الجرد الإضافي: أي بتسجيله ضمن قائمة المواقع المحمية من طرف الدولة الجزائرية عن طريق وزارة الثقافة.
- التصنيف: أي تصنيف نوع التراث المعماري وانتمائه.

5-3 اللجنة الوطنية للممتلكات الثقافية:

تنشأ لدى الوزير المكلف بالثقافةلجنةوطنيةللممتلكاتالثقافيةتكلفبمايأتي:

- إبداء أراءها في جميع المسائل المتعلقة بتطبيق هذا القانون والتي يحيلها إليها الوزير المكلف بالثقافة.
- التداول في مقترحات حماية الممتلكات الثقافية المنقولة و العقارية و كذلك في موضوع إنشاء قطاعات محفوظة للمجموعات العقارية الحضرية أو الريفية المأهولة ذات الأهمية التاريخية أو الفنية.
- وتتفرع من هذه اللجنة عدة لجان ولائية تعمل على المستوى المحلي [1]

مجمل القول، لقد شهدت الجزائر على مر العصور العديد من الحضارات على غرار الزبانية والإسلامية والعثمانية فكل منهم ترك بصمته في العمران الجزائري وتمثلت في العمارة والمساجد والقصور والمدارس والكتاتيب والزوايا والأضرحة بقيت إرثا يشهد على إبداع هذه الحضارات ورسم لوحات فنية طبيعية متعتها الزخرفة ورونقها الشكل الخارجي. في التراث العمراني بوصفه "وثيقة تاريخية وفنية وجزء من التراث السياسي والروحي والرمزي وهو الحقيقة الثقافية واستمرارها وتعدد مجالات التراث المعماري وتنقسم إلى المحيط البيئي للملكية، والمبنى والأثاث والمنقولات الداخلية والخارجية".[2]، يقتضي عناية خاصة، ولعل حفظ

[1]- بورابة لطيفة، **الحصون الأولى بمدينة الجزائر العثمانية**، (د ط)، ع5،ج2، مجلة الدراسات التراثية، 2015/2014، ص89

[2]- بورابة لطيفة، المرجع نفسه، ص 90.

وتنمية الأصول التاريخية والمواقع التراثية تكتسب اليوم أولوية في سياسات المجتمع الدولي والحكومات المحلية بسبب الدور الرئيسي الذي يمكن أن تضطلع به في تعزيز السياحة وزيادة الفرص الاقتصادية بالإضافة إلى التنمية المستدامة على المدى الطويل.

6-الدلالات اللونية والرمزية في العمارة الإسلامية:

6-1- الدلالات اللونية:

تعد الألوان أداة ايحائية ودلالية مرتبطة بشكل بارز في جوهر الاعمال الفنية، فللألوان تأثير عميق في دواخل النفوس، حيث تظهر تارة بهيئة ملموسة، التي نعبر عنها بالذوق الجمالي تبعا لسجية كل إنسان. والذي يختلف مع اختلاف المتذوقين، على نحو ما تشير اليه المقولة الشهيرة" الألوان والاذواق أمر لا يقبل النقاش"، وتارة أخرى بصفة مجردة تتعلق بالنفس والروحانيات والاعتقادات، يتداخل في كنفها الدين والأعراف والأسطورة عند كل مجتمع" فاختلاف الشجون فيه يدعو للعجب العجاب، فها هي مريم العذراء ذات السحنة الشقراء في المخيلة الشعبية الغربية قد أمست سوداء السحنة لدى المؤمنين البرازيليين"[1].

ومنذ القدم، عرفت الألوان والتعبير الفني تلاقحا جليا في رسوم الكهوف الأولى، مثلما هي العَلاقة الأزلية في أسمى صورها بين الفن والعقائد الدينية، حتى انتقلت إحداها للأخرى وأصبح اللون أداة رامزة لمفاهيم عقيدية، ولاسيما عندما ارتبط اشتغالها الدلالي مع النور والضوء، فكل العقائد تكاد تتفق على قدسية النور السماوي الآتي من الشمس، كما نجده في فنون المصريين القدماء، وانعكس كلُ ذلك في التزويق اللوني لحيطان مبانيهم. وكذلك الحال في المعالجات اللونية للفخار المزجج الذي غطى جدران المعابد في العراق القديم، أو مصاطب الزقورات أو البسطات السبع المكونة لها لعبادة الآلهة الفلكية لدى البابليين

[1]- ينظر:عبد الغني إلياس، **المساجد الأثرية في المدينة النبوية**، ط2، مطابع الرشيد بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية،1999، ص 135.

كانعكاس لعقيدة عالم الأنوار[1].

وفي العقيدة الإسلامية جاءت دلالات اللون تعبيرية أو رمزية أو حسية أو جمالية وارتبط اللون بمصدرين جوهريين أولهما النور القادم من السماء المقترن بالخالق الأعلى (نور الله) أو (نور القلوب) الدال على الإيمان المنّور لدواخل النفس المظلمة، "وثمَةَ تداخل لغوي ذو دلالات بين كلمتي "ظلمة" و"ظلم" المقترن بقبح الظلم والطغيان المنافي لجمال العدل. وهكذا نُعت كل انحراف واختلال بالقبح، لأنه ابتعاد عن الجمال الواجب المقترن بإرادة الله سبحانه وتعالى".[2]

نتيجة ذلك، اقترن مفهوم اللون وجماله مع وجود الضياء، والعدل والقسطاس الإلهي. وغلبت دلالة الأسود المظلم كلون الحزن والألوان المشعة دالة على الحبور في الأعراف الشعبية.ناهيك عن اعتبار اختلاف الألوان في قاموس الطبيعة والخلق بحد ذاته معجزة ربانية تدعو للانتباه وإن تكريسها لم يكن يوما ما عبثا، كما ورد في الذكر الحكيم: "(أَلَمْ تَرَى أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنْ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنْ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ. وَمِنْ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ)(سورة فاطر – الآية 27)".[3]

تجدر الإشارة في هذا الموضوع إلى ان كلمة اللون ومشتقاته قد وردت تسع مرات في سبع آيات كريمة. وذكر القرآن ألوان الأخضر والأصفر والأبيض والأزرق والأسود والأحمر. وذكر اللون الأسود في أربع آيات قرآنية، ليصف فيها المجرمين والكفار والمنافقين، أما اللون الأبيض فتكرر ذكره في تسع آيات كريمة، للدلالة على الهداية والنقاء والصفاء والحب

[1]– عبد الغني إلياس، مرجع نفسه، ص 136.

[2]– الشيخ طه الولي،**المسجد في السلام**، م س، ص 62.

[3]– سورة فاطر، الآية 27، ص 437 .

والخير والحق والمشاعر الإنسانية، "في انسجام مع قدسية ورمزية الخالق؛ مثلما يعبر عنها العرف الشعبي بمقولة "راية الله بيضاء "، كما يوحي اللون الأبيض إلى لون الكفن، ولباس الإحرام خلال شعائر الحَج، ولا غرابة أن وجدنا امثلة من هذا القبيل في العقائد السابقة عن الإسلام"[1].

أما اللون الأزرق والاحمر فقد وردا مرة واحدة، يشير الأول إلى زرقة السماء المنعكسة على صفحة ماء البحر. والثاني في وصف الجبال، فيما يخص اللون الأصفر فقد ارتبطت دلالة هذا الأخير بدورة الطبيعة وأجواء القيامة، حيث ورد ثلاث مرات ليدل على مرحلة نضج الثمار مرة ووصف لمشهد يوم القيامة والرياح الحانقة في أخرى أو للتعبير عن البهجة كما في قوله تعالى (قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِين)[2] (سورة البقرة، الآية (68).

وضمن نفس الاطار، نجد ان اللون الأخضر قد تكرر في ثمان آيات ويرمز فيها إلى سر الروح والنضارة والجمال والشجر والنبات والثمر والطير والفراش والبساط والثوب[3]، وهو أكثر الألوان متعة في الذكر الحكيم.

وقصد الالمام أكثر بدلالة الألوان، يجدر بنا استباق معرفة كينونة هذا الاختلاف فيما بينها، استنادا إلى الدراسات التحليلية الحديثة للألوان، والتي بينت أن للون ثلاثَ مواصفات أساسية هي:

أ- كنة اللون (Hue) وهو الفرق الصريح بينها.

ب- قيمة اللون (Value) وهي درجة عتمته أو استضاءته.

---

[1]- فويالسعاد،**المساجد الأثرية بمدينة الجزائر**،(دط)، دار المعرفة للنشر و التوزيع الجزائر،(د ت) ، ص 116.

[2]- سورة البقرة: الآية 68، ص 10.

[3]- فويال سعاد، م س، ص 117.

ت- شدة اللون (Intensity) وهي درجة نقائه ومقدار خلطه مع ألوان أخرى

في ذات السياق، نجد أن الفنانين قد اولوا منذ القديم اهتماما كبيرا للألوان، وخاصة مدارس المنمنمات[1] والتي تعد مدرسة بغداد أعرقها الذي مثلها يحيى الواسطي في رسمه لمقامات الحريري عام 1237م. وبغض النظر عن التأثيرات النفسية والانطباعات التي تتركها الألوان فان لها تأثيرات خادعة على ناظرنا بحيث أن الدافئة والفاتحة تبدو اكبر مساحة من مساحتها الحقيقية واقرب من مكانها الحقيقي والباردة والغامقة تظهر أقل مساحة وأبعد مسافة من حقيقته. وفي التراث نجد وصفا يذكره المقريزي لإحدى مشاهداته لقاهرة القرن الحادي عشر الميلادي بأنه شاهد صورتين جداريتين (فريسكو) لاثنتين من المغنيات تبدو إحداهما وهي لابسة ثوبا ابيضاَ على خلفية سوداء وكأنها داخلة إلى الجدار الذي صورت عليه والفتاة الثانية ترتدي ثوبا أحمر على خلفية صفراء وتبدو وكأنها خارجة منه.

يتحدد اللونين ضمن هذا التصور وفق الثنائية بارد وساخن الألوان، حيث يمثلان الحالة الحيادية لتصنيف الألوان، وبذلك يتحكمان جوهرياً في قيمة اللون. ويمكن الحصول عليهما في العمارة بواسطة لعبة النور والظلال التي يحتكم اليها تركيب العناصر المعمارية في الخارج في حركة القباب والقبوات والبوائك ثم تفصيليا في هيئة الطنوف والمشربيات، وتدرج أجزاء البناء التكعيبية والأفاريز والحنايا وطرز الخط العربي أو في السطوح الداخلية المنحوتة الناتئة ذات البعدين أو حتى من خلال لعبة التناوب في حطات (المقرنصات). وفي حركة الظل هذه تكمن إحدى خبايا الجمال المعماري والفني في إبداع المسلمين. في هذا الشأن، يندرج الفن الإسلامي ضمن الفنون التي استثمرت لعبة المعتم والمضيء، مثلما كان الفن المصري القديم والقائم على تمييز القيم اللونية عن بعضها البعض، لتكون الألوان غير متدرجة ومسطحة.

[1]- ينظر: فويال سعاد، م س، ص 49.

وعلى العموم فان طبيعة الألوان ومواصفاتها تتحكم في الجانب البصري والجمالي والشعوري بالفضاءات المعمارية للبناء، ويمكن للمعمار الحاذق أن يكرس ذلك العمق الجوهري في إظهار السطوح والحجوم بتأثير ألوانها الطبيعية أو المكتسبة في المعالجة." وتتكرس في العمارة الإسلامية مجموعة من العوامل والخصوصيات المنهجية فيما يخص تلك المعالجات يمكننا إيجازَها"[1]:

أ- احترام الأذواق المخزونة في الذاكرة الشعبية للشعوب الإسلامية وعدم المساس بموروث الثقافات القديمة ولكن لا يلغي ذلك التأثر الوارد من روح الإسلام وألوانه المحبذة الواردة في القرآن الكريم بما رمزت ودلت وتداخلت في النفوس.

ب- تحاشي إعطاء مواد البناء صفة جديدة تختلف عن خواصها الطبيعية ودون تزويقها بطلاءات تخبئ عيوبَها. وما ذلك إلا انعكاس لخطاب أخلاقي يكرس صدق السجايا واجتناب النفاق. وبالمقارنة مع الإغريق فأن الفرنسي(غوستاف لوبون)[2] في حضارة العرب يصفها بالألوان التي يراد منها التستر على العيوب.

ت- تكريس حالة الأداء المثالي لمواد البناء ويتمخض ذلك من التحكم في توجيه المبنى بحيث يُعطي أحسن النتائج البصرية وخاصة إذا علمنا أن شدة الضياء الشمسي يختلف مردودُه من حيث الاتجاهات فمثلا اللون الأحمر تقل الحمرة فيه في الواجهة الشمالية عنها في الواجهة الجنوبية التي يبدو فيها أكثر احمرارا ولدينا أحسن مثال "يمكن الاقتداء به من حيث تحقيق تلك المثالية لدى معالجة واجهات مدرسة السلطان حسن في القاهرة المبني عام(758هـ- 1356م) والذي اختير لكل واجهة نفس الحجر الواقع بنفس الاتجاه

[1]- عبد القادر سيد توني :**نسمات إشكالية النسيج العمراني والطابع العربي**،(دط) ،للنشر و توزيع القاهرة، مصر 1998، ص 50

[2]- فويال سعاد، م س،ص 118.

في مقلع الحجارة في الجبل لكي تحتفظ بنفس المردود وانعكاس اللون الطبيعي. "[1]

ث- اختيار الألوان الهادئة الباردة في المعالجات الداخلية أين يختفي تأثير النور الطبيعي وبغرض خلق أجواء إنسانية صميمة قريبة للنفس ومؤنسة لها، وأهم تلك الألوان الأزرق والأزرق الفيروزي والأخضر والتي لها تأثير نفسي مركب على النشاط العضوي للجسم مثل ضغط الدم وارتخاء العضلات .أو حتى من خلال المعالجات بالنحت الناتئ والزخارف المحفورة التي تلعب درجات الظل فيها الدور الجمالي[2].

ج-استعمال الألوان المستسقاة مباشرة من المحيط البيئي في عملية (التزويق)، وعدم التمادي في الاتكال على أصباغ لونية مجلوبة من بيئات ثانية، ولاسيما لدى العامة.

ح-تنويع المدى اللوني في المعالجات الزخرفية وإثراء الحالة الاختيارية الموسعة والمتجانسة في أجزاء الزخارف الناظمة والأطباق النجمية بحيث تهب حداً غير محدود من الخيارات الإبداعية.

ويجدر أن نذكر هنا موقع اللون في (علم الجمال) والتحليل النفسي، وأن وجود المعالجات الفنية يقع على نقيض من الاقتصاد حيث لا يعمل بالقوانين الطبيعية العامة للوجود، بل يهتم بالواقع المحسوس الذي يصبح من خلال الإدراك الجمالي للموضوع أمرا ممكنا وضروريا له. وهذا ما يثير التساؤل عن أي الألوان هي الأجمل؟ ويقول بهذا الصدد العالم النفساني الألماني فشنر: " صحيح أن اللون الأحمر جميل إذا ظهر على وجنة الفتاة ولكنه ليس جميلا إذا برز في أرنبة الأنف. وهكذا نحس بجمال اللون من خلال مضمونه وأهميته، وبذلك يكون تقييم وهج الغسق الأحمر مختلفا عن احمرار الوجه البشري"[3].

---

[1]- عبد القادر سيد توني،م س، ص 51 .

[2] - ينظر: لمعي مصطفى صالح، **القباب في العمارة الإسلامية**، (د ط)،دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت (د ت) ، ص 139.

[3]- لمعي مصطفى صالح، **القباب في العمارة الإسلامية**، م س، ص 140.

ضمن مستوى آخر من التفكير، تعتبر الطبيعة المحيطة وصورة الكون مادتين جوهريتين في فلسفة للألوان، حيث لقى الأزرق الحظوة لارتباطه بالسماء ولون الماء الذي هو جوهر الحياة، في انسجام مع روح الإسلام كما تشير إلى ذلك الآية الكريمة (وَجَعَلْنَا مِنْ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ)[1]، وتماشيا مع الحس البارد المنعكس من طبيعة اللون الأزرق المحبب عند أهل هذه البيئة الصحراوية، بيئة الإسلام الاولي، لتنتقل هذه الحظوة فيما بعد حتى إلى الشعوب التي تقطن البيئات الأكثر اعتدالا أو الباردة مثلما حدث لفنون (آسيا الوسطى) و(القوقاز) و(تركيا) و(البلقان) و(التتار) في روسيا وبولونيا. وخير الأمثلة للعمائر الزرقاء نجدها في مجموعة مساجد تبريز وقونية وبورصة واسطنبول وسميت بالجامع الأزرق بسبب ما غشيت به من القشاني الأزرق. ومن أبرز ما يميز المناظرَ في العمران الإسلامي هي ألوانها الفاتحة، ويعزو البعض من منظري الفن الإسلامي إلى أن ذلك يرجع إلى " الفطرة البدوية التي جُبل عليها في بيئته الصحراوية المضيئة الساطعة. وهكذا اعتبرَ الوديانَ المعشوشبةَ الواقعة عند أطراف جزيرته ذات صفة لونية داكنة يصل حد الظلمة، حتى دعاه ذلك أن يكني العراق بـ (أرض السواد)".[2]

في حين يعتبر الأخضر، في المنظور الإسلاميِ، اللون المهيمن دائما على الألوانِ الأصليةِ الثلاثة، وهي الأزرق والأخضر والأحمر، المتواجدة في لون الطّبيعة، أما امتزاج الأصفر والأزرق فينتج عنه اللون الأخضر، الذي يرمز بالأملُ[3]،والخصوبة والخلود المرتبطة أساسا مع بعدي اللونين المكونين له وهما (الأزرق) الدال على الماضي و(الأصفر) الدال على المستقبل، وما يعاكسُهما في ذلك والذي يمثل الزمن الحاضر فيبدو أحمرَ اللون. ويجدر بنا أن نلاحظ أنّ اللّونَ، الأخضر، يمهد الطريق لحلول الألوان الفيروزِي والنيلي (ومن ذلك

[1] فويال سعاد،م س، ص119.

[2] عبد الغني إلياس، **المساجد الأثرية في المدينة النبوية**، م س، ص 138.

[3] ينظر:لمعي مصطفى صالح، **القباب في العمارة الإسلامية**، م س، ص 140.

جاء وصفهم للسماء بالقبة الخضراء). ويعتبر المنظر الأمريكي (إتينغوسينEttinghausen)، أن استعمال اللّونِ في العمارةِ يُمثّلُ " إنجاز إسلامي محض" إذ يرى أن " خصوصيته تكمن في انه يغايرُ ويناقض الكبت أو القيودِ اللّونيةِ التي مورست على البناياتِ الغربيةِ(...) وأن جل المناظر في الأقاليمِ الإسلامِية، التي تَمتدُّ من الأطلسيِ إلى بحرِ الصين، يُمكنُ أَنْ تتميز بأنها قاحلِة حارة، وأن تلك المساحات الجدباء تحوي بِضْع ميزاتُ لونية خاصة. "ومن المعالجات التي تعتبر مجلبة للراحة البصرية والمتعة للمسافر المُرهقِ الذي قطع الفيافي ،ثم ولج إلى اللون الطيني المميز لسحنة المدنِ، فكانت المعالجة باللون الفيروزَي المجسدة في قبة أو سقف مخروطي لضريحِ أو جامع محلي قاطعا به دابر الملل وكاسباً راحة النفس"[1].

وورد رأي المعماري الإيراني "نادر آر دالان" في كتابه "إحساس الوحدةِ" بالمعالجات اللونية الإسلامية، بما يسمياه "انسجام التضاد" الذي حققته تلك المعالجة حيث نجد الخيمة الفيروزية البادية لسقف جامعِ يُمكنُ أَنْ تزيّدَ في الراحة بالتضاد مع النبرة الصّفراءِ والصفراء الداكنةِ المنعكسة عن البيئة القاحلةِ المحيطةِ. إن ذلك التضاد والمعاكسة يهب للناظر تدرج لوني أكثف وأعمق. والمعماران ينحيان منحى صوفي في" التّقاليدِ اللونية الإسلاميةِ الموروثة التي يمكن اعتبارها نموذجية بالارتباط والتداخل مع السجية الغيبية والتي تدخل في نطاق ثنائية الضّوءِ والظّلمةِ كاحتمالات دائمةِ ومستترةِ في النموذجية السّماوية. هما يركزان على نّظامين من اللّونِ عندما يجَتمعا يَشْكلان مجموعةَ من سبعة أشكالِ: أبيض و أسود، لون الصندل، أحمر، أزرق"[2].

وقد استثمرت غزارة الألوان في العمارة الإسلامية بحذاقة في التزيين الخارجيِ

[1]– رحاه يوسف: **المساجد التاريخية الكبرى**،(د ط) ،دار المال للطباعة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا،1993،ص 87.

[2]– رحاه يوسف: مرجع نفسه، ص 88.

والمعالجات الداخلية لبيوت الله، وذلك باستعمال التزَجّيجَ المعشق و(قمريات اليمن)، الذي ينسق ويتآلف مع الفسيفساءَ الذي يغلب عليها اللونين الأزرق والفيروزي الغامق. وتعكس مجموعات كلتا الألوانِ المماثلةِ والمتُعَارَضَةِ ما هو موجود في الطّبيعةِ. ومن خواص الزخارف الإسلاميةِ الصميمة هي تراص الألوان المتعاكسة وتجانسهاِ في المساحاتِ الكبيرةِ بحيث تتشَابكْ بتناغم مع المساحاتِ البارزة والمنبرة (Accentuate) لتَخْلقُ انطباعات لونية أخاذة[1]،ومن الهواجس الروحانية المنعكسة في التلوين نجد أن الصنّاعَ المسلمين قد استعملوا اللون الذّهبي، بحذاقة وقَدّروا خواصه لدى تجانسه مع الألوان الباردة (الأزرق والأخضر والبنفسجي)، ولكنهم بقوا متوجسين وحذرين من عدم انغماسهم وتماديهم في استعماله لكي لا يصب في خانة تقليدً فنِ الأيقوناتِ المسيحيةِ البيزنطيةِ. وهذا ما دعاه المنظر (تينغوسين) بالـ "الحافز التّزييني" الخاص بالفن والعمارة الإسلاميين الذي جاء إظهاره صريحاً أكثر من أي فن من فنون الشعوب الأخرى.

ويشير المفكر الفرنسي غوستاف لوبون إلى أن الألوان التي استعملها العرب في مصر هي الأحمر والأزرق والأصفر والأخضر والذهبي؛ واثبت الباحث الإنجليزي "أوين جونس" أن خصوصيات الفنون والألوان في قصر الحمراء في غرناطة اعتماد العرب المسلمين على هذه الألوان حيث يقول: " إذا استثنينا المينا (الزليج أو القشاني) الذي يغطي أسفل الجدران لم يستخدم العرب في قصر الحمراء سوى الألوان الأزرق والأحمر والذهبي أي الأصفر؛ فرتبت هذه الألوان بذوق حاذق حيث أحدث اللون الأحمر في أساس نقوشه وصبغت حواجزه الجانبية باللون الأزرق على مقياس واسع لتعديل التأثير الناجم عن الأحمر والذهبي وفصل بعض الألوان عن بعضها بعصائب (ضفائر) بيض أو بظل نتوء الزخرف".

[1]– رحاه يوسف: مرجع سابق ،ص 88.

[1] وأما نرى أثره في القصر من اللون الأخضر أو الأسمر أو الأرجواني فقد جاء من الترميمات السيئة التي قام بها الإسبان خلال تواجدهم في القصر لاحقا. ويمنحك اللون في قصور الحمراء انطباعا بأنه لا يحمل وظيفة فنية قائمة على عنصر الزخرفة فحسب، بل إن له بعدا فلسفيا أيضا. فاللون له علاقة بالضوء. "انه أحد مكونات الطيف الشمسي، فالضوء في الفلسفة الإسلامية رمز للنورانية. وهذا يؤكد بأن حضور اللون هو بمثابة تعبير عن الوجود الإلهي، لأن اللون لا وجود له بدون الضوء"[2].

وفق ذلك، لم يخلوا عالم الألوان من الرمزية التي اختلفت في عقلية مختلف الشعوب حيث نجد لوناً شاسعاً بين الذوق الإسلامي بالمقارنة مع الأديان والثقافات الأخرى. ونعتقد بأن في العقائد اليهودية والمسيحية شيء مما تشترك به في رمزية الألوان ومدلولاتها مع المفاهيم الإسلامية للألوان، يعود للصفة التوحيدية المشتركة والبيئة الواحدة التي خرجت منها الديانات السماوية الثلاث[3]. فان اللون وجماله يقترن مع وجود الضياء ثم يتداخل في المفهوم مع العدل والقسطاس الإلهي. وأصبح الأسود المظلم لون الحزن والألوان المشعة دالة على الحبور في الأعراف الشعبية.وثاني الحوافز المرتبطة باللون هي العين كأداة جاسة لذلك النور واللون والعين ذكرها الله في مجمل نعمه على الناس." ناهيك عن اعتبار اختلاف الألوان في ناموس الطبيعة والخلق بحد ذاته معجزة ربانية تدعو للانتباه وان تكريسها لم يكن يوما ما عبثا، لقد وردت كلمة اللون ومشتقاته تسع مرات في سبع آيات كريمة. ووردت في القرآن ألوان الأخضر والأصفر والأبيض والأزرق والأسود والأحمر".[4]

6-2- اللونين الأبيض والأسود في زخرفة العمارة الإسلامية:

---

[1]- بهنسي عفيف،**الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه، (د ط)**،دار الفكر،دمشق،سوريا،1983،ص 121.

[2]- بهنسي عفيف،م س، ص 122.

[3]- ينظر: يوسف رحاه، **المساجد التاريخية الكبرى**،(دط)، دارالماللطباعة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا،1993 ص 90.

[4]- لمعي مصطفى صالح، **القباب في العمارة الإسلامية**، م س، ص 141.

قد يكون صحيحاً من حيث إن الأشكال توحي بأن لها امتداد شكلي تطورت هي عنه لكن هذا الإبداع لا يخرج من كون إن السفر لله تعالى لم يقتصر على جماعة دون أخرى وان أبواب الرحمة مفتوحة على مصراعيها وان المؤمن يصل إلى هذه الدرجة الإيمانية إذا عزم وتوكل وعمل جاهدا لنيل رضا الله عز وجل. إن عبقرية الفنان المسلم ورغبته في التطور والتطوير معاً دفعه أولا لان يبحث عن آفاق مميزة تقذف بأهواء نفسه ورغباتها بعيداً وبالتالي كان لذلك الإسهام في تشذيب وتزكية نفسه وصولاً بها إلى طريق الحق والخير.[1] وفق هذا المنظور يظهر الفنان المسلم على انه مبدع وصاحب تصريف لأنه يضعنا في حضور سرمدي بصيغة سكونية هادئة ومستمرة بنفس الوقت فلا نشعر ونحن معه في هذا الحضور الدائم بان هناك فاصلة زمانية فالماضي والمستقبل، عنده وجهان لعملة واحدة .[2]

لذلك فان الفنان المسلم لم يأخذ الأشكال السابقة بشيء من التقليد ودونما تصرف بل انه نهج منهجاً معيناً، فقد تذوق الفنون السابقة وتفاعل معها تفاعلاً روحياً أي استبطن دلالاتها الروحية وأضاف إليها كشوفاته الجديدة ليدلنا على رقي مقامه الروحي الذي يتناسب مع رقي وكمالات الدين الإسلامي لان في الدين الإسلامي الكمال والتمام لما أراد الله تعإلى." إذن فان رحلة الأشكال البصرية والألوان منذ القدم وصولا بالفن الإسلامي، وسمت بالسمة الروحية ذلك إنها ذات منشأ روحي واحد هو الجمال المطلق وليس هناك جمال مطلق خاص بديانة معينة فالكل ينهل من مشكاة واحدة هي الله تعالى".[3]

والأخضر واحد من الألوان الذي يخرجنا من حدين ليضعنا أمام وحدة إتلاف ناتجة من جدل بين رمزين متضادين أحدهما يمثل أقدار الروح والأخر يمثل سموها، انه تماماً

---

[1]– لمعي مصطفى صالح، **القباب في العمارة الإسلامية**، م س، ص 54.

[2]– ينظر :يوسف رحاه، م س، ص 93.

[3]– إبراهيم،حازم،"**المعايير التخطيطية للمساجد**"،ط1،وزارة الشؤون البلدية والقروية، الرياض،المملكة العربية السعودية،1979 ص 55.

يمثل من الناحية الروحية وحدة أضداد تفاعلت وكونت حالة جديدة كالسالب والموجب في تكوينهما للنور.

قد تأتي الإجابة لأنه لون البساتين والحدائق والرياض، وماذا يعني لون البساتين؟ لماذا نعشق هذا اللون وننفر من غيره؟ وتتولد من كل سؤال أسئلة كثيرة يعجز أن يجيب عليها العقل ونصل في نهاية المطاف إلى جواب واحد هو أن للون دلالة روحية[1].

والسؤال الذي يراود الباحث ويحاول الإجابة عليه هو "إذا كان للألوان دلالات روحية هذا يعني أن الروح تكون قد تعرفت على الألوان من قبل وارتبطت الألوان معها بأواشج علاقة سلبية كانت أم ايجابية لان الانسجام مع الألوان يعني علاقة ايجابية أما التنافر فهذا يعني أن هناك علاقة سلبية، فكيف لنا أن نعرف هذه العلاقة المسبقة "؟ [2]

وهكذا فان اللون الأخضر ارتبط هنا بأقدس مستقر وهي الجنة، كما أن هذا اللون يذكرنا بخير العاقبة والخلود في النعيم حيث الجمال الأزلي، وحين يشرع الفنان المسلم في استخدام هذا اللون فان استخدامه هذا لم يكن بمعزل عن مرجعيته القرآنية، وهو حيث يضع هذا اللون أمام أنظارنا فانه بالتأكيد يهدف إلى إحالتنا لما انطوت عليه آيات القران من معاني ودلالات [3]. واللون الأخضر كما ذكرنا هو وليد للون الأصفر والأزرق كيميائياً وهو من الألوان الباردة التي تسر النظر وتبعث في النفس راحة وطمأنينة وسبب ذلك يرجع إلى

[1]– جبر إبراهيم، محمد إبراهيم،"**العمارة المصرية المعاصرة، المعطيات والنتاج**"، (د ط) ،الملتقى الدولي الثاني، جامعة أسيوط، مصر،2003 ، ص 20.

[2]– يوسف رحاه، **المساجد التاريخية الكبرى**، م س، ص 94.

[3]- غربي كمال،**المساجد والزوايا في مدينة قسنطينة الأثرية**، (د ط) ،منشورات وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف تلمسان،الجزائر،2011،ص 181.

علاقات خفية قائمة بين الروح وهذا ربما يكون السبب في استخدامه ملابس المرضى في المستشفيات .[1]

لقد قسم الكيلاني مراتب النفس إلى سبعة مراتب بدأً من النفس الإمارة بالسوء وصولاً إلى النفس الكاملة، وهو حين أجرى هذا التقسيم فانه قد استند من خلال مشاهداته لاستكمال كمال الروح ومرورها بهذه المراتب السبعة مع ملاحظته للون كل مرتبة من مراتب النفس، [2] وهو إذ يصف هذه المراتب وألوانها لا يقصد من وراء هذا إلا تعليم المسافرين للكمال المطلق وما سيشاهدونه خلال رحلتهم هذه من الألوان التي تخص مقاماتهم أثناء الرحلة إذ تبتدأ الرحلة من أول مقام للنفس وهو مقام النفس الإمارة بالسوء، والنفس الإمارة بالسوء قد أخذت تسميتها من القران الكريم كما نص عليه قوله تعالى " وما أبريء نفسي إن النفس لأمارة بالسوء إلا ما رحم ربي " (يوسف، 53)[3]؛ وبهذا فان صاحب هذا المقام له من الصفات البخل والحرص وغيرها. وتأتي بعد هذه النفس، النفس اللوامة، وقد وردت هذه التسمية كذلك في القران الكريم كما جاء في قوله تعالى " ولا أقسم بالنفس اللوامة " (القيامة، 2)[4] واللون في هذه النفس هو الأصفر ويأتي بعد هذه النفس مقام النفس الملهمة وقد ورد ذكر النفس الملهمة في قوله تعالى " ونفس وما سواها فالهما فجورها وتقواها قد افلح من زكاها وقد خاب من دساها " (الشمس، 7-10)[5] ، أما لون هذه المرتبة فهو الأحمر وأصحاب هذه النفس يحصل لديهم نوع من الخشوع والهيبة والخوف من الله جل جلاله، بعدها تأتي النفس المطمئنة، وقد ورد ذكر النفس المطمئنة في القران الكريم، فيقول تعالى "

---

[1]- يوسف رحاه، م س ، ص 95.

[2]- إبراهيم حازم، **المعايير التخطيطية للمساجد**، م س، ص59.

[3]- سورة يوسف ، الآية 53، ص 242

[4]- سورة القيامة، الآية 2، ص 577 .

[5]- سورة الشمس، الآيات من 7-10، ص 595 .

يأيتها النفس المطمئنة " (الفجر، 30)[1] وسميت (مطمئنة) لتوافق سيرها مع الله تعالى وعدم مخالفته البته، وصار لونها ابيض لتطابقها مع الفطرة الأولى للإنسان عندما يولد وهو كالصفحة البيضاء، وفي هذه المرتبة يتخلص المرء من كل تعلق بالسوي .[2]وتبقى مطمئنة بظل الرحمة ومن صفاتها أيضا الجود والتوكل والرضا وغيرها من الصفات. أما لون هذه المرتبة فهو ابيض، ثم تأتي بعدها النفس الراضية، وقد وردت النفس الراضية في قوله تعالى " ارجعي إلى ربك راضية " (الفجر، 31)[3] .

وفيها يتحلى صاحب هذه الصفات بصفات الزهد والعشق لله تعالى، أما لون هذه النفس فهو اللون الأخضر ويعد هذا آخر لون، ويكون العبد في نهاية هذه المرحلة كما كان قبل تكونه بالعودة إلى البداية.

من خلال ما تقدم، تستنتج أن اللون الأخضر هو من الألوان المقدسة الذي يوحي بطواعية العبد وسيره نحو حقيقته وموطنه الروحي الأول وهو عالم السعادة والخير السرمدي ويعد هذا اللون برزخ بين توجه العبد والعالم اللاهوتي المطلق وقد استخدمه الفنان المسلم في قباب المساجد والأماكن المقدسة لا سيما القبة الخضراء لمسجد النبي محمد (ص) لهذه دلالة وإن تخلل الأزرق في بدن الأصفر، احدث تغيير كامل في ملامح اللون الأزرق وكان الفنان المسلم أراد أن يقول عبر ترميزيته هذه : أقبل إلى الله تعالى وتخلص من ذنوبك بتوبة وإيمان وعمل يوصلك إلى مستوى الرضا بسيرك باتجاه المطلق حتى تعامل برضا الله تعالى ويكون مآبك لحقيقتك يجري بشكل صحيح . فالأخضر هو نداء موجه من مؤمن متذوق، موجه إلى غافل نائم تائه انه محاولة لا يقاض النفس من رقدها كي تقصد عالم السرمدية.

---

[1]– سورة الفجر، الآية 30، ص 594

[2]– عقاب محمد الطيب،لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر، م س، ص 56.

[3]– سورة الفجر، الآية 31، ص 594.

إذا فالأخضر هو الرضا بالسير لله مع العزم عن التخلي عن أي ثقل يجر النفس أو يجذبها نحو الآخر، هو دعوة للتجريد تجريد القلب عن السوي حتى يفرد القلب لله تعالى.[1] هكذا يكون اللون في قبة المساجد ويساند هذا اللون أو الرمز رموز تشير بنفس هذا الاتجاه. إن الخطوط الخارجية للقبة أو المئذنة توحي بالسمو والارتفاع وكأنها تلفت أنظار المتلقي المتعبد باستمرار إلى تأمل هذه الإشارات المؤتلفة في القبة أو المئذنة[2]

والآن وبعد هذه الرحلة مع بعض رموز الفنان المسلم، هل يمكن لنا أن نتصور عبقرية هذا الفنان ومقدرته العالية في خلق وشائج صلة بيننا وبين الجمال المطلق؟

6-3- اللون الأخضر في لوحات العمارة الإسلامية للفنان المسلم:

إن حضور الأخضر في تجريدات الفنان المسلم هو استكمال التشكيل للغته الروحية المتحررة من عالم المادة، كل ذلك ليرجع العمل الفني التجريدي – كما يريد القرآن – بعملياته الخطوطية والزخرفية التجريدية إلى المطلق، موجداً بذلك لغة رمزية مقابلة للوجود، ويعود السبب في إيجاد هذه اللغة الرمزية إلى استخدام القرآن آيات الطبيعة جميعها كإشارات آلهة والخروج من المحاكاة الدقيقة والملاصقة للواقع المرئي هي تعبير عن فهم الفنان كون الواقع مجموعة آيات والتي هي في أصلها ليست واقعاً منفصلاً قائماً بذاته.

وتتجلى العملية الإبداعية التي تكشف الصور المرئية وتزيلها عن تمثلها الحاضر وتجردها حتى لا تصير دالة على الموضوعات في حضور مادي الصورة، بل لغة تأملية تخاطب العالم غير المرئي الذي هو حقيقة الموضوعات. نحن ألان إزاء اللون في العمارة الإسلامية، والتي رغم تقادم الزمن بقي اللون الأخضر لوناً متغلباً فيها وهنا يبدو الفنان المسلم مشبع برؤية معمارية تبدو لأول وهلة مجرد ظاهرة جمالية بحتة لكنها في أعماقها

[1]- عقاب محمد الطيب، م س، ص 57.

[2]- غربي كمال،المساجد و الزوايا في مدينة قسنطينة الأثرية، م س، ص 183.

تبقى ظاهرة (إنسانية ، خلقية ،كونية) في آن واحد .[1]تتراوح بين الروحية والجمالية معاً استطاع الفنان من خلالها أن يتأقلم مع عمله الفني ومتأمليه بشكل ملفت للنظر، بل نستطيع فيها أن نتجاوز الرؤية البصرية والحسية نحو أعماقها أي حتى حدود مستوياتها التخاطرية وأن يصبح البناء مجالاً للتجلي السمعي والبصري والحدسي، وما استخدام الأخضر فيها إلا لإحالة المتأمل إلى الإحساس بالسرمدية الإلهية بواسطة الشعور الداخلي أو (التواجد والانجذاب) بواسطة المشاعر المطلقة أو المبهمة على السواء[2].ولعل اكبر تعبير عن هذا التواجد، هو استخدام الفنان المسلم سطوح مربعات الخزف الأخضر والذي تنتقل فيه العيون من مربعة إلى مجاورتها برهافة وتباين حساس ناتج عن تغيرات درجة اللون وتغيرات زاوية أشعة الشمس، هذا الانتقال الأفقي ذو الاتجاه الواحد، شبيه بنظام الموسيقى العربية الأفقية التي تعتمد على التقاسيم اللحنية وتستدعي معنى الذكر وتنويعات أسماء الله الحسنى، في مثل هذه الألاعيب البصرية تبرز حقيقة تعبدية كبيرة مفادها إن عين البصيرة أو عين القلب النورانية[3] .

ومن كل هذا فان حقيقة الفنان المسلم تطالعنا من خلال عمق رموزه وكل هذا يؤكد لنا إن الفنان المسلم له دلالات هي عصية على من لم يفك شفراتها. والإنسان باعتباره كون مصغر لكون كبير وانه ملخص الكون الواسع وان الحقائق التي ينطوي عليها مماثلة لحقائق الكون وان مراتب النفس وألوانها مماثلة لألوان السماوات السبع والأراضي السبع، تبدأ باللون الأزرق وتنتهي باللون الأخضر، فإن استعارات الفنان لم تفارق هذه الحقائق مستعيراً شكل

[1]–غربي كمال،**المساجد و الزوايا في مدينة قسنطينة الأثرية**، مرجع سابق، ص178.

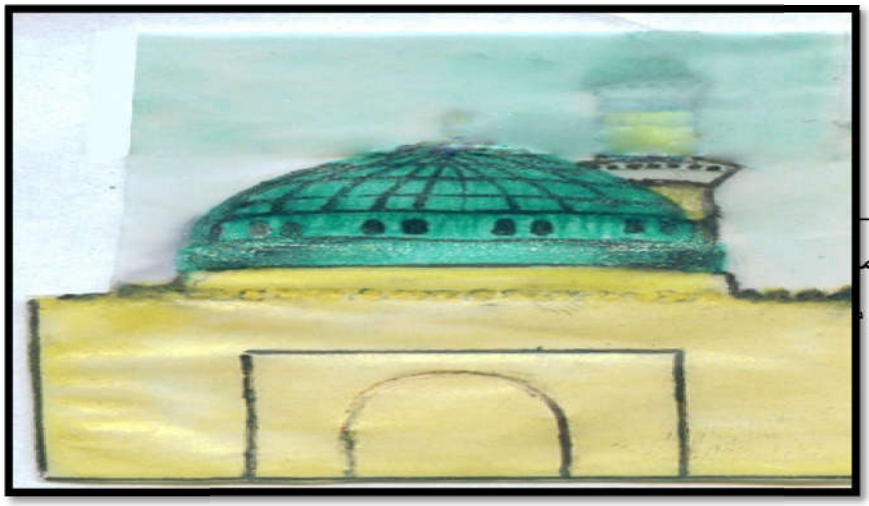
[2]– غربي كمال، نفسه،ص179.

[3]– إبراهيم حازم، **المعابير التخطيطية للمساجد**، م س، ص57.

السماء وأطرافها المترامية ليصوغ منها شكل القبة التي توحي بهذه الدلالة، إضافة إلى دلالات أخرى سترد في نهاية البحث، أما اللون الأخضر فان له دلائل روحية.[1]

أما من الناحية الكيميائية وحتى الفيزيائية فان الأخضر يتكون من مزج اللون الأصفر مع الأزرق، وهذا ما اعتاد عليه الفنانون المصورون أو المزخرفين في تحضيره لملأ المساحات المطلوبة في أعمالهم، غير أن اختيار هذا اللون يتم وفق إرادة علينا أن نبحث عن الدوافع المؤدية لهذا الاختيار فهي لا تلبث أن تكون واحدة من اثنين، أما دوافع عقلية أو روحية أو نفسية، والدوافع العقلية خاضعة لتبريرات منطقية محددة مدركة، ولو عرضنا على العقل السؤال التالي، لماذا الأخضر ؟[2]، وفي هذا الاطار تعتبر القبة الخضراء مثالا حيا لهذا الاستعمال اللوني، حيثعند تأمل هذه القبة (القبة الخضراء) بلونها الأخضر، يشعر المتأمل بنمو مشاعره وتواجده بالمحيط بدءاً من المحيط الإنساني وصولاً إلى المحيط الكبير (المطلق) وهو هنا إنما يرتقي في تصور العلاقة بين الإنسان والخالق إلى مستوى العلاقة بين الصورة والرمز في الفكر الإسلامي.

على صعيد آخر، يمكن النظر إلى استعمال الفنان المعماري (المسلم) للون الواحد على أنه دلالة على طبيعة الزهد والتبتل اللذين يوصي بهما ديننا الحنيف، والذي يصب في بوثقة القيم الإسلامية المشكلة لهوية المعمار الإسلامي، تأكيدا على الحبل السري الرابط بين الحياة الدنيوية والأخروية في شخصية المسلم، ويلعب دورا وظيفياً يصل مستوي التعبير بالمحتوى.



[1]– إبراهيم حازم،م

[2]– غربي كمال، م

صورة رقم :(14) توضح شكل الخارجي للمسجد الأقصى بفلسطين (قبة الصخرة).[1]

فالمتأمل للقبة يستطيع أن يتلمس وحدة الاتجاه فكل ما فيها يشير إلى الأعلى، إذن اللون الأخضر هو عبادة المؤمن وتسبيحه واتجاه قلبه للخالق بخشوع وهيبة وزهد هكذا تكون لغة الأخضر على هذه القبة، هي دعوة لتخلي النفس عن عالم الدنيا واتجاهها نحو عالم سرمدي أزلي.[2]

7-الدلالات الرمزية في العمارة الإسلامية:

تعدّ العمارة من أبرز مظاهر ونتاج الحضارة الإنسانية، وهي نتاج حضاري، التي تُجسّد فكر المجتمع ومعتقداته، وقد اختلفت العمارة من حضارة إلى أخرى بسبب اختلاف أفكارها ومعتقداتها، مما أكسب كل عمارة خصوصياتها التي امتازت بها عن باقي

[1]- الموقع الالكتروني .www wikibidai.cim تم زيارة الموقع الالكتروني يوم 2021/21/12 على الساعة 16.00 زوالا.

[2]- يوسف رحاه، **المساجد التاريخية الكبرى**، م س، ص 99.

الحضارات[1]. والإسلام منهج إلهي للحياة البشرية، يعلو فوق الزمان والمكان ويشمل كل المقومات المنتظمة لشتى جوانب الحياة البشرية، صاغ مجمل معالم الحضارة الإنسانية ونتاجاتها المتنوعة ومنها العمارة.

تعتبر العمارة احدى المظاهر المجسدة التي تعكس الحضارة الإسلامية، والتي تميّزت بخصائص أعطتها سمة مشتركة وهوية ميّزتها عن باقي الحضارات بالرغم من امتدادها على أرض شاسعة لها ظروف بيئية وثقافية وحضارية لعدة قرون[2].وفق ذلك، أخذ الاهتمام بالعمارة الإسلامية في البلدان العربية والإسلامية أبعاداً تميّزها عن غيرها، وهذا الاهتمام جاء كرد فعل على العمارة الحديثة التي انتشرت في هذه البلدان، والتي فشلت في تلبية الكثير من متطلبات هذه المجتمعات ثقافيًّا واجتماعيًّا كما أنّ هذا الاهتمام مرتبط برغبة هذه المجتمعات لتحقيق خصوصيتها وانتمائها[3].

فلا شك في أن لكل امة فن خاص بها يتسم بخصائصها التاريخية والبيئية والاجتماعية وغيرها،ولكي تتميز الفنون لابد من وجود سمات ودلالات ورموز تميز أصل هذا الفن ومميزاته في مكان ماعن المكان الآخر مع اختلاف حركية الزمان وتحولاته التاريخية والجغرافية والثقافية .إذ ترتبط الهوية بالمجتمع من حيث أنها المبادئ أو العقائد التي تجعله مرتبطاً بمجموعة معينة.

أما الهوية الثقافية فهي إحدى أنواع الهوية الاجتماعية التي تنطلق من التصنيف الثقافي للجماعة كما تكون مكوناتها تاريخية أودينية أومعاصرة ويتمتع الإرث الإسلامي

---

[1]– الدراجي حميد محمد حسن، **الأعمدة والتيجان في العمارة التراثية**، (د ط) ، دار المرتضى، بغداد ، العراق،2008 ص 41.

[2]– الدوري عياض، **دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي**، (د ط) ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ،2002، ص 185.

[3]– سليمان عامر، **جوانب من حضارة العراق القديم**، (د ط) ،دار الحرية للطباعة ، بغداد ، العراق ،1984، ص 142.

بخصوصية وهوية مميزة لها أثرها الخاص في الفنون والآداب والعلوم المعاصرة،[1]وقد أتت تلك الخصوصية والهوية وتركزت من حيث إنسانية الفكر الإسلامي ومبادئ التوحيد والعظمة لله(جل جلاله) وقد كان لذلك الميراث أثره المتميز في بث الوعي والنظام والتقيد بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف ومبادئه السامية.

لذلك فقد تأثر الفنان المسلم بشكل عام بتلك المحددات ولاسيما المصمم المعاصر العربي وغير العربي، الذي تجمعهما تعاليم الدين الإسلامي الحنيف لقد كانت للفنون الإسلامية الأثر الكبير في فنون العالم اجمع،ففي فنون صقلية يبدو ذلك الأثر واضحاً في المقرنصات التي تعد إحدى التراكيب أو الأساليب المعمارية الإسلامية المهمة في قصري القبة والعزيزة التي تم بناؤها وزخرفتها في عهدالملك روجر الثاني،إذ زخرفت سقوفها بصورة مرسومة حسب التقاليد الفنية الإسلامية في العصر الفاطمي فضلاًع نأشرطة كتابية عربية تحتوي على تكوين اتمن الخطوط العربية الجميلة[2].و من خصوصية الفن الإسلامي و لاسيما فن التصوير الإسلامي تأتي المنمنمات لتكون إحدى أهم الخصائص الفنية والجمالية في التصوير الإسلامي، بيد أن فن التصوير الإسلامي لايمتلك مقومات الفن الغربي ولاسيما التصوير أي الرسم كما يصطلح عليه،[3]من حيث مقومات اللوحة الفنية من الناحية التشكيلية و عناصر الفن من منظور ونسب وظل و ضوء.

وقد قسم بعض الباحثين التصوير الإسلامي إلى قسمين :فن عربي إسلامي لايمتلك ارثه الروحي وقاعدته الجمالية،وفن إسلامي يعتمدعلى التراث الحضاري الفني لشعوب عديدة دخلت الإسلام بعد انتشاره .لذلك يمكن القول بان جمالية الفن الإسلامي بشكل خاص لم تتبلور إلا في ظل موقف بالغ الخصوصية و نوعي،للإنسان المسلم من الحياة، فالفن بالنسبة

[1]– سليمان عامر، مرجع نفسه، ص 145.

[2]– الدراجي حميد محمد حسن، م س، ص 43.

[3]– الدوري عياض، م س، ص 187.

له لم يكن عملاً طقوسياً أو تعريفاً بالدين الإسلامي،إنما هو صيغة من صيغ التعامل بجمالية مع الحياة وبقدسية من خلال الطابع الروحي للعقيدة.[1]

مما تقدم فقد أسهم الفن الإسلامي بكل مكوناته ووحداته الجمالية والفنية في التصميم المعاصر من حيث تأكيد الخصوصية والهوية في التصميم .وتتجسد الهوية في التصميم عن طريق مؤشرات متعددة منها اللغة المكتوبة، والرسم، والتخطيط، ورسم الحروف،والألوان المستعملة في التصميم، وأسلوب عرض الرمز التراثي في التصميم،والمعتقد الديني، والبيئة . وترتبط هوية الرمز في التصميم التراثي، بمحاكاة الفنان المصمم لتقاليده المتوارثة، المرتبطة بالتاريخ ومرجعياته الحضارية والاجتماعية و البيئية،فالفن الفرنسي أو الصيني وغيرها من فنون الشعوب.[2]

نلاحظ أن فنون تلك البلدان قد ارتبطت بالجوانب القومية والوطنية قبل كل شيء ففي الفن الألماني أو اليوغسلافي أو الروسي نلاحظ عشرات الأحداث التي عبر عنها الفنان في مستوى وثائقي،فن التعبير عن الكفاح القومي،أو الحرب ضد الاستعمار يعبر عن تقاليد وطنية من الضروري أن تتجذر في فننا بأسلوب لا يفرض على الفنان بل في رؤيته الإبداعية الملتزمة بعمق وأصالة.[3]

وعليه، فإن التعبير الذي يميز الهوية ولاسيما في التصميم هو تعبير عن الارتباط بالتراث الحضاري والماضي الخالد، والإفصاح عن تلك المرجعيات من خلال التصميم وعناصره في هيئة الرمز التراثي شكلاً ولوناً فضلاً عن الجوانب الجمالية والتاريخية والأصالة .كما في تصاميم الفناءات الداخلية لعدد من الصالات الكبيرة في الفنادق والمباني

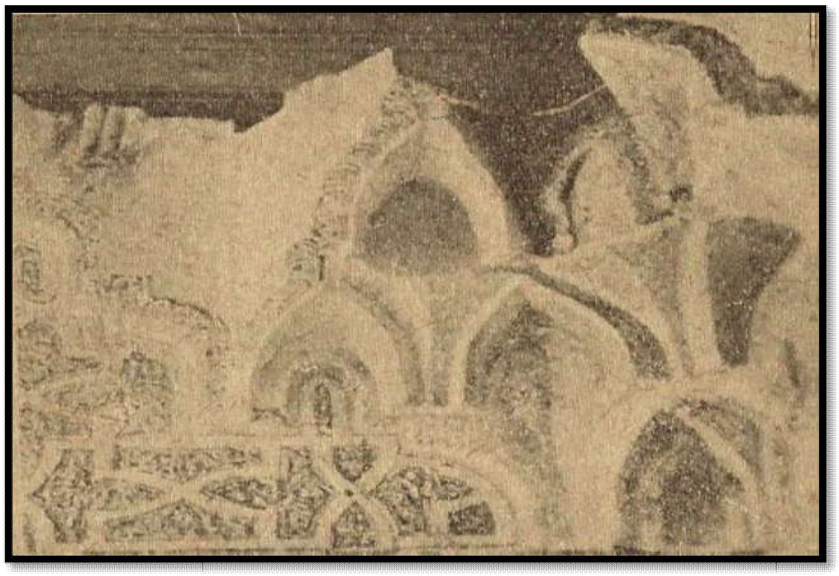
[1]– الشتوي إبراهي ممحمد، م س، ص 147.

[2]– الدراجي حميد محمد حسن، **الأعمدة والتيجان في العمارة التراثية**، م س، ص 45.

[3]– الشتوي إبراهي ممحمد،**أبحاث في الهوية**، م س، ص148.

الكبيرة في عدد من الدول العربية والإسلامية التي نلاحظ وجود التأثير الكبير للفن الإسلامي في أداء المصمم وتحقيق الهوية و الخصوصية الإسلامية في فن التصميم .كما تتصف بعض التصاميم الداخلية باستنباطه المكونات ووحدات الفن الإسلامي ونقلها بشكلها المتعارف عليه كاستعارة تمثل الخلود و الأصالة في التصميم واثبات الخصوصية الإسلامية في التصميم.[1]

صورة رقم :(15) توضح الزخرفة الإسلامية على جدران المساجد.[2]



[1]– الدوري عياض، **دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي**، م س، ص 188.

[2]– الدوري عياض، **دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي**، م س، ص 203.

صورة رقم :(16) توضح الزخرفة الإسلامية على جدران المساجد.[1]

كما زينت بعض القباب فيه بأحد الرموز الإسلامية المهمة الأخرى وهي النجمة الثمانية استعملت النجمة الثمانية على نطاق واسع في معظم التصاميم المعاصرة ولا سيما المعمارية وتصميم الشعارات في كونها إطاراً لمكونات أومحتويات التصميم، إذ تعدالنجمة الثمانية من الرموز الإسلامية التي تعطي دلالات ترتبط بالعظمة و العطاء .وينسب بعض الباحثين إلى أن أصول النجمة الثمانية تكون في أصلها رمزاً للشمس وبالأحرى اله الشمس عند العراقيين القدماء أوما يسمى(الإلهشمس) وقد وجدت بكثرة في معظم الجداريات والمسلات التي تتغنى بالنصر و البطولة كما في مسلة النصر الاكدية أو مسلة الملك(نرامسين) وتبدو النجمة الثمانية إلى أعلى المسلة،الشكل وقد استعملت النجمة الثمانية بشكل كبير وواسع في الفنون التشكيلية و التطبيقية ولا سيما في تصميم الأقمشة المعاصر[2].

7-1-القبة:

ظهرت القباب في المباني عمومًا أول الأمر في آسيا، ثم انتقلت إلى الفرس واليونان فالرومان قبل أن يتلقاها المسلمون، ولا يخلو طراز من طرز الفنون الإنسانية الكبرى من القباب إلا الطراز المصري القديم. وأول قبة عرفت في الإسلام قبة الصخرة المشرفة التي بناها عبد الملك بن مروان في بيت المقدس في فلسطين ما بين عام 69هـ 72 هـ (688 . 691م). ثم بعد قبة الصخرة بنى الوليد بن عبد الملك المسجد الأموي بدمشق، وفيه قبة النسر الشهيرة وذلك عام 132 . 133هـ (750م). ثم توالت القباب في المساجد حتى ندر

[1]- الدراجي حميد محمد حسن، **الأعمدة والتيجان في العمارة التراثية**، م س، ص 318.

[2]- الطايش علي أحمد، **الفنون الإسلامية الزخرفية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي**، (د ط) ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ، مصر ،2000، ص 173.

أن نرى مسجدًا له مئذنة دون قبة.. بل إن القباب قد زادت على المآذن من حيث استخدامها في غير المساجد كالقصور والأضرحة وغيرها[1].

وقد كانت نقطة البداية في عمل القبة هي ابتكار العقد أو القوس، وأصل ذلك هو ابتكار آسيوي، ولكنه تطور على أيدي الفرس والرومان تطورًا واسعًا، ثم جاء المسلمون فساروا بالعقود مدى أبعد وأكثر تنوعا... والملاحظ في العقود أن قوة الدافع الحادثة من ضغط الأحجار بعضها على بعض، وكذلك من وزن البناء الذي سيحمل على العقد، تتوزع في العقود على قطع العقد وأرجله بصورة كاملة التوازن تنتهي باتجاه عمودي نحو الأرض. وهكذا فالقبة تنشأ من عقود متقاطعة في مركز واحد، هو المفتاح الرئيسي الأعلى للقبة كلها،[2] وقد لجأ المعماريون المسلمون لإقامة القباب إلى العقود فقط لأن سقف المسجد لا يحمل في العادة إلا القبة فقط.

7-1-1-أنواع القباب:

يمكن تقسيم القباب إلى أنواع كثيرة بحسب اعتبارات عديدة.

أولًا: من حيث مادة الصنع:

- هناك القباب الخشبية

وهي التي وجدت في بداية الأمر كقبة الصخرة في القدس (72هـ)، وكذلك كانت قبة الإمام الشافعي (608هـ) الأولى خشبية، وقبة جامع بيبرس (655 . 667هـ) وقبة مدرسة السلطان حسن بالقاهرة (757هـ) وغيرها. ولا شك أن استخدام الخشب أسهل عند بناء القبة من استخدام الحجر، إلا أنه أضعف منه. ومن الطبيعي أن القباب الخشبية تكسى عادة من

[1]- الدوري عياض، **دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي**، م س، ص 204.

[2]- الطايش علي أحمد، م س، ص 174.

الخارج بطبقة من صفائح الرصاص للحماية من العوامل الجوية بينما تكسى من الداخل بطبقة من الجص كبياض داخلي عليه زخارف متنوعة.

- هناك القباب الحجرية،

أو المصنوعة من القرميد (الطوب)، وهي كثيرة، ومنها قبة مسجد الغوري بالمنشية (909هـ) وقبة خانقاه فرج بن برقوق (801هـ)، وقبة أروقة الجامع الأقمر (519هـ)، وقبة مسجد السلطان سليمان (1609م) "بإستانبول"، بل إن معظم القباب القديمة إما حجرية أو قرميدية. وبحكم ثقل الحجر فقد كانت قبابه عمومًا أصغر من القباب القرميدية...[1]

صورة رقم (17): توضح قبة صخرية بالحجارة وتعود إلى العصر الأموي وهي أولى أنواع القبب الإسلامية.[2].

وقد لجأ المعماري المسلم لحل المعضلة الهندسية –المتمثلة في الانتقال من المربع إلى المدور– إلى استعمال العقود المتقاطعة لإقامة القباب، ومن هنا كانت الحلول المستعملة لتحويل المبني المربع الشكل أو المستطيل إلى دائرة عن طريق ما يسمى المثلثات الكروية

[1]– الدراجي حميد محمد حسن، **الأعمدة والتيجان في العمارة التراثية**. م س، ص 322.

[2]– الدراجي حميد محمد حسن، م س، ص 319.

(وهي طريقة رومانية) أو حنية الأركان (وهي طريقة فارسية) أو تحويل الحافة المربعة للجدران إلى هيئة مثمنة،[1] ثم إقامة أعمدة تعتمد على الأكتاف الثمانية وتتلاقى في نقطة واحدة (وهي طريقة إسلامية مبتكرة)... وهكذا كان الشأن في عامة القباب الحجرية أو القرميدية القديمة.

أما القباب الحديثة، فهي بوجه عام تقوم على هيكل حديدي (أسياخ معدنية متشابكة) يصب فوقه الإسمنت المخلوط بالجص، فإذا جف بلغ الغاية في المتانة والتماسك.. وبواسطة هذه القوالب التي يصب فيها الاسمنت لصنع القبة أمكن التحكم في حجم القبة وشكلها ومتانتها إلى حد بعيد. وثمة قباب حديثة بدأت تظهر منافسة لقباب الحديد والإسمنت، وهي القباب المصنوعة من مادة الفيبر جلاس والخيوط الزجاجية، وميزتها أنها تسمح بنفاذ الضوء إلى باطن القبة دون أن تسمح لحرارة الجو أو برودته بالنفوذ، إضافة إلى خفة الوزن مع متانة الصنع والقدرة على اختيار الشكل المختار بحرية تامة[2].

صورة رقم (18): توضح أحد المساجد وبه قبة زجاجية حديثة بالون الأخضر ونجفي دولة الهند وباكستان.[3]

[1]– الدراجي حميد محمد حسن، مرجع نفسه، ص 323.

[2]– الدراجي حميد محمد حسن، **الأعمدة والتيجان في العمارة التراثية**، م س، ص 324.

[3]https://www.google.com/search?q= تاريخ الدخول 24.10.2020 على الساعة 16:00 زوالا

ثانيًا: من حيث الشكل العام للقبة:

فقد تنوعت إلى قبة ملساء أو مضلعة أو قبة بصلية أو مخروطية الشكل، والقباب البصلية ترى واضحة في المساجد الهندية، والقباب الطويلة العنق ترى في المساجد السلجوقية، والقباب المدورة ترى في عموم المساجد، خاصة الأيوبية والمملوكية والفاطمية.

صورة رقم(19): قبة مسجد في سوريا وهي احدى أنواع القبب المصنوعة من الزجاج ومزخرفة باللون الأخضر (المصدر:https://www.google.com/search?q=%3A)

ثالثًا: من حيث الثبات والحركة:

فإن الأصل في القباب (كالمآذن) أن تكون ثابتة فوق سطح المسجد، إلا أن التقنيات الحديثة مكنت المعماريين من ابتكار القباب المتحركة التي تتحرك على سكة، ويتحكم بها بواسطة آلات يحركها مفتاح آلي (مباشر أو ريمونت كونترول). ومثل هذه القباب المتحركة عرفت في المساجد الحديثة الضخمة، كمسجد الملك الحسن الثاني بالرباط، والمسجد النبوي الشريف في المدينة المنورة في التوسعة الأخيرة (وزن القبة 80 طنًا). وبذلك استفيد من تحريك القبة في تجديد هواء المسجد، وفي إنارته، وفي التمتع بالجو الطبيعي المناسب..[1] بل

[1]– الدراجي حميد محمد حسن، الأعمدة **والتيجان في العمارة التراثية**، م س، ص 325.

استخدمت القباب المتحركة على سكة عالية، وهي مرفوعة على جدران تحتها فوق السطح استخدمت في تظليل جزء لا يستهان به من السطح يكون موائما للصلاة فيه، وهذا ما يراه الحاج في أسطح المسجد النبوي الشريف.

صورة رقم (20): توضح قبة لمسجد إسلامي وعليها زخرفة إسلامية في شكل آيات من القران الكريم.

المصدر: https://www.google.com/search?client=opera&hl=fr&q[1]

7-2-1-أجزاء القبة:

تبدو القبة للوهلة الأولى وكأنها قطعة واحدة إلا أن المتمعن فيها يستطيع رؤية أجزائها التالية:

- *قاعدة القبة*: وهي منطلق تحول مسقط البناء من المربع إلى المدور، وقد تكون قاعدتها على هيئة مسدس أو مثمن.

- *رقبة القبة*: ويسمى بالطنبور وفيه تجد أحيانًا كثيرة نوافذ تجهز بقمريات بالزجاج الملون، وقد يفصل بين كل نافذة وأخرى قوصرة وفي نهاية الطمبور فوق النوافذ في الخارج

[1]- تاريخ الدخول 24.10.2020 على الساعة 17:30
مساءا https://www.google.com/search?client=opera&hl=fr&q

يوجد [1]أحيانًا نص قرآني على سطح يرتد عن سطح الحائط يعمل بالجص على القباب القرميدية، أو ينحت نحتًا في القباب الحجرية أو يكتب بالقشاني أو غيره. وبعض القباب تمتاز برقابها الطويلة التي تشبه عنق الزجاجة.

– جسم *القبة*: وهو يكون مدورًا أملسًا، أو مدورًا مضلعًا، أو مخروطيا منتفخ البطن منقبض ما فوق الرقبة تحته.

– *خاتمة القبة*: وهي ذروتها العليا، وقد رأينا بعض القباب تختم بمنور مكون من طاسة فيها نوافذ متناظرة ترفع فوق جسم القبة، كما اشتهرت القباب الهندية بخاتمتها العليا الشبيهة ببصلة مقلوبة إلى أسفل.[2]

7-3-1-تزيين القبة:

اشتهرت القباب بدورها الجمالي أساسًا، وقد تفنن المعماريون المسلمون في إبراز جمال القبة، إضافة إلى شكلها المميز عن البناء وذلك باستخدام عناصر التجميل الأخرى، سواء داخل القبة أو خارجها.

أما من الخارج: فقد استعملت زخارف دائرية القطاع (فصوص) بينها مثلث وذلك في القباب المتخذة من الطوب، أما بالنسبة للقباب الحجرية فقد استعملت دالات (زخرفة متتابعة على شكل حرف الدال) كما في قبة المدفن بجامع المؤيد، وقبة خانقاه فرج بن برقوق، وقبة بيبرس الخياط، كما استخدمت أشكال هندسية أو زخارف بنائية مجتمعة، أو كل على حدة كما في قبة المدرسة الجوهرية بالأزهر، وجدت كتابات بالقشاني على مثل قبة أسلم السلحدار[3]بل إن قباب المساجد في الشرق (إيران على وجه الخصوص) لم تترك مجالًا للمنافسة في تزيين القباب بالقشاني الأزرق التقليدي (مسجد شاه عباس في أصفهان) أو

[1]– عبيد،كلود .**التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**،(د ط).المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 2008،ص 216.

[2]– عبيد،كلود مرجع نفسه، ص 217.

[3]– الدراجي حميد محمد حسن .**الأعمدة والتيجان في العمارة التراثية**، م س، ص 326.

الوردي (مسجد الشيخ لطف الله في أصفهان). كما اننا قد نصادف بعض القباب التي تم تزيينها من الخارج بألواح من الذهب الخالص (قبة الصخرة وبعض المساجد الأخرى حاليًا في العراق)، كما أن بعض القباب اشتهرت بلون خاص بها (كالقبة الخضراء فوق الروضة الشريفة في الحرم المدني).

وقد اشتهر العثمانيون بالتأنق في استخدام الألوان واختيار النصوص المزينة للقباب من الداخل إلى درجة لا مزيد عليها، كما اشتهرت القباب في العراق وإيران بالنقوش والزخرفة والجمال الباهر.[1]

صورة رقم (21): قبة أحد المساجد الإسلامية من الداخل وشكلها مع الزخرفة الإسلامية بالونين الأخضر والأزرق والأصفر.[2]

7-4-1-وظيفة القبة:

مما لا شك فيه أن القباب قامت بأكثر من دور وأعطت أكثر من فائدة للمسجد. فإضافة إلى الدور الجمالي في كسر جمود المبني الكبير في بيت الصلاة وتخفيف حدة الكتل الضخمة الصامتة، فللقبة فوق ذلك دور مهم في إيصال الإنارة إلى قلب بيت الصلاة

[1]- عبيد،كلود،**التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، م س، ص 218.

[2]https://www.google.com/search تاريخ الدخول 01.11.2020 على الساعة 14:00 زوالا

عن طريق الشمس المتغلغلة من النوافذ الكثيرة المحيطة برقبة القبة، حتى قيل: إن نوافذ قباب بعض المساجد صممت لتدخل الشمس كل يوم من طاقة في القبة حسب مطالع شروقها أو غروبها على مدار السنة، وبذلك كان قلب المساجد مضاءً دائمًا متسمًا، بالوضوح عكس معابد الأديان الأخرى.[1]

8- **النجمة:**

كيف تسللت النجمة السداسية من المساجد إلى علم الدولة العبرية؟ ماذا عن الصليب؟ ماذا عن الهلال الذي يرتفع على المآذن؟ ولكن الديانة اليهودية بدورها قمرية، وإذا كان هلال المآذن يؤشر إلى اتجاه القبلة، فماذا عن الهلال اليهودي ومن أين نشأ؟ أسئلة يطرحها الصحفي ملهم الملائكة لموقع قنطرة خارج مآذن المساجد ونواقيس الكنائس وشمعدانات المعابد اليهودية، حيث يتداخل الفن بلهيب المعرفة الأول[2].النجمة السداسية، أو نجمة داوود رمز يهودي بامتياز، ولكن روايات البعض تربطه بالقدسية الإسلامية؟ كيف ذلك؟ المعروف أن النجمة الثمانية هي شعار للمسلمين، كما تسربت النجمة الخماسية لهم من أفريقيا، والرباعية من مصادر قديمة جدا قد ترقي للعصر السومري. لكن النجمة السداسية (نجمة داوود) باتت اليوم رمزا حصريا لإسرائيل و للحركة الصهيونية على المستوى السياسي.[3]

المفاجأة جاءت حين كشف الدكتور عبد الرحيم ريحان مدير عام البحوث والدراسات الأثرية والنشر العلمي في مصر أنّ نجمة داوود التي تعبر عن علم إسرائيل هي إسلامية في الأساس ولا علاقة لها بالعلم الإسرائيلي الصهيوني من قريب أو من بعيد.

---

[1]- عبيد كلود، م س، ص 219.

[2]- عبد المجيد، محمدعبدالفتاح،**الزخارف للصناعات الزخرفية و النسيجية**، (د ط). مطابع الأهرام،القاهرة، مصر،1992، ص 65.

[3]- عبدالمجيد، محمد عبد الفتاح،مرجع نفسه، ص 66.

الأكاديمي المصري د. "ريحان" بيّن في رسالته للدكتوراه والتي حصل عليها من قسم الآثار الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الأولى أن "زخرفة النجمة السداسية وهي النجمة الإسلامية البعيدة نهائيًّا عن أي علاقة بالصهيونية، قد ظهرت على أربعة أطباق من الخزف المستخرج من منطقة رأس راية 10كم جنوب طور سيناء، ورغم ظهور النجمة السداسية في حضارات مختلفة قبل الإسلام ولكن دلالاتها في الحضارة الإسلامية ارتبطت بمعاني روحية سامية ودلالات خاصة.

وقد عرفت النجوم في مصر القديمة في معبد "دندرة" من رسم لمسارات النجوم ومدارات الأفلاك وسقف مقبرة "سنفرو" من الأسرة الرابعة مزين بالنجوم السداسية وفى الديانة "الهندوسية" و""الزرادتشية"، وكانت من الرموز الفلكية المهمة في علم الفلك والتنجيم أما انتشارها بشكل كبير فى الزخرفة الإسلامية على العمائر وفى التحف الفنية فهذا يرجع لارتباطها بمعاني دينية خاصة تؤكد العلاقة الوثقى بين السماء والأرض، وتعبر عن اندماج شكلين يمثلان السماء والأرض عن طريق تداخل مثلثين المتجه رأسه لأعلى وقاعدته لأسفل يمثل الأرض، والمتجه رأسه لأسفل وقاعدته لأعلى يمثل السماء".[1]

إلا أن هذا يعني أنّ هذه النجمة موجودة في الديانات الأخرى أيضا، فالمسيحيون يستعينون بها لتزيين كنائسهم وأديرتهم، وهي عندهم ذات معنى قريب جدا من المعنى اليهودي، الأغرب أنّ النجمة السداسية معتبرة ومحترمة عند المسلمين أيضا، وهو أمر لا يعرفه كثير من مسلمي اليوم. فثقافة المسلمين عبر كتب التاريخ الحديثة تعرّف النجمة السداسية باعتبارها ختّم النبي "داوود"، وختم النبي "سليمان"، وكلاهما من الأنبياء وقد ورد ذكرهما في القرآن، وهناك مساجد في أماكن كثيرة ومنها ماليزيا، ومساجد "الروهنجا الصينية"، وبعض مساجد المغرب تزينها نجوم داوود، بل أنّ هناك مساجد في "زنجان"

[1]–عبد المجيد محمد عبد الفتاح، م س، ص 67.

و"سلفجكان" و"ملاير" بإيران تحمل نقوشها القديمة هذه النجمات. كما أنّ في تركيا مساجد وكنائس تزينها هذه النجمة.

في حديث مع قنطرة، اتفق عالم الآثار "التلمودية أسّاف أفرام" الخبير في التاريخ اليهودي مع هذه الآراء مضيفا أنّ استخدام النجمة السداسية على وجه الخصوص كرمز يهودي بدأ منذ القرن السابع عشر ميلادي حيث ظهرت على رؤوس حجرية في مقبرة بمدينة براغ وعلى بعض الأسيجة في مدينة فينا لتضع حدودا بين المناطق المسيحية والمناطق اليهودية في المدينة.[1]

وأكد "أفرام" أن الحركة الصهيونية استخدمت هذا الرمز ابتداء من القرن التاسع عشر، فظهر على راياتها، التي أصبحت فيما بعد علما لإسرائيل، مبينا أن" تعبير نجمة داوود يعود إلى القرن الرابع عشر ميلادي، وليس له جذور تاريخية قديمة ترتبط بتاريخ الملك داوود نفسه".

واتفق عالم الآثار أسّاف افرم مع الرأي الذي يقول إنَ النجمة السداسية قد استخدمت في فنون الريادة الإسلامية وبقيت تظهر في بعض المساجد حتى يومنا هذا، وتعرف بنجمة داوود أو خاتم سليمان. وعاد الخبير في التاريخ اليهودي ليؤكد: "لا يمكن ان نربط أصل استخدام النجمة السداسية بموروث ديني محدد ، لكن من الناحية الفنية فهي رمز ساحق القدم، وله شأن اليوم في الثقافات الهندوسية والإسلامية واليهودية اليوم".[2]

في نفس السياق، يشير موقع أوبوزنغ فيوز إلى أنّ الهلال والنجمة الخماسية ظهرت في أعلام تركيا وباكستان، وقد بدأ سلاطين الدولة العثمانية منذ القرن الثامن عشر في استخدامهما في الشعارات والرموز. كما إنّ النجمتين زينتا العملات الإسلامية عبر القرون. ولا يخفى أن الهلال هو رمز المسلمين الذي يرتبط تقويمهم الديني به بشكل وثيق. ويُعتقد أن

[1]– عبيد كلود،**التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، م س،ص 220.

[2]– غالب عبد الرحيم، **موسوعة العمارة الإسلامية**، (د ط)، جروسبرس،بيروت، لبنان ،1988، ص 21.

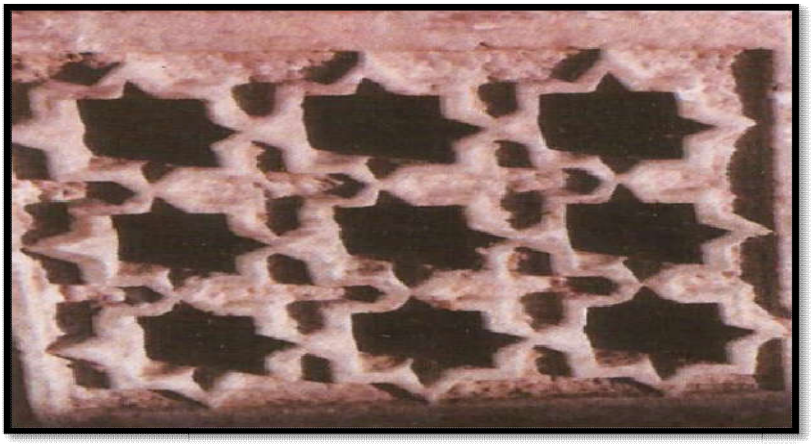
أقدم نجمة سداسية هي تلك التي عُثر عليها في شرق الهند على جدران المعابد الهندوسية، وهي ترمز إلى التوازن بين الإنسان والرب. أما المسيحية فتدعو النجمة السداسية " نجمة الخليقة" وتظهر في كنائس وأديرة عديدة عبر العالم.[1]

صورة رقم (22) :توضح النجمة الإسلامية في العمارة الإسلامية وهي نجمة ثمانية وتسمى نجمة داوود نقشت في مؤذنة احد المساجد القديمة [2].

[1]– غالب عبد الرحيم، مرجع نفسه، ص 22.

[2]https://www.google.com/search?q تاريخ الدخول 02.12.2020 على الساعة 19:00 زوالا

صورة رقم :(23) توضح النجمة الثمانية في الفن الإسلامي وكيف كانت تستعمل في زخرفة قبة المساجد.[1]



صورة رقم :(24) توضح النجمة الثمانية في الفن الإسلامي وكانت تستعمل في جدران البيوت والمساجد القديمة خاصة في مصر وسوريا.[2]

9- الهلال في العمارة الإسلامية:

يرى بعض المؤرخين ومنهم العراقي الدكتور "علي ثويني" أنّ الهلال الإسلامي بزاويته البالغة 45 درجة، هو ميراث بيزنطي نقله المسلمون واستأثر به القريشيون كرمز لسيادتهم. ومما لا شك فيه أنّ المسلمين الأوائل كانوا يرون أنفسهم امتدادا لليهود والمسيحيين، وخلال الجيلين الأولين كان الإسلام شديد القرب إلى اليهودية. وكشف عالم الآثار أسّاف افرم عن تشابه التقويم القمري اليهودي والإسلامي (مقابل التقويم الشمسي المسيحي)، مبينا أنّ" استخدام التقويم القمري لدى اليهود ظهرت أثاره في "تل غيزر" بإسرائيل في نقش على الحجر يعود إلى القرن العاشر قبل الميلاد، والكتابة العبرية الظاهرة عليه، والتي تعبر عن التحولات الشهرية التي يطلق عليها " قمر" وهو تاريخ يرتبط أيضا بتاريخ الزراعة. وتقدس

[1] https://www.google.com/search?q تاريخ الدخول 02.12.2020 على الساعة 19:40 زوالا

[2] https://www.google.com/search?q تاريخ الدخول 24.12.2020 على الساعة 16:00 زوالا

الديانة اليهودية القمر الوليد من خلال ولادة كل هلال ليؤشر أول أيام شهر يهودي جديد تجب فيه مراسم الصلاة والشكر للمناسبة".[1]

وقد شاع بين الناس أنّ الهلال الذي تتوسط نجمة خماسية هو رمز إسلامي قديم، إلا أن في الحقيقة فإن هذا الرمز لم يرتبط بالإسلام إلا في الربع الأول من القرن العشرين وما تلاه، وخاصة بعد أن نالت الولايات العثمانية استقلالها وباتت دولا. وتبنى القوميون العرب هذا الرمز، فظهرت دول عربية وإسلامية عديدة تحمل أعلامها هذا الشعار. من الدول العربية التي تحمل أعلامها النجمة والهلال موريتانيا وتونس والجزائر وليبيا الجديد– القديم ، وجزر القمر بهلال وأربع نجوم، فيما تضم أعلام أغلب الدول العربية نجمة خماسية أو أكثر، ويرى البعض أن النجمة الخماسية في هذه الإعلام ترمز إلى أركان الإسلام الخمسة.[2]

والهلال بحد ذاته، رغم أنه رمز إسلامي قديم، لم يظهر إلا على لواء جيش الدولة العثمانية في أواسط القرن الرابع عشر ميلادي، وما لبث أن أصبح شعار علم دولتها رسمياً منذ عام 1453. العلم التركي الأول كان أحمر مثلث الشكل دون رموز، ثم أضيف إليه هلال أصفر، وفي عام 1844م شهدت تركيا أول علم موحد، فكان العلم أحمر اللون عليه هلال ونجمة ثمانية وليس خماسية. وهو أمر أكده الخبير في التاريخ اليهودي "أسّاف أفرام" مؤكدا أنّ "الهلال لم يرتبط قط في أي مرحلة من التاريخ بالرموز اليهودية، رغم أن التقويم اليهودي هو تقويم قمري". ثم كشف "أفرام "أنّ الهلال رمز قديم ظهر في الآثار الآشورية والحيثية القديمة وله دلالات دينية، ومن هذه الحضارات تسرب إلى الإغريق والرومان، أما استخدام المسلمين للهلال فقد بدأ كما هو ظاهر في العصر العثماني، وبمرور الوقت بات

[1]– الغول علي فايز، **مفهوم الفن التشكيلي المعاصر و دور الجامعات في تنمية المهارات الفنية**، (د ط)، جامعة اليرموك، العراق ،1992، ص 148.

[2]– الغول علي فايز، **مفهوم الفن التشكيلي المعاصر ودور الجامعات في تنمية المهارات الفنية**، م س، ص 149.

رمزا حصريا للإسلام والمسلمين لاسيما أنه أخذ يظهر على أعلام وبيارق الدول والشعوب والأمم". [1]

وبعد دخولهم القسطنطينية؛ اعتمد العثمانيون علماً جديداً لدولتهم، وكان عبارة عن مثلث أحمر اللون، كما انتشر استخدام الهلال عند العثمانيين في عمارة المساجد، فوضعوه في أعلى القباب والمآذن، ونتيجة للاحتكاك والمواجهة المباشرة مع أوروبا، ربط الأوروبيون بين الإسلام والهلال، الذي نظروا إليه باعتباره شعاراً للدولة العثمانية، التي كانت، طوال عصور، الممثل والمجسّد المباشر للإسلام والمسلمين، بالنسبة إليهم، وخلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كرسّت الصحافة والأدب في أوروبا هذا الارتباط بين الهلال والإسلام ويُروى في قصة اختراع المعجنات الفرنسية الشهيرة "الكرواسون" (التي تعني الهلال بالفرنسية) أنّ الفرنسيين اخترعوه احتفالاً بهزيمة العثمانيين، وكسر حصارهم لفيينا عام 1683.[2]

ومع بداية اضمحلال الدولة العثمانية، انتقل استخدام الهلال ليؤدي وظيفة تعيينية كشعار في الولايات المنفصلة وانفصال الولايات العثمانية عنها، ، وبذلك أصبح الهلال لاحقاً هو العلم المعتمد لدول عديدة، مثل: الجزائر، وتونس، وليبيا، ومصر (قبل عام 1958)، كما ظهر التعامل مع الهلال باعتباره رمزاً للخلافة الإسلامية، وبالتالي رمزاً للإسلام، وظهر بهذا المعنى حتى في دول وبلاد بعيدة عن مناطق الدولة العثمانية، كباكستان، وماليزيا وتركمانستان، واوزباكستان، وسنغافورة[3].

[1]– قاجة جمعة أحمد، الزخارف **الإسلامية**، (د ط)، الدار الأكاديمية للطباعة والتأليف والترجمة والنشر، طرابلس، ليبيا 2007،ص 165.

[2]– قاجة جمعة أحمد، الزخارف **الإسلامية**، م س،ص 166.

[3]– قاجة جمعة أحمد، المرجع نفسه،ص 167.

ونتيجة للربط المستمر من قبل غير المسلمين بين الهلال والإسلام، ازداد تقبّل المسلمين لهذا الارتباط، وبعد صعود "الإسلاموية" منذ السبعينيات، اتجهت نسبة كبيرة من الجمعيات والمؤسسات والتنظيمات الإسلامية إلى اعتماد الهلال كرمز وشعار لها، وذلك باعتباره رمزاً مقابلاً ومناظراً للصليب عند المسيحيين، ونجمة داود عند اليهود، فنجد حركة "أمة الإسلام "تعتمده، عام 1973، كعلم وشعار لها، وفي عام 1980؛ تظهر المنظمة الإغاثية الإسلامية "الهلال الأحمر" كمؤسسة نظيرة لـ "الصليب الأحمر"، وفي عام 1981، تمّ اعتماد الهلال في صورة شعار منظمة التعاون الإسلامية، ليترسّخ بذلك الارتباط بين الهلال وبين الإسلام والمسلمين[1].

أما المراوح النخيلية فتعد من أهم عناصر الزخرفة الإسلامية ولاسيما في العصر العباسي وهي تمثل رمز الخير والتدفق والنماء في الفكر الإسلامي، إذ استعملت بشكل واسع في العمارة الإسلامية والمنسوجات وغيرها من الفنون .فضلاً عن زخرفة أوراق العنب وأنصاف المراوح النخيلية وغيرها من الوحدات المهمة إذ استعملت هذه الوحدات والعناصر الزخرفية التي تعود للعصر العباسي الثاني في سامراء عندما اتخذها المعتصم عاصمة لخلافته سنة837م.

و قد كانت تلك العناصر الزخرفية مستنبطة من الزخارف الجدارية لقصور الخلافة في سامراء كقصر"الجوسق الخاقاني" و"الحويصلات"...الخ .وزخارف سامراء و قد استعملت تلك الزخارف في تصميم وصناعة السجاد المعاصر عدت بمثابة العناصر المؤلفة للأفاريز وبحر السجادة،[2]إذ وضع المصمم وحدات زخرفية، تضم بداخلها أغصان ملتفة مع أوراق العنب ذات الخمسة فصوص وهي من الطراز الأول لزخارف سامراء،فضلاً عن عدد من تلك الأوراق ملتفة مع بعضها والتي تم توزيعها في معظم بحر السجادة و قد اعتمد التصميم على

[1]– الموقع الالكتروني **https://e3arabi.com** تم تصفح الموقع الالكتروني يوم 2021/04/06 على الساعة 16.00 زوالا.

[2]– عبيد كلود،**التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، م س، ص 153.

استنباط العنصر النباتي التجريدي المتموج الذي تمتزج به البداية بالنهاية وهذه من سمات الزخرفة الإسلامية وهو الأسلوب المعروف بالرقش العربي(الأرابسك) وهو نوع من الزخارف يتلاءم مع حشو أفاريز(أطر)السجادة التي تحتاج إلى شرائط زخرفية لتظهر استمرارية وإيقاع في التصميم حسب مساحتها[1]

صورة رقم(25):تصميم زخرفة تضم بداخلها أغصان ملتفة مع أوراق العنب[2]

10- تعامل الفنان التشكيلي الجزائري مع المادة التراثية ودوره في الحفاظ عليها

10-1-الموسيقى التراثية عند الفنان بشير يلس:

إن الفنان بشير يلس يعتبر أحد المبدعين الدين اهتموا بالفن التشكيلي الجزائري وأجادوا مواضيع لوحات من التراث الوطني الجزائري الأصيل، فنجد من بين أعماله الفنية لوحة "العيد في تلمسان" جسد كم خلالها الموروث الشعبي التلمساني يحث يظهر في اللوحة العديد من الرجال يحملون آلات موسيقية ويرتدون ملابس تقليدية خاصة بمنطقة تلمسان.

تتعدد الطبوع الفنية الجزائرية وتتنوع من منطقة إلى أخرى، لكن تبقى الموسيقى الأندلسية من أهم الفنون الموسيقية الراقية التي تستقطب جمهورا واسعا وتحظى برواج كبير في كل ربوع

[1]- عوض رياض،**مقدمات في فلسفةالفن**، (د ط)،جروسبرس، بيروت، لبنان ،1994، ص 186.

[2]-عبيد كلود ،م س، ص 154.

الجزائر. حيث لا يزال صدى أنغامها يحاكي ذاك الزمن الجميل. وهذه الموسيقى هي "تراث موسيقي مشترك بين كل بلدان المغرب الكبير وإحدى حلقات الوصل بين الشرق والغرب.حملها المورسكيون مع أمتعتهم وعاداتهم وتقاليدهم عند مغادرتهم الأندلس وتوجهوا بها إلى شمال إفريقيا أين حطوا الرحال، بعد سقوط غرناطة حين بدأت محاكم التفتيش والهجمات الصليبية سلسلة التهجير والطرد والتعذيب"[1].ومن غرناطة آخر مملكة أندلسية توجد بها آخر مدرسة موسيقية إلى مدينة تلمسان الجزائرية، المدينة التي تشبه الأندلس بعمارتها وتقاليدها وكل تفاصيلها، مثلها مثل العديد من المدن التي استقبلت الأندلسيين اللاجئين على غرار بعض المدن المغربية والتونسية التي تحمل روح الأندلس.

ويعتبر اللباس التقليدي الدي وظفه الفنان بشير يلس في لوحته الفنية المتكون من السروال والعمامة من اللباس التقليدي الجزائري، الذي توارث عبر الأجيال، والذي مازال يحافظ عليه بعض الرجال إلى يومنا هذا. سروال المقعدة (العربي): وهذا النوع من السروال يطلق عليه إسم "السروال العربي"، وهو لباس واسع يستر الجزء الأسفل من جسم الرجل، وهو يتمثل في كيس من القماش من نوع الكتان له منافذ تدخل فيها الساقان يصل إلى الركبة وقد يتسع في الأعلى ويضيق في الأسفل ويضم غلى بعضه بخيط مفتول يسمى "الدكة" ويلبس غالبا فوقه القندورة. وكان يلبس مع السروال سترة "جبدولي" حيث أنها ذات بنية هندسية ومجردة على غرار القفطان القديم، وتندرج السترة الحضارية التي تتألف من قطع مستطيلة من المحمل أو النسيج الصوفي داخل خطوط مستقيمة تحدد حيزا ضيقا نسبيا لا كنها تصمم لتكون لصيقة بالجسد.[2]

[1]– صميم الشريف، الموسيقى في المغرب العربي، مجلة الحياة الموسيقية، العدد63، الهيئة العامة البوزية للكتاب، دمشق، 2012، ص64.

[2]– وزارة الثقافة، الزي التقليدي تراث ثقافي حي للجزائر، ص90.

إن محاولة تجسيد الفنان للملامح التراثية في لوحته الفنية الموسومة بـ" العيد في تلمسان" أراد من خلالها إبراز مقومات الهوية الثقافية الجزائرية المتوارثة من الحضارات السالفة حيث نجد قد مزج بين اللباس التقليدي والموسيقى وكدا تقاليد وعادات منطقة تلمسان

صورة(26) توضح العيد في تلمسان

المصدر:http://alwatan.com/details/181752[1]

10-2-اللباس التقليدي للفنانة إيمان مطري:

لقد جسدت الفنانة إيمان مطري من خلال عملها الفني عادات وتقاليد منطقة تلمسان من خلال اللباس التقليدي التلمساني " الشدة "، إضافة إلى إظهار أهم معلم آثاري وهو "المنصورة " وهو المعلم المشهور بمنطقة تلمسان، إن المرأة التلمسانية لا زالت محافظة على التراث التقليدي والذي توارثه جيل بعد جيل.

تعود أصول هذا النوع من اللباس إلى زمن الأندلس الذي ترك لباسا تحول لزي تقليدي في هذه المدينة والذي يسمى" بالشدة " وهو رمز مفخرة المرأة التلمسانية لدرجة ما فيه من إبداع وجمال، إذ أنه جمع بين عراقة وجمال أزياء الأندلس والأمازيغ والعرب

[1]http://alwatan.com/details/181752 تاريخ الدخول 28.12.2020 على الساعة 13:00 زوالا

والأتراك، فهو لباس تقليدي ترتاديه العروس يوم زفافها وفي مختلف المناسبات، والأعياد، ويعد اللباس الأكثر فخامة الأزياء التقليدية في الجزائر ، كما كان أرقي لباس تقليدي في حضارة زيانيين، حيث "يعود تاريخ الشدة إلى قرن 11 ، أما تسميته فهناك من أرجعها إلى خيوطه ومجوهراته المتماسكة والمشدودة بقوة، فهي بمثابة اختبار للعروسة وقدرتها على تحمل وزنه الذي يصل حوالي إلى15كلغ"[1].

الصورة(27):الشدة التلمسانية

المصدر: in.pinterest.com

10-3-التراث الشعبي بريشة رشيد طالبي

يعتبر الفنان العصامي رشيد طالبي، من أبرز الوجوه الفنية التشكيلية التي استطاعت أن تضفي ببراعة أناملها وأسلوبها الفريد وحسها الوطني صبغة حقيقية للفن التشكيلي الجزائري كما يتجلى ذلك في اهتمامه المبكر بالمواضيع ذات الصلة بالعمق التاريخي والحضاري للامة الجزائرية، والتي استثمرها رشيد طالبي وجعل منها مادة جوهرية في اعماله الفنية؛ قصد اشراكه المتلقي الجزائري هواجسه وآرائه إزاء الأحداث والقضايا التي تصب مجملها في ضمن بوثقة الذاكرة والحفاظ على التراث. وفق هذا المنظور، تظهر ريشة هذا

[1]- يونس برنان، العين الإخبارية، الشدة التلمسانية...جزائريات بزي أميرات الأندلس، الجزائر، 2007/05/10، ص10.

الفنان كإحدى الوسائل الفعالة التي استعان بها في سبيل إعادة بعث الكنوز التي يزخر بها التاريخ الجزائري على مر الأزمنة واظهارها للعلن. فعلى غرار الفنانين المستشرقين الدين اعتنوا بهذا التراث، نجد تجربة رشيد طالبي تنضوي تحت هذا العنوان، حيث عرف كيف يستفيد من أسلافه؛ لا على المستوى التقني والاحترافية، ولكن أيضا على مستوى المضامين والمحتويات، كتصويره للفنتازيا والحياة الاجتماعية بشكل دقيق ومفصل، فلوحاته مأخوذة من مشاهدة الحياة اليومية شبيهة بالأشرطة الوثائقيةٍ.[1]

في ذات السياق تتمحور المواضيع التي يتناولها الفنان رشيد طالبي في لوحاته الفنية حول المواضيع المعاشة مأخوذة من الواقع، متخذا من وسيلة المعايشة الميدانية والتنقل إلى عين المكان منهجية عمل، حيث نجد يعتمد على تصوير المناظر التي تجلب انتباهه ويقوم برسمها بداية بوضع تخطيط أولي (كروكي) باستعمال الفحم، بعدها يتفرغ إلى الشروع في انجاز وخراج عمله الفني بالألوان. تبعا لذلك، تعتبر لوحته المسماة ":

فرسان يتسابقون رسمها سنة 2003 في موسم جني المحاصيل الزراعية بمنطقة سامو التابعة لحمام بوحجر بالقرب من مدينة عين تموشنت، حيث تقام حفلة من طرف أصحاب الخيل يقومون فيها بالتعبير عن فرحتهم بوفرة الغلة والمنتوج الفلاحي في شكل فنتازيا (وعدة)، وتقام في البادية نظرا للمساحة الواسعة لتربية الخيل والفلاحة، كما تعرض العديد من السلع والصناعات التقليدية للبيع والاقتناء وتقدم مختلف المأكولات للزوار.

إن الفنان رشيد طالبي لديه رسالة يريد أن يوصلها أن الجزائريين لديهم هوية بالأصول العريقة ومنه حفلة الفروسية يبرز فيها الفنان خصال أجدادنا من كرم وجود الذي توارثوه عن بعضهم على ممر العصور السالفة.

[1] مقابلة مع الفنان رشيد طالبي، بتاريخ 12 فيفري 2019، 11:00، وهران.

الصورة (28) تجسد حفلة الفروسية – الفانتازيا – في إحدى الغرب الجزائري

10-4-التراث الامازيغي التارقي عند الفنان حسين زياني:

يعتبر الفنان حسين زياني من أبرز الفنانين في الساحة التشكيلية الجزائرية ، وذلك من خلال أعماله الفنية المستوحاة من الثقافة الجزائرية، إذ أننا نجد مجمل أعماله الفنية السيمات التراثية التي تزخر بها بلدنا فمن بين أعماله نجد لوحة ملكة الطوارق أراد من خلالها إبراز عادات وتقاليد الطوارق من خلال تجسيده شخصية امرأة في مقدمة اللوحة لا ترتدي خمار ومرصعة بالحلي الدي يعتبر رمزا للتراث الجزائري ونجد أيضا في خلفية اللوحة مجموعة من الرجال هم حراسها يرتدون خمار وهدا ناتج عن عادات وتقاليد المنطقة وعند مشاهدتنا للعديد من الأعمال الفنية لمجموعة من الفنانين التمسنا في أعمالهم لوصف تراث الطوارق نجدها لا تخلوا من الرومانسية وذلك ناتج عن ارتباط تاريخهم مند القدم بالصحراء و ما ترمز له من جمال وغموض و خطر.

يصور الفنان حسين زياني في هذه اللوحة شخصية امرأة من التاريخ الأمازيغي تدعى "تين هينان" وقد أشار إلى هده امرأة العدين من المؤرخين نجد من بينهم ابن خلدون يصف

الطوارق البربر على أنهم تفرعوا من قبيلة صنهاجة حيث يقول"...هده الطبقة من صنهاجة وهم الملثمون الموطنين بالقفر وراء الرمال بالجنوب أبعدوا في المجالات هنالك مند دهور قبل الفتح لا يعرف أولها فأصحروا عن الأرياف ووجدوا المراد وهجروا التلول وجفوها و اعتاضوا منها بألبان الأنعام ولحومها انتباذا من العمران واستئناسا بانفراد وتوحشا بالعر عن الغلبة والقهر، فنزلوا من ريف الحبشة جوار وصاروا من بين بلاد البربر وبلاد السودان حجزا واتخذوا اللثام خطاما تميز وبشعاره بين الأمم..."[1]

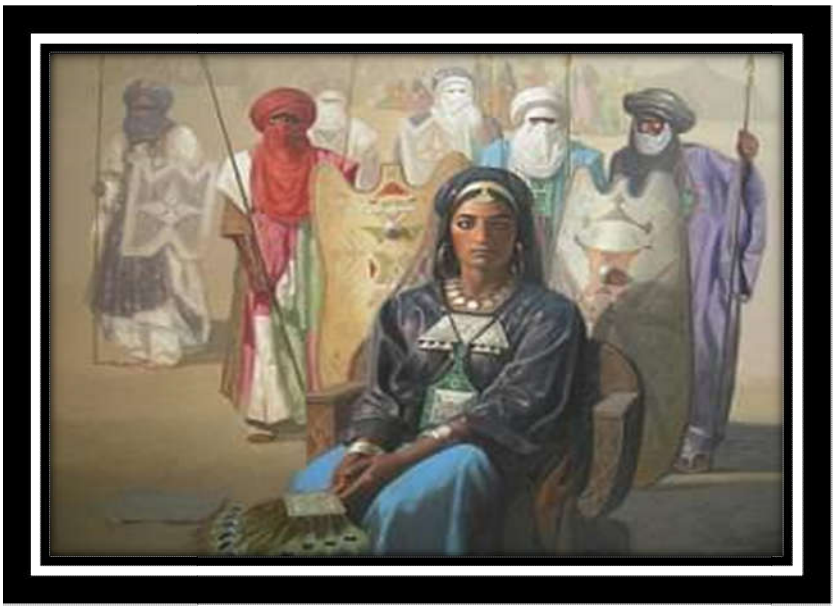
ويرى بعض المؤرخين أيضا الطوارق على انهم "ينحدرون من جدة عظيمة بنت دولة قوية هي (تين هينان) وهدا الاسم مركب من جزئيين (تين–هينان) وهي لفظ من لهجة التماهاك القديمة وتعني بالعربية ناصبة الخيام، والتي تعد الجدة العليا لكل الرجال الملثمين (يعني الطوارق) وكانت امرأة حكيمة قدمت من منطقة تافيلالت الواقعة جنوب المغرب الأقصى حاليا برفقة خادمتها " تاكامات" و عدد من العبيد استقروا بقافلتها الصغيرة في منطقة الهقار التي كان يسكنها قوم (الإسباتن) المعرفون بخشونة طبعهم وخصوصية لباسهم المشكل من جلود الحيوانات"[2] ويختلف عمن سواهم من سكان الأرض حيث أن هدا الاختلاف يكاد يكون شاملا، فيلبسون قميص فضفاض إلى درجة الإفراد يتخذون من القماش الأبيض والأسود يميل نوعا ما إلى الأزرق النيلي وهو عريض يبلغ حوالي مترين ونصف متر أما الطول فحسب قامة لباسه ويبدأ ارتداء العمامة (اللثام).

لقد سعى الفنان حسين زياني إلى تجسيد في لوحته الفنية الموسومة بملكة الطوارق "تين هينان" هذه الشخصية العريقة، ليصور من خلالها العمق الأنثروبولوجي والثقافي للامة

[1]–قشاط محمد سعيد، الطوارق عرب الصحراء الكبرى، ليبيا، دار الرواد، ط1، 1994، ص7.

[2]– النقرة ولد أكنانه، الطوارق من الهوية إلى القضية، الرياض، طوب بريس، د ط، 2014، ص53.

الجزائرية، حيث نجده أسلوبه متشبع بالثقافة والتراث الجزائري ومكانته العالمية بين الدول، وأضاف بصمته التشكيلية كمدونة في حفظ التراث للأجيال القادمة.



صورة(29):ملكة الطوارق تينهنان

المصدر:www.irfaasawtak.com

10-5-اللباس العاصمي عند الفنان محمد تمام:

لقد وظف الفنان محمد تمام في لوحاته الفنية العديد من المواضيع التي تحمل سيمات تراثية أراد من خلالها إبراز الهوية الثقافية وذلك راجع لتشبعه بالثقافة الجزائرية ومتمسك بالهوية الوطنية، ففي لوحته الموسومة ب "المرآة العاصمية "بارزة بلباس تقليدي توارثه المجتمع الجزائري جيلا عن جيل ويلبس بالأخص في الأعياد والمناسبات الوطنية والأفراح ويعتبر هذا الأخير من مقومات الهوية الثقافية التي تبرز مدى تمسك المجتمع الجزائري بهويته وتراثه نابع من عمق حضارة موارثة.

إن ميزة التنوع الحضاري في اللباس التقليدي في كافة أنواع المناطق يعتبر ثروة أصلية لمنبع الحضارة والفنون الخاصة بثقافتنا لأنه يروي لنا حقائق رمزية يعتز بها وطننا وهذا ما أراد الفنان محمد راسم إبرازه من خلال لوحة "المرأة العاصمية" وما تحمله من رموز ثقافية مستوحات من بيئته والتعريف بها في كافة أنحاء العالم وكذا حفضها للأجيال على مر العصور.

ومن بين هده الألبسة التراثية التي اشتهرت بيها المرأة الجزائرية نجد " الكاراكو نشأ من سرة الرجل المعروفة بالجبادولي"[1]، ويعد العنصر الأساسي في اللباس العاصمي، وليزال يستمر لباسه في وقتنا الحالي، فهو مصنوع من قماش (القطيفة) ويطرز كليا بمختلف التقنيات الفنية ليصبح رمزا لجمال المرأة الجزائرية.

صورة(30): المرأة العاصمية

المصدر: نفيسة لحرش، تطور لباس المرأة الجزائرية، الجزائر، دار أنوثة للنشر، ط2 ،2007، ص184

[1]MIQUEL.A :« L'Islam et sa civilization du 12eme au 20 siècle » ، colin 1968،p 274.

10-6-الموروث الثقافي عند محمد خدة:

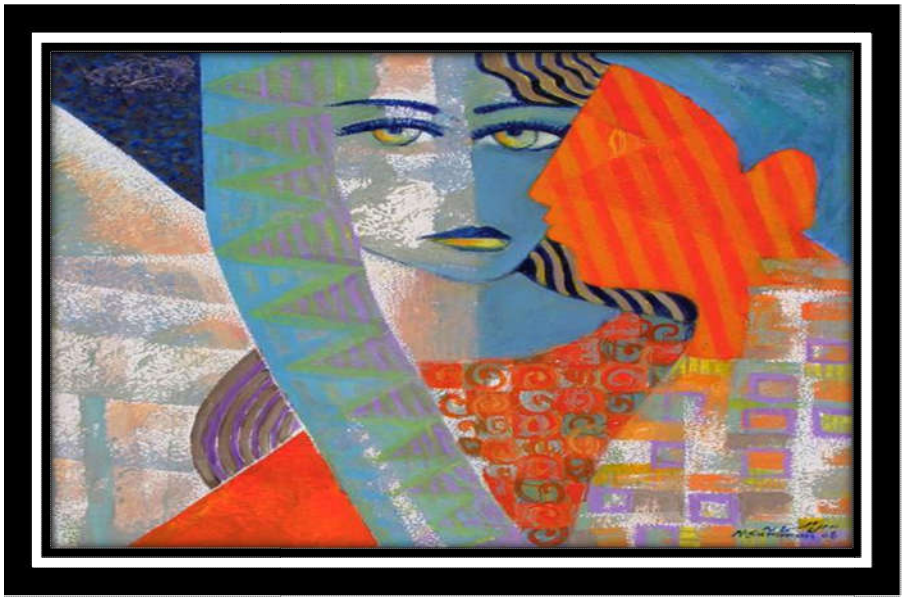
يعد الفنان التشكيلي محمد خدة من بين الوجوه البارزة في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، وأحد أعمدة ما يسمى بـ"مدرسة الإشارة"، وهو الذي اشتغل كثيرا على الواقع والموروث الثقافي والحضاري الجزائري.ويعتبر الفنان العصامي محمد خدة رسام ونحات غيورا على التراث عمل كفنان جزائري على "تطوير ثقافة جزائرية محضة وأجرى بحوثا في "التقاليد الثقافية"1 ولم يقتصر على الجانب الفلكلوري فقط.وسعى عبر إبداعاته إلى إبراز جوانب هامة من هذا الموروث خاصة فن الأرابيسك والاهتمام بالطلاسم والرموز الموجودة في الموروث الشعبي التي حاول فكها عن طريق الريشة.

لقد جمع الفنان الجزائري محمد خدة بتميز بين الرسم التجريدي والنحت والخط العربي ،ويتميّز عمل خدة بالثراء والتنوّع الفني، حيث جمع بين الرسم التجريدي والنحت والخط العربي الذي عمل على توظيفه كعنصر في الفن التشكيلي وتعد أعماله علامة فارقة في مسار الفن التشكيلي الجزائري المعاصر مع جيل من الرسامين الجزائريين، جاهدا على إيجاد "توليفة بين إرث الخط العربي والمدرسة التجريدية الغربية، كما اهتم أيضا بالعمارة الإسلامية والنحت"2.

وقد لقت اعماله رواجا كبيرا، حيث يعرض متحف الفنون الجميلة بمناسبة تكريم الراحل أكثر من 130 لوحة تمثل مختلف المراحل والمحطات التي كان لها أثر في أعماله، منها لوحات مِلْك لمتحف وأخرى تابعة لعائلة خدة، تنوّعت بين الرسومات بالألوان المائية التي ميّزت خاصة الفترة الأولى من المسار الفني للراحل، ولوحات تجريدية تعد من الأعمال الهامة والأكثر نضجا إلى جانب منحوتات وأعمال تنتمي إلى الفنون البيانية.

[1] Mohamed Khadda ,*Eléments pour un art nouveau*, Alger, U.N.A.P, S.N.E.D, 1972, p. 76.
[2] Mansour Abrous, *La place de Mohamed Khadda dans l'historiographie nationale, Beaux-Arts*, n° 1, Alger, Musée national des beaux-arts, 1994, p. 203.

وقد وصفه الكاتب الجزائري محمد ديب بـ " المنجم" الذي يفكّ طلاسم الرموز لإعادة إحياء رونق الجوهر في لوحات خالدة يلتقي فيها الماضي بالحاضر والمستقبل.



صورة(31): الموروث الثقافي طلاسم ورموز

المصدر: https://www.alyuwm.com/

11- ملامح من التراث الجزائري في أعمال المستشرقين

يقترن الاستشراق بدلالات لا يمكن حصرها في مفهومه الأكاديمي الصرف،فلا التعريف الدارج عن كونه موضوع دراسة الآخر الغربي للأنا الشرقية يكفي، ولا التوصيف القائل بأنه التفوق الحضاري للغربي في بالغرض،مادام يتسع لاجتهادات تحليلية قالت فيه الشيء ونقيضه.

فالاستشراق عامة نشاط يقوم به فرد أو مجموعة أفراد من غير الشرقيين،غايته البحث والدراسة المتخصصة في الشرق بجميع جوانبه،ومن محور هذا "الاحتكاك أصبحت الدراسات

المتعلقة بالفنون الشرقية وإبداعات الفنّان ينال متأثرة بالشرق جزءًا من مظلة هذا النشاط وفرعًا من تخصصاته."[1]

وعنيت باللوحات الاستشراقية الفرنسية التي أنجزت خلال القرن التاسع عشر،حيث "بلغ الشغف بالشرق حدّ الجنون فأصبحت الأسفار إليهأكثر من أي وقت مضى،سيما و أنّ وسائل السفر قد سهلتا المهمة بشكل كبير"،[2]ومن أهمية هذه الفترة أنّها تمثل الدراسة الفنية الاستشراق بالشكل المتخصص،وبغزارة إنتاج المصورين المستشرقين ممّا أعطى لشكل ظاهرة الاستشراق في ظل النهضة الأوروبية العلمية هذا الطابع المميز الجدير بالدراسة.

11-1- **الفنان لويس كمفورت تيفاني:**(1848-1933).louiscomforttiffany

اللوحة رقم 32 ;ساحة الجزائر

المصدر: https://ar.wikipedia.org/wiki/

[1]- إبراهيم مردوخ، **الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، م س**، ص 71.

[2]- عقاب محمد طيب، **لمحات عن العمارة والفنون الإسلاميةّ في الجزائر**، م س، ص 18.

لقد وظف الفنان لويس كمفورت تيفاني في لوحته الموسومة بـ "ساحة الجزائر " العديد من الملامح التراثية من بينها الحياة اليومية، وتتمثل في الأسواق الشعبية للمجتمع الجزائري والتراث الثقافي المتمثل في اللباس التقليدي لرجل الجزائري يدعى " البرنوس"، وبعد مظاهر الصناعات التقليدية التي تعتز بها الجزائر، وكذا التراث المعماري للقصبة التي يعود بنائه إلى الفترة العثمانية العريقة، وتعتبر القصبة أيضا من بين التراث الجزائري المصنف عالميا من قبل منظمة لليونسكو سنة 1992، حيث تعتبر رمز لثقافة والهوية الجزائرية، إنسحر جمال القصبة من حيث البنايات والمنشئات المعمارية الفريدة من نوعها، جعل الفنانين المستشرقين يهرعون إليها.

إن الفنان لويس كمفورت تيفاني استطاع بريشته أن يجمع بين مظاهر التراث المعماري و التراث الثقافي الجزائري من خلال التركيب الفني للوحة وتوزيع العناصر التشكيلية داخل العمل وهذا ما زاد من جمال ورونق اللوحة الفنية .

11-2-الفنان بيرك الفونس: (BURKE-ALFONS). (1859-1942).

اللوحة(33): "شارع في القصبة"[1] **اللوحة(34) : "متجر القصبة"[2]**

[1]http//chroniquesalgeriennes.unblog.fr تاريخ الدخول 28.12.2020 على الساعة 13:00 زوالا

[2]http//chroniquesalgeriennes.unblog.fr تاريخ الدخول 28.12.2020 على الساعة 14:20 زوالا

لقد صور الفنان بيرك الفونس في لوحته الموسومة بـ" شارع في القصبة" أحد شوارع القصبة الضيقة وبها شيخ مع زوجته جالسان أمام بيتهما وهما يرتديان اللباس التقليدي ونفس الشيء للمرأة التي تبرز بالزي التقليدي الجزائري "الحايك" الأبيض.

وفي لوحته الموسومة بـ "متجر القصة"، نري أن الفنان رسم أحد المتاجر في حي القصبة العريق مع إبراز بعض السيمات التراثية التي تتمثل في الزي التقليدي للمرأة والأطفال ويظهر أيضا شيخ أمام باب في أحد شوارعها وهو جالس يقوم ببيع وتسويق منتوجاته.

إن فكرة الفنان في تجسيد لوحته الثرية بملامح القصبة التي تعتبر جزء من مدينة الجزائر، والتي تعود للعهد العثماني التركي وهي "مقر السلطان وتم بناؤها على الجبل المطل على البحر الأبيض المتوسط لتكون قاعدة عسكرية مهمتها الدفاع عن القطر الجزائري كله[1]".وهي مبنية على طراز تركي عثماني تشبه المتاهة في تداخل أزقتها أهمها، "زنيقةالعرايس" و"زنيقة مراد نزيم بك " وفيها عدة عيون مشهورة كالعين المالحة في باب جديد وبئر جباح في قلب القصبة وزوج عيون في أسفلها.إضافة لاحتوائها عدة قصور أهمها قصر الداي أو كما يعرف بدار السلطان وقصر الرياس وقصر خداوج العمية ودار عزيزة.

تحتوي القصبة على مساجد عديدة هي الجامع الكبير والجامع الجديد وجامع كتشاوة وجامع علي بتشين وجامع السفير وجامع السلطان وجامع سيدي رمضان بالإضافة إلى مساجد صغيرة كمسجد سيدي محمد الشريف وسيدي عبد الله وسيدي بن علي بالإضافة إلى ضريحها الشهير سيدي عبد الرحمن الثعالبي الذي لا زال يمثل مزارا كبيرا في حي القصبة بالإضافة إلى جامع كبير تم هدمه في بداية الاستعمار الفرنسي كان يتوسط ما يعرف اليوم بساحة الشهداء.و كانت القصبة عبارة عن حصن يغلق ليلا وله عدة أبواب في جهاتها

[1]– بوعزيز يحي، **الموجز في تاريخ الجزائر (الجزائر الحديثة)**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ج2، ط.2 ، 2007 ، ص5.

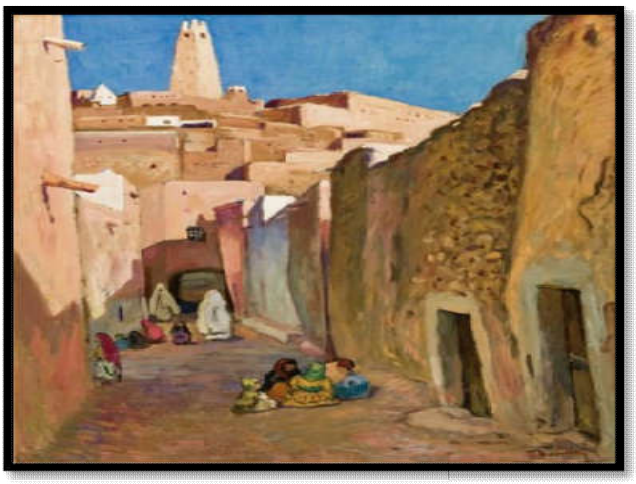
الأربع أهمها باب الوادي من الغرب وباب الجديد في الجهة العليا وباب الجزيرة من جهة البحر وباب عزون من جهة الشرق.

إن الخصوصيات الأكثر تمييزا لقصبة والتي تمنحها كل الروعة هي "الأرضية التي بنيت عليها، تتكئ القصبة على هضبة تتكسر من على ارتفاع 118متر أزقتها متشعبة وهندسة بيوتها خارجيا وداخليا يعطيها سحرا يرجعك لزمان زاهر قد مضى"[1].

إن شغف الفنان بيرك الفونس في تجسيد لوحته "شارع في القصبة" يعبر عن مدى إعجابه وتعلقه بالبيئة الجزائرية وبالتراث المعماري الجزائري وهويته، وأصالته، ومدى تأثره بالمجتمع الجزائر.

11-3- الفنان موريس بوفيول :(1893-1971).)MAURICE-BOUVIOLLE(.

اللوحة 35 [2]: أزقة غرداية



اللوحة 36 [3]: ساحة غرداية

[1] أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954)**، لبنان، دار الغرب الإسلامي، ج.8 ، ط.1، 1998 ، ص385.

[2] http://atmzab.net/index.php?option=com_content&view=category&id تاريخ الدخول 30.12.2020 على الساعة 19:00 مساءا

[3] http://atmzab.net/index.php?option=com_content&view=category&id تاريخ الدخول 30.12.2020 على الساعة 17:00 مساءا

أنجز الفنان موريس بوفيول عدت لوحات فنية عن مدينة غرداية تتميز بألوانها وبموضوعها، ونجد من بينها "أزقة غرداية"، و"ساحة غرداية "، جسد من خلالها مناظر تراثية وعمرانية لمدينة غرداية أو كما تعرف بواد مزاب، حيث أنجزت اللوحة بألوان زاهية، تعكس الألوان الطبيعة لمناظر غرداية، ومشهد اللوحتين فيه معالم أثرية مميزة تبرز أزقتها وساحتها المعروفة بمكانتها العالمية التي تعد مركز هام لجلب السياح.

وظف الفنان في لوحته الموسومة بـ "أزقة غرداية" العديد من الملامح التراثية العمرانية والمعمارية للمنطقة، إضافة إلى تجسيد بعض الشخصيات التي يبرز فيها المرأة الصحراوية ترتدي بعد الملابس التقليدية تسمى "الحايك" بالعامية الجزائرية، وهو عبارة عن كتان أبيض تلف به المرأة نفسها. ولكن ما يثير الانتباه هو أن المرأة تترك فقط عيناً واحدة ظاهر من جميع أنحاء جسدها، لرؤية الطريق أمامها.

أما عند مشاهدتنا للوحة الفنان موريس بوفيول الموسومة بـ " ساحة غرداية" نجده قد وظف التراث المعماري المزابي الذي يعود للحضارة الرستمية، أي إلى أكثر من 1000 سنة. حيث "كانت المدينة عبارة عن قرى صغيرة، لكن بعد نزوح الإباضيين إلى المنطقة والسكن فيها، ومع ازدياد عدد السكان تم تأسيس مدن كثيرة، هي ما نسميها حالياً القصور، لكنها في واقع الأمر مدن قد شيّدت نجد من بينها أول مدينة تسمى تاجيت، وبعض المدن الأخرى مثل مدينة قرارة، وبن رياق"[1].

لقد بنيت هذه المدن أو القصور بحسب ما فرضته الطبيعة الصخرية للمنطقة، وتحوي كل ما تحتاجه المدينة من مساجد ومتاجر وأسواق وممرات متاهة ومقابر. وعلى باب كل

[1]– معروف بلحاج، **العمارة الدينية الإباضية بمنطقة وادي مزاب من خلال بعض النماذج**، أطروحة دكتوراه في تاريخ العمارة الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم علم الآثار،2002، ص35.

قصر، دليل لإرشاد السيّاح، يمنع الدخول من دونه، كما يمنع وضع النظارات الشمسية والملابس القصيرة والتدخين داخل أروقة القصور.

11-4- الفنان فيليبوبارتوليني: (FILIPPO-BARTOLINI).(1861-1908)

لقد أبرز الفنان فيليبوبارتوليني في العديد من أعماله الفنية مواضيع التراث المعماري الإسلامي لمنطقة تلمسان، وهذا مناره في لوحته الموسومة بـ "مسجد سيدي بومدين"، حيث جسد لنا ملامح التراث المعماري ذو طابع ديني وهو المسجد من الداخل كما نرى أنه استخدم بعض العناصر التشكيلية والتي تتمثل في المنبر ومجموعة من الرجال بالزي التقليدي الخاص بالصلاة.

اللوحة رقم37: مسجد سيدي بومدين(تلمسان)[1]

إن المسجد أبي مدين تحفة المعمارية بنية من طرف السلطان المريني أبي الحسن، بعد استيلائه على مدينة تلمسان في حدود عام 739هـ/1339م في العباد، ذلك ما تدل عليه كتابة نقشت فوق باب المسجد بخط أندلسي جاء فيها: "الحمد لله وحده، أمر بتشييد هذا الجامع المبارك موالنا السلطان عبد الله علي بن موالنا أبي سعيد عثمان بن موالنا السلطان أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق أيده الله ونصره تسعة تلاثون وسبعمائة، نفعهم

[1] https://pinit/4NZvvER تاريخ الدخول 10.10.2020 على الساعة 19:00

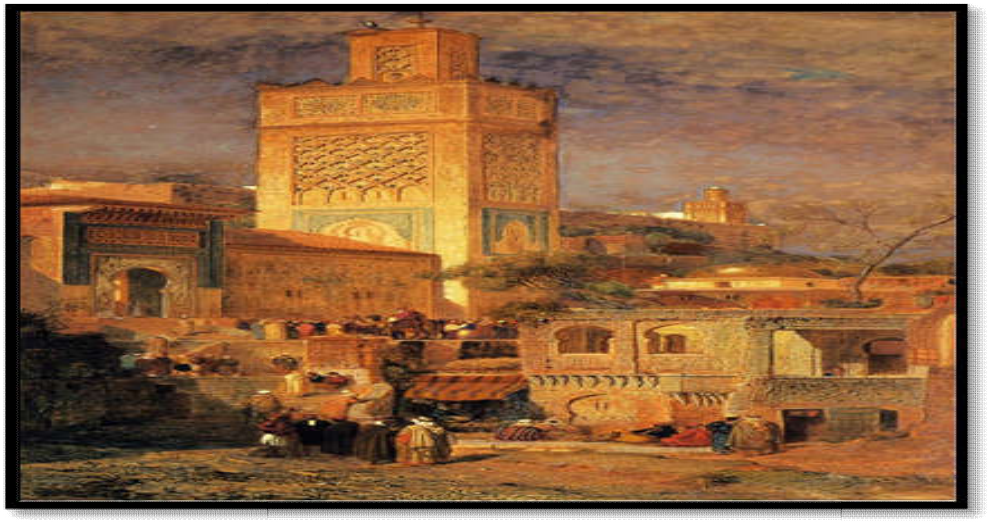
الله بها"1، وهناك كتابة أخرى موجودة على زخرفة هندسية آجرية، تتوجها ظلة من القرميد تحمل كتابة جاء فيها ما يلي :"هذا ما أمر به موالنا أبي الحسن عبد الله علي"، هذه الكتابة موجودة كذلك بالتاج الأيمن للمحراب، وفي التاج الأيسر توجد كتابة أخرى جاء فيها ": ابتغاء وجه الله العظيم ورجاء ثواب الجسيم كتب الله له به أنفع الحسنات وأرفع الدرجات"2. لقد وظف الفنان في لوحته صورة المسجد أبي مدين من الداخل ببراعة حيث نقل لنا الصورة بحذافيرها ويبرز ذلك جليا في الزخارف الموجودة على المقرنصات، والمنبر والمحراب والأقواس، والأعمدة.

إن لوحة الفنان "مسجد مغاربي بسيدي حلوي" هي لوحة فنية تبرز سيمات التراث المعماري المريني الذي يعتبر أحد أهم العمائر الدينية التي برع في تشييدها المعماري المسلم إبَّان الفترة التي سقطت فيها تلمسان بيد المرينيين أنشى على يد السلطان المريني أبي عنان فارس ابن أبي الحسن المريني إلى جانب الزاوية التي اندثرت معالمها كليا، وأخذ هذا المسجد اسم الفقيه أبو عبد الله الشودي الملقب بسيدي الحلوي، ذلك ما تؤكده الكتابة التأسيسية المنقوشة بالخط الأندلسي، وقد جاء فيها مايلي" :الحمد الله وحده أمر بتشييد هذا الجامع المبارك، موالنا السلطان أبوعنان فارس ابن موالنا أبي الحسن علي ابن موالنا السلطان أبي عثمان ابن موالنا أبي يوسف يعقوب ابن عبد الحق أيده الله ونصره عام أربعة وخمسين وسبعمائة، الموافق لسنة1353م".[3]

[1]– جورج مارسيه، العمارة المسلمة المغربية، تونس، الجزائر، إسبانيا والصقليّة، باريس، الفنون والحرف الجرافيكية، 1954، ص276.

[2]– وليام وجورج مارسيه، **المعالم الأثرية العربية لمدينة تلمسان**، تقديم وترجمة مراد بلعيد، علي محمد بورويبة، فلة عبد مزيام، الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص424.

[3]– عبد العزيز محمود لعرج، **المباني المرينية في إمارة تلمسان الزيانية دراسة أثرية معمارية وفنية**، رسالة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، ج2، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 1999 ، ص 585.



اللوحة رقم 38: مسجد مغاربي بسيدي حلوي (تلمسان)[1]

12- تجسيد التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري

بعدما تفطن الفنان التشكيلي إلى مدى ثراء الزخم التراثي الذي يحيط به ، انكب ينهل منه موضوعاته ويتشبع قدر الإمكان لإرضاء رغباته وتوقه إيمانا منه بأن الطبيعة البشرية تحتم عليه العودة دائما إلى ماضيه لبناء لوحته باعتبار " الطبيعة البشرية تفرض علينا الاندماج في الماضي والتواصل معه دون أن نشعر بهذا الاندماج أحيانا وغالبا ما يكون دون رغبة الفرد ، اذ وجد الفنان نفسه محكوما بطبيعة المواضيع والقضايا التي يعالجها" فلا يمكن للفنان التشكيلي أن ينحرف عن بيئته تمام الانحراف بل إنه مرتبط بها ارتباطا وثيقا لذلك نجده يعبر عن نمط المعيشة في مجتمعه فيقف عند العادات والتقاليد والطقوس ليؤكد بذلك مقولة ((الفنان ابن بيئته)) بامتياز.[2]

لقد عمل البعض من الفنانين التشكيليين الجزائريين إلى إعادة احياء التراث، وبعث روحه من جديد في لوحاتهم التي طغت عليها اللمسة التراثية، لتعبر عن الانتماء القوي لهذا الفنان وتؤكد صلته المتينة بمجتمعه، فوجد نفسه أمام حوار جمالي على قدر من الوعي

[1] تاريخ الدخول 29.09.2020 على الساعة 16:00 مساءا **https://pinit/4NZvvER**

[2] – فارس بشر، **سر الزخرفة الإسلامية**، (د ط)، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، مصر،1948، ص 39.

العالي. يشد هذا الحوار قطبيي ثنائية الانتماء للأرض التي تؤكد الهوية والحس الفني العالي الذي يؤكد القدرة الإبداعية الجمالية لهذا الفنان. ونذكر على سبيل التمثيل محمد راسم كونه النموذج المثالي الذي حقق ذلك في لوحاته.

وبالرغم من أنه هناك أسماء جزائرية التفتت إلى ذلك محمد تمام (العروسة/ شارب الأرجيلة/ امرأة صحراوية/ تزيين العروسة/جلسة في المقهى)، بشير يلس (عرس بتلمسان/ منصورة/ لالة ستي/ مناظر من الريف)،[1] محمد بوكرش (رقصة رجل ترقي)، سمير كزاس (معرض لتكريم المرأة الجزائرية) ، كربوش علي (حرفيّ)، عداس سمية (قعدة مسامعية)، قرماتي زروقي (تلاوة القرآن) ، بلقسوم كسيلة (فضاء قبائلي) ، جلغوم نوال (فانتزيا) و خليلي أحمد (زفة عروس).

الذين جعلوا من انامـلهم أداة يستعنون بها قصد نفض الغبار على الكنوز التراثية التي يزخر بها التاريخ الجزائري، وعلى صعيد آخر ان الاحداث التي عاشتها الجزائر على مدي تاريخها العريق وما تركه الاستعمار الفرنسي من دمار وطمس للشخصية الوطنية، في هذا السياق كله يمكن تسجيل اعمال هؤلاء الفنانين الذين عرفوا كيف يوصلون هذا الإرث الثقافي والحضاري إلى المتلقي الجزائري بطريقة غير مباشرة، كما يدل على ذلك المثال الاتي الذي يصور جمالية المعمار الإسلامي متمثلا في مسجد للفنان الطيب العيدي:

[1]– عفان إيمان، **دلالة الصورة الفنية**، م س، ص 118.

12-1-الطيب العيدي

اللوحة رقم 39

الفنان :الطيب العيدي

اسم اللوحة الجدارية: لوحة تراثية

التقنية المستعلمة مزيج من الألوان الزيتية. وألوان الأكريليك

تاريخ العمل 2011

- **الوصف الأولي للوحة:**

في هذه اللوحة وزع الفنان مجموعة من الأشكال والعناصر المعمارية في طابع زخرفي أراد من خلال ذلك تجسيد العمارة الاسلامية وكأنه يريد اعادة كتابة التاريخ الاسلامي بلغة فنية تبرز عظمة التراث الاسلامي، فجمع بين الخط والرسم في وحدات وخطوط عربية مختلفة محاولا الكشف عن رؤية مشرقة تشكل اجزائها نموذجا من نماذج العمارة الاسلامية فتظهر لوحته مملوءة بالأشكال الهندسية من مربع ومثلث والهلال وأشكال مقوسة وكلها رموز من رموز الفن الاسلامي وجاءت اللوحة مشكلة بمجموعة من الاشكال والرموز البيئية.

- **الاشكال والخطوط:**

تبدو اللوحة مملوءة بمجموعة من الخطوط تعددت واختلفت حسب غاياتها ومعانيها الدّلالية وتميزت اللوحة بوحدة الأشكال والتشابك فحددت اللوحة الزمان والمكان إذ ميزها التجريد الظاهر بتنوع من حيت النمط المنجز أو من حيت الموا د تتخللها مظاهر الإيقاع في الكون ، ولعل الأشكال التي استعملها الفنان في اللوحة من العناصر الاسلامية فهي تحمل في طياتها خصائص الفن الإسلامي ومن هنا تنوعت وتفاوتت في الجمال ويعد التجريد صفة حقيقية تميز الفن الإسلامي ،ظهرت بعزوف عن تمثيل الطبيعة، واتجاهه إلى الشكل الهندسي لاهتمامه العالم المرئي بذاته ،إنما التعبير عنه بأشكال مجردة عن طريقة حركة الخط.[1] وباعتبار الفنان العيدي من أشهر الخطاطين فكان لحضور الخط في أغلب لوحاته واحتل مكانة كبيرة وأهمية بالغة عنده فهو عنده وسيلة للتعبير فبساطته شكله وسهولة رسمه يمكن ان يعبر عن احساسات الفنان وانفعالاته مهما كان نوعه

- **الألوان ودرجة انتشارها:**

لقد استعمل الفنان العبيدي مجموعة من الألوان من البيض والأخضر بتدرجاته والأصفر والبني والأسود ووزعت هذه الأشكال لتحديد معالم و هيئة البنايات، ولقد جاء على رأس الالوان الاكثر انتشارا في اللوحة الزرق بتدرجاته المختلفة في معظم اجزاء اللوحة و هو دلالة على الهدوء الذي يوحي بثراء اللون ، واللون الاسود هو دلالة على الغموض و القوة التي تساعد الشخص على الوقاية و الحماية من الاجهاد العاطفي ،كما استعمل اللون البني و هو رمز الأصالة ولكن تفسير هذه الرمزية لا يعني قصد توظيفها انما اختار الالوان التي لها علاقة بواقعية المشهد و دراسة المتفككات اللونية للإضاءة التي يحددها الوقت الذي

[1] – شلق علي، **الفن والجمال**، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط.1، 1982، ص 28.

انتقدت فيه الصورة ، وبالتالي محاولة فك سيمائية اللون تبقى مرتبطة بثقافة المتلقي وشعوره .

- **الوحدة والتوازن:** يعد التكوين في اللوحة من اهم المقومات نجاح العمل الفني، لأنه فن صياغة اللوحة الفنية، ويمكن ان نعرفه أيضا هو فن ترتيب الأشكال والألوان في شكل معبّر وممتع وجميل.
- **الوحدة والانسجام:** فنجد في هدا العمل الفني الاشكال والألوان مرتبة في شكل معبر وممتع ومرضّ داخل ايطار اللوحة ونجد قيم جمالية تتدرج تحت هذه العناصر وعلاقات انسيابية من توازن وتوافق وتناسب أحسن الفنان توظيفها في هذه اللوحة التراثية. إد برع الفنان في تجسيده عنصر الانسجام والتماثل إذ اتخذ من الفن الإسلامي كموضوع ووحدة منسجمة من عناصر اللوحة.
- **القراءة التضمينية:**

يعد الطيب العبيدي من الفنانين المعاصرين اللذين برعوا في مجال الخط والزخرفة واستطاع من خلال جداريته التراثية إرساء قاعد الفن الاسلامي بمختلف رموزه التراثية، ولقد استطاع من خلال جداريته تجسيد الموروث العمراني الاسلامي في قالب مملوء بمختلف الدلالات التعريبية ومختلف الابعاد و المضامين الرمزية التي تبرز مكانة الجدارية الجزائرية في الفن الإسلامي، ومع خيالات العبيدي المنفصلة في أفقها الموضوعي فان طبيعة أدائه تشير إلى تزاوج الصورة للمدى الحسي والمتخيل وفق رؤية حدسية قائمة على هذه الثنائية ، كما ينفذ التخيل ليخضع الطبيعة السيالة للمادة إلى أن تشكل كوحدة بصرية متداخلة تحمل من الفرادى ما يجعلها تنتظم ككينونات لها ثقلها في حياة الصورة . وأحسن الفنان العيدي في ترتيب العناصر في صورة العلاقات التشكيلية لبناء العمل الفني كالحركة والتوافق

والتضاد والتكرار وهده العناصر الحسية أضاف اليها الفنان افكارا وخيالا منتظم مما أدى إلى إثراء اللوحة الفنية بقيم جمالية تتير انتهباه التذوق لها.

إن ترتيب العناصر التشكيلية بطريقة صحيحة يجعل اللّوحة كاملة، يلهم المتذوق بالمكان والكتلة والحركة والضوء وهذا الذي يحكي قصة اللوحة. وجاءت الاشكال مملوءة بالرموز كرمز الهلال والنجمة حيت جمع الفنان بين الصورة والمادة بين الخارج والباطن وبين الجزئي والكلي ليقدم لنا تركيبا فنيا جديدا لرموز الفن الإسلامي.

12-2-الفنان : محمد خدة :

اسم اللوحة: القصبة.

التقنية المستعلمة مزيج من الألوان الزيتية وإدخال الحرف العربي وتقنية النحت.

مكان العمل: الجزائر

تاريخ العمل: 1985

الشكل رقم 40: القصبة

المصدر: قواسمي الربعي، جمالية اللون والتكوين في أعمال الفنان محمد خدة ،مدكرة ماستر،قسم الفنون ،كلية االأدب العربي والفنون جامعة عبد الحميد بن باديس،الجزائر،2017-2018.

- **الوصف الأولي للوحة:**

تبدو اللوحة مملوءة بالأشكال والخطوط والتكوينات المختلفة دو خلفية زرقاء فجاءت لوحة محمد خده في تكمل وتناسق حيت استعمل في لوحته جميع الطرق والتقنيات المعتمدة في التعبير الفنّي ،فكانت هده اللوحة مليئة بالرموز البربرية من النضرة الأولى نلاحظ أشكال الهندسية في صورة تجريدية بأسلوبه التجريدي تمكن تجسيد عناصره الفنية في صورة تشكيلية ذات دلالات ومعنوية دو اللون الترابي المصفر الدى طغى على لوحته مختلف عن بقية الألوان اللوحة حيث تظهر اللوحة من خلال المسح البصري عبارة عن عمران وبنايات والعنوان يحيلنا لنفس الفكرة وتشكل اللوحة أحد اعمال التكعيبيين خاصة من حيت التلاعب ببناء السطوح إلاّ أنّ محمد خده خافض على الصفةالمكانية للعمل الفني من خلال تجسيده لحي القصبة ويظهر في الجانب الأمامي غصن من الزيتون وكأنه نوع من الكتابات البربرية فنجد الالوان المبهمة الموضوعية في اللوحة تشرح لنا بمعناه الحقيقي ،فتظهر اللوحة بملامح ضبابية غير واضحة وكأن الضباب البحر يخيم على القصبة فسماء الزرقاء وضعها في الخلفية لتزيد من جمال

- **الخطوط والأشكال:**

وظف الفنان مجموعة من الأشكال والوحدات والخطوط ولقد وجد الفنان خده غايته وذلك باعتبار عنصرا زخرفيا من العناصر المعمارية الإنشائية وكذلك استخدمه في الزخرفة الخطية وغيرها.

- **الألوان ودرجة انتشارها:**

يعتبر اللّون صفة طبيعيّة من صفات الأشياء ،ولا يمكن رؤيته في الظّلام بسبب ارتباطه الشّديد بالنّور وهو مصدر الجمال للكثير من الأشياء ،كجمال الألوان في الأزهار

وفي السّماء عند غروب الشمس [1]. استخدم محمد خده في هذه اللّوحة التراثية مجموعة من الألوان بين الباردة والحارة باعتبار اللّون عند خده قيمة جمالّية خاصة وكما كان استخدامه للون رمزّيا، حيت استعمل اللّون الأصفر بتدرجاته بكثرة والبني والبرتقالي إضافة إلى اللّون الأزرق بتدرجاته وهي ألوان معبرة عن برودة والهدوء الذي يخيم حي القصبة وتعتبر القصبة من الأحياء العتيقة الجزائرية.

- **التوازن:**

تبدو اللوحة حسب توزيع العناصر والوحدات ،والألوان في تناسق وتوازن في علاقاتها يبعضها البعض وبالفراغات المحيطة بها والتوازن هو القاعدة الأساسية التي يجب توفرها في كل تكوين زخرفي وأي عمل فني تزييني والتوازن بطبعه الشامل يعبر عن التكوين الفني المتكامل.[2]

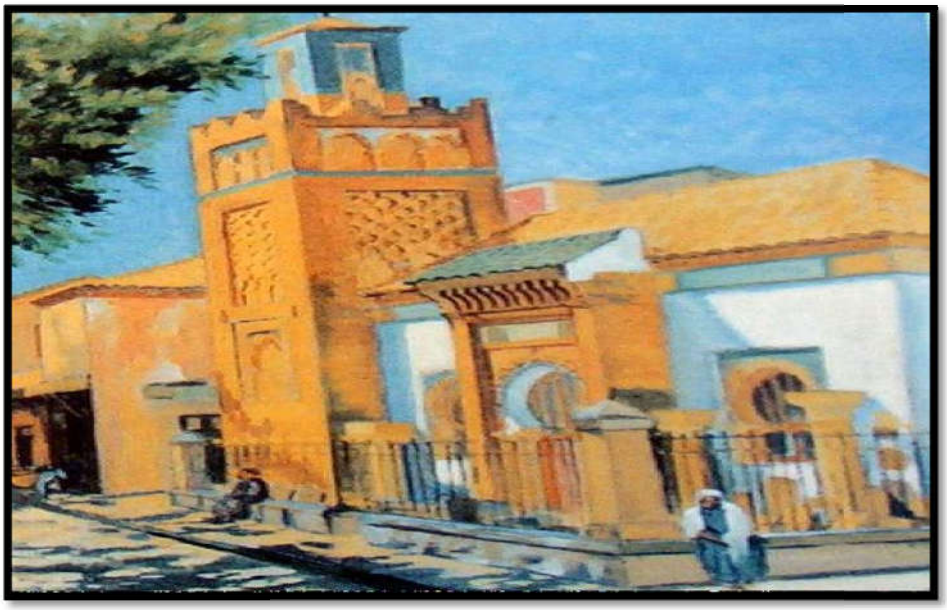
- **الوحدة والتكرار:** جاء موضوع اللوحة موحد فهو يحمل قضية تراثية اما التكرار فنجده بكثرة في الأشكال الهندسية من المربع والمستطيل والدائرة وكذلك الخطوط العربية فنجد تجاور الوحدات الزخرفية في اوضاع مختلفة.
- **الضوء والظل:** استعمل الفنان الإضاءة المباشرة الطبيعيّة والاصطناعية فالطبيعية بضوء النهار فلمشهد يمثل حي القصبة في النهار اما الإضاءة الاصطناعية فبواسطة الألوان وتدرجانها من الأصفر وتدرجاته والإضاءة في هذه اللوحة تبدوا غير مركزة.

[1]– أحمد صلاح الدين يوسف، أحمد مصطفى عبد الغفار، وآخرون، **الفن التّشكيلي كأداة فاعلة لدعم العمارة (دراسة تحليلية لمظاهر دعم الفن التشكيلي لعمارة الحضارة المصرية القديمة مجلة الفنون والعلوم التطبيقية**، المجلد السادس، العدد الثاني 2019، ص 24.

[2]–محي الدين طالوه، **الفنون الزخرفية**، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1986، ص 16.

- **القراءة التضمينية:**

اختار الفنان لموضوعه جانب من العمارة الجزائرية الاسلامية والتي توحد الفن والجمال باعتبارها مهنة متأرجحة بين العلم والفن وتعد بذلك أكثر الفنون التطبيقية صلة بالإنسان ذلك لأنها تضم جميع أنشطته الحياتية التي يقوم بها.



12-3-بشير بلس:

الشكل رقم (41)

اسم العمل متحف تلمسان

التقنية والخامة: ألوان الأكريليك

تاريخ الإنشاء: 1946

يعتبر الفنان بشير يلس من رواد فن الزخرفة الجزائرية فقد درس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر (1948-1951) على يد الإخوة محمد راسم وعمر راسم ،وبدا نشاطه الفني كرسام منمنمات تم اتجه نحو الأساليب الغربية ،وقد ظهر في بعض أعماله متأثرا بالأسلوب الانطباعي وكذلك تأثره بالفنان الانطباعي " فان كوخ "ويظهر ذلك جليا في أعماله المعروضة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة بحيث نلاحظ معظم اعماله قريبة من التكعيبة .[1]

- **الوصف الأولي للوحة**

جاءت اللوحة ثرية بالأشكال والعناصر البشرية، حيت لعبت دورا هاما في تكوين اللوحة فاستخدم الفنان مجموعة من ألوان فاتحة وغامقة وألوان حارة وألوان باردة فنجد اللون الأحمر والذي يعتبر من الألوان الحارة في كل من البناء والمؤذنة وأيضا اللون الأبيض في ألبسة المارة وجد اللون الأزرق بنسبة قليلة وهو من الألوان الباردة والذي يوحي بالهدوء والسكينة، فنجده في السماء الصافية الزرقاء. يوجد في اللوحة التنوع من حيث الالوان من ألوان أساسية وثانوية وأخرى حيادية وأيضا المتكاملة كما نجد تنوع في الاحجام عناصر بشرية وجامدة، تنوع في الاشكال من الدائرة والمثلث والمستطيل والخطوط المنحنية والمستقيمة هذا ما جعل اللوحة تتميز بالجمالية.

- **الألوان ودرجة انتشارها:**

كان استعمال الفنان للون الأبيض الذي هو من الألوان المحايدة فنجده في اللباس الذي يرتديه المصلي الخارج من المسجد وهو يوحي بالصفاء والنقاء والعفة وأيضا كان في مناطق الضوء على العمود والجدا، كما نجد اللون الأبيض في بعض الأماكن من المسجد. فللون الأصفر وهو من الألوان الحارة يوجد على الجدران من الجهة الأعلى والسفلية

[1] ابراهيم مردوخ، **الحركة التشكيلية المعاصرة**، م س، ص 84.

للمسجد. كما يوجد أيضا في زخرفة ا المسجد اللون البني وهو لون يرمز إلى القوة والصلابة الذي نجده في أعمدة الإنارة وهو أيضا لون بشرة (الوجه والأيدي والأرجل). اللون الأسود نجده في شعر (اللحية) والحاجبين وأيضا ومناطق الظل وهو لون الخطوط فكانت هذه الألوان قد حددت لنا الوقت وزمن الامير.

- **الضوء والظل:**

كان في اللوحة ضوء طبيعي من الشمس يدخل من نافذة الغرفة وينتشر على الجدار في الأمام ومضيء مع الجهة الامامية للمأذنة، والنصف الايمن للرجل دو الوشاح الأزرق وايضا كتفيه مما أعطى للعمل جمالا وأيضا كرسي الذي يجلس عليه المارة بما فيها الشخص الجالس، أما العناصر المتبقية فكانت مظلمة، حيث كان الضوء من الاعلى في الجهة اليسرى.

- **الخطوط المشكلة للمشهد:**

يوجد في اللوحة مجموعة من الخطوط فمنها خطوط حقيقية فمثلا الخطوط الأفقية والعمودية والمستقيمة التي شكلت لنا العناصر البنائية والتي جاءت مرسومة بشكل واضح وجاد، كما نجد الخطوط المنحنية والمنكسرة في كل من الاقواس والنوافذ وفي باقي العناصر الأخرى. أما الخطوط الوهمية والتي لا نراها مباشرة من خطوط الألوان والتي خلقت نوعا من الحركية داخل العمل الفني حيث نجد الخطوط المنحنية والمنكسرة كانت بكثرة في اللوحة كما أن هذه الخطوط خلقت نوعا من الثبات والاستقرار والهدوء.

- **الملمس:**

لقد اعتمد الفنان على النوعين من الملمس بحيث نرى وجود الخشن في الجدران وكذلك الملمس الايهامي الذي جاء من خلال العمق او البعد الايهامي الثالث فكان الملمس بصفة عامة منظمة خفيفة وذلك من خلال الترابط بين الألوان والشكل والضوء في اللوحة.

- **الوحدة:**

ما نلاحظه في اللوحة هو ان تحقيق الوحدة كان من خلال تنظيم وتناسق العناصر داخل العمل الفني حيث كان موضوع المسجد ثم الشخص المار بالمسجد الذي يوجد في الجانب الأيمن من اللوحة، ثم بعد ذلك الأشخاص المارة، أضف إلى ذلك الالوان المناسبة للموضوع التي جعلت العمل الفني منظم ومتناسق والتي تمنح للمشاهد شعور مريح.

- **التوازن والانسجام:**

حقق الفنان في عمله هذا عنصر التوازن وذلك من خلال توزيع العناصر بشكل منتظم ومنظم، فجاءت الأشكال متناسقة ومنتظمة.

- **الايقاع والحركة:**

بما ان الايقاع هو تكرار الكتل والمساحات والتي قدي تكون اما متقاربة أو متباعدة فان الفنان قد حقق ذلك من خلال تقارب العناصر داخل اللوحة مما جعل المشهد يمتاز بالحركة. وكما هناك توافق في العمل وذلك من خلال استخدام الفنان الالوان المنسجمة (الباردة والحارة) التي تتناسب مع الاحجام وموضوع الفني للوحة.

الفصل الثاني

تحليل لوحات فنية

(محمد راسم)

تمهيد:

في الفصل االثاني، سنتطرق إلى الجانب التطبيقي من الدّراسة، حيث سنعمل على توظيف خطوات التحليل السيميولوجي المقترحة من طرف "لورانجير فيرو"، على عيّنة من اللّوحات الفنية للفنانين الجزائريين: "**محمد راسم**"، "**أحمد خليلي**" التي تندرج ضمن أسلوب فنّ المنمنمات، الذي سبق وأشرنا إليه في الفصل الثاني من الدراسة.

وحتى يكون تحليلنا مبنيًا على أُسُس صحيحة تتيح لنا حسن القراءة واستنباط المعاني من وراء هذه الأعمال الفنية المتناولة، علينا أولاً معرفة أصحاب هذه الأعمال، والبيئة العامة التي أحاطت بهم.

1. مفهوم التحليل الفني:

هو اكتشاف طبيعة تكوين الموضوع الفنّي، وكيفية تنظيم الأشكال والمساحات والألوان والحدود الخارجية، والملمس، والبنية، والفراغ، ووصف العلاقات القائمة بين العناصر المسؤولة عن وجود الموضوع الفنّي، وتجميع الأدلّة التي تساعد على محاولة تفسير العمل الفني.[1]

قراءة اللوحات وتحليلها عادةً ما يحتاج لخبرة طويلة ومداخلات عدّة، لا يعرفها الكثيرون، ممّا يجعل منهم غير قادرين على فهم ما تريده اللوحة، أو ما يريد الفنان أن يعبّر عنه، ولكن لا يمكن أن نختلف على تباين تذوّق الفن عند مختلف الناس؛ هذا مما لا يختلف عليه اثنان، فأحيانا نشعر بموضوع العمل الفني باللوحة وكأنه مشهد فيديو، دون أن نفهم ما تقوله، لمجرد أننا أحسسنا وتذوقنا شيئًا ما بداخلنا.[2]

2. الوصف الأوّلي:

يقول لورانجير فيرو: "قد تبدو مرحلة الوصف مرحلةً ساذجة، ولكنها تبقى أساسية فانطلاقنا من العناصر المتحصّل عليها عن طريق الوصف البسيط، يبيّن التحليل الناجح فأن تصف معناه أنّك تفهم.

وحّتى تسهل عملية الوصف هذه، يضع لورانجير فيرو مجموعة من الخطوات التي يرى أنها قاعدية وضرورية[3]:

[1] – محمد حسين جودي، **العمارة العربية الإسلامية**، ط1. دار المسيرة للنشر والطباعة. الأردن، 2007. ص 48

[2] – مرجع نفسه: ص 49

[3] – مصطفى بنحمو، **جوهر التمدن دراسات في فن العمارة**، ط1. دار قابس للنشر. بيروت. لبنان.2006. ص 89

شبكة التحليل المعتمدة بحسب لورا نجير فيرو:

1- الجانب التقني:

ونعني به كلّ المعطيات والمعلومات المادية (Matérielles) التي تخص الصورة المعنية ويندرج تحت هذا الإطار:

اِسم المرسل أي صاحب اللوحة وتاريخ الإنتاج، ونوع الحامل والتقنية المستعملة ونعني بالتقنية نوعية الورق أو القماش وكذلك طبيعة الألوان الموظفة، زيتية أو مائية، هذا إلى جانب شكل إطار اللوحة وحجمها العام.[1]

2- الجانب التشكيلي:

يبقى التحليل التشكيلي بغض النظر عن القيمة الفنية للصورة ضروريا، وهذا التحليل يستند إلى عدة نقاط ثانوية، أولاها عدد الألوان ودرجة انتشارها، وهذا الحصر لأهم الألوان المستعملة في المنمنمة، يساعدنا فيما بعد على حسن التأويل، فالألوان على حدّ تعبير "جير فيرو" قفزت من وظيفتها كمادة بصرية (Matière optique) إلى وظيفة رمزية، ولقد حدّد السيميولوجيون لكل لون دلالته، مثلما سنورد ذلك لاحقا.

أمّا في النقطة الثانية، فنتطرق للتمثيلات الإيقونية التي جاءت في المنمنمة، ويمكن تقسيمها إلى فئتين:

- تلك المتعلّقة بالهيئة الإنسانية والأشكال الحيوانية والنباتية.

- تلك المتعلقة بالأشكال الهندسية[2].

[1] - مصطفى بنحمو، مرجع سابق، ص 90.

[2] - محمد حسين جودي، مرجع سابق، ص 53.

وهذه الإيقونات تسمح لنا أيضا بالتعرف على الخطوط الرئيسية في المنمنمة، مع العلم بأن لكلّ شكل من الخطوط دلالته الرمزية، فبينما الخطوط المستقيمة (الأفقية والشاقولية) توحي بالثبات والصرامة، نجد أن المائلة توحي بالديناميكية والحركية، أما المنحنية فتعطينا الإحساس بالنعومة والأنوثة.[1]

3- الموضوع:

ما يهمنا في هذه الخطوة من الوصف، يتعّلق بشكل أساسي بالقراءة الأولى للّوحة، وهذه القراءة تتطلب منّا بدايةً معرفة علاقة النص بالصورة، فالعنوان سواءً وضع من طرف صاحب العمل الفني أصلا، يبقى ركيزة أساسية في تشكيل المعنى، وفي هذه المرحلة علينا أن نبحث فيما إذا كان العنوان يعكس حقيقة التمثيل الأيقوني في اللوحة أم لا، وفي كلتا الحالتين، نكون أمام معنى مغاير تماما، إذا أخذنا بعين الاعتبار ما للعنوان كرسالة لسانية من دور توجيهي في قراءة الصورة.[2]

ثم تأتي، في المرحلة الثانية، القراءة الأولية لعناصر اللوحة، وهو ما يعرف سيميولوجيًا بالمستوى التعييني، أيْ أننا نعيّن عناصر اللوحة (Repérer les éléments) بإعطائها معناها الأوّلي البسيط، وذلك حّتى نتمكن في مرحلة لاحقة من التحليل من الإسقاط الحسن للمعاني الضمنية، وكما يقول Hjelmslev يجيمسلاف": (نستخرج أمرين من العملية السيميولوجية): التعيين (Dénotation) والتضمين (connotation)؛ فالتعيين يعتبر الأبسط أما التضمين فهو أشد الاثنين تعقيدا.[3]

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

[2] – مصطفى بنحمو، **جوهر التمدن دراسات في فن العمارة،** مرجع سابق: ص 92

[3] – محمد حسين جودي، **العمارة العربية الإسلامية،** مرجع سابق: ص 54

3. دراسة بيئة المنمنمة:

ونعني السياق الذي أنتجت فيها المنمنمة، والذي يسمح لنا دراسته بتفادي التأويلات الخاطئة التي قد يحدثها الوصف الأولي لعناصر المنمنمة ، وهذا ما يدفعنا إلى معرفة الوعاء التشكيلي الذي تنتمي إليه المنمنمة، أيْ إلى أيّ الاتجاهات الفنية تنتمي هذه المنمنمة ثم وفي المقام الثاني، نبحث في علاقة اللوحة بالتاريخ الشخصي لصاحبها، وذلك بغرض الكشف في مستوى لاحق عمَّا دفعه إلى إنتاجها، وهذا ما يرتبط أساسا بنشأته وطبيعة ميولاته النفسية، ومحيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه[1].

3-1-التأويل أو القراءة الثانية (التضمينية):

في هذه المرحلة، نصل إلى الهدف المنطقي من خطوات التحليل السابقة والمتمثلة في الوصف الأولي ودراسة سياق المنمنمة أو بيئتها، ففي هذا المستوى تتلخص غاية التحليل السيميولوجي للّوحة أو لأيّ صورة كانت، إذ يتعلق الأمر في هذه القراءة التضمينية بالدلالة الحقيقية للدليل، بحيث أنها تربط بين هذا الأخير وواقعها الخارجي[2].

وكما يوضح Hjelmslev، التضمين يتموقع على المستوى الرمزي، بمعنى أنها تحيل إلى كون الصورة توحي بما هو أبعد مما تمثله، فالتضمينية تتعلق بالجانب الإنساني المتصل بعلاقة التأثير الحادثة حين التقاء الدليل مع أحاسيس ومشاعر القراءة، وعلى هذا الأساس يكون المستوى التضميني مرتبطا بالإطار السوسيو ثقافي الموجود فيه.[3]

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**– مقاربة لغوية تداولية–،ط1.دار الكتاب الجديدة، بيروت لبنان.2004.ص 34

[2] – مرجع نفسه : ص 35

[3] – محمد خطابي، **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، ط1. بيروت. لبنان .1991. ص 57

ولقد وضّح هذا جليًا" رولان بارت "مؤكدا على ضرورة الكشف عمَّا تخفيه الصورة المقدمة للجمهور من تعسف إيديولوجي – في اعتقاده – وعدم النظر إليها بسذاجة[1]:

"انبثقت هذه التأملات في أغلب الأحيان من مشاعر فقدان الصبر أمام الطبيعة التي تضفيها الصحافة والفن، والمعاني المشتركة على الواقع بدون توقف. إنه من المؤلم أن نرى في كل لحظة خلطًا بين الطبيعة والتاريخ في ما ترويه أحداثنا، أريد من خلال هذا العرض معالجة التعسف الإيديولوجي الذي يوجد فيما أعتقد متخفيا فيه" .[2]

وعليه فإن جوهر الدراسة السيميولوجية للصورة أو لغيرها من النظم الاتصالية، حسب Barthe، هو الكشف عن الإيحاءات والمعاني المتخفية من ورائها؛ أي الرسالة الحقيقية التي تودّ إيصالها، وهذا ما نسعى إليه في تحليلنا[3].

3-2-نتائج التحليل:

وهي المرحلة الأخيرة في شبكة تحليل "جير فيرو" وهي الحوصلة التي نخرج بها بعد دراستنا لمختلف خطوات التحليل السابقة.

ويمكن أن نلخّص إلى حدّ ما شبكة تحليل Gervereau (جير فيرو) فيما يلي:[4]

[1] – محمد خطابي، مرجع سابق ، ص 58

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص 36

[3] – عبد الواسع الحميري، **ما الخطاب وكيف نحلّله**، ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت، لبنان.. 2009. ص 25

[4] – مرجع نفسه: ص 26

4- موجز شبكة التحليل المعتمدة (حسب لورانجير فيرو) :

➢ **الوصف:**

1- الجانب التقني:

- اسم صاحب المنمنمة

- تاريخ ظهور المنمنمة.

- نوع الحامل والتقنية المستعملة.

- الشكل والحجم.

2- الجانب التشكيلي:

- عدد الألوان ودرجة انتشارها.

-التمثيل الأيقوني / الخطوط الرئيسية.

3- الموضوع:

- علاقة المنمنمة/ العنوان.

- الوصف الأولي لعناصر اللوحة (القراءة التعيينية).

➢ **بيئة المنمنمة:**

1- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه المنمنمة.

2-علاقة المنمنمة / الفنان.[1]

[1] – محمد خطابي، **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**، مرجع سابق :ص 60

- **القراءة التأويلية (التضمينية).**
- **نتائج التحليل.**[1]

يقدم هذا الفصل دراسة تحليلية نقدية للّوحة الفنية: "**شرفة القصبة وداخل المسجد**" للفنان التشكيلي الجزائري: "**محمد راسم**"، وتحاول الباحثة استثمار الإطار النظري للفصلين السابقين ، حيث اختارت هاتين اللوحتين الفنيتين من لوحات الفنان "**محمد راسم**" كعينة للدراسة التطبيقية، لِما تحمله من خصائص تقنية وتشكيلية، من حيث طبيعة المنمنمة ومقوماتها، وما تمثله من تراث معماري للعمارة الجزائرية.

والهدف منها تقديم قراءة أولية للمنمنمة ، ودراسة تحليلية نقدية، لمكوناتها ومحاولة البحث في المعاني الضمنية للعمل الفني: "**شرفة القصبة**" و"**داخل المسجد**" مع مراعاة الوعاء التشكيلي وعلاقته بالفنان.

في الأخير، تقدم نتائج الدراسة بغية الكشف عن السبب الذي دفع الفنان لإنتاج هذا العمل الفني، ومدى ارتباطه بالفنان، مع مراعاة الجوانب النفسية، الاجتماعية وكذلك الإطار التاريخي والسياسي الذي رسمت فيهما المنمنمة.

[1] – محمد خطابي، **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**، مرجع سابق: ص 61

5- محمد راسم:

محمد راسم بن علي بن سعيد بن محمد البجائي، يتصل نسبه بصنهاجة، ولد في 24 جوان1896، حي القصبة، التي ألهمته طوال حياته في أغلب مواضيعها التي رسمها، حيث كانت بدايته من اكتشاف بروسبير ريكا، الذي كان يفتن بالمواهب الشابة، بوضوح عن بقية زملائه وهذا كان يترعرع في عالم الرموز والألوان التي كانت بورشة أبيه علي، الذي كان أبًا ل:6 أطفال: 4 بنات وولدين، عُمر الأخ الأكبر لمحمد، ولد سنة 1884 وكان صحفيا مقاوما للنزعة الاستعمارية، أظهر موهبة فطرية فذة في التصميم والتلوين، انتزع راسم بقدرته جائزة الجزائر الفنية عام 1933 التي احتكرت لفناني فرنسا دون غيرهم ، وكان الحاضر يرن برسومه التشكيلية الثرية بمفردات الشرق الإسلامي في معارض باريس وفيينا وكوبنهاجن بوخارست ستوكهولم ورومانيا، أخذ مقعده في الأكاديمية البريطانية لفناني التصوير التصغيري للرسوم، عضوا شرفيا منتخبا دون غيره، دخل المدرسة الابتدائية سنة 1903 وخرج منها سنة 1910، وقد عمل راسم في ورشة المطبوعات بالمكتبة بالجزائر العاصمة عين أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر وأصبح لأول مرة يدرس فن المنمنمات بأسلوبه للطلبة الجزائريين.[1]

[1] – **ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر**، مرجع سابق، ص 91

5-1-أعماله من حيث الشكل:

التكوين: ويقصد به حسن الانتشار للعناصر داخل المنمنمة، والإجادة في تركيب الأشكال بطريقة متوافقة، من حيث عناصر التكوين جل شخصياته يكرر فيها الفنان نفس الوجه، في الملابس وكل الحاجات في كل طرفي المنمنمة، هذا ما يعطى لها روحا تقارب روح الزخرفة الإسلامية في تكرار الوحدات وتناظرها، كل توزيع جيد يتضمن في حياته ترديد الإيقاع هو متوافقة، وإعادة التنظيم والتحليل والتركيب والحذف، والتغيير في الأشكال والدرجات اللونية، وقيم الضوء والظل والمساحات وغير ذلك من المكونات[1].

وإذا أتينا على دراسة المنمنمات ذات الطرح الديني، فنجد أن الفنان محمد راسم قد ركّز فيها على مدى تمسك المجتمع الجزائري في الماضي بمبادئ الإسلام وتقديسه لقيمه الدينية، وقد تجلى ذلك بوضوح في عدد من اللوحات، على رأسها لوحة " داخل المسجد"[2] ولوحة" ليالي رمضان"، و"قصة الإسلام"، إضافة إلى لوحات أخرى اعتمدت على فن الخط العربي والأرابيسك دون التصوير مثل: فاتحة الكتاب "و"ما شاء الله."

في حين جاءت المنمنمات ذات الطابع التاريخي موثّقة لأحداث ذات صلة مباشرة بتاريخ الجزائر، ومشيدة ببطولات شخصيات جزائرية لعبت دورا حاسما ومؤثرا في مجرى هذا التاريخ، ويمكننا الوقوف عند تلك المحطات التاريخية والتعرف على تلك الشخصيات البطولية من خلال لوحات: "معركة بحرية"،" أسطول باربا روس" و" الأمير عبد القادر[3]."

---

[1] – **ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر**، مرجع سابق، ص 94

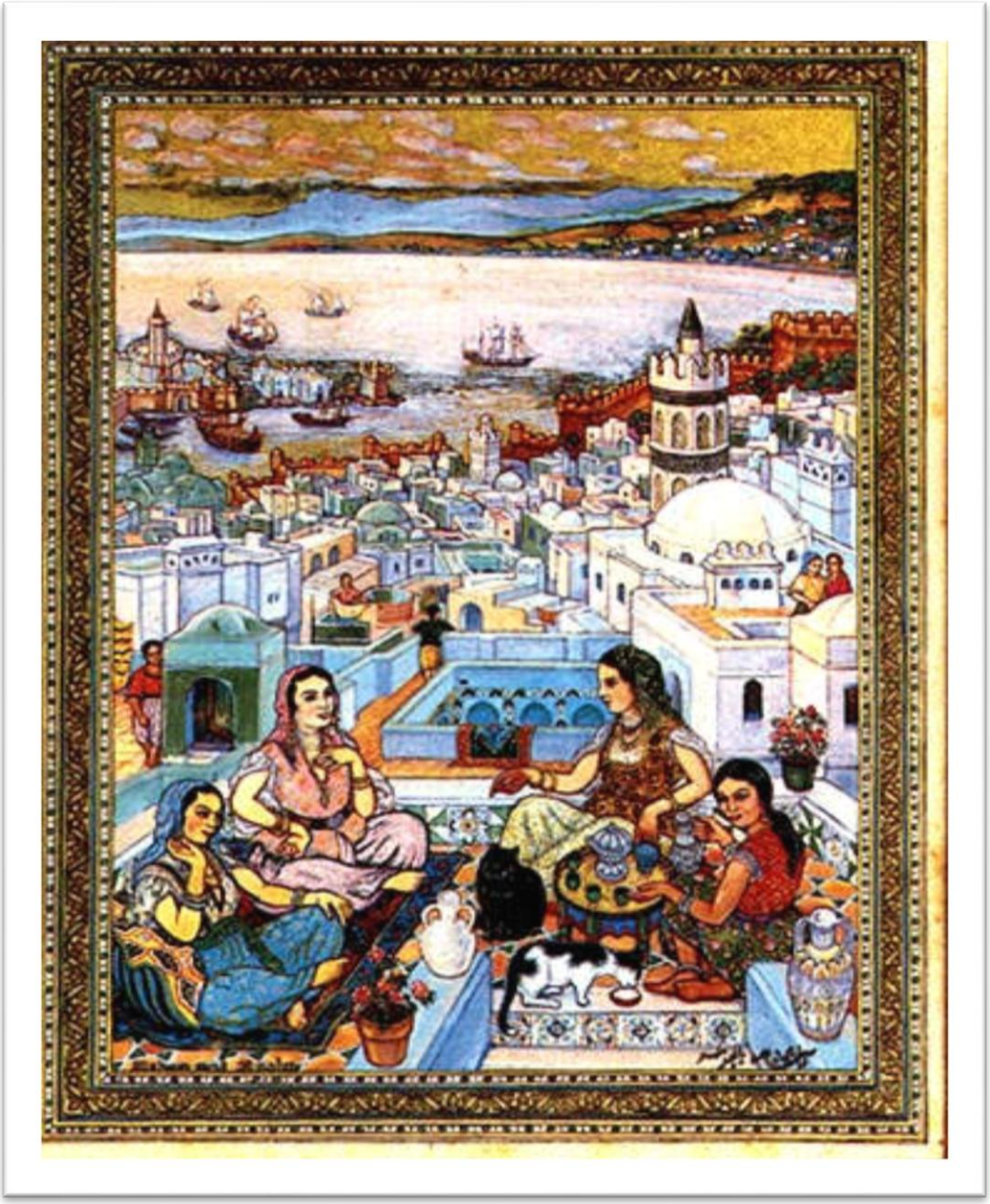
[2] – عبد الرحمان جعفر الكناني، **منمنمات محمد راسم الجزائري روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي**، ط1. منشورات الإبريز، 2012. ص 35

[3] – عبد الرحمان جعفر الكناني، مرجع سابق، ص 36

6- أهم إنجازات محمد راسم:

ومن أهم إنجازات محمد راسم أنه أدخل إلى فضاء المنمنمة الإسلامية البعد الثالث؛ أي العمق، وفقا لقواعد علم المنظور التي طبقها الأوربيون في فن التصوير منذ عصر النهضة حيث أعاد محمد راسم بناء المنمنمة التي لم تعرف بعد "البعد الثالث"، عندما ظلّت محاصرة بين بعدي الطول والعرض، في ظل غياب العمق الذي جعل من واقعيتها لغة "اصطلاحية " تسرد حادثة ما.. فأضفى عليها روح الحداثة بجرأة مبدع جعل المنظور يعتمد على التضاؤل النسبي الموحي بالعمق من خلال تناقض الأشياء وتضاؤلها، كلما ابتعدت عن عين المتلقي عبر استخدام تقني دقيق لحدة الألوان والتلاعب بمستويات تدرجها. وأطلق الخطوط العريضة في البناء العضوي الذي قسم إلى أجزاء منتظمة متناسقة تبرمج حركية الزمان والمكان في تسجيل الحدث.[1]

[1] – أحمد باغلي، **كتاب محمد راسم، مقدمة أحمد طالب الإبراهيمي**، ش و.ن .ت، ط1 .1981. ص 45



منمنمة فنية للفنان محمد راسم تحت عنوان: شرفة القصبة" وهي اللوحة التي اختارها الباحث باعتبارها تمثل الجزائر أو الجزائر المحروسة من خلال إطلالها على الواجهة البحرية من شرفة القصبة.

جمعت منمنمات راسم بين الحداثة والتقليد فيما يخص الشكل الفني والمواضيع المطروحة سواء بسواء، تلك المواضيع التي تنوعت بين تاريخية و[1]اجتماعية ودينية ساعية إلى الإلمام بمختلف جوانب حياة المجتمع الجزائري في فترة من فترات تاريخه التي اختارها الفنان لتكون الإطار الزمني لمعظم لوحاته، ونقصد فترة جزائر ما قبل الاستعمار[2].

7- تحليل منمنمة "شرفة القصبة":

1-الوصف:

1-1- الجانب التقني:

1-2- **اسم صاحب المنمنمة:** محمد راسم.

1-3- تاريخ ظهور المنمنمة:

لم يحدد تاريخ انجاز المنمنمة لكن العمل ظهر بعد أن قسمت تركة محمد راسم سنة 1982، كما أن الفنان لم يكتب تاريخ الإنجاز في معظم أعماله.

1-4-نوع الحامل والتقنية المستعملة:

المنمنمة منجزة عن طريق استعمال تقنية الغواش "gouache" على الورق.

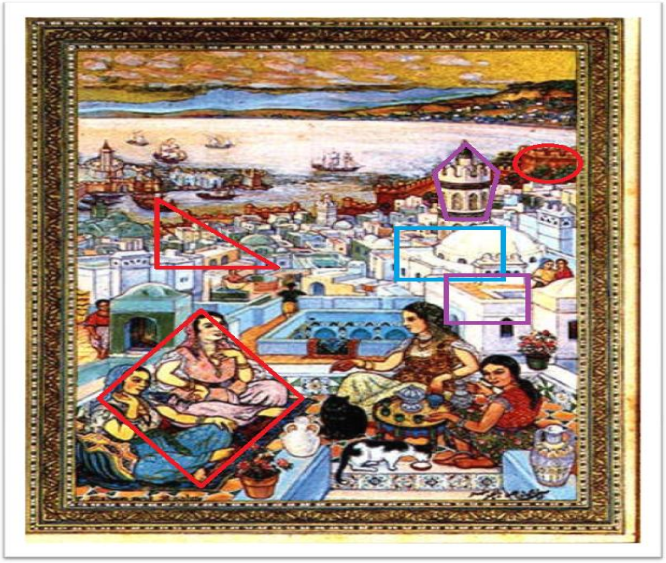
شكل اللوحة ومقاييسها: جاءت اللوحة في إطار مستطيل أبعاده: 24×31 أما النموذج المصغر الذي بين أيدينا هو17×21.5 وهو موجد في كتاب محمد راسم.

[1] - أحمد باغلي، مرجع سابق، ص 46

[2] - أحمد باغلي، نفسه، ص 47

1-5-الشكل والخطوط:

استخدم الفنان محمد راسم في منمنمة "**شرفة القصبة** " مجموعة الخطوط المكونة للهيكل البنائي، التي تظهر في المنمنمة ، تتمثل في الخطوط الثانوية التي وظيفتها الوصل بين الخطوط الرئيسية البنائية، والربط بينها، وبينت حدود المنمنمة الفنية، كي تثير الشعور **بالاستمرارية**، أو **اللانهائية**.



تعرض الخطوط المجردة من أحاسيس معاني يتجليان في الفخر والحياء، والتي مثلها الخطوط البسيطة والثانوية، في حين تعرض عن القوة والشهامة، مجسدة بتلك الخطوط الأساسية المنكسرة والمركبة، في حين الخطوط المنحنية توحي بالوداعة والرقة والسماحة.

في حين نجد الأشكال الدائرة للقلعة والمربع للمسجد، وهو ما يشير إلى رمزية وانتماء الفنان التشكيلي أي البيئة الجزائرية (الدين- الرجولة- القوة- الشرف- الكرامة).

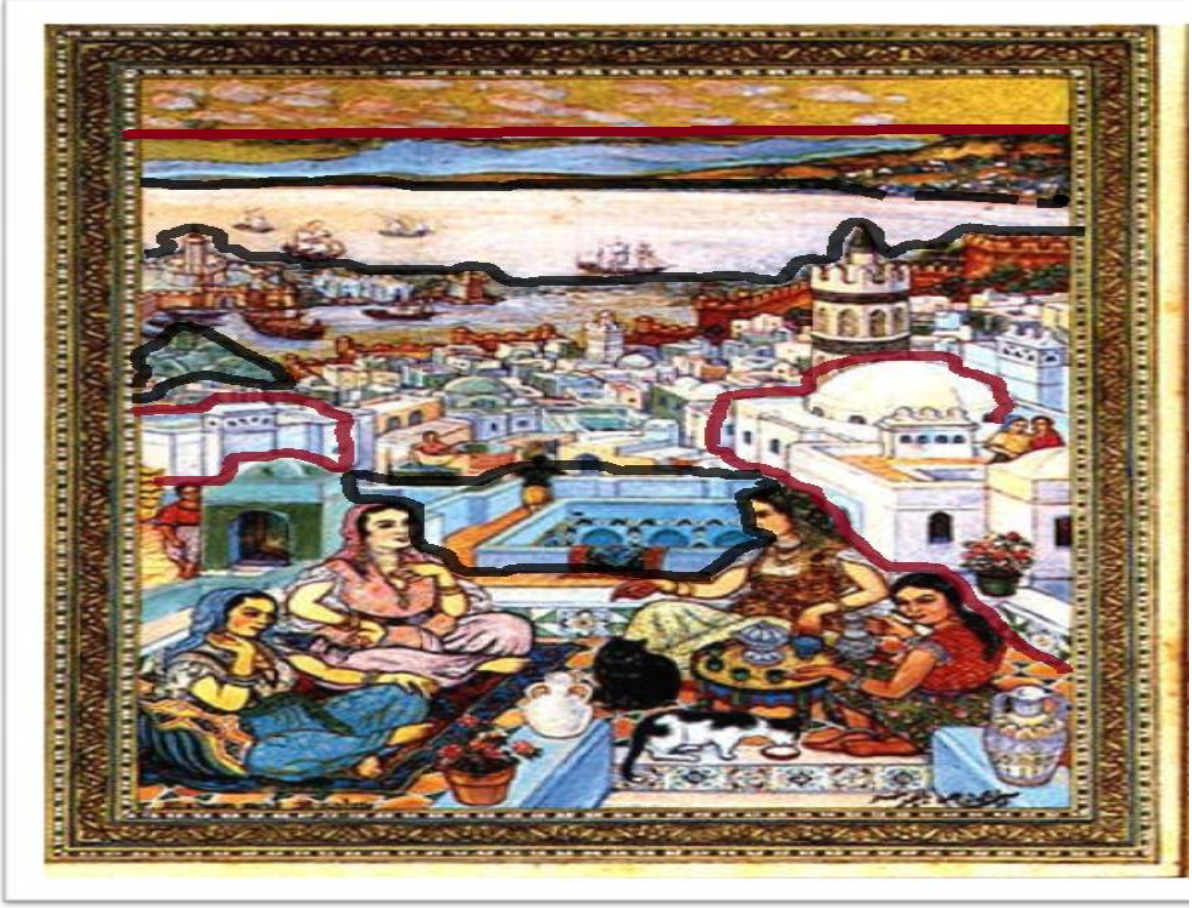
1-6-المساحة:

يتجلى أسلوب توزيع المساحات في العمل الفني "**شرفة القصبة**" متوازنا، فهو بارز في المنمنمة ، حيث راعى الفنان قواعد النسب الجمالية، بحيث العمل الفني من حيث الوحدة والتنوع، والسيادة، وتوزيع المساحات الكابسة، والقائمة في المنمنمة الفنية، سواء الناشئة من لون الموضوع، أو تلك التي الناشئة عن تأثير كل من الإضاءة، والظلال عاملا على الإحساس بالعمق الفراغي.

1-7-الألوان والظلال:

استعمل محمد راسم في المنمنمة عددا كبيرا من الألوان الزاهية والباردة والساكنة على حد سواء، جاء على رأس الألوان الأكثر انتشار الأزرق بدرجاته العديدة من أزرق القاتم إلى السماوي إلى الأزرق المخضر، ويرجع انتشار هذه الألوان إلى انتشار العنصر المعماري في المنمنمة، وهو طلاء الجدران في ذلك الوقت حيث كان اللون الأزرق منتشرا في أغلب المباني المعمارية الجزائرية. ثم يأتي اللون البني الذي هو لون ألبسة النسوة اللواتي في الشرفة، لون السور والمنارة والجبل وراء البحر مع انتشاره بدرجات متفاوتة، اللون الأصفر الذي هو لون بشرة النسوة وبعض من ألبستهم، واستخدم الفنان هذا اللون بدرجاته المتفاوتة في الأرضيات والقبة الصغيرة للمسجد، واللون الذهبي الذي استخدمه الفنان في إطار المنمنمة المزخرف بكثرة، ثم اللون الأحمر الذي استخدم قليلا في الكلب أمام المرأة الأولى على اليمين والمرأة التي تطل وراءهن.

هذه الألوان الأكثر انتشارا مع الاعتماد على الألوان الثانوية: كالأبيض لون المسجد لإضافة مسحة حيوية عليها، والبرتقالي مع استغلال كبير لتدرج الألوان حيث أعطت الألوان بعدا أخر للوحة، وأكثر جاذبية من خلال استعمالها بشكل متدرج.



فاللون الأزرق هنا جاء مزدوجا بالأبيض لإلقاء خاصية المنازل والصفاء والسكينة في مدينة القصبة. في حين اللون البني والأصفر والأسود بصفة وجيزة في اللوحة، فهي جاءت بزيّ الدور الثانوي في ملابس النساء، وهو ما يعكس قوة الشخصية والثقة بالنفس وهو ما يتجلى في ملامح النساء الجالسات.

2- الفراغ:

إن فن التصوير يهتم بكل عنصر داخل المنمنمة الفنية التشكيلية، فهناك العناصر السالبة والعناصر الموجبة. وتمثل معا جزءًا نشطا، تترك للمشاهد راحة في النظر وتجذبه إليها.

أما في منمنمة الفنان التشكيلي محمد راسم "شرفة القصبة"، نجد أنه لم يترك الكثير من الفراغات بل اللوحة قسم اللوحة إلى جزئيْن: السفلي يتضمن النساء الجالسات، والمباني من

أعلى القصبة، وفي الجزء العلوي من اللوحة أعطى الفنان بعد النظر البحر وخليج العاصمة وزرقة السماء.

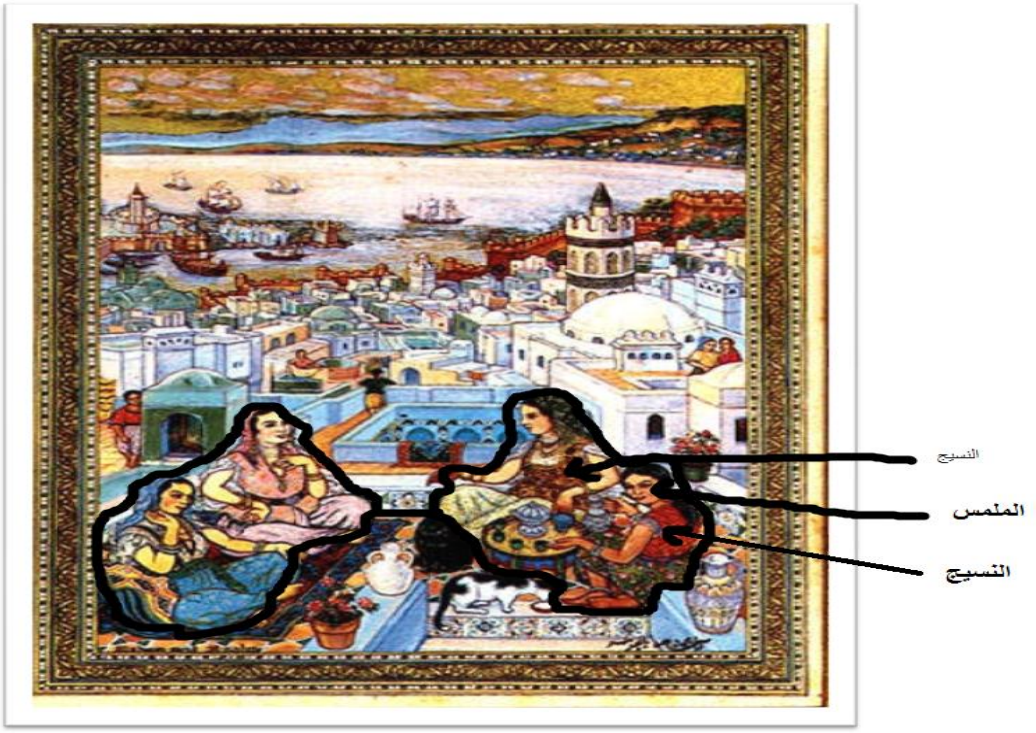
وله أيضا مدلول زمني، فزيادته أمام الوجه ترمز إلى المستقبل، وبالعكس في نقص الفراغ الأمامي، فان نقص الفراغ الأمامي، مع زيادة الفراغ الخلفي، ما يدل على معان عكسية كالذهاب أو الفراق.

2-1-الملمس والنسيج:

ويرتبط اختيار الفنان للخامة التي يستخدمها بالملمس الذي يريده في "شرفة القصبة" أمام الخلفية المبهمة، هو من قبيل الصراع الدرامي الذي يثير مشاعر مختلفة بمجرد المسح البصري الأولي للوحة.

استخدم محمد راسم النسيج في منمنمة "شرفة القصبة" في ثياب النسوة الجالسات. كما جسّد الملمس من خلال بشرة وملامح النساء الجالسات ن فيشير إلى مكانة المرأة وقوتها

وجمالها وهي ترتدي اللباس التقليدي الجزائري، فيثير في المتلقي الإحساس بالزمن الجميل وقوة النساء بعاداتهم وتقاليدهم.



3- التركيب كالإخراج على الورقة:

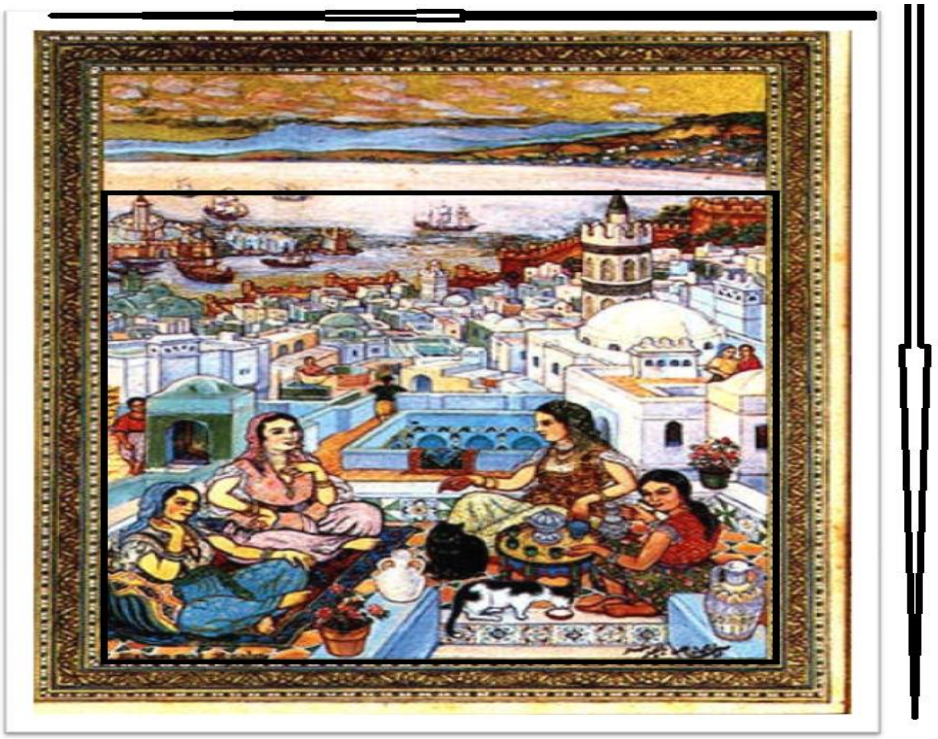
3-1- الشكل والأرضية:

يجمع الفنانون التشكيليون على أن المنمنمة الجيدة هي تلك التي تترك انطباعا ايجابيا وجذابا عند المتلقي من الوهلة الأولى.

3-2-الوحدة كالانسجام:

يتميز العمل الفني "شرفة القصبة" بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة، وهو يظهر من دون هذه الوحدة مفككاً،

تتجلى وحدة العمل الفني بالاستخدام المناسب للخط والشكل والكتلة والفراغ، الضوء والظل واللون. لذا نجد الفنان يحنّ إلى هذا الزمن الجميل.



4- وحدة الشكل:

ونقصد بها وحدة المنمنمة الفنية من خلال تجانس عناصرها وتوزيعها بالشكل الجيد.

1- وحدة الفكرة:

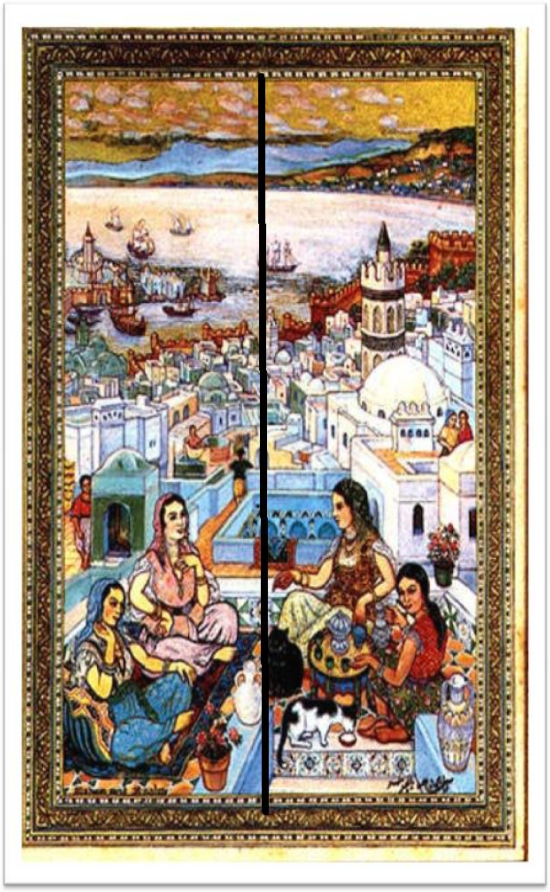
تتطلب ألا نفصل بين عنصرين مترابطين، وتتطلب أيضا ألا تجمع بين عنصرين لا رابط بينها، والفكرة هي التي توجه، وهو ما جسده الفنان محمد راسم في فكرة القصبة؛ فهي تراث معماري جزائري، وشكل المباني في تلك الفترة. كما أضاف لها النساء الجالسات في شرفة إحدى المباني التي تطل على خليج الجزائر (سيدي فرج)، فقد وجّه رسالة هي: (التراث المعماري وقيمته، النساء الجزائريات، العادات والتقاليد، الدين والثقافة، وجمال الجزائر البيضاء والمحروسة).

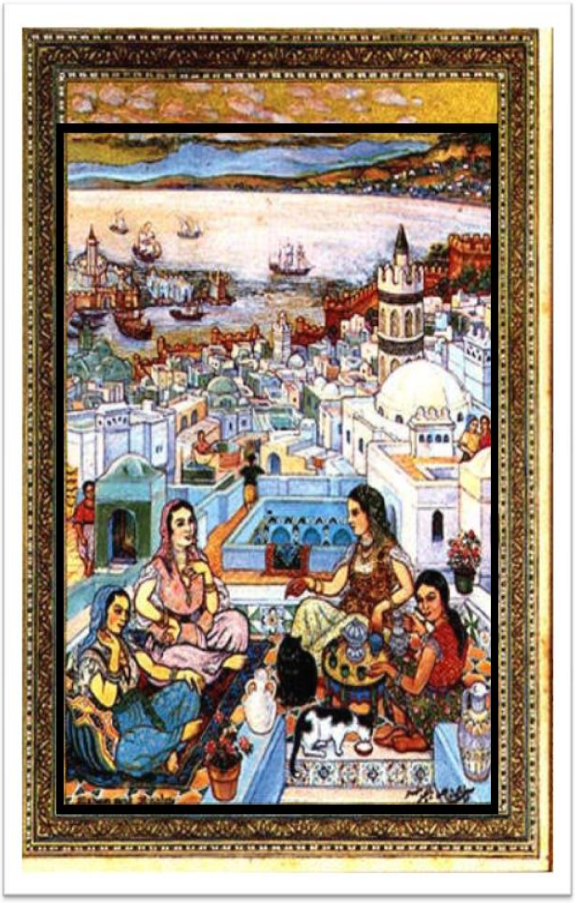
2- وحدة الأسلوب:

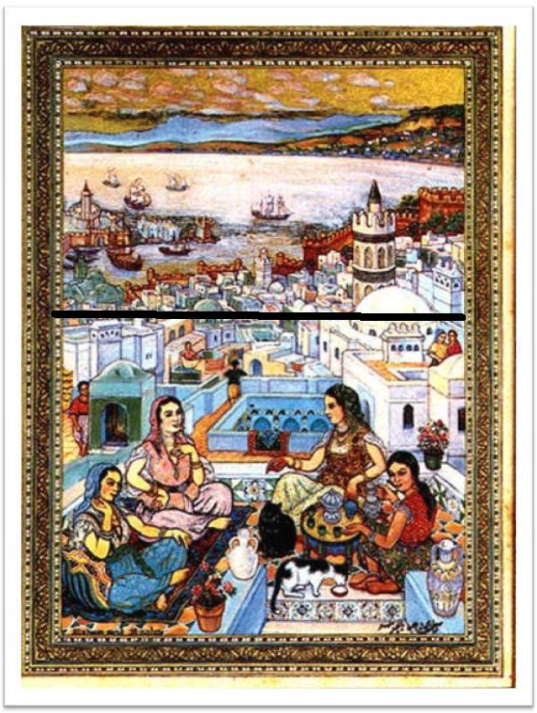
اختص الفنان محمد راسم في فن المنمنمات، والنمط الإسلامي، والفن المعماري والعادات والتقاليد الجزائرية.

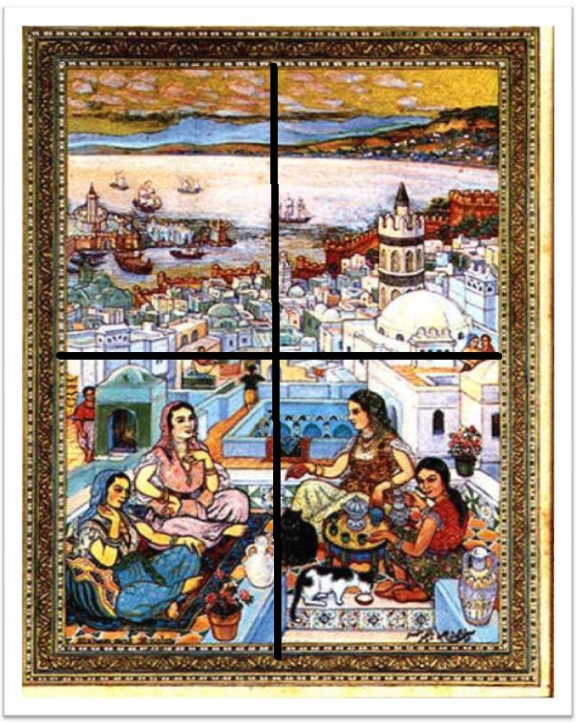
3- **التوازن:**

يتحقق التوازن في العمل الفني إذا تساوت أو تناسبت أجزاؤه المرسومة. لذلك نلمس التوازن في "شرفة القصبة" للفنان محمد راسم من العناصر المنمنمة من حيث الظل والنور والمجسد في الوضعية التي وضع فيها الفنان النساء الجالسات في مقدمة المنمنمة ، وأسفلها ومباشرة نجد المباني المعمارية التي يتوسطها المسجد بمئذنته التي تعلو فوق باقي المباني لتطل من الشرفة على خليج القصبة.









4- الإيقاع:

الإيقاع هو للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني، وقد يكون هذا التنظيم لفواصل بين الأحجام، أو الألوان، أو لتَّرتيب درجاتها، أو تنظيما لا تجاه عناصر العمل الفني، فالأشكال والخطوط تقسم حيز العمل الفني إلى فواصل سطحية أو مكاني.

4-1- عناصر الإيقاع:

- الوحدات وهي العنصر الإيجابي.

- الفتاة وهي العنصر السلبي.

4-2- مراتب الإيقاع:

- **إيقاع رتيب:** وهو التجانس بين عناصر اللوحة في الخطوط والأشكال بشكل متوازن. وهو ما نلمسه في أسفل لوحة "شرفة القصبة" نجد التناسق بين توزيع النساء الجالسات والمباني المتلاصقة في كلتا الجهتين.

- **الإيقاع الحر:** تختلف فيه الأشكال والخطوط بطريقة غير متجانسة، وهو ما نلاحظه في خلفية لوحة "شرفة القصبة" أعلى اللوحة.

- وتعدد مراتب الإيقاع في لوحة "شرفة القصبة"، بين الإيقاع الرتيب، والحر وهو أمر أكسب العمل تنوعا، وشكلا جميلا، وأعطى وحدة للعمل الفني يسر الناظرين (المتلقي).

5- التدرج والتباين:

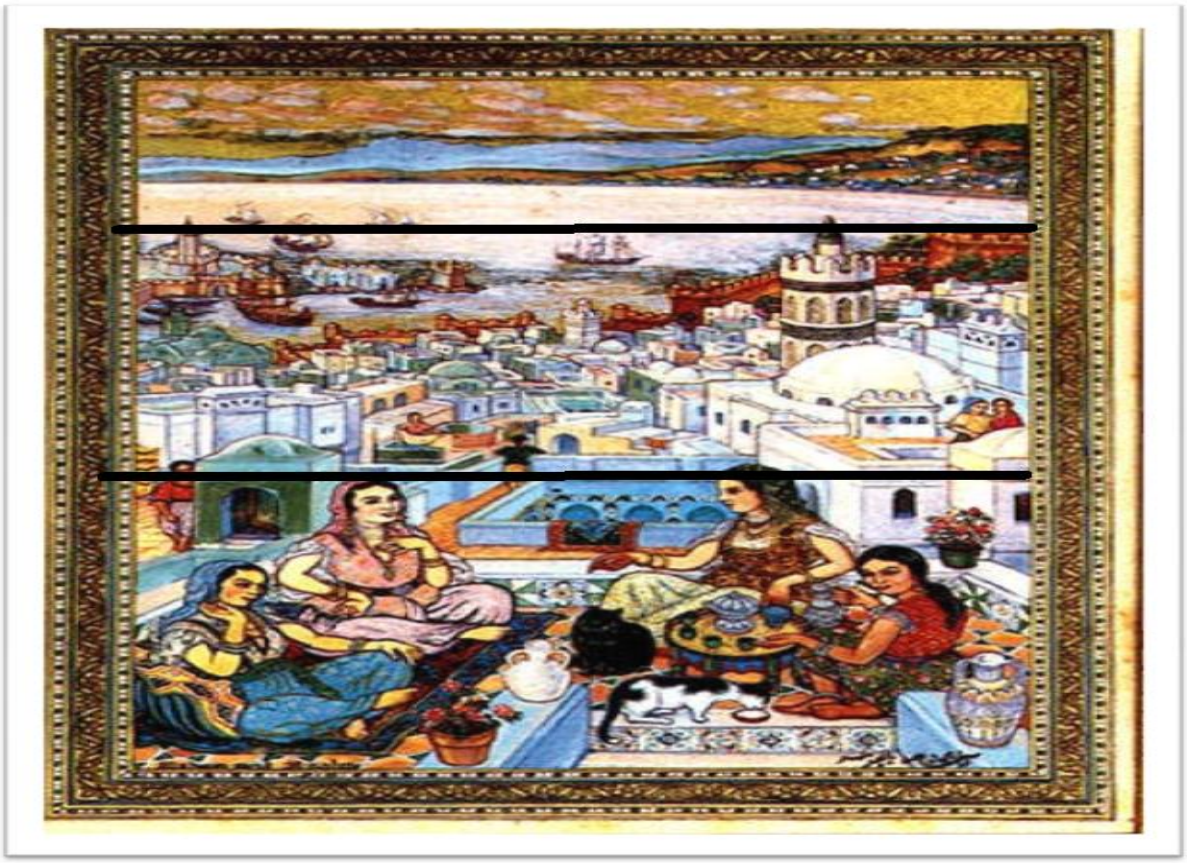
هذا ما نلمسه في لوحة الفنان محمد راسم "شرفة القصبة" في التدرج اللوني للون الأزرق. والأبيض والبني، حيث استعمل تدرج الضوء في اللوحة؛ وهو ما نلاحظه في لون المباني والمسجد، ولباس النسوة، وفراش المنزل واللون البني في الأفق لون صور الذي يحيط بالقصبة ويحميها وهذا التدرج يعطي ترتيب منظم للوحة. حيث لا يشتت النظر ولا يتعب العين كما يمنح المتلقي الراحة والهدوء عند مشاهدة اللوحة والتمعن فيها.

5-1- التباين:

5-1-1- التباين في اللون: أي أن نميز مركز السيادة في أجزاء اللوحة والممثل في الأزرق والبني والأبيض، وهي الألوان السائدة في اللوحة.

5-1-2- التباين في الحدة: أي إظهار التفاصيل الدقيقة في مركز السيادة، وإغفالها في بقية الأجزاء، وهنا نلاحظ التفاصيل المحيطة بالنساء الجالسات؛ كالمسجد والمئذنة والمباني التراثية، فأراد للمتلقي أن يشاهد النساء الجالسات ويركز عليهن.

5-1-3- التباين في العمق: كأن يسود الشكل القريب دون الأشكال البعيدة، والعكس حيث يتمثل الشكل الرئيسي للوحة في النساء الجالسات في شرفة في المستوى الأول من المنمنمة والمباني والمسجد وخليج البحر في المستوى الثاني، والبحر والسماء في المستوى الثالث.

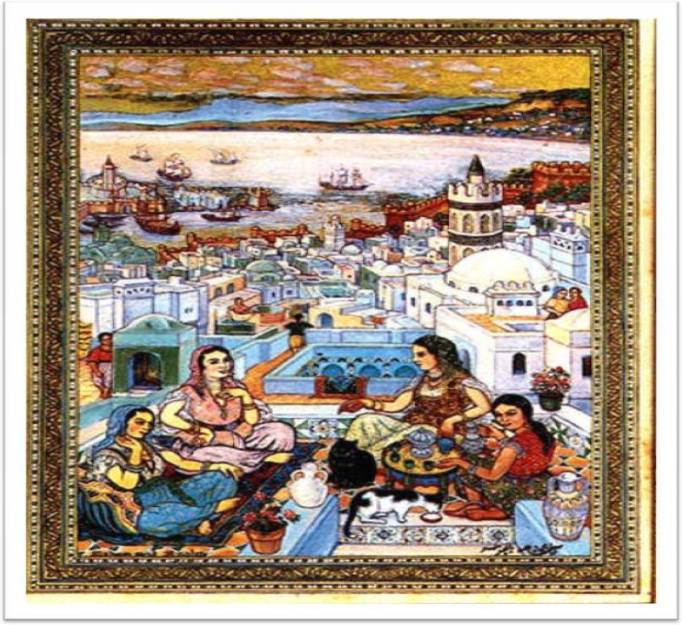


6-التنوع:

منمنمة "شرفة القصبة" يتحقق فيها التنوع من خلال استعمال الألوان، وكثرتها فنجد اللون الأزرق والأبيض والبني، قد طغى على المنمنمة وكذلك التنوع، في توزيع المساحات وترتيبها بشكل جيد.

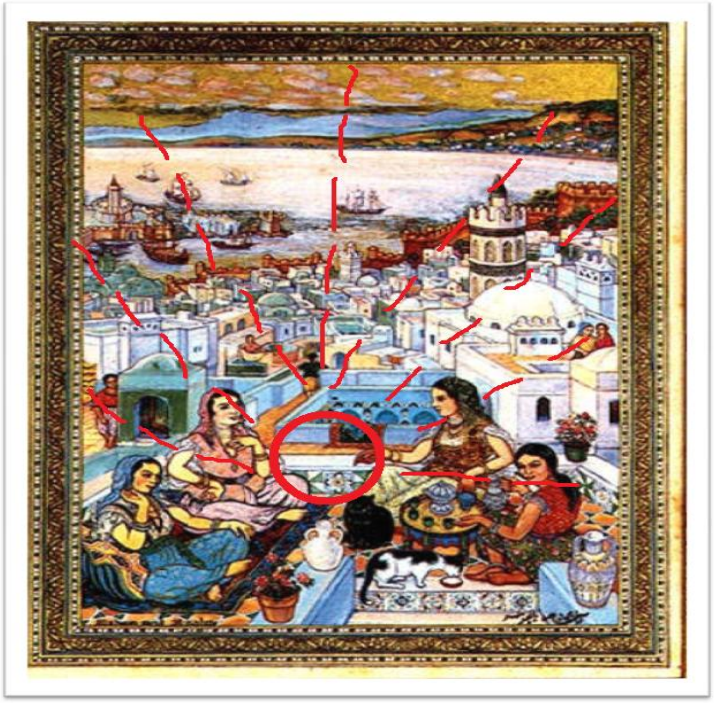
7-الاتزان:

فالاتزان بين الكتل والأوزان، نلاحظه من خلال توزيعها، فتَرتاح العين بالنظر إلى العمل الفني، وتحدث راحة نفسية لدى المشاهد.



8-مركز الاهتمام:

هو النقطة المثيرة في المنمنمة الفنية، حيث يبرز بوضوح الموضوع الرئيسي، وهو "شرفة القصبة" الذي يبرز بشكل جليّ، غير أن هناك النساء الجالسات في شرفة القصبة مع إبراز ملامحهم بشكل كبير وهو ما يبرز من خلال المشاهدة الأولى للمنمنمة ، وهو ما أراد الفنان أن يثيره في نفسية المشاهد.



9-التفسير:

8-1- دراسة المضمون:

1- تحليل المعنى:

2- التحليل الداخلي:

إن العمل الفني قد يعبر على مستويات عديدة من المضامين، أو التي تتدرج من المستوى البسيط التوضيحي، إلى المستويات المعقدة من المضامين الرمزية، الاجتماعية الثقافية والسياسية. وهذا ما ركزت عليه **النظرية الضمنية، أو نظرية المضمون** التي تبحث عن معانٍ أكثر، وأعمق من المعاني الجمالية في الأعمال الفنية[1].

[1] – طارق بكر عثمان قزاز، **النقد الفني**. ط1. دراسة في الفنون التشكيلية، الأردن. 2005. ص 19 – 20

10- القصصية:

حيث تتمثل الخصائص القصصية في المنمنمة الفنية "شرفة القصبة"، في مكانة التراث المعماري الجزائري بقلب محمد راسم، ومدى تعلقه به، وبعادات وتقاليد المجتمع الجزائري، التي جسدها في مختلف أعماله.

11- الرمزية: هي وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية فكرية، توحي بشيء أكثر من معناه الواضح المباشر، وهو الذي يرتبط بالجوانب اللاشعورية، ويقع مفهومه في الوجدان وتعتبر الخصائص الرمزية من العناصر التشكيلية، التي تكاد لا تخلو من أي عمل فني.[1]

فأعمال محمد راسم تحمل في مجملها معاني، حيث لجأ إليها الفنان للتعبير عن فكرته الأساسية، وهي جمالية التراث المعماري الجزائري، والتي ظهرت جليا من خلال القصبة والإطلالة على شرفة القصبة، الذي تعكس مكانة هذه الأخيرة في قلب الفنان وتعلقه الشديد بها.

3- التحليل الخارجي:

4- علاقة اللوحة بالعنوان:

اختار محمد راسم العنوان (شرفة القصبة) وهو عنوان ودليل على مضمون الصورة التي أمامنا، والتي تظهر سطوح القصبة من زاوية مختلفة، وهي الزاوية العلوية التي تظهر لنا أسقف البنايات التي أعطت خلفية للوحة، والجلسة المسائية للنسوة اللواتي في الشرفة.

[1] – طارق بكر عثمان قزاز، مرجع سابق، ص 21

12- علاقة اللوحة بالفنان:

أبرز لنا محمد راسم الجانب الثقافي والتقليدي للمجتمع الجزائري من خلال لوحته في الجلسة المسائية للنسوة وملابسهم ومكان جلوسهم، والجانب المعماري الإسلامي الذي يظهر حب محمد راسم للحفاظ على تراث مجتمعه.

13- التمثيل الأيقوني:

جاءت المنمنمة في إطار مستطيل يأتي الإطار الخارجي محشوا بالخطوط المتحرجة والمتداخلة، والصورة عبارة عن تمثيلات أيقونية للموضوع المطروح من طرف الفنان ألا وهو شرفة القصبة، وبصفة أدق داخل الشرفة والمطلة على مباني القصبة والبحر، ونشاهد أشكالا هندسية مختلفة مربعات ومستطيلات ودوائر في البنايات والقباب والمئذنة، كما أن المنمنمة لا تخلو من الهيئات البشرية التي تتمثل في ستة نسوة: أربعة في الشرفة وواحدة وراء القبة، واثنتان على يمين المنمنمة أمام المسجد

14- الوصف الأول لعناصر اللوحة:

نلاحظ أن المنمنمة يحدها إطاران تتوسطهما الصورة التي فيها بشكل عام خطوط منحنية مستقيمة، ومنكسرة جسدت لنا أشكالا هندسية للمباني العمرانية المستطيلة والمقوسة، والدائرية المتفاوتة المساحة، في البنايات والمسجد والأسقف، والمنظر الرئيسي تمثل في النساء الذي يتوسطهم القط، وجرة الماء، ومزهرية الورد، والذي يجذب النظر مباشرة بعدهم المسجد، وحتى الغروب الذي تمثل في لون السماء والبحر.

15- بيئة اللوحة:

الوعاء التقني والشكلي تنتمي المنمنمة إلى أسلوب معين من فن التصوير وهو فن المنمنمات الإسلامية التي تتميز بكثرة التفاصيل والألوان وجاذبيتها.

4- القراءة التضمينية:

في إطار زخرفة والأرابيسك المجرد البعيد عن الطبيعة المتوالي يوحي بالديمومة والأزلية، جاءت لوحة (شرفة القصبة) لتعطينا منظرا مفصلا لجانب من حي القصبة من الزاوية العلوية بما فيه من أشخاص ومباني، تحت غطاء غروب الشمس.

المنمنمة جاءت بكثرة التفاصيل حتى أنه يصعب الحصول على مكان شاغر، وهذا يدل على تأثر الفنان بالمنمنمات الإسلامية التقليدية، دون إهمال قوانين النسب والبعد الثالث وهو يسعى إلى الحفاظ على التراث الجزائري الإسلامي.

تظهر لنا في الصورة القبة الرئيسية للمسجد ويجاوره قباب صغيرة مشابهة لها، وهذا الشكل من القباب معروف في العمارة الجزائرية، والقبة شكل هندسي معماري له مدلول، إذ أن البعض يعتبر القبة تمثيل للفضاء الرحب، والسماء الواسعة، والمئذنة تبدو في الشكل مضلع قريب للتربيع، وهي أيقونة عرفت بشكل ذاتي في الجزائر والشمال الإفريقي، المساجد ذات المآذن المربعة تدل على الموالك، أما المآذن المدورة فتدل على الأحناف.

أوجد الفنان في هذا الحيز المكاني الهندسي شيئا من الحياة والحركة التي مثلها في النسوة اللواتي يجلسن في الشرفة، والأخريات كل حسب عملها وهن يقمن بحركات مختلفة فالصورة تضم سبعة نسوة في متوسط العمر وهذا ما أظهره صاحب المنمنمة من خلال استعمال بعض الدلالات المتعلقة بسمات الوجوه من خلال الهيئة العامة للجسم، و المنمنمة

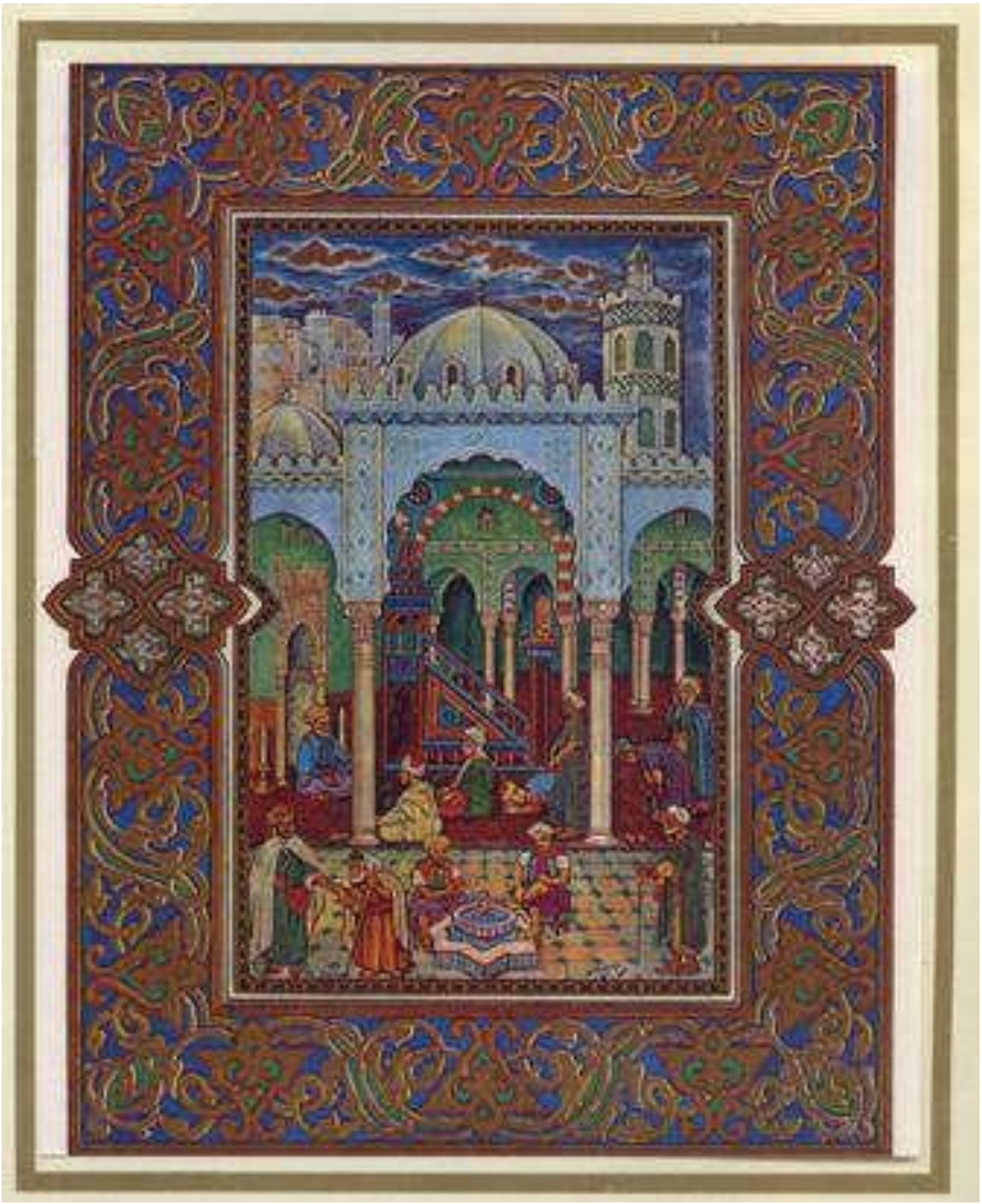
تحتوي على الألبسة التقليدية العاصمية، إذ عادة ما يرتديها سكان المدن الأغنياء، والنسوة تبدو هيأتهن رفيعة وذات مكانة بارزة.

5- نتائج التحليل:

من خلال تحليلنا للمنمنمة شرفة القصبة، يمكننا استخلاص النتائج التالية:

- ✓ أبرزت المنمنمة صيغة وتفاصيل دقيقة متعلقة بالعمارة الجزائرية، وكذا أساليب زخرفتها.
- ✓ ركز الفنان على المباني والقباب وأزياء النسوة للدلالة على فترة زمنية معينة.
- ✓ عكست المنمنمة الفنية بمختلف تفاصيلها الدقيقة والكثيرة بعض الخصائص الفنية للفن الإسلامي.
- ✓ إبراز العناصر المعمارية الإسلامية والتي شغلت العمارة في الجزائر، فالعمارة بدورها من الفنون الإسلامية.

عجت المنمنمة بالحركة والحياة وهذا ما نلمسه من خلال توزيع النساء وحركاتهم وتعبيرهم. تمكن راسم من إبراز الزخرفة سواء على العناصر المعمارية أو على الشريط الزخرفي، وما هي إلا شواهد على الفنون الإسلامية التي حاول راسم إحياءها.



منمنمة داخل المسجد لمحمد راسم.

1- الوصف:

1-1- الجانب التقني:

1-2-**اسم صاحب المنمنمة:** محمد راسم.

1-3-**تاريخ ظهور المنمنمة:** تاريخ إنجاز المنمنمة غير معروف، ولكّنها في المقابل ظهرت إثر تقسيم تركة راسم عام 1982 لتعرض في متحف الفنون الجميلة بالجزائر أما النموذج الذي نعمل عليه – وهو نموذج مصّغر للوحة الأصلية – فقد ورد ضمن كتاب" محمد راسم رائد المنمنمات الجزائري " الذي أصدره الفنان عام 1971.

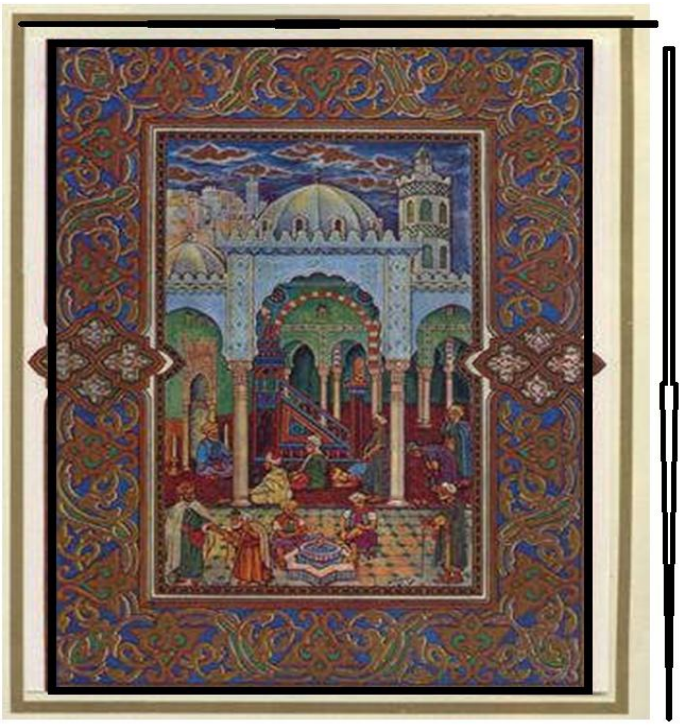
1-4-نوع الحامل والتقنية المستعملة:

المنمنمة الأصلية هي لوحة استعملت فيها الألوان الزيتية على الخشب.

1-5- الشكل والحجم:

المنمنمة جاءت على شكل مستطيل أبعادها:46 سم ×38 سم.

أما النموذج المصّغر الذي نعمل عليه فأبعاده: 20.5 سم ×16.5 سم.



1-6-الشكل والخطوط:

استخدم الفنان محمد راسم في لوحة "**داخل المسجد** " مجموعة الخطوط المكونة للهيكل البنائي، التي تظهر في المنمنمة ، تتمثل في الخطوط الثانوية التي وظيفتها الوصل بين الخطوط الرئيسية البنائية، والربط بينها، مشكلة زخرفة إسلامية استعملها الفنان بحكم انه يجسد إحدى أهم البيوت الدينية (المسجد). وبينت حدود اللوحة الفنية، كي تثير الشعور **بالاستمرارية**، أو **اللا نهائية**.

تعرض الخطوط المجردة من أحاسيس ومعان تتجلى في الفخر والحياء، والتي مثلتها الخطوط البسيطة والثانوية، في حين تعرض عن الزهد والسكينة، مجسدة بتلك الخطوط الأساسية المنكسرة والمركبة، في حين الخطوط المنحنية توحي بالإلهام والرقة والسماحة.

ثم نجد الأشكال الدائرة للقلعة، والمربع للمسجد، وهو ما يشير إلى رمزية وانتماء الفنان التشكيلي، أي البيئة الجزائرية (الدين – السكينة – الزهد).

- **المساحة:**

يتجلى أسلوب توزيع المساحات في العمل الفني "**داخل المسجد**" متوازنا، فهو بارز في اللوحة، حيث راعى الفنان قواعد النسب الجمالية، بحيث العمل الفني من حيث الوحدة والتنوع، والسيادة، وتوزيع المساحات الكابسة، والقائمة في اللوحة الفنية، سواء الناشئة من لون الموضوع، أو تلك التي نشأت عن تأثير كل من الإضاءة، والظلال عاملا على الإحساس بالعمق الفراغي.

- **عدد الألوان ودرجة انتشارها:**

ظهرت المنمنمة ثرية للغاية بالألوان، هذه الأخيرة التي وردت بدرجات متفاوتة الاستعمال. يأتينا اللون الأزرق بتدرجاته في المرتبة الأولى من ناحية كثرة الاستعمال والانتشار، فهو لون خلفية الزخارف المشكلة للإطار الخارجي لها، ولون السماء الليلية القاتمة، وهو لون واجهة المسجد فيتدرج أزرق سماوي فاتح، إضافة إلى أنه لون للعديد من المباني التي تظهر في خلفية المنمنمة، وأيضا هو لون ماء النافورة وزخارفها، كما نجده في زخارف المنبر وبعض الزخارف الجدارية، وحّتى في ملابس بعض الشخوص ويلي الأزرق اللون الأحمر الذي غطى هو الآخر مواضع كثيرة في اللوحة؛ فنجده يشغل مساحة كبيرة كلون الزرابي، المصّلى، كما يدخل في بعض أثاث المسجد وزخارفه وهو أيضا يبدو

بتدرجاته المختلفة في أردية شخوص المنمنمة، كما أنه استعمل لتلوين حواف الزخارف التي تشكل حشوة الإطار الخارجي لها.

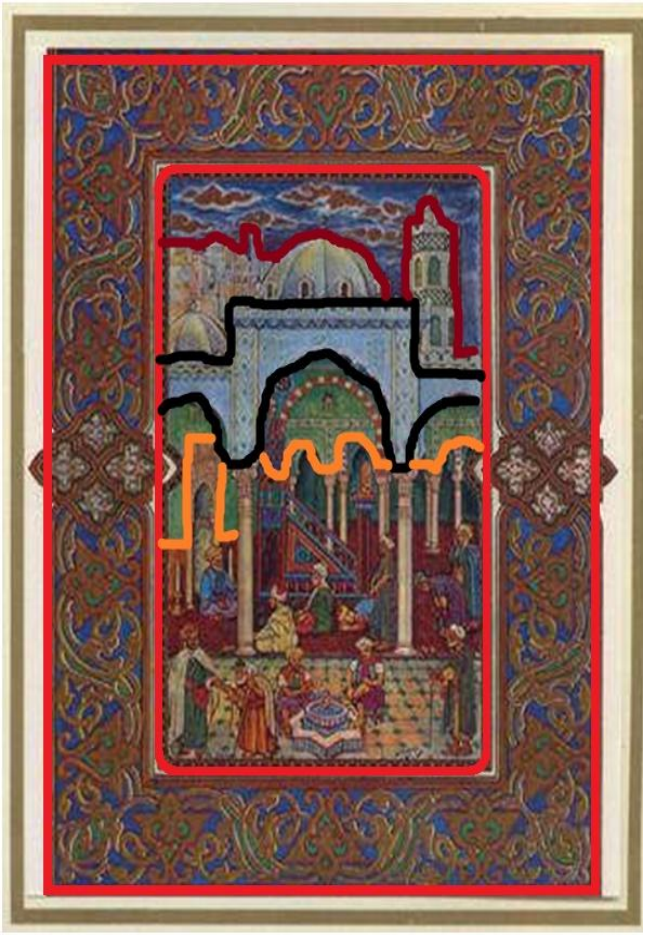
أما في المرتبة الثالثة، فيأتي اللون الأخضر الذي يملأ فراغات بعض الزخارف، كما يظهر كلون للجدران الداخلية للمسجد بتدرج فاتح، وهو أيضا مستعمل في الأردية ثم يليه اللون البني الذي يظهر بتركيز أكبر في الإطار الخارجي للوحة بتدرجات فاتحة، وهو لم يستعمل إلا في مساحات ضيقة، كلون للألبسة وللبشرة بتدرجات مختلفة.

أما الألوان الأقل استعمالا، فنجد اللون الأصفر الذي استخدم أساسا كلون للضياء والنور (ضياء القمر الساقط على الأبنية، وضياء الشموع)، إضافة إلى دخوله كلون مساعد في بعض الزخارف والأثواب. وكذلك نجد اللون الأبيض الذي هو لون الشيب، كما هو لون بعض الزخارف والأثواب والعناصر المعمارية للمصلى، خاصة الأعمدة.

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

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

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



- **الفراغ:**

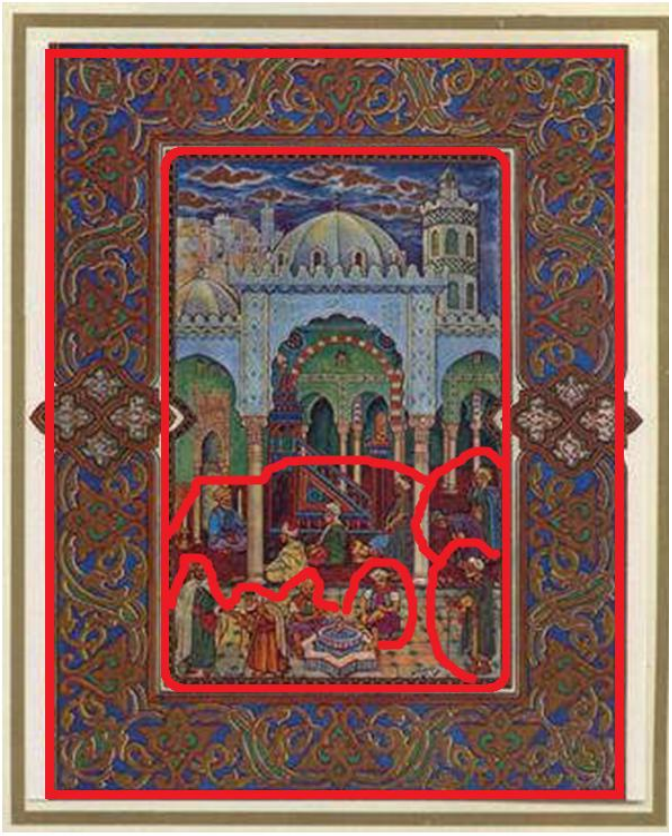
إنّ فن التصوير يهتم بكل عنصر داخل اللوحة الفنية التشكيلية؛ فهناك العناصر السالبة والعناصر الموجبة. وتمثل معًا جزءا نشِطا، تترك للمشاهد راحةً في النظر وتجذبه إليها.

أما في منمنمة الفنان التشكيلي محمد راسم "داخل المسجد"، فإننا نجد أنه لم يترك الكثير من الفراغات، بل قسَّم اللوحة إلى جزئين: سفلي تضمَّن الرجال جالسين يؤدون شعيرة الصلاة ويقومون بالوضوء، أما في الأعلى، فنجد قباب المسجد ومئذنته العالية، والسماء الزرقاء تتخللها سحب.

- **الملمس والنسيج:**

ويرتبط اختيار الفنان للخامة التي يستخدمها بالملمس، الذي يريده في "شرفة القصبة" أمام الخلفية المبهمة، فهو من قبيل الصراع الدرامي الذي يثير مشاعر مختلفة بمجرد المسح البصري الأولي للوحة.

استخدم محمد راسم النسيج في منمنمة "داخل المسجد" في ثياب الرجال الجالسين داخل المسجد. كما جسّد الملمس من خلال بشرة وملامح الرجال الجالسين، فيشير إلى مكانة المسجد عند هؤلاء ومكانة الصلاة في نفوس المؤمنين. كما يعكس الوضوء طهارة ونقاء الرجل المسلم في لباسه وقلبه.



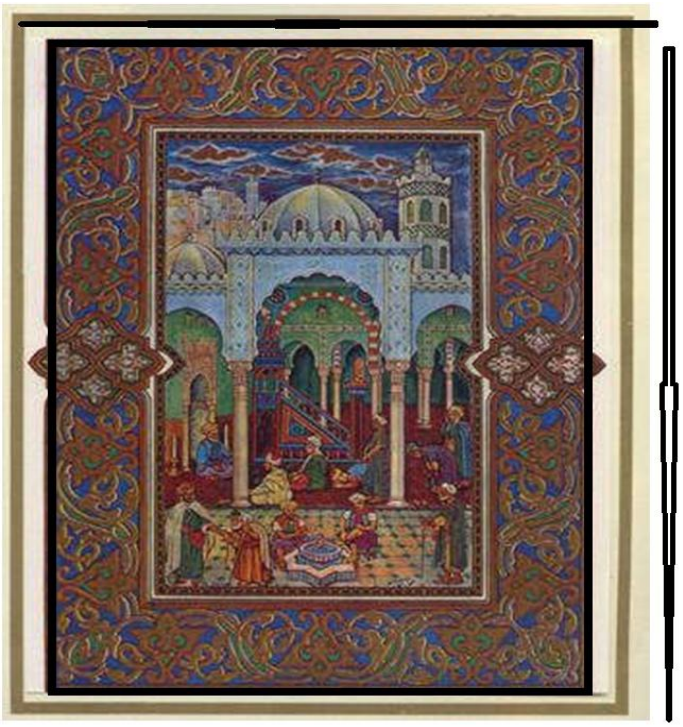
2- التركيب كالإخراج على الورقة:

2-1- الشكل والأرضية:

يجمع الفنانون التشكيليون على أن اللوحة الجيدة هي ما تترك انطباعا ايجابيا وجذابا للمتلقي من الوهلة الأولى.

2-2-الوحدة والانسجام:

يتميز العمل الفني "شرفة القصبة" بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة. وهو يظهر من دون هذه الوحدة مفككاً، تتجلى وحدة العمل الفني بالاستخدام المناسب للخط والشكل والكتلة والفراغ، الضوء والظل واللون، لذا نجد الفنان يحن إلى هذا الزمن الجميل.

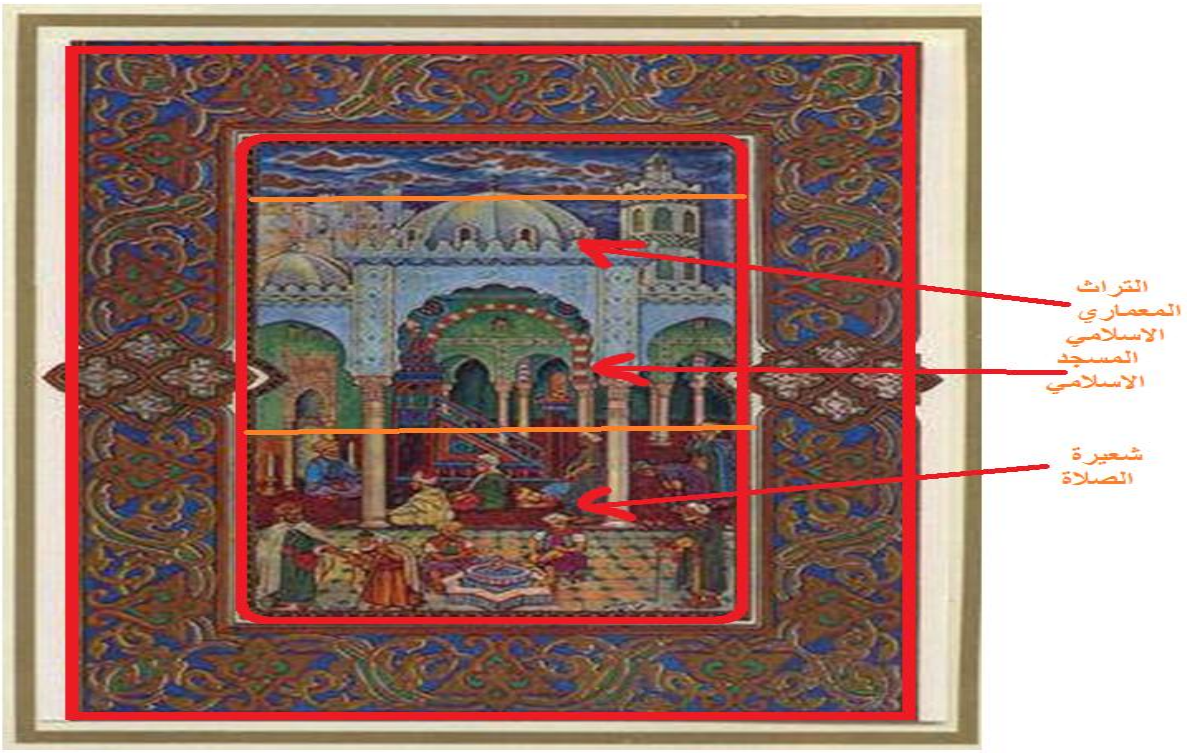


16- وحدة الشكل:

ونقصد بها وحدة المنمنمة الفنية من خلال تجانس عناصرها وتوزيعها بالشكل الجيد.

1- وحدة الفكرة:

تتطلب ألا نفصل بين عنصرين مترابطين، وتتطلب أيضا ألا تجمع بين عنصرين لا رابط بينهما، والفكرة هي التي توجه، وهو ما جسده الفنان محمد راسم في فكرة "داخل المسجد"، فهو تراث ديني إسلامي. كما أضاف له الرجال الذين يؤدون فريضة الصلاة داخل المسجد، فقد وجه رسالة هي: (التراث المعماري الديني الإسلامي وقيمته – الرجال المؤمنين – فريضة الصلاة – الدين والثقافة – الدين الإسلامي).

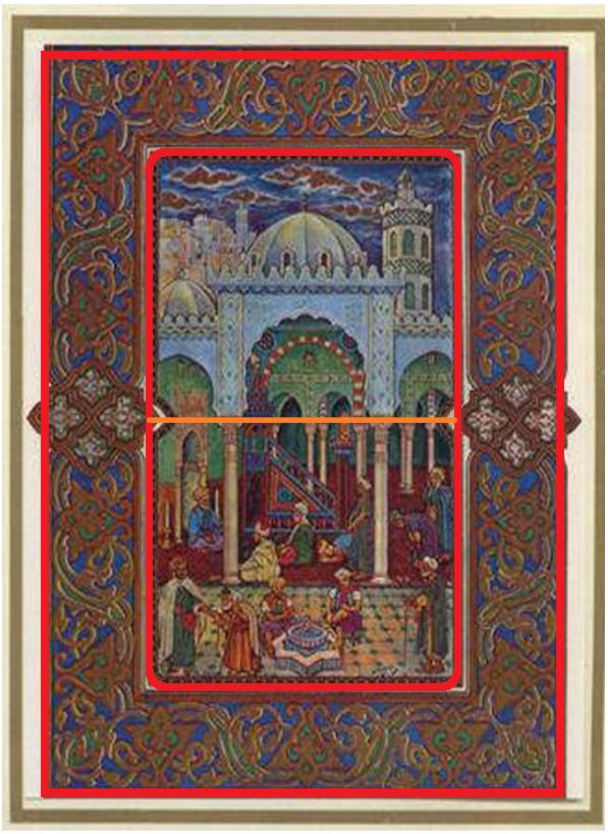


2- وحدة الأسلوب:

اختص الفنان محمد راسم في فن المنمنمات، والنمط الإسلامي، والفن المعماري والعادات والتقاليد الجزائرية.

3- التوازن:

يتحقق التوازن في العمل الفني، إذا تساوت أو تناسبت أجزاؤه المرسومة. لذلك نلمس التوازن في "داخل المسجد" للفنان محمد راسم من عناصر اللوحة، من حيث الظل والنور المجسد في الوضعية التي وضع فيها الفنان الرجال وهم يقومون بأداء فريضة الصلاة داخل المسجد، في مقدمة المنمنمة، وأسفل المنمنمة اللوحة، ومباشرة نجد الشكل الخارجي للمسجد: القباب والمئذنة التي تعلو فوق باقي المباني.



4- الإيقاع:

الإيقاع هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني، وقد يكون هذا التنظيم لفواصل بين الأحجام، أو الألوان، أو لترتيب درجاتها، أو تنظيما لاتجاه عناصر العمل الفني، فالأشكال والخطوط، تقسم حيز العمل الفني إلى فواصل سطحية أو مكاني.

4- 1- عناصر الإيقاع:

- الوحدات وهي العنصر الإيجابي.
- الفتاة وهي العنصر السلبي.

4-2- مراتب الإيقاع:

-**إيقاع رتيب:** وهو التجانس بين عناصر المنمنمة في الخطوط والأشكال بشكل متوازن. وهو ما نلمسه في أسفل المنمنمة "داخل المسجد" حيث نجد التناسق بين توزيع الرجال الذين يؤدون فريضة الصلاة بشكل، متناسق داخل المسجد وفوقهم سقف المسجد، الذي هو عبارة عن قباب ومئذنة.

الإيقاع الحر: تختلف فيه الأشكال والخطوط بطريقة غير متجانسة، وهو ما نلاحظه في خلفية لوحة "داخل المسجد"، أعلى اللوحة.

وتعدد مراتب الإيقاع في منمنمة "داخل المسجد"، بين الإيقاع الرتيب والحر، وهو أمر أكسب العمل تنوعا وشكلا جميلا، وأعطى وحدة للعمل الفني يسر الناظرين (المتلقي).

5- التدرج والتباين:

هذا ما نلمسه في منمنمة الفنان محمد راسم "داخل المسجد" في التدرج اللوني للون الأخضر والأزرق والبني، حيث استعمل تدرج الضوء في المنمنمة ، وهو ما نلاحظه في لون زخرفة المسجد بالون الأخضر من الداخل، واللون الأزرق لون الشكل الخارجي للمسجد، أما القباب والمئذنة، فجاءت باللون الأصفر، وهذا التدرج يعطي ترتيبا منظما لها. حيث لا يشتت النظر ولا يتعب العين، كما يمنح المتلقي الراحة والهدوء، عند مشاهدة المنمنمة والتمعن فيها.

- التباين:

-التباين في اللون: أي أن نميز مركز السيادة في أجزاء المنمنمة ، والممثل في الأخضر والأزرق، والأصفر والبني وهي الألوان السائدة في اللوحة.

-**التباين في الحدة:** أي إظهار التفاصيل الدقيقة في مركز السيادة، وإغفالها في بقية الأجزاء، وهنا نلاحظ التفاصيل المحيطة بالرجال الذين يصلون، والشكل الداخلي للمسجد من أعمدة وزخرفة وأفرشة، ويركز عليهن.

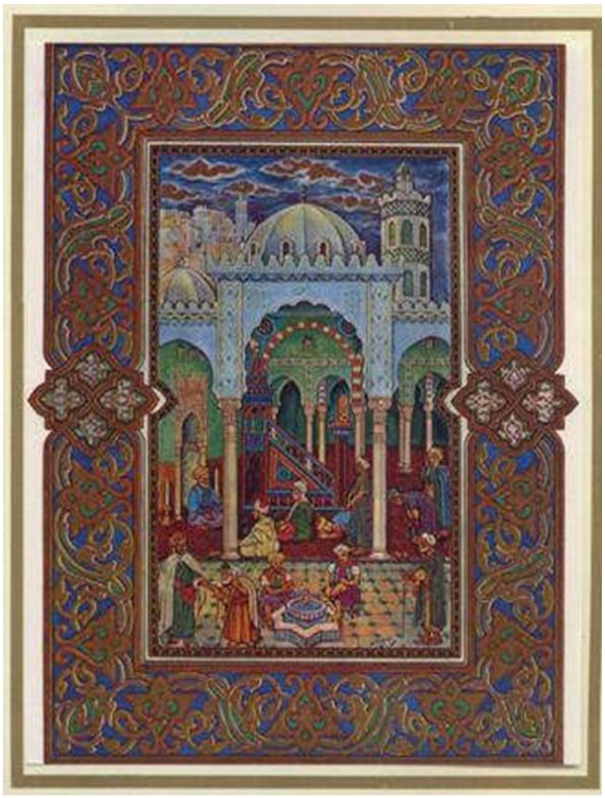
- **التباين في العمق:** كأن يسود الشكل القريب دون الأشكال البعيدة، والعكس؛ حيث يتمثل الشكل الرئيسي لها في الرجال الذين يؤدون فريضة الصلاة، في المستوى الأول من المنمنمة الشكل الخارجي للمسجد والقباب والمئذنة في المستوى الثاني، والسماء التي تتخللها السحب في المستوى الثالث.

5-1-التنوع:

لوحة "داخل المسجد" يتحقق فيها التنوع من خلال استعمال الألوان وكثرتها؛ فنجد اللون الأخضر والأزرق والبني قد طغى على اللوحة، وكذلك التنوع في توزيع المساحات وترتيبها بشكل جيد.

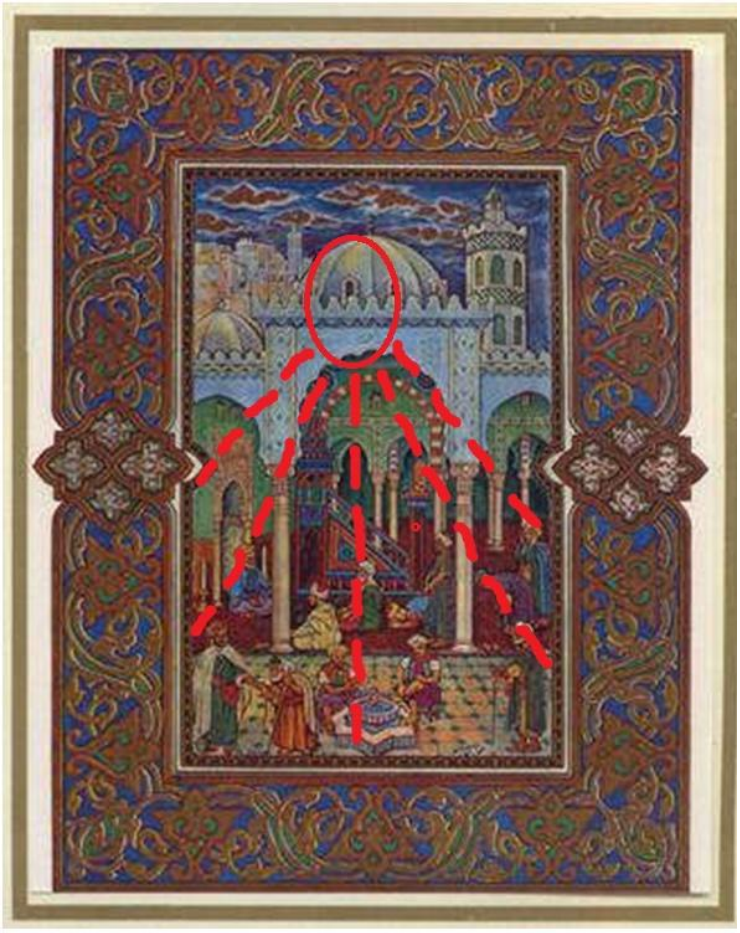
5-2-الاتزان:

فالاتزان بين الكتل والأوزان، نلاحظه من خلال توزيعها، فترتاح العين بالنظر إلى العمل الفني، وتحدث راحة نفسية لدى المشاهد.



6- مركز الاهتمام:

هو النقطة المثيرة في المنمنمة الفنية؛ حيث يبرز بوضوح الموضوع الرئيسي، وهو "داخل المسجد"، الذي يبرز بشكل جليّ، غير أن هناك رجالا يؤدون فريضة الصلاة داخل مسجد مع إبراز بعض من ملامحهم وهو ما يبرز في خلال المشاهدة الأولى لها، وهو ما أراد الفنان أن يثيره في نفسية المشاهد.



7- التفسير:

7-1- دراسة المضمون:

1- تحليل المعنى:

2- التحليل الداخلي:

إن العمل الفني قد يعرف عن مستويات عديدة من المضامين، والتي تتدرج من المستوى البسيط التوضيحي، إلى المستويات المعقدة من المضامين الرمزية، الاجتماعية الثقافية والسياسية، وهذا ما ركزت عليه **النظرية الضمنية، أو نظرية المضمون** التي تبحث عن معانٍ أكثر، وأعمق من المعاني الجمالية في الأعمال الفنية[1].

[1] – طارق بكر عثمان قزاز، **النقد الفني**. ط1. دراسة في الفنون التشكيلية، الأردن. 2005. ص، ص 19 – 20

8- القصصية:

حيث تتمثل الخصائص القصصية في المنمنمة الفنية "داخل المسجد" في الإحالة على مكانة المسجد الإسلامي في قلب محمد راسم، وتعلقه به وبفريضة الصلاة، التي جسدها في مختلف أعماله.

9- الرمزية:

هي وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية فكرية، توحي بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر، وهو الذي يرتبط بالجوانب اللاشعورية، ويقع مفهومه في الوجدان، وتعتبر الخصائص الرمزية من العناصر التشكيلية، التي يكاد لا تخلو أي عمل فني منها.[1]

فأعمال محمد راسم تحمل في مجملها معاني عميقة، حيث لجأ إليها الفنان للتعبير عن فكرته الأساسية، وهي جمالية التراث المعماري الجزائري، والتي ظهرت جليا من خلال المسجد الذي تعكس مكانة هذا الأخير في قلب الفنان وتعلقه الشديد بها.

2- التحليل الخارجي:

2-1- علاقة اللوحة/العنوان:

اختار راسم كعنوان للمنمنمة: (داخل المسجد)، وهو عنوان بسيط وبليغ في آن واحد يؤكد على مضمون الصورة الفنية التي أمامنا، إذ أنها تظهر زاوية داخلية من المسجد، بما فيه من هندسة وأثاث ومفروشات وزخرفة وصحن، إضافة إلى جمع من الرجال القاصدين والمصّلين الذين يشغلونه، ولم يفت الفنان أن يضع موضوع لوحته في حيزه العادي وسط حي سكني أشار إليه عبر مجموعة من المباني المتلاصقة المتفاوتة الطول، والتي جعلت كخلفية للمنظر الرئيسي على الجانب الأيسر من اللوحة.

[1] – طارق بكر عثمان قزاز، مرجع سابق، ص 21

2-2-العلاقة: اللوحة/الفنان:

نتبين من خلال هذه المنمنمة أن صاحبها محمد راسم أراد إبراز الجانب الديني والعقائدي للمجتمع الجزائري في الماضي، طالما أنها تناولت موضوع المسجد والعبادة.

واختيار مثل هذا الموضوع يعطينا انطباعا بأن الفنان محافظ وينتمي إلى عائلة متدينة، وهذا صحيح إلى حد ما، إذ على حسب تعبير محمد خدة: "لقد تأّثر محمد راسم بأخيه الأكبر عمر الصحفي والفنان الذي واكب الحركة الإصلاحية الإسلامية الحديثة، وكان من أشد المعجبين بقادة النهضة التي عمت المشرق والمغرب. فانطلاقا من ثقافة الحديث عن إسلام مواكب للعصر التي بثها عمر راسم، والتي كان من بين روادها نشأت مرجعية محمد راسم تلك التي بدت جلية في أعماله".

ومن بين الأعمال التي تجلت فيها النشأة الدينية، المحافظة لمحمد راسم، نجد إضافة إلى اللوحة محل الدراسة لوحات أخرى مثل: "قصة الإسلام"، "ليلة رمضان"، إضافة إلى مجموعة كبيرة من اللوحات التي استعمل فيها فن الخط والأرابيسك مثل " فاتحة الكتاب" وغيرها، ولا ننسى كذلك أن محمد راسم اطلع على الكثير من المنمنمات الإسلامية، خاصة منها الفارسية، والتي تناولت في مجملها مواضيع معينة غدت على مر العصور مواضيع تقليدية، ومن بينها تلك المتعلقة بالأمور الدينية والعقائدية كقصص الأنبياء ومجالس الذكر والتعليم في الكتاتيب، والمساجد وزهد المتصوفة، وعلى هذا الأساس نتبين أن راسم يعد مجددا لمثل هذه المواضيع التقليدية.

2-3-التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

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

كما يواجهنا إذا ما ثبتنا بصرنا نحو قلب الصورة، شكل هندسي آخر، هو عبارة عن مثلث نائم يحف بقاعدتها وقمته عمودان، وهو تمثيل أيقوني للمنبر، الذي لا يخلو منه أي مسجد، بينما ذلك الشكل النجمي القريب من الحافة السفلى للوحة فهو عبارة عن أيقونة لنافورة ماء أو ميضأة.

وتطالعنا أيضا أشكال هندسية في خلفية اللوحة وراء قباب المسجد، وهي عبارة عن مكعبات مستطيلة تؤكد في تراصها وتراكمها التمثيل الأيقوني لحي سكني ما، في حين تعلو المنظر بأكمله أشكال لا هندسية تمثل سحب السماء.

كما أن المنمنمة لا تخلو من هيئات بشرية يصل مجموعها إلى اثنتي عشر هيئة هي الأخرى تمثيلات أيقونية لجمع المصلين وآمي المسجد؛ موضوع اللوحة.

2-4-الوصف الأولى لعناصر اللوحة:

في البداية، نلاحظ أن المنمنمة يحدها إطاران: الأول خارجي سميك مستطيل الشكل تتخّلله أشكال منحنية متعرجة ومتشابكة، هي أشكال مجردة لا بالنباتية ولا بالهندسية، ثم يأتي الإطار الداخلي في شكل أربع مستطيلات الواحد في قلب الآخر، تتوسطهم جميعا الصورة التي تظهر فيها بشكل عام خطوط منحنية ومستقيمة ومنكسرة، جسدت لنا باتصالها وتقاطعها أشكالا هندسية لمباني معمارية، وأشكالا بشرية.

في أعلى الصورة نرى سحبا رمادية متناثرة في سماء ذات لون قاتم، وعلى اليسار نجد هيئات مستطيلة متفاوتة الطول والحجم على شكل مبانٍ سكنية، أما المنظر الرئيسي، فهو جانب من المسجد كما هو موضح من العنوان، وأيضا من خلال القبة نصف الدائرية المضّلعة التي يعلوها هلال، والمئذنة المنتصبة أمامها على اليمين، وكذا القبة الصغيرة التي تجاورها يسارا.

وهذه الأشكال تعتلي شرفات مسننة التي تشكل سقف المسجد، هذا الأخير الذي تبدو منه الواجهة الرئيسية على شكل قوس كبير مزخرف يتوسط قوسين جانبيين أصغر نسبيا والواجهة تتقدمها أرضية عارية، تبدو كأنها فناء خارجي يتوسطه شكل نجمي من الواضح أنه ميضأة، وفي هذا الفناء نرى هيئات آدمية أربع، على اليمين يقف رجل ذو لحية بيضاء بيده عصا وتعلو رأسه لفافة بيضاء(عمامة)[1] ويرتدي ثيابا منسدلة طويلة فيما يشبه الجبة أما على اليسار، فنلاحظ رجلين اثنين أحدهما يرتدي برنوسا أبيض وعمامة صفراء ويمد يده للثاني الذي يبدو كأنه شيخ كبير منحني الظهر، يمسك بعصا وذو ثياب رثة، وهو الآخر يمد يده لاستقبال ما في يد صاحبه.

[*] **عمامة** : وهي نوع من القبعات توضع على رأس الرجل وهي عبارة عن خيط غليظ يتم لفه على الرأس لينتج عمامة وهي بلونين ابيض واصفر أو اسود وتدل العمامة البيضاء على الدين الإسلامي (الباحث).

أما في وسط الفناء، وعلى جانبي الميضأة، فيجلس رجلان يرتديان العمامة، وزيا مغايرا من الثياب، وهما يشمران[1] عن ذراعيهما بحيث نرى أحدهما يمد يده إلى ذراعه والآخر يمدها إلى قدمه.

وإذا توجهنا إلى عمق اللوحة، إلى القاعة المفروشة فإننا نرى سبعة رجال بين واقف وراكع وساجد وجالس، وكلهم يرتدون نوعا من اللباس، مع اختلاف في الألوان والأزياء والأناقة.

هذا عن الشخوص التي بدت في اللوحة، أما إذا تحدثنا عن الأشكال الهندسية المكونة للصورة وبقية التفاصيل الأخرى، فنذكر أن بيت الصلاة مفروش بزرابي[2] حمراء عليها بعض النقوش الخضراء التي لا نتبين شكلها جيدا، بينما ينتصب البناء على أعمدة عشر – على الأقل، هذا ما تظهره الصورة – وهي تتناثر هنا وهناك ظل على امتداد عمق المنظر، وتتصف بكونها ذات تكوين بسيط، وهي تتصل مع بعضها البعض بواسطة أقواس حدوية الشكل (من حدوة الحصان)[3] التي تتميز هي الأخرى بتواضع تكوينها، على خلاف قوس الواجهة الذي زين ببعض الزخارف.

هذا، ونلاحظ في قاعة الصلاة بعض النوافذ الصغيرة ذات القمم المقوسة، إذ تظهر ثلاثة منها متفاوتة على الجدار الأيسر، أما الاثنتين الأخريين فتطلان من بعيد في عمق قاعة الصلاة.

---

[*] **يشمران:** هي كلمة مثنى مفردها يشمر أي يكشف على سواعده، وتستعمل للعمل والاجتهاد (الباحثة).

[*] **الزرابي:** وهي نوع من الفراش يصنع من الصوف عن طريق نسجه، من طرف النساء في البيوت، ويتم طرحه في غرف المنزل لتسمح لأهل المنزل والضيوف بالجلوس عليه، بدل الجلوس على الأرض (الباحثة).

[*] **حدوة الحصان:** وهي قطعة من الحديد يتم وضعها في أسفل رجل الحصان لحماية رجله، وهي تعتبر حذاء للحصان.(الباحث).

فيما يخص تأثيث المسجد، فنحن نتبين ذاك الشكل المستطيل المدبب ناحية الأعلى، والذي يخترق الجدار الأيسر للقاعة وهو يمّثل المحراب، وقد وضع على جانبيه شمعدانان غير بعيد عنه، في ناحية الوسط نرى شكلا مثلث مليء بالزخارف المتنوعة، هو تمثيل للمنبر.

كما لا تخلو قاعة الصلاة من تلك التفاصيل الثانوية، إذ يقابلنا على أحد الجدران زخرفتان لفظيتان نستطيع قراءتهما بوضوح : في الجهة اليمنى نقرأ لفظ (علي) وفي الجهة المقابلة لفظ (عثمان)، وقد وردا في شكل تأطير مستدير على خلفية لونية سوداء والأخرى زرقاء. هذه هي على العموم مجمل عناصر اللوحة التي تميزت بكثرة التفاصيل.

4-بيئة اللوحة:

4-1- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

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

4-2- القراءة الثانية التضمينية:

في إطار من زخرف الأرابيسك المجرد البعيد عن الطبيعة، المتوالي في تكرار يوحي بالديمومة والأزلية جاءت منمنمة " داخل المسجد" لتعطينا منظرا من صلاة لجانب من مسجد بما فيه من مصلين وقاصدين، هذا المسجد الذي نتبين من خلفه جزءًا من الحي الذي يقع فيه تحت غطاء سماء ليلية مغيمة، لم يختف عنها نور القمر.

و المنمنمة جاءت عامرة بالتفاصيل حّتى أنه من الصعب علينا العثور على مكان شاغر، وهذا يدل على مدى تأثر محمد راسم بالمنمنمات الإسلامية التقليدية، دون أن يهمل قوانين النسب والبعد الثالث والظلال، وهذا إن لم نجده في المنمنمات، فقد وجد في التصوير الغربي، مما يؤكد على أن الفنان ذو تكوين فني مزدوج، ولكّنه مع ذلك يسعى إلى خدمة التراث العربي الإسلامي.

هذا، وإن كان أسلوب التصوير في حد ذاته له مدلول والمتمثل في التأكيد على البعد الحضاري الإسلامي، فإن الموضوع له المدلول نفسه، إذ أن اللوحة التي سميت ب: " داخل المسجد"، اتخذت من هذه العمارة الدينية الفضاء الذي تدور فيه وحوله باقي التفاصيل والتي لا تقل أهمية هي الأخرى من حيث ما توحي به من مدلولات.

وسنبدأ أولا بالكشف عن مدلولات الأشكال الهندسية المكونة لعمارة المسجد.

تظهر لنا الصورة القبة الرئيسية المضلعة التي يعلوها هلال وعلى يسارها تجاورها قبة مشابهة لها ولكن بحجم أصغر، وهذا الشكل من القباب يطابق في درجة إيقونيته شكل القباب المنمنمة الزوايا، التي كانت تعرف في عمارة المسجد المحلي الجزائري ذو الطابع المغاربي – التركي والتي كانت شائعة الاستخدام فهي غالبا ما تعلو قاعة الصلاة المربعة الشكل فتكون سقفا لها، هذا إذا كان المسجد صغيرا، أما إذا اّتسع قليلا، بحيث أن قبة واحدة لا تكفي فتبنى بجانبها قبة أو قباب أخرى ثانوية، ومن هذا نستدل على أن المسجد موضوع اللوحة كبير نسبيا بما أنه تعلوه قبتان لا قبة واحدة.

والقبة كشكل هندسي معماري، له مدلوله إذ "أن البعض يعتبر القبة تمثيلا للفضاء الرحب والسماء الواسعة ... ولذلك حرص أهل الأديان على أن يجعلوها في المعبد، لما توحي به من المعاني الروحية التي جاءت بها الأديان المختلفة لا سيما تلك الأديان التي توصف بالسماوية."

فشكل القبة يوحي بصلة الأرض بالسماء وترابط الروح بالمادة، ثم أّنها غدت ذات مكانة مرموقة ومقدسة في العمارة الإسلامية، بما أّنها استخدمت أساسا في الدينية منها حّتى أنها اعتبرت بشكلها نصف الدائري البسيط أو المضّلع رمزا من رموز الإسلام بالرغم من أنها من الأشكال المعمارية الدخيلة على المسجد، وكما يشير الشيخ" طرالولي "

"إن المسجد النبوي الأول لم تكن به قبة بل كان سقفه من سعف النخيل، ويظهر أن أول قبة في الإسلام هي قبة مسجد الصخرة التي شيدها عبد الملك بن مروان سنة 72 هـ . الموافق ل 692 م."

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

ومن بين المكونات المعمارية للمسجد أيضا، وكما يظهر في اللوحة المئذنة التي تبدو هنا بشكلها المضّلع القريب إلى التربيع، وهي إيقونة للمئذنة التي عرفت بالشكل ذاته في الجزائر وفي الشمال الإفريقي عامة، خلال العهد العثماني، وقد روعي في شكلها أن تكون لها دلالة على واحد من المذهبين: المالكي أو الحنفي.

فالمساجد ذات المآذن المربعة تدل على الممالك، أما المساجد ذات المآذن الدائرية فتدل على الأحناف، وهذا في الغالب، على أنه لا يخل الأمر في هذه القاعدة من شذوذ، فقد تكون المآذن المربعة مشتركة بين المذهبين وكذلك الأسطوانية الدائرية.

وبما أن المذهب المتّبع والسائد في الجزائر هو المذهب المالكي[1]، كان الاستخدام الشائع للمآذن المربعة كما تظهرها اللوحة.

أما إذا أردنا الكشف عن مدلول المئذنة كشكل معماري ديني، بغض النظر عن هيئتها فعلينا الرجوع إلى دورها، إذ هي المكان الذي يرتقيه المؤذن ليعلن عن الصلوات الخمس، في أوقات مختلفة من اليوم، داعيا في كلّ مرة إلى عبادة الله الواحد، ومن ثم كان للمئذنة قداستها في الإسلام ومدلولها العميق، فهي تشهد بانتصابها في السماء على الوحدانية الإلهية.

هذا عن العناصر المعمارية الخارجية، أما إذا ما ولجنا إلى داخل المسجد تحديدا إلى قاعة الصلاة أو الحرم، فإن أول شيء ينتبه إليه البصر هو المنبر، الذي رسم في مركز الصورة بألوان زاهية، والمنبر في الواقع عادة ما يكون عبارة عن درجات خشبية[2] يعتليها الإمام حّتى يتمكن من إلقاء خطبه ودروسه، على جماعة المصلين، وذلك الارتفاع يمكن الإمام من مواجهة ورؤية الجميع، كما يمكن الجميع من رؤيته وسماعه بكل وضوح.

إن أهل الجزائر كانوا يزينون المساجد بالزخارف الجدارية والنقوش، ولكن دون إسراف خاصة إذا تعّلق الأمر بالمساجد الصغيرة التي تتواجد في الأحياء السكنية البسيطة، فتأتي بذلك منسجمة مع بساطة محيطها، وهذا ما توضحه اللوحة، إذ نستطيع الاستدلال من كل ما سبق على أن الأمر يتعلق بأحد المساجد بسيطة التكوين، الكائن بأحد الأحياء السكنية التي قد تكون القصبة العاصمية، إذ من الملاحظ أن حرم المسجد أو قاعة الصلاة تبدو

[*] **المذهب المالكي** : هو احد المذاهب الأربعة في الدين الإسلامي يعود إلى الإمام مالك وهو الذي تتبعه الجمهورية الجزائرية.(الباحث).

[*] **درج خشبي** : هو عبارة سلم مصنوع من الخشب يتم وضعه في المسجد بجانب المحراب ليساعد الإمام على الصعود عليه وإلقاء الخطب على المصليين وخاصة في يوم الجمعة ولكي يرى جميع المصليين الإمام .(الباحثة).

صغيرة نسبيا ويتقدمها الصحن أو الفناء، الذي تتوسطه الميضأة، والجدير بالذكر أن هذا الأسلوب في عمارة المساجد كان منتشرا بكثرة في الجزائر خلال العهد العثماني.

وبغض النظر عن الشكل المعماري الذي يتخذه، يبقى المسجد كحيز مكاني ذو دلالة خاصة، إذ أنه يعتبر مكانا مقدسا للعبادة، لا يدخله إّلا من كان طاهرا كما أنه يدعى الحرم أي أنه يحرم فيه سفك الدم ونيل العرض، وعليه فمدلوله يقترن بمعان مثل النقاء والطهر والقداسة.

وحتى تكتمل عناصر المنمنمة ، أوجد الفنان في هذا الحيز المكاني الهندسي شيئا من الحياة والحركة التي مثلتها شخوص يقومون بحركات مختلفة. فالصورة تضم اثني عشر فردا كّلهم رجال بالغون تتراوح أعمارهم بين الشباب والكهولة والشيخوخة وهذا ما أظهره صاحب اللوحة من خلال استعمال بعض الدلالات السيميولوجية المتعلقة بسمات الوجوه وتقاطيعها ومن خلال مظاهر الشيب والهيأة العامة للجسم.

فمثلا الرجل الشاب الواقف في أقصى زاوية اليسار من المشهد والذي تبدو على ملامحه وهيئته الرفعة ويسر الحال، نجده يضع بعناية عمامة ذهبية اللون ويرتدي برنوسا أبيض أنيقا، مما يؤكد على مكانته الاجتماعية الرفيعة، فالبرنوس الأبيض الذي عادة ما يكون من الصوف البيضاء أو الحرير الخالص، كان يرتديه أعيان الدولة وكبار التجار، وهو يختلف عن ذاك الذي يرتديه عامة الناس، الذين يقتنون البرنوس المحاك من الصوف الخشنة، فيعطيه طابعا أكثر بساطة، ولونًا أقل نصاعة، تماما كما يظهر على ذاك البرنوس الذي يرتديه الشيخ المحدودب الظهر؛ والرجل الشاب يرتدي تحت البرنوس جلابة خضراء مخططة، التي تعرف بأنها من الألبسة الشتوية، وهي مصنوعة من القماش الغليظ، وهي الأخرى لا يلبسها عامة الناس، إذ عادة ما يرتديها سكان المدن الأغنياء.

وهذه التشكيلة من الثياب كما قلنا تدل على يسر حال الشباب الذي قد يكون في أغلب الظن أحد كبار التجار، ثم أنه، وإضافة إلى هيئته العامة نعثر على دليل آخر على غناه، إذ أنه يمد يده بالصدقة إلى ذاك الشيخ رث الثياب والذي يبدو أنه أحد المتسولين.

فمثلا الشيخ على يمين المنمنمة ، والذي تظهر حركة قدميه أنه يسير متوكئا على عصاه، ربما قاصدا الميضأة، نراه يرتدي أثوابا طويلة نوعا ما، ولكنها تعطينا انطباعا بأنها بالية وأن صاحبها بالتالي بسيط الحال، فهي غير منتظمة الحواشي وأقصر من المألوف وقد يكون ذلك بسبب تآكلها، فالشيخ الوافد هذا يرتدي "جلابة"* مخططة خضراء مفتوحة على الجانبين بكمين قصيرين وتظهر من خلال فتحاتها جبة أطول منها ذات كمين طويلين صفراء اللون، ويعتمر الشيخ شاشا أبيض للون وينتعل هو الآخر"البابوش"*، وتقريبا الرداء نفسه بالألوان ذاتها نلحظه عند الرجل القائم للصلاة أما عمود قوس الواجهة الكائن على اليمين، والشبه نورده من ناحية المبدأ لا من ناحية التفاصيل، إذ أّنه وبينما ثياب الشيخ تبدو بالية قديمة تأتي ثياب الرجل المصلي أنيقة، تدل على يسر حاله، صحيح أّنه يرتدي الجبة الخضراء المخططة والجبة الصفراء ويلف رأسه بشاش أبيض، وربما الفرق الوحيد هو إطلالة "الشاشية الحمراء"* وسط لفافة الشاش،[1]

إلاَّ أنّ التميز واضح بين حال الرجلين، ومن هنا تبرز طاقة الفنان الإبداعية، وتمكّنه من لغة الدلالات البصرية التي لا تقف عند حد اللون، بل تتعداها إلى التفاصيل الدقيقة.

* **جلابة:** وهي لباس تقليدي جزائري يعود إلى التاريخ القديم، يلبسها الرجل ويطلق عليها أيضا في بعض المناطق من الجزائر (القندورة)، وهي على عدة أشكال وألوان .

* **البابوش:** هو نوع من الأحذية مفتوح من الجانب الخلفي للقدم، به العديد من الأنواع والأشكال ينتعله كبار السن وحتى المرضى.

***الشاشية:** وهي نوع من القبعات تصنع من الصوف، تصنعها وتحوكها النساء بالجزائر يدويا تحمي الإنسان من البرد والأمطار شتاءً ومن الحر صيفا كانت تستعمل بقوة في الفترة الاستعمارية.

هذا ويمكننا أن نستقرئ من عرضنا لمختلف الأزياء التي وردت في اللوحة، أن الرجال المجتمعين في المسجد يختلفون في مكانتهم الاجتماعية، ومستواهم الاقتصادي بين غني وفقير ومتوسط الحال، كما نلتفت إلى دلالة أخرى من خلال اللباس دائما على وجود العنصر العثماني التركي، فإمام المسجد عليه أردية عثمانية صِرفة، وكذا الأمر بالنسبة للصديقين البحارين، فالمعروف أن مهنة الإبحار زاولها في الغالب الوافدون الأتراك واحترفوها أكثر من غيرهم من السكان المحليين.

وبناءً على هذه القراءة نستطيع معرفة تركيبة المجتمع الجزائري في العهد العثماني ونحن نقصد مجتمع المدينة الذي يختلف كلّ الاختلاف عن مجتمع البادية.

فسكان مدينة الجزائر، في تلك الفترة، كما يصفهم الباحث أبو القاسم سعد الله، كانوا مزيجا من السكان المحليين والمهاجرين الأندلسيين والعثمانيين، إضافة إلى المسيحيين واليهود، ولكن إذا جئنا إلى تقسيم هذا المجتمع إلى طبقات، وجدنا أن العثمانيين يأتون في أعلى السلم، إذ كانوا يحتكرون السلطة؛ فمنهم الباشاوات والوزراء والبايات ورؤساء البحر والرياس والأغوات أو قواد البر، ولقد كان هؤلاء فئة متميزة ينظرون إلى السكان نظرة استعلاء، وكانوا يعملون على احتكار السلطة وإبعاد العنصر الأهلي عنها، ولكن هذا لا يعني أن السكان المحليين من فئة الحضر لم يكن لهم تأثير، فلقد كان من بينهم علماء وتجار وأصحاب حرف وإداريين، وقد استطاعوا عن طريق الجاه المادي (على يد التجار الكبار وأهل الصنائع والجاه الروحي الذي مّثله العلماء، والقضاة، والمفتيين) من أن يكون لهم تأثير في ميزان القوى بين الحين والآخر، وطبعا ما يصفه لنا أبو القاسم سعد الله من احتكار طبقة للحكم على حساب الأخرى، ومن تمايز واختلاف بين الفئات الاجتماعية في المجتمع، جزائر العهد العثماني، لا تصوره اللوحة، ولكّنها مع ذلك تعطينا إشارة خفيفة ذكية عنه، ثم إنها تتجاوز هذا التمايز من خلال التأكيد على قيمة معينة، يتوحد عندها، وفي ظلها المجتمع الجزائري بأكمله، وهي المنطلق الحضاري والديني الموحد، فبغض النظر عن

اختلاف الأجناس والمكانة الاجتماعية، فالكلّ يتساوى تحت لواء الإسلام الذي رمز إليه راسم بالمسجد الذي يقصد إليه الجميع من أجل عبادة الله الواحد، وهم متساوون لا فرق بين أحد منهم، هذا الدين الحنيف السمح الذي لا يفرق بين عربي وأعجمي، بين أبيض وأسود، بين غني وفقير، إلا بدرجة التقوى، وهو بأحكامه وشرائعه يعمل على توطيد العلاقة بين أفراد المجتمع المسلم ويحث على التكافل الاجتماعي ونقاء الظاهر والباطن.

ذلك ما أرادت المنمنمة أن توصله إلينا من خلال الإشارة إلى مدلول الصدقة فالغني ينفق من ماله على الفقير، وأيضا من خلال مدلول الوضوء والطهارة، ومن خلال أيضا مدلول الصلاة التي هي عماد الدين، وبها يتصل العبد بربه، ثم إن المنمنمة لم تكتف بالإشارة إلى الصلاة، بل نراها تبين لنا عبر حركات الشخوص أركانها، مما يجعلنا نتبين مدى درجة تأكيد الفنان على القيم الروحية والعقائدية لدى المجتمع الجزائري، والتأكيد على وحدته التي ثبت ركائزها الإسلام، هذا الدين الذي كان له في الجزائر فقهاء وعلماء وأئمة يعملون على نشره وغلغلته في المجتمع وتوجيه العامة إلى سبيله القويم، هؤلاء الفقهاء كانت لهم هيبتهم وصوتهم المسموع ومكانتهم الخاصة، في المجتمع، وذلك ما حاولت قوله صورة إمام المسجد صاحب الهيبة المتفردة بين جميع شخوص المنمنمة.

وهذا المنظر، يرجعنا مجددا إلى وصف أبي القاسم سعد الله الذي يقول:" العناية بالمسجد كانت ظاهرة بارزة في المجتمع الجزائري المسلم، فلا تكاد تجد قرية أو حيا في المدينة دون مسجد، فقد كان المسجد هو ملتقى العباد، ومجمع الأعيان ومنشط الحياة العلمية والاجتماعية، وهو قلب القرية في الريف وروح الحي في المدينة، إذ حوله كانت تنتشر المساكن والأسواق والكتاتيب، وكان المسجد أيضا هو الرابطة بين أهل القرية أو المدينة أو الحي لأنهم يشتركون جميعا في بنائه، كما كانوا جميعا يشتركون في أداء الوظائف فيه"

إذن، لقد كان للمسجد هذا الدور المهم في المجتمع الجزائري؛ فهو ليس فقط مكانا مقدسا للتعبد، إذ أنه بالإضافة إلى دوره الديني يعتبر ملتقى اجتماعيا وعلميا وسياسيا، فهو باختصار عصب المجتمع النابض.

كلّ هذه الإسقاطات أوحى لنا بها مسجد اللوحة، الذي يعتبر إطارها المكاني الذي تدور فيه، وكما للوحة حيزها المكاني، فإن لها أيضا حيزها الزماني الذي وضعت فيه.

وزمن المنمنمة، كما سبق وأن أشرنا إليه في سياق حديثنا عن الثياب، زمن شتوي وهذا ما تؤكده السحب الرمادية الكثيفة، التي تغطي السماء الليلية، والنور الذي ينعكس على سطوح المباني نور قمر غير متجّل، ربما بسبب الغيوم.

وهذا الاختيار الزمني له دلالته وإسقاطه، فالظلمة والغيوم الكثيفة السوداء عادة ما تعني الظلم والشدة والضيق، وحّتى الجهل، وهذا إشارة إلى فترة صعبة وحالكة، قد تكون فترة الاحتلال واغتصاب البلاد، وهنا نكون أمام مزاوجة زمنية: بين الزمن الافتراضي للوحة الذي يعود إلى العهد العثماني وبدايات القرن 19 م، وبين الزمن الذي يعايشه الفنان، زمن إنجاز المنمنمة ، الذي كان إبان الفترة الاستعمارية.

فمحمد راسم دجّج المنمنمة بالتفاصيل والأيقونات، إلى درجة يصعب معها إيجاد الفراغ ولقد اعتنى برسم كل شيء بدقة متناهية: ملامح الشخوص، زينة ثيابهم، عمارة المسجد وتأثيثه وزخرفته، وحّتى الإشارة إلى أسلوب بناء السكنات، كما كان في العهد العثماني.

وقد كذلك استعمل الألوان الزاهية الجّذابة التي تعوّد الذوق الشرقي أن يحبذها كالذهبي الأصفر والأحمر والأخضر، ولكل من هذه الألوان دلالاتها.

ولقد رأى أن يؤكد على طابع الأصالة الإسلامية، في عمله هذا من خلال وضع اللوحة – كما سبقت الإشارة – في إطار من زخرف الأرابيسك المجرد الذي غلب عليه اللون

البّني وهذا ليس من قبيل الصدفة، فالبني من أكثر الألوان تداولا فيما يخص الزخارف الإسلامية، والبني عادة لون مريح هادئ ومطمئن.

هذا وللتجريد في حد ذاته دلالته، كما رأينا ذلك في الجانب النظري من الدراسة، إذ هو هروب الفنانين المسلمين من تشبيه الطبيعة، ومخالفتها قدر الإمكان خاصة إذا ما تعّلق الأمر بالتصوير الديني أي تزيين المصاحف وزخرفة المساجد.

وهذه الأشكال الزخرفية المجردة، لم يعرفها الفن الإسلامي كوحدة واحدة في مساحة فارغة، وإنما هي ترد دائما كوحدات متوالية متكررة تملأ المساحة الموكلة إليها دون ترك مجال للفراغ.

ولقد فسرت ظاهرة التكرار هذه في الزخرف الإسلامي على أنها: "السعي إلى الله الذي منه وإليه تنتهي الأسباب والمسببات. والتكرار ظاهرة كونية كتوالي الليل والنهار وتعاقب الشمس والقمر والفصول الأربعة، كما أنها ظاهرة بيولوجية كضربات القلب، وظاهرة إيمانية كالصلاة في ميعادها والصوم في ميعاده."

وعلى هذا الأساس، جاءت زخارف إطار المنمنمة (داخل المسجد) في توالٍ وتشابك على هيئة خطوط ملتوية، توحي بالانسجام والاتزان والتواصل ؛ انسجام وتواصل فيما بينها وبين كيان اللوحة ككل، وكوحدة فنية متكاملة تنتمي بطبيعتها إلى الثقافة العربية الإسلامية.

10- نتائج التحليل:

من خلال تحليلنا للمنمنمة "داخل المسجد" يمكننا استخلاص النتائج التالية:

- ✓ أبرزت المنمنمة ضمن حدودها الضيقة تفاصيل دقيقة وكثيرة متعلقة بطريقة عمارة المساجد، في الحقبة التاريخية التي تناولتها الفترة العثمانية وكذا أساليب زخرفتها وتأثيثها.
- ✓ ركّز الفنان على الأزياء الرجالية للدلالة على الفترة الزمنية لموضوع المنمنمة وأولاها اهتماما كبيرا من خلال تبيان تنوعها وثراء ألوانها، وحتى زخرفتها وثقافة المجتمع الجزائري، الذي عبر عنه بالمجتمع الرجالي للوحة.
- ✓ حافظ الفنان على خصوصيات فن المنمنمات من خلال كثرة التفاصيل واجتناب الفراغ، وكذا من خلال اختيار الألوان الجذّابة والمتنوعة. اللوحة جاءت حاشدة بالدلالات الثقافية والدينية، لتؤرخ لفترة زمنية معينة هي جزائر الحقبة العثمانية قبيل الاحتلال الفرنسي، تطرق إلى موضوع المسجد، هذا المكان الذي له قداسته وحرمته في أي مجتمع مسلم، و ما المجتمع الجزائري إلاّ جزء من الأمة الإسلامية، وبالتالي فقد لعب المسجد دورا محوريا في الحياة اليومية له.

11- النتائج العامة للوحتين:

استخدم الفنان محمد راسم فن المنمنمات كأسلوب من أساليب فن التصوير، الذي هو عبارة عن جملة من الدلائل الإيقونية التي تعتمد على الخطوط والأشكال والمساحات اللونية ولقد توصلنا إلى أن هذه الدلائل تعبر بالضرورة عن القيم الثقافية المحلية التي تولّدت في إطارها، ممَّا يفسر تميز هذا الفن عن بقية اتجاهات مدارس فن التصوير الغربية على الوجه الخاص والعالمي عموما، فمنمنمات محمد راسم جاءت كمرآة عاكسة للثقافة الجزائرية، وهذا عن طريق الأشكال والإيقونات الممثلة للهيئات البشرية والهندسات المعمارية، أو عن طريق اختيار الألوان التي تتميز بالجاذبية والحيوية، كالأخضر والأحمر والبرتقالي والأصفر الذهبي.

وعلى هذا الأساس تبرز قيمة فن التصوير كوسيلة من وسائل التعبير المدافعة عن الانتماء الحضاري، والهوية الثقافية، طالما أنه يستمد عناصر بنائه من البيئة التي تنتجه.

اهتم محمد راسم في مجمل لوحاته، برسم الألبسة التقليدية والعناية بتفاصيلها وزخرفتها وتنوع أشكالها، باعتبار أنها ذات قيمة كبيرة، على مستوى التحليل السيميولوجي؛ إذ أن الثياب تحمل دلالات واضحة على المستوى الاجتماعي لصاحبها وعلى البيئة الثقافية التي ينتمي إليها، كمؤشر على الحقبة التاريخية التي تنتمي إليها، بحيث يدرك المتفرج من خلالها أن الأمر يتعلق بمدينة الجزائر، قبل الاحتلال الفرنسي أي الفترة العثمانية.

تطرق محمد راسم في مختلف لوحاته إلى مواضيع مختلفة تاريخية واجتماعية ودينية للتعريف بجميع جوانب الحقبة التاريخية التي اختارها كتأطير زماني للوحاته، فلقد سعى إلى إعادة بناء ماضي الجزائر، وعرضه على المتفرج من خلال إبراز جوانب من الحياة اليومية للمجتمع الجزائري في الماضي، سواء داخل أسوار البيوت أو خارجها.

تمتاز أعمال محمد راسم، بالجدية في المواضيع المتناولة والدقة في اختيار مكونات وعناصر اللوحات بشكل عام، مما يثبت أنه اعتمد ليس فقط المحافظة على تقاليد المجتمع الجزائري، بل كذلك على البحوث التاريخية والكتابات التي تناولت الفترة العثمانية، فالثياب التقليدية الخاصة بتلك المرحلة والهندسة المعمارية الإسلامية، وكذا الأحداث التاريخية، كلّها تستلزم اطّلاعا واسعا على التاريخ، ومن هنا نستطيع الحكم على محمد راسم كفنان متكامل ومثقف سعى، من خلال أعماله الفنية لخدمة قضية بعينها.

الفنان محمد راسم عمل على تركيز مختلف أعماله المصورة وتأطيرها في وحدة زمنية واحدة؛ هي فترة الجزائر العثمانية.

الفصل الثالث

قراءة في أعمال الفنان

أحمد خليلي

يتناول هذا الفصل دراسة تحليلية نقدية للمنمنمة الفنية"**أصالة وتقاليد** "**وداخل القصر**""للفنان التشكيلي الجزائري"**احمد خليلي** "وتحاول الباحثة استثمار الإطار النظري للفصلين السابقين حيث اختارت هذه اللوحتين الفنية من لوحات الفنان "**احمد خليلي** " كعينة للدراسة التطبيقية، لما تحمله من خصائص تقنية وتشكيلية من حيث طبيعة اللوحة ومقوماتها،وما تمثله من تراث معماري للعمارة الجزائرية .

والهدف منها تقديم قراءة أولية للوحة ودراسة تحليلية نقدية ،لمكوناتها ومحاولة البحث في المعاني الضمنية للعمل الفني "**أصالة وتقاليد**"و "**داخل القصر**"مع مراعاة الوعاء التشكيلي وعلاقتها بالفنان .

و أخيرا : إن الهدف من عرض نتائج البحث هو الكشف عن الأسباب التي دفعت الفنان إلى إنتاج هذا العمل الفني، وكذلك درجة الارتباط بالفنان، مع مراعاة الأطر النفسية والاجتماعية والتاريخية والسياسية لرسم اللوحتين سابقتي الذكر

1-نبذة عامة عن الفنان أحمد خليلي

هي نسيج للحظات يتولد فيها الفكر الإنساني فتشكل زمنا ومكانا فيهما من الفعل والأحداث أوإفراز لحالات جمالية تعبر عن تجربة الفنان احمد خليلي الحقيقية الذي خص جريدة الحياة العربية بهذا الحوار وتمثل فكره الإنساني ناثرا عناصر الجمال في لوحاته من خلال أدواته الفنية والألوان المختلفة التي يعبر فيها عن موضوعاته التي تشكل نصوصا أدبية تترجم عبر مضامينها وشكلها لفلسفته الخاصة في الحياة إزاء الكون و الإنسان بلغة اللون تشكيليا وتتجسد بفعل مادة اللون على شكل عمل فني يحمل الخطوط والظلال والفراغ والهندسة .

و علينا قبل الدخول في أي تفصيل يخص شخص الفنان أن نأخذه و نرى خلفيته و هذا ما سنقوم به في هذا المطلب :

2-البطاقة الفنية العامة للفنان أحمد خليلي

- ✓ **الاسم واللقب** :خليلي احمد.
- ✓ **الميلاد** :1963/02/01 بولاية سكيكدة.
- ✓ **الولاية المقيم بها** :بولاية سكيكدة.
- ✓ **رقم الهاتف** :07.76.27.86.77
- ✓ **مكان الإقامة** :بلدية عين شرشار 23 مسكن عزابة.
- ✓ **المهنة** :أستاذ التربية التشكيلية.
- ✓ **المجال الفني** : الفنون التشكيلية.
- ✓ **النوع الفني** : متخصص في الفنون الإسلامية .
- ✓ **التكوين العام** : شهادة وطنية في الفنون الجميلة.

و خريج المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1990.

3-منجزات أخرى للفنان أحمد خليلي

-الجائزة الشرفية في المهرجان الوطني للفنون المنظم بولاية سطيف سنة 1997.

-الجائزة الأولى في الصالون الوطني للفنون بولاية وهران سنة 2000.

-الجائزة الشرفية في المهرجان الوطني للفنون التشكيلية للشباب بقسنطينة سنة 2001.

-الجائزة الأولى في صالون الوطني للفنون التشكيلية قالمة سنة 2002.[1]

-الجائزة الثالثة بمسابقة الملتقى "الريشة والقلم" بولاية سكيكدة سنة 2009.

[1] – سيرة ذاتية قدمها الفنان احمد خليلي للباحث عبر التواصل معه في الهاتف وموقع الفيسبوك.

-الجائزة الأولى بمديرية الشباب والرياضة بولاية سكيكدة سنة 2010.

-الجائزة الأولى في المهرجان الدولي للمنمنمات والزخرفة 2012.

-الجائزة الأولى في الخط والزخرفة بباتنة سنة 2014.

-المشاركة بمهرجان الرواد الدولي "الماستر" في فن الخط العربي والزخرفة ببغداد (العراق) سنة 2017.

-الجائزة الثالثة في الصالون الوطني للفنون الإسلامية بباتنة سنة 2017.

-عضو شرفي بمركز دانون للفنون الخط والزخرفة في المغرب سنة 2017.

-انجاز جداريات بالكثير من ولايات الوطن.

-ترميم جدارية (مريم غزة)بولاية سكيكدة.

4- تكريمات الفنان خليلي أحمد

-وزارة المجاهدين في ذكرى أول نوفمبر 1991.

-مديرية الثقافة لولاية سكيكدة سنة 2000.

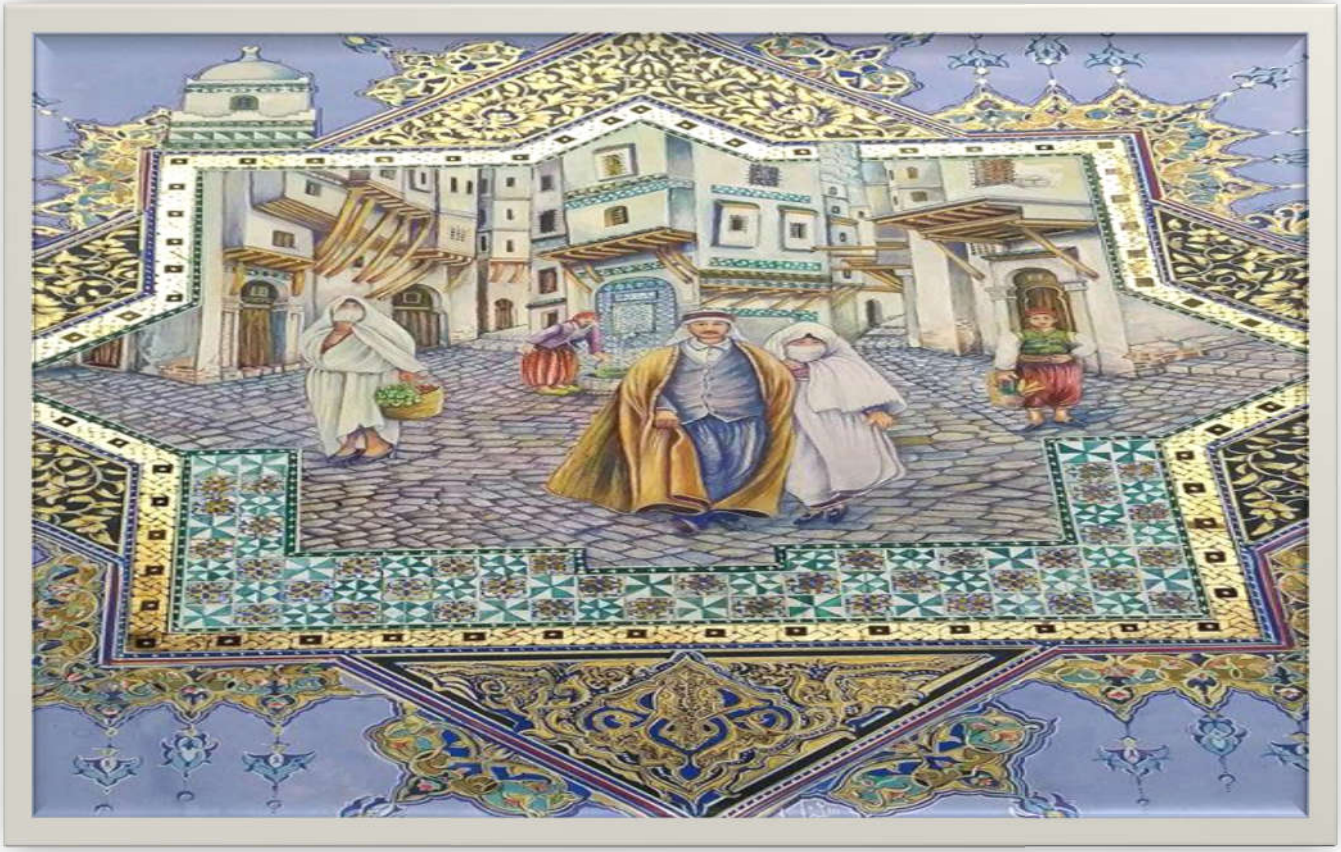
-جمعية ابن باديس "عين شرشار " سنة 2013.[1]

5- مجموعة من منمنمات الفنان أحمد خليلي

و سنقوم بطرح بضعة لوحات مع الإطار الفني النقدي لكل منمنمة على حدى و ذلك عبر التالي :

[1] – سيرة ذاتية قدمها الفنان احمد خليلي للباحث عبر التواصل معه في الهاتف وموقع الفيسبوك.

أولا :منمنمة الفنان احمد خليلي تحت عنوان أصالة وتقاليد

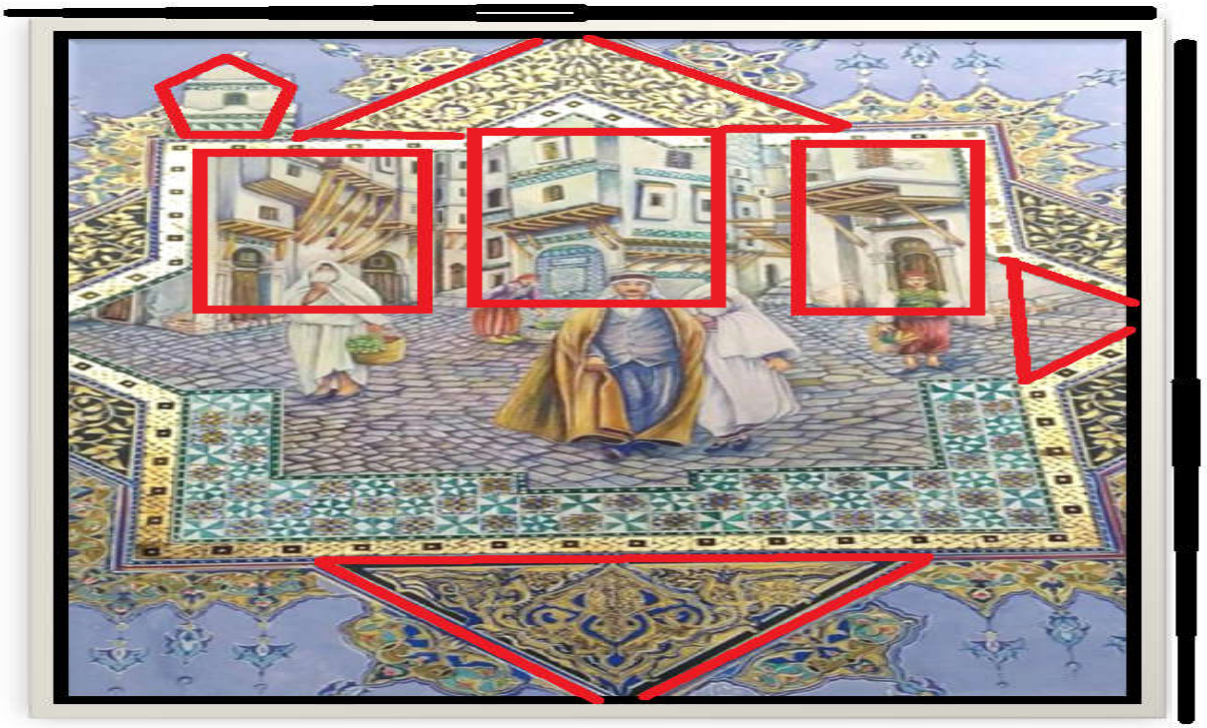


أ-الجانب التقني :

- **اسم المنمنمة:** أصالة وتقاليد.
- **صاحب المنمنمة :** احمد خليلي .
- **مكانالمنمنمة:** القصبة بالجزائر العاصمة.
- **نوع الحامل و التقنية :** ألوان مائية.
- **الشكل والحجم :** جاءت على شكل مستطيل 40/سم

1-1- **الإطار** : المنمنمة محددة بإطار ذو قياس 40 سم / 45 سم وبضم لوحة تشكيلية يحدها عدة أطر زخرفيه ذات خطوط و أشكال هندسية متشابكة التأطير.

2- **التأطير**: يبرز في مقدمة اللوحة امرأة و رجل وقام الفنان بتجسيدها في هذه الوضعية الهادفة للتعبير عن هدف معين حيث ،يمثل كل من المرأة والرجل مجالا مرئيا مقدما على المستوى الأول الذي يشغل الحيز الكبر من اللوحة فجعلها في مستوى قريب إلى عين المشاهد فظهرت ملامحهما بشكل جيد.



3- **الشكل والخطوط** :استخدم الفنان احمد خليلي في منمنمة"**أصالة وتقاليد** " مجموعة الخطوط المكونة للهيكل البنائي،التي تظهر في اللوحة ،تتمثل في الخطوط الثانوية التي وظيفتها الوصل بين الخطوط الرئيسية البنائية ،والربط بينها،وبينت حدود اللوحة الفنية،كي تثير الشعور **بالاستمرارية** ،أو **اللانهائية**. في منمنمة "أحمد خليلي" المرسومة في مجموعة من الإطارات ، وجدنا إطارًا خارجيًا يتضمن أنماط (زخارف) نباتية متشابكة وأنماطًا تجريدية ومستمرة أخرى تدل على الدور البديل للإطار ذي اللونين على طول التعالي والخلود ، والإطار الداخلي .

يشتمل على أنماط هندسية. وعلى طول الإطار نجد نصف الإطار الداخلي بأزهار متشابكة باللونين البني والأخضر وأنماط هندسية ، وفي الإطار الثاني باللونين الأبيض والبني نلاحظ شظايا مرئية بوضوح .وهذه إحدى خصائص أسلوب المنمنمات المعاصر لأحمد الخليلي.أو في وسط اللوحة في الإطار الزخرفي ، ثم تجد في مقدمة اللوحة شخصية بشرية تمثلها امرأة وزوج ، وإلى اليمين شاب يحمل سلة فواكه وخضروات ، و ثم على يمين

الإطار. على الجانب الآخر امرأة بملابس تقليدية تحمل سلة فواكه وخضروات وخلفها امرأة متعرجة ذات وجه متعب وأمامها دلو ماء.

أما فستانها فكان مزين بخطوط عمودية ولونه أحمر ارجواني ، ولف رأسها قميص أرجواني وستائر ، كانت هذه المرأة ترتدي ، وكانت هذه المرأة ترتدي حذاءً أخضر.

4- **المساحة :**

تتجسد طريقة تخصيص المساحة في توازن "أصالة و تقليد " في العمل ، ويتم التعبير عنها بشكل بارز في المنمنمة.

5- **عدد الألوان ودرجة انتشارها :**

هذه المنمنمةغنية بالألوان ، والأخيرة مستخدمة بدرجات متفاوتة ، ويستخدم اللونان الأصفر والأبيض في أغلب الأحيان في اللوحات الفنية وينتشران أكثر.

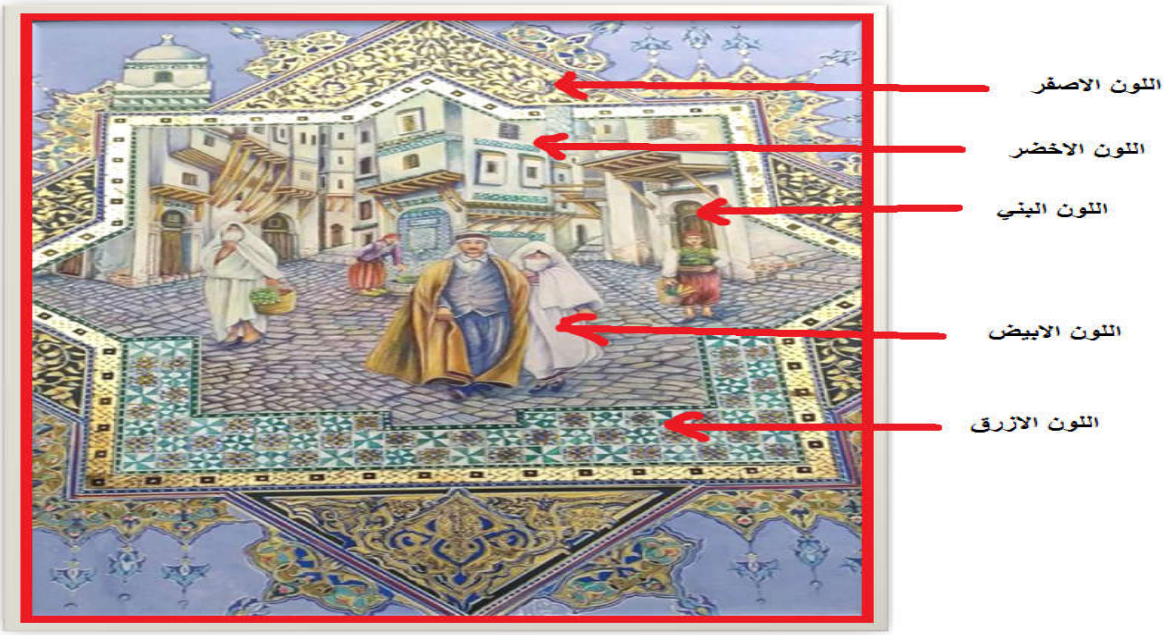
إنه لون خلفية المباني والمباني ، أي لون كتل ومنازل المدينة القديمة. كما وجدنا أن إطار هذه اللوحة أصفر شكل النجمة الثمانية ولون الخشب المستخدم للأبواب والطاولات فوق المبنى باللون البني لحمايتها من المطر والثلج في الشتاء وهو ما ينعكس في هذه اللوحة ، ويمنحها مظهراً فريداً.

يظهر اللون الأبيض الناصع في خلفية هذه اللوحة وفي الملابس النسائية ، وهذه الملابس النسائية لونها برتقالي ارجواني ، وملابس الرجل في مقدمة اللوحة الواقف بجانبزوجته مثل البرتقالة التي وجدناها في اللوحة. ملابس للأشخاص الذين يرتدون بيجاما خضراء من خلال الملابس. ارتدت "حايك" أمام اللوحة.

ثم مر اللون الأحمر على سروال الرجل ولبسه ملابس الرجل ، وكانت المرأة تنظف أمام منزلها بالمكنسة.

ثم يلي اللون الأخضر في قبة المؤذنة بالمسجد في خلفية اللوحة و في شرفات بعض المباني المعمارية الذي يعكس زخرفة المسجد والمباني الشعبية واللون الأزرق في احد أبواب المباني ولباس الرجل الذي يتقدم في واجهة اللوحة الفنية.

إذن هذه هي مجمل الألوان التي استعملها الفنان احمد خليلي في لوحته وهي كما اشرنا إليها متنوعة أضفت بتنوعها وثرائها جاذبية وحيوية على اللوحة التي توحي بأنها واقعية ومن قلب الواقع وليست مجرد منمنمةفنية من خلال إبداع الفنان في مختلف تفاصيلها .



6- الفراغ :

يشتمل فن التصوير الفوتوغرافي على كل عنصر في الرسم التشكيلي ، فهناك عناصر سلبية وعناصر إيجابية ، والتي تمثل مجتمعة جزءًا نشطًا ، مما يجعل المشاهد مرتاحًا وتجذب إليه.

أما منمنمة "أصالة و تقليد " للفنان التشكيلي أحمد خليلي ، فوجدنا أنه لم يترك مساحة كبيرة ، بل ظهر في جزء واحد على شكل ثماني نجوم ، وفي الوسط قلعة المدينة (القصبة).

حيث كان : رجال ونساء يلبسون ملابس تقليدية جزائري.

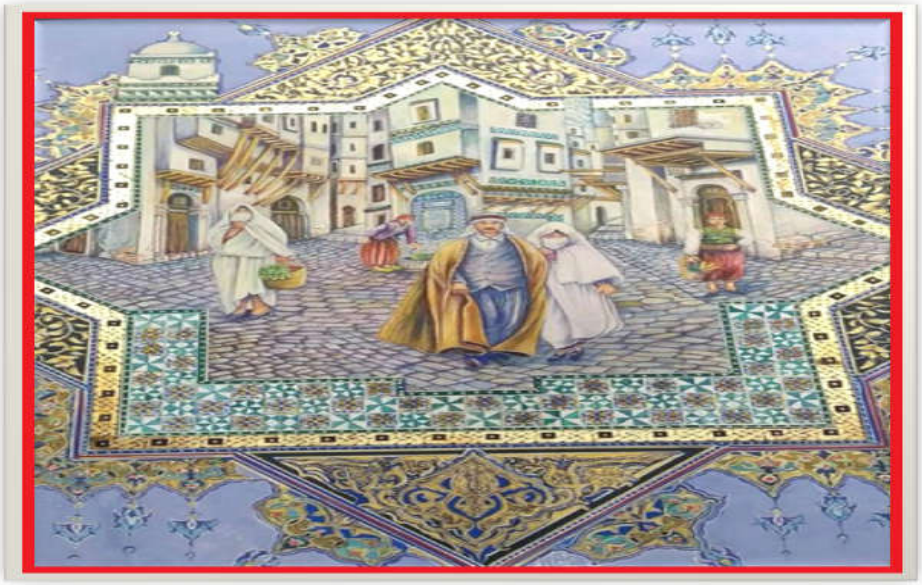
لا يترك الرسام مساحة كبيرة في اللوحة ، فالمساحة الموجودة أمام الموضوع تعزز الإحساس بالحركة.التوزيع المكاني الناتج عن تأثيرات الضوء والظل للفنان يثير إحساسًا بالعمق المكاني. تُستخدم الصورة المؤطرة لإظهار الموضوع الذي تغطيه الصورة بالجودة والفراغ.

يستخدم الفنان الفراغ التخيلي لأنه يستخدم بعض التقنيات والخداع ، مثل التغييرات التدريجية في هذه الفراغات والمساحات ، ويطلق هذا الفضاء السلبي ، الأمامي ، الزخرفي ، العلوي والأمامي.

7- الملمس و النسيج :

يرتبط اختيار الفنان للمواد بالنسيج. ويأمل أن يكون "شرفة الجذع" تحت الخلفية المعتمة ، باحثًا عن صراع درامي ، وفقط المسح البصري الأولي للرسم يمكن أن يثير شعورًا مختلفًا .

حيث كان : في ثياب النساء والرجال داخل إحدى حارات القصبة العتيقة .كما جسد الملمس من خلال بشرة وملامح الرجال والنساء فيشير إلى مكانة المرأة وقوتها وجمالها وهي ترتدي اللباس التقليدي الجزائري (الحايك)و شهامة الرجل وقوته وسيطرته فيثير في المتلقي الإحساس بالزمن الجميل.



لم يترك الفنان احمد خليلي في لوحته اصالة وتقاليد فراغات داخل اللوحة فقد شغل كل فضاء اللوحة

8- التركيب والإخراج على الورقة:

حيث سنقوم بدراستها عبر العناصر التالية :

8-1- الشكل والأرضية:

الرأي السائد بين الفنانين التشكليين أن اللوحة الجيدة فنيا هي من تترك أثرا و إنطباعا ايجابيا وجذابا و رائعا للمتلقي من الوهلة الأولى.

8-2- الوحدة و الانسجام:

يتميز العمل الفني "أصالة وتقاليد" ب التالي :

1. الوحدة بين أجزائه حيث تتجلى وحدة العمل الفني بالاستخدام المناسب للخطوط الشكلية و الكتلة والفراغ ،الضوء والضوء اللوني .
2. يظهر من دون هذه الوحدة مفككاً حيث نجد الفنان يحن إلى هذا الزمن الجميل .

9- وحدة الشكل:

ونقصد بها وحدة اللوحة الفنية من خلال تجانس عناصرها وتوزيعها بالشكل الجيد و سنقوم بالتعبير عليها عبر التالي :

9-1- وحدة الفكرة:

حيث كانت الفكرة هي المجسدة فقد جسدها الفنان احمد خليلي في فكرة القصبة فهي تراث معماري جزائري وشكل المباني في تلك الفترة .

كما أضاف لها الرجال والنساء في احد ازقة القصبة وبلباسهم التقليدي فالرجل يرتدي البرنوس والمرأة الحايك فقد وجه رسالة هي

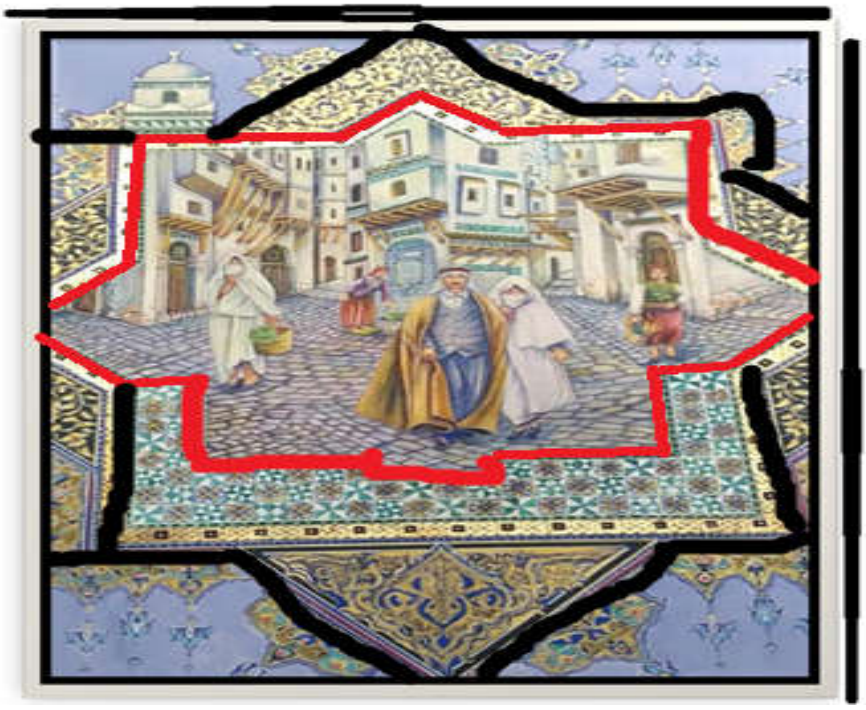
-التراث المعماري وقيمته

- النساء الجزائريات

-العادات والتقاليد

- والثقافة

-وجمال قصبة الجزائر.



2-وحدة الأسلوب:

اختص الفنان احمد خليلي في :

- فن المنمنمات .

-النمط الإسلامي .

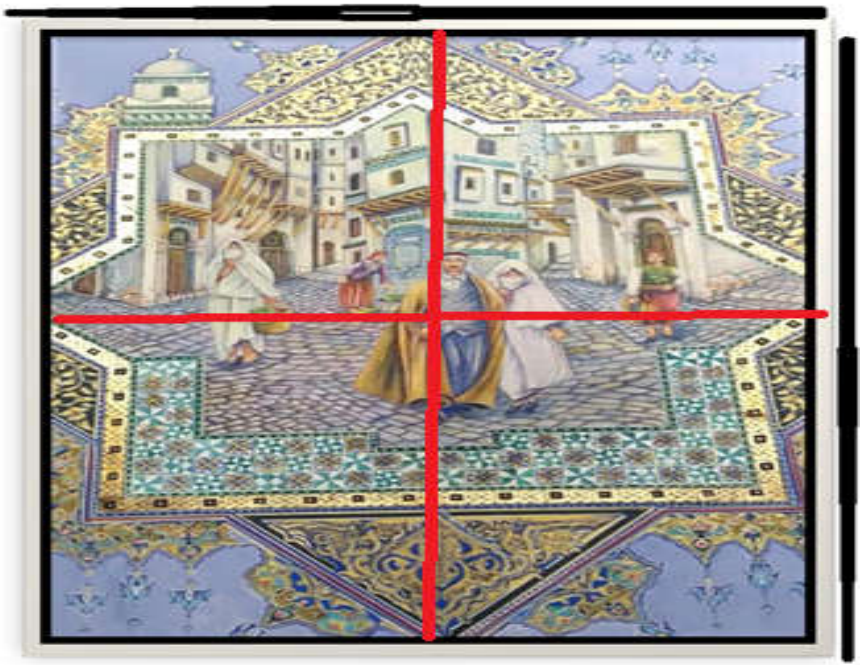
-والفن المعماري والعادات .

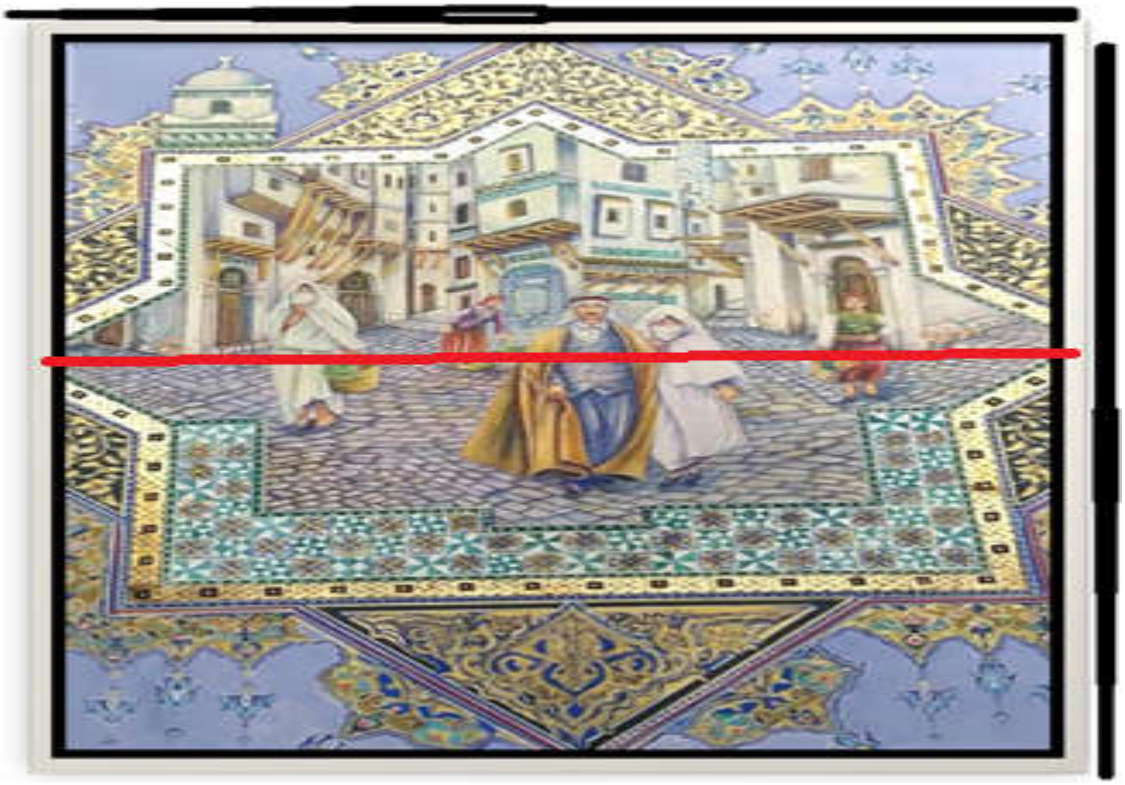
-التقاليد الجزائرية.

3-التوازن:

فنرى أن الفنان احمد خليلي عرض عناصر الضوء و النور في الوضعية التي وضع فيها الفنان الرجل والمرأة في مقدمة اللوحة وأسفل اللوحة ومباشرة نجد المباني

المعمارية التي يتوسطها المسجد بمؤذنته التي تعلو فوق باقي المباني كل هذا جسده الفنان داخل نجمة ثمانية الأضلاع.





4-الإيقاع:

أولا سنقوم بتعريف الإيقاع :

الإيقاع هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني ،وقد يكون هذا التنظيم لفواصل بين الأحجام ،أو الألوان ،أو لتَّرتيب درجاتها،أو تنظيم لاتجاه عناصر العمل الفني ،فالأشكال والخطوط تقسم حيز العمل الفني إلى فواصل سطحية أو مكانية .

1.4. عناصر الإيقاع:

-الوحدات وهي العنصر الإيجابي

-الفتَّات وهي العنصر السلبي .

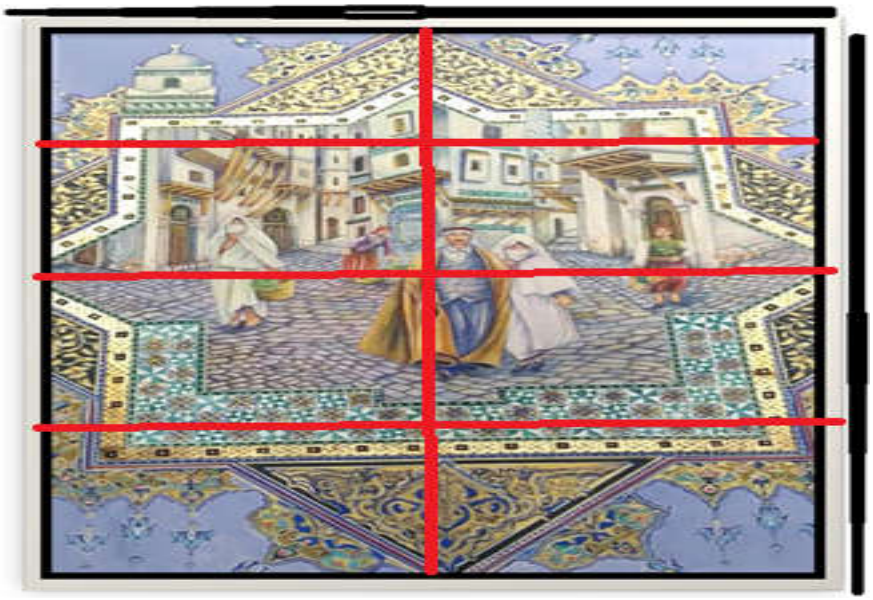
4.2.مراتب الإيقاع:

- ✓ **إيقاع رتيب:** توازن و تجانس عناصر اللوحة في الخطوط والأشكال .

وهو ما نلمسه في اللوحة فتوزيع النساء والرجال كان بشكل جيد ومدروس ومخطط .

إستخدام النجمة الإسلامية ثمانية الإضلاع أيضا .

- ✓ **الإيقاع الحر** إتلاف و عدم تجانس و الأشكال والخطوط بطريقة غير متجانسة هو غائب في لوحة أصالة وتقاليد، هو أمر اكسب العمل تنوعا وشكلا جميلا وأعطى وحدة للعمل الفني يسر الناظرين (المتلقي).



5-التدرج والتباين:

فقد لاحظنا :

5-1- التدرج

-تدرج اللون البني في : لون المباني والمسجد ولباس النساء والرجال وزخرفة الأرضية (البلاط).

وهذا التدرج يعطي ترتيب منظم للوحة فهو لا يشتت النظر ولا يتعب العين كما يمنح المتلقي الراحة والهدوء عند مشاهدة اللوحة والتمعن فيها.

5-2- التباين :

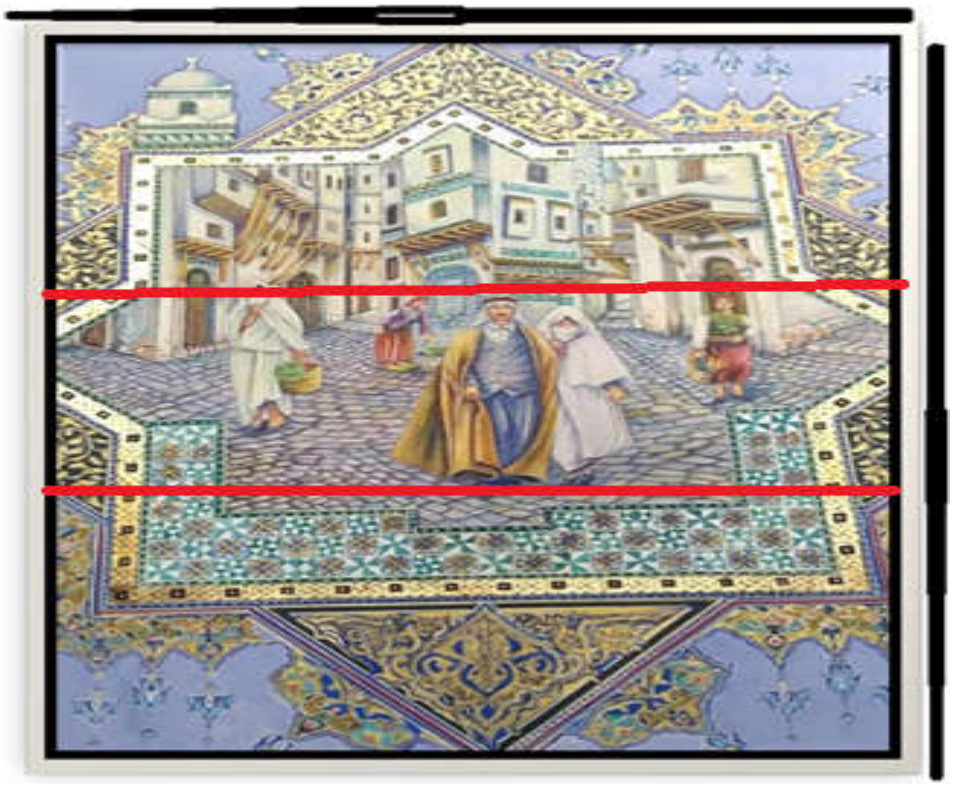
- أولا اللون الأصفر،والبني والأبيض وهي الألوان السائدة في المنمنمة.

-التباين فيا لحدة: عبر إبراز التفاصيل الدقيقة من خلال الرجل والمرأة في مقدمة اللوحة والمرأة خلفهم والطفل وهو متباعدين وموزعين في ساحة القصبة بشكل متوازن فأراد للمتلقي أن يشاهد الرجل والمرأة ويركز عليهن.

-التباين فيالعمق: كأن يسود الشكل القريب دون الأشكال البعيدة،والعكس حيث يتمثل الشكل الرئيسي لها في الرجل والمرأة في ساحة القصبة في المستوى الأول من المنمنمة والمباني والمسجد في المستوى الثاني .

ولقد استعمل الفنان الإضاءة المباشرة و الطبيعية والمتمثلة في ضوء النهار الاصطناعية المثمتلة بالتدرج اللوني بين الأبيض والأصفر و الألوان المتلألئة ،كما عن الظلال فهي تلعب دورا مهما في إصداره الشكل المنظور وهي موجودة في ثنايا الملابس والأسطح المنعكسة للضوء و في أسفل النوافذ والأبواب حيث إن للإضاءة الطبيعية و الصناعية تأثيرا ضخما على الأشكال حيث أن قوة الضوء ينتج عنه ظلال داكنة و عندما

تكون الإضاءة حقيقة تنتج عنها ظلال قليلة ،كما أن زاوية الضوء الصادر من مصدر طبيعي أو صناعي يجعل شكل الضوء منحرفا .



10- التنوع:

فقد لاحظنا أن :

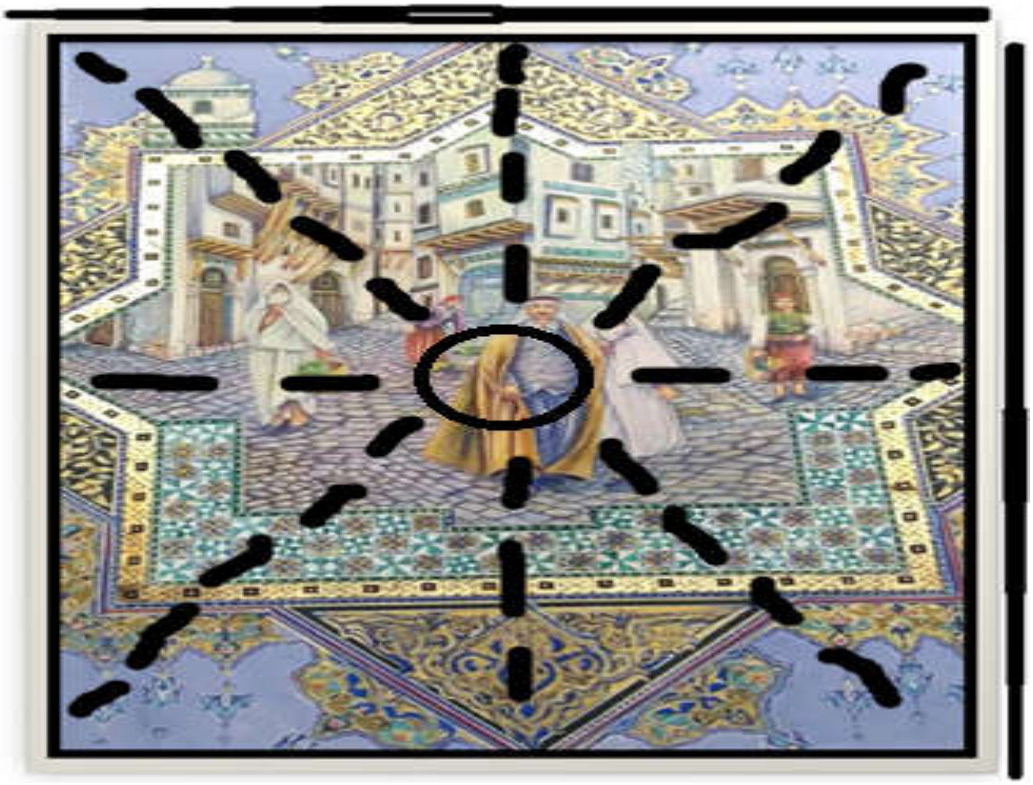
-التنوع من خلال استعمال الاتزان وكثرتها فنجد اللون الأصفر والأبيض والبني طغى على اللوحة .

- التنوع في توزيع المساحات وترتيبها بشكل ممتاز .

11- الاتزان:

-الراحة النفسية للمشاهد واضحة جدا عبر رأيتها .

12- **مركز الاهتمام:**و هي النقطة التي تذهب إليها العين مباشرة و هو الذي يبرز بشكل جلي في الرجل برفقة المرأة وبلباس تقليدي جزائري مع إبراز ملامحهم بشكل كبير وهو ما يبرز في المشاهدة .



3-التفسير :

3-1-دراسة المضمون :

و سنقوم بذلك عبر التحليلأي :

1-تحليل المعنى :

-التحليل الداخلي:

و ذلك على عدة مستويات سنقوم بشرحها عبر التالي :

- ركزت عليه **النظرية الضمنية ،أو نظرية المضمون** التي تبحث عن المعاني الإجمالية الفنية [1].

[1] - طارق بكر عثمان قزاز ،**النقد الفني**.ط1.دراسة في الفنون التشكيلية،الأردن.2005.ص ص 19 -20

-القصصية:

الهدف من العمل الفني حيث انه يبرز : مكانة التراث التقليدي الجزائري إلى قلب احمد خليلي وتعلقه بالعادات وتقاليد المجتمع الجزائري التي جسدها في مختلف أعماله.

-الرمزية:

المعاني الوجدانية الاشعورية التي كانت وراء الفنان من أجل سرد ما في الفنان .

هي وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية فكرية ، و حب شيء أكثر من معناه الواضح المباشر،وهو الذي يرتبط بالجوانب اللاشعورية . [1]

فنرى في هذا العمل :

-جمالية التراث واللباس التقليدي الجزائري والتي ظهرت جليا من خلال الرجل والمرأة في مقدمة اللوحة .

- استعمال مدينة القصبة كمكان لهه العادات والتقاليد الجزائرية التي لن تندثر فهنا الفنان أحياها بريشته.

2- التحليل الخارجي :

سنقوم بتحليل العنوان و الخطوط و علاقتها بالواقع و ذلك عبر التالي :

- ✓ **علاقة اللوحة بالعنوان :**

سنقوم بسرد العلاقة عبر التالي :

-العنوان بسيط يعبر عن ما في داخل اللوحة .

[1] - طارق بكر عثمان قزاز، نفسه، ص 21 .

-ظهور العنصر المعماري عبر : وجود المباني المتلاصقة والمترابطة يبعضها البعض في حارة شعبية وهي القصبة مع إبراز الأبواب وزخرفتها ومؤذنة المسجد الشامخة في قلب الحارة الشعبية حيث تعلو حارة القصبة مع زخرفة في المؤذنة باللون الأخضر .

-ظهور العنصر البشري عبر : ظهور أشخاص من كلتا الجنسين (نساء ورجال) وبلباس تقليدي شعبي جزائري الأصل في ساحة الحارة الشعبية وهم يتنقلون داخلها كواجهة رئيسية في اللوحة الفنية .

13- علاقة اللوحة بالفنان :

حيث أن بعض اللوحات تعبر عن ما يريد الفنان إيصاله و ذلك عبر التالي :

-ظهرت المنمنمةالفنية للفنان احمد خليلي مبرزة الجانب الثقافي و الديني والعقائدي للمجتمع الجزائري في الماضي خلال التواجد العثماني والاستعمار الفرنسي كالما أنها تناولت العادات والتقاليد والقصبة والأحياء الشعبية والمسجد والعبادة والزخرفة الإسلامية واللباس التقليدي للأشخاص ودلالاته بالتمسك بالعادات والتقاليد للمجتمع الجزائري.

واختار الفنان لهذه المنمنمةيعكس مدى ارتباط الفنان ببيئته الاجتماعية وانتمائه الديني والتاريخي وارتباطه الوثيق بالدين الإسلامي والثقافة الشعبية والتراث المعماري القديم للجزائر وهويتها الثقافية والتاريخية ورسالة ضمنية لكل شخص نسى أو تناسى هذه الهوية أو حاول طمسها وإسقاطها من على هرم المجتمع الجزائري .

14- التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية :

حيث سنربط كل رمز بما أراد الفنان إيصاله :

-في إطار على شكل نجمة ثمانية الأضلاع[1] وبها العديد من الخطوط المتشابكة التي تشكل إطار اللوحة الفنية لتنتج لنا زخرفة إسلامية، هذه النجمة جاءت من خطوط متشابكة لترسم لنا زخرفة مجردة على نمط واحد ومتكرر كما نجد أن وسط اللوحة لايحتوي على هذه الزخارف والخطوط المتشابكة التي جاءت إلا على جانبي اللوحة الفنية فهي عبارة عن تمثلات ايقونية للموضوع المطروح من قبل الفنان احمد خليلي إلا وهو التقاليد والدين ففي الحارة (القصبة) وخلفها رمز من رموز الدين ألا وهو المسجد من خلال مؤذنته الشامخة في الحي .

- الحارات الشعبية وهي القصبة وأزقتها (في قلب اللوحة) كما تتوسط الحارة مؤذنة عالية وهي مؤذنة المسجد التابع للحارة الشعبية : حيث أنها تمثل حارة القصبة واحد أحيائها الشعبية العتيقة كما يواجهنا في قلب اللوحة المنازل أو المباني المعمارية التراثية التي تصطف واحدة بجانب أخرى بشكل منسجم ودقيق والعنصر البشري كان حاضرا بقوة من خلال الأشخاص من كلتا الجنسين رجل وآمراته أو المرأة الحاملة للقفة بمفردها أو الرجل الحامل للقفة بمفرده أو المرأة التي تحمل مكنسة من خلفهما وهم في قلب الحارة الشعبية أي عنصر التقاليد .

[*] **نجمة ثمانية الأضلاع:** استعملت هذه النجمة بشكل كبير في الزخرفة الإسلامية وخاصة في المساجد والقبب لتعكس التوجه والانتماء الإسلامي لهذه العمائر وهو ما جسدها الفنان احمد خليلي في لوحته أصالة وتقاليد ليربط انتماء بالإسلام .(الباحثة).

15- الوصف الأولي لعناصر اللوحة :

و الوصف أي كنظرة عامة للوحة و ذلك عبر التالي :

-أول ما لاحظه هو :اللوحة تحدها نجمة ثمانية وهي تعكس الدين الإسلامي تتخللها خطوط متشابكة وأشكال زخرفية ثم تأتي في وسط اللوحة المباني المعمارية المتلاصقة والمنسجمة و في أعلى الصورة نجد المؤذنة تعلو الحارة الشعبية مع زخرفة باللون الأخضر في قبتها وهلال أعلاها على الجهة اليسرى من اللوحة الفنية .

- وصف دقيق و ممتاز للحارة من الأبواب و النوافذ إلى الأشخاص أو السكان فالرجل الذي يرتدي "البرنوس "[1] مع زوجته التي ترتدي "الحايك " لتعبير على رمزية اللوحة الفنية وانعكاسها التاريخي والحضاري للمجتمع الجزائري وتقاليده في عمق التاريخ من حرمة وشهامة وكرم وأصالة , أي أن اللوحة تعتبر مرأة للمجتمع في تلك الحقبة .

-كما نجد أن المرأة تحمل قفة بها مجموعة من الخضر والفواكه وهي أيضا ترتدي الحايك الأبيض و القفة المصنوعة من مادة الحلفاء التي كانت قديما تصنع بها القفة أو الكيس وشاب أخر يحمل نفس تلك القفة وبها خضر وفواكه ومتوجه بها إلى منزله ومن بعيد نرى امرأة بلباس تقليدي تنظف الرصيف وفناء الحارة الشعبية وأمام منزلها بمكنسة تقليدية :

هذا تجذرا على العادات التي كانت في تلك الحقبة آنذاك .كما برزت في اللوحة الفنية أبواب المنازل المصنوعة من مادة الخشب الممتاز و المصممة بشكل جذاب وبطراز جزائري واضح.

---

[*] **البرنوس التقليدي** وهو لباس يرتديه الرجل الجزائري تحيكه النساء في المنازل يصنع من الصوف وهو يشبه المعطف يحمي الرجل من البرد ويمثل رمزية الرجل ومكانته المميزة بين المجتمع وهو لايزال إلى يومنا هذا ولكن يقتصر في بعض المدن الداخلية والجنوب الجزائري (الباحثة).

-ونرى وفوق تلك الأبواب الخشبية نجد منضدة من الخشب هي أيضا مخصصة لحماية الأبواب من الأمطار والثلوج في فصل الشتاء ومن الشمس الحارقة في فصل الصيف .

-تتوسط البيوت مجموعة من النوافذ صغيرة وكبيرة الحجم على اختلاف أشكالها وتنوعها والتي تطل على أزقة الحارة والساحة الشعبية لتسمح بنفوذ الضوء والهواء إلى المنازل .

16- بنية اللوحة :

16-1- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة :

بعد الدراسة الخاصة للوحة تبين أن لوحة التقاليد والعادات إلى الفنان احمد خليلي تنتمي إلى أسلوب **فن التصوير** وهو **فن المنمنمات الإسلامية** التي تتميز بالكثير من الخصائص مثل :

-كثرة التفاصيل في اللوحة.

-غناها بالألوان .

-انعكاس جاذبية هذه الألوان على اللوحة الفنية .

- استخدام النجمة الثمانية التي تعكس الروح الإسلامية والدين الإسلامي في الفن التشكيلي.

4-القراءة التضمينية :

إن اللوحة ثرية بالألوان والتي وردت بدرجات متفاوتة الاستعمال واستطاع الفنان أن يمزج بينهما فظهرت متناسقة ومتناغمة ،كما استعمل عدة مشتقات لونية للون الواحد فقد عرف اللون على أنه صفة الأشياء ومظهرها بل هو كل ما يمتلكه الشيء من مؤثر أولي عندما يشاهده فهو مرتبط بالواقع من جهة ومن جهة أخرى أي أنه وسيلة الربط بين الإنسان و محيطه فلقد استخدام الفنان مجموعة من الألوان الأساسية و منها الثانوية و الحارة والباردة ،فنجد الألوان الباردة من الأزرق بمختلف تدرجاته و البني المائل للاصفرار والأبيض ،فلقد

وضعها لتعطينا الأمامية والقريبة أما استعماله للألوان الباردة و ذالك لتعطينا االتأثير بثباتها وتعرف بالألوان الخلفية.

حيث أن :

تتكون المساحة "من تألف النقاط و كيفية توزيع الأشكال" ،حيث راع الفنان قواعد النسب الجمالية فاستطاع أحمد خليلي توزيع المساحات القاتمة و الفاتحة سواء الناشئة من لون الموضوع و تلك الناشئة من الإضاءة و الظلال الذي يعطي الإحساس بالعمق الفراغي ، ونلمس قدرة الفنان الفائقة في توزيع المساحات بشكل منتظم فحقق بذالك السيادة و الوحدة و التنوع الألوان ودرجة انتشارها .

فلقد استخدام الفنان مجموعة من الألوان الأساسية و منها الثانوية و الحارة والباردة ،فنجد الألوان الباردة من الأزرق بمختلف تدرجاته و البني المائل للاصفرار والأبيض ،فلقد وضعها لتعطينا الأمامية والقريبة أما استعماله للألوان الباردة و ذالك لتعطينا التأثير بثباتها وتعرف بالألوان الخلفية.

حيث كان :

–اللون الأخضر : وهو لون أساسي في الأحذية ليعطينا مزيدا من الإحساس و الحرية والاستقرار و كذالك في الفواكه و الخضر و لقد وصفه بكمية قليلة في اللوحة.

– اللون البني : بدرجاته كان حاضرا في لوحة احمد خليلي وتتجلى في الملابس و الزخارف المختلفة الموجودة في أطر اللوحة و كذالك في أعمدة الشبابيك و الأسقف للمنازل.

–للون الأصفر : استخدم الفنان اللون الأصفر الذهبي حيث تجلى ذالك في الزخرفة الموجودة داخل الإطار وزاد اللوحة أناقة وجمالا كما زاد من الإضاءة و توظيفه المزيد من الإضاءة أما عن اللون الأحمر فظهر في سترة وملابس الأشخاص الموجودة في اللوحة وكان اللون الأحمر بتدرجاته يعطينا قوة المشهد .

-استعماله للون الأصفر الذهبي منه هو عنصر أساسي في المنمنمة الإسلامية يرمز للضوء والذهب والقوة و النصر والعظمة.

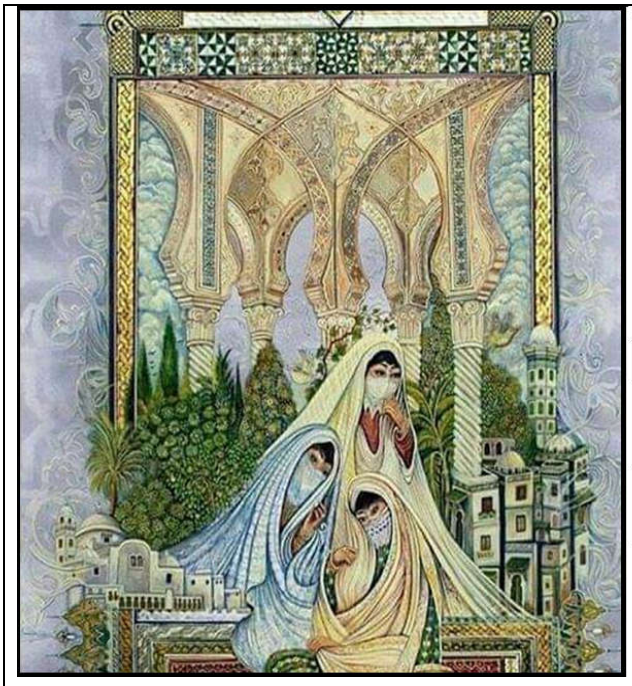
- الألوان المحايدة التي استعملها الفنان في منمنماته مثل الأبيض فهو ينتج عن انكسار كميات مختلفة من الضوء فالأبيض يعكس أمام أعيننا كل أطوال الموجات الساقطة عليه دون أن يمتص أيا منها ،ولقد وظفه الفنان في الخلفية ليظهر السلام الذي يعم المدينة وكذالك ومجود في الأرضية و ملابس المارة و في البنايات كدليل على ضوء النهار .

5- نتائج التحليل :

من خلال تحليلنا لمنمنمة" أصالة وتقاليد" يمكننا الأن إعطاء هاته النتائج :

- ✓ العمارة و الزخرفة واضحة جدا في المنمنمة: الزخارف النباتية و الإسلامية .
- ✓ التركيز على الأزياء الرجالة و النسائية لإبراز العمق الثقافي للوحة للمجتمع الجزائري.
- ✓ الحفاظ على خصوصية النمنمات الإسلامية .
- ✓ اللوحة ذات بعد ديني ثقافي صارخ .

6- لوحة الفنان احمد خليلي تحت عنوان النساء الثلاثة داخل القصر



1-الوصف :

1-1-الجانب التقني :

-**اسم صاحب المنمنمة:** الفنان التشكيلي الجزائري احمد خليلي.

-**اسم المنمنمة:**النساء الثلاثة داخل قصر القصبة.

-**مكان المنمنمة:**داخل القصبة.

-**نوع الحامل والتقنية :** تقنية الألوان المائية والترابية واكرليك.

-**الشكل والحجم :** جاءت على شكل مستطيل 40*50 سم.

-**الإطار :** إطار ذو قياس 40*50 ونجد المنمنمةالتشكيلية عدة اطر زخرفية ذات خطوط وأشكال هندسية متشابكة التاطير.

-**التاطير :** يبرز في مقدمة المنمنمةالتشكيلية ثلاثة نساء جالسات وقام الفنان احمد خليلي بتجسيدها في هذه الوضعية الهادفة للتعبير عن هدف معين حيث يمثل مجالا مرئيا مقدما على المستولى الأول الذي يشغل الحيز الأكبر من المنمنمةفجعلها في مستوى قريب إلى عين المشاهد فظهرت ملامحهم بشكل جيد.

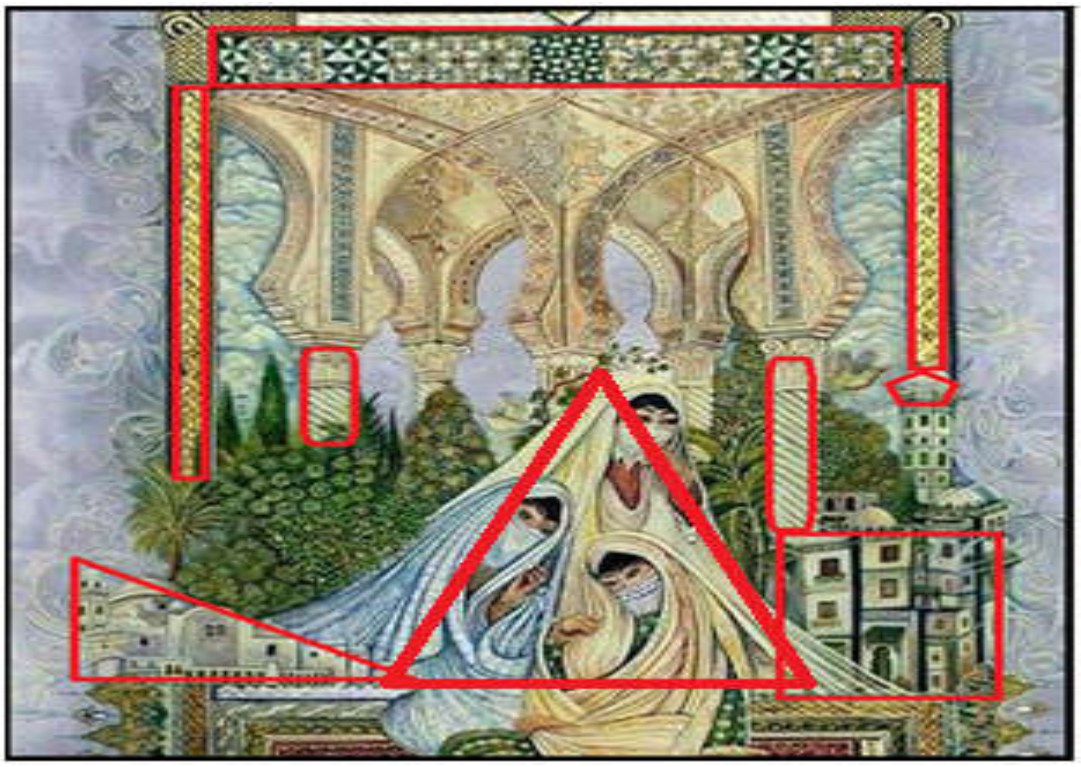
2- الشكل والخطوط :

استخدم الفنان احمد خليلي في منمنمة"**النساء الثلاث داخل القصر**" :

-هيكل بنائي مكون من الخطوط الرئيسية .

-خطوط ثانوية التي وظيفتها الخطوط الرئيسية البائية .

- الربط بين الخطوط الرئيسية و الثانوية والذي يثير الشعور بالاستمرارية والدوام .



فنرى أن :

-تعرض الخطوط المجردة من أحاسيس معاني يتجليان في الفخر والحياء،والتي مثلها الخطوط البسيطة والثانوية ،مجسدة بتلك الخطوط الأساسية المنكسرة والمركبة،فيحين الخطوط المنحنية توجيب العظمة والشموخ.

-أما الأشكال الدائرة للأعمدة والمستطيل للمسجد وهو ما يشير إلى رمزية وانتماء الفنان التشكيلي أي البيئة الجزائرية (الدين- العادات والتقاليد-القوة-الشرف-العفة).

2-1-المساحة :

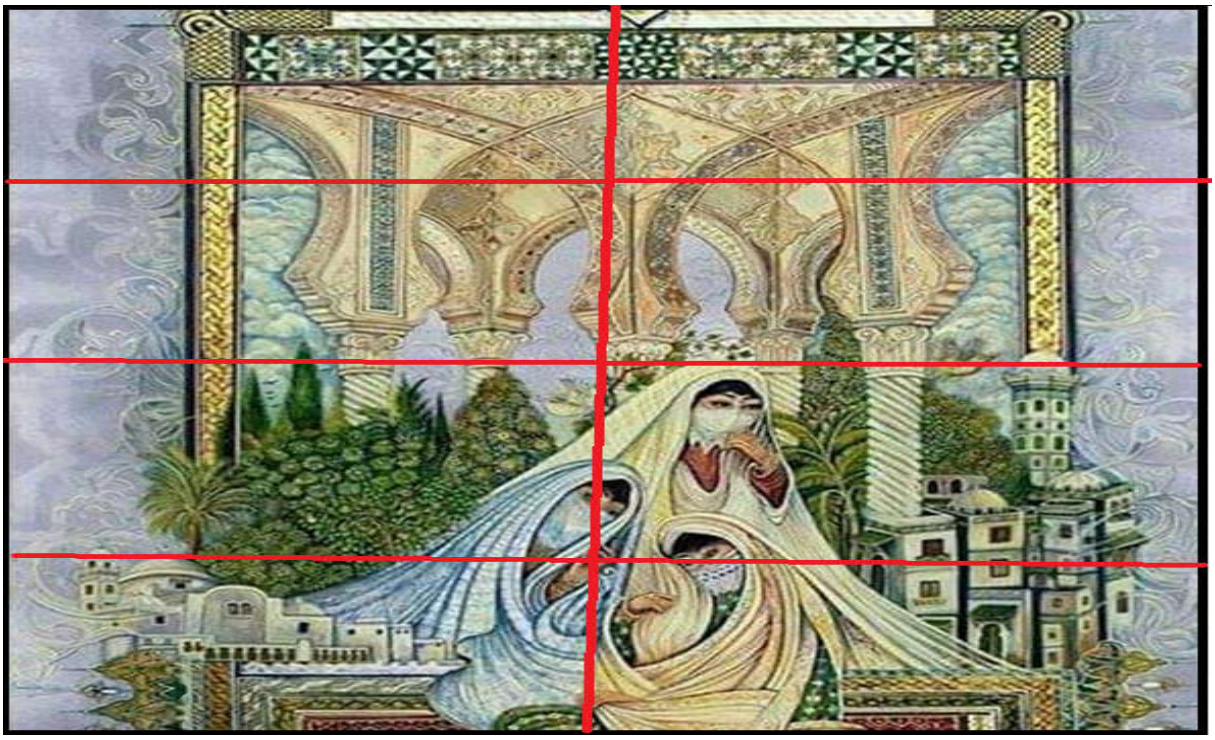
تتميز مساحة المنمنمةكالتالي :

-التوازن : بارز في المنمنمةفقد راعى النسب الجمالية .

-التنوع

-توزيع السيادة عبر توزيع المساحة الكابسة و القائمة في المنمنمة.

-الإضاءة : تغليب الظلام على الإحساس الفراغي .



2-2-الألوان والضلال :

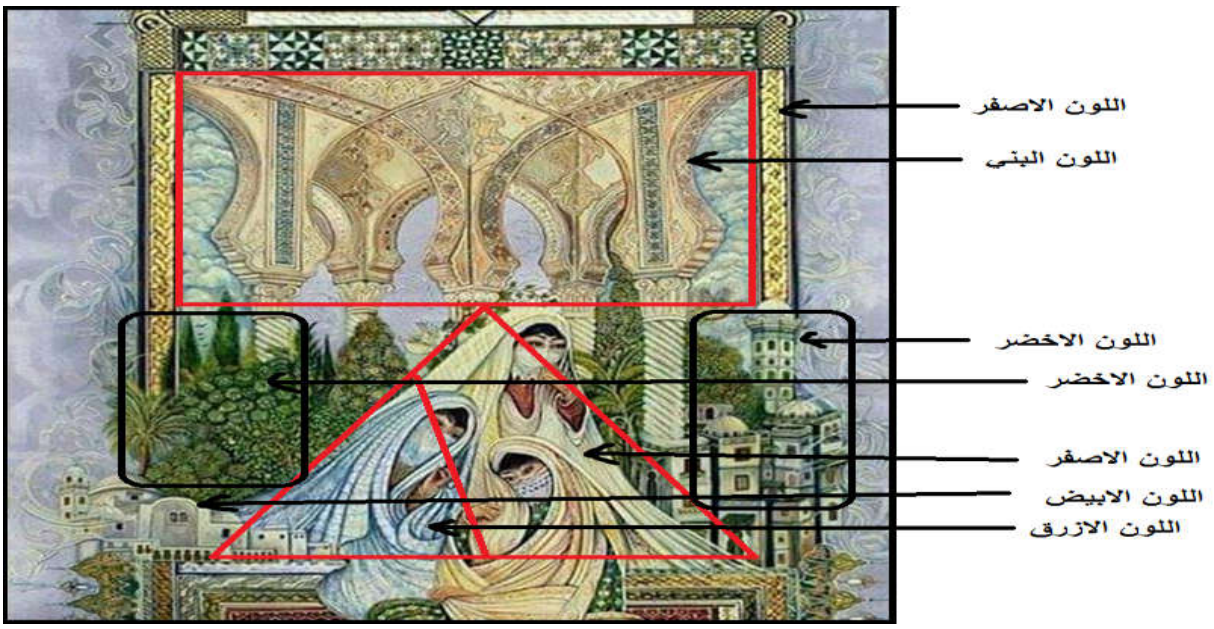
ظهرت المنمنمةثرية الألوان هذه الأخيرة وردت بدرجات متفاوتة الاستعمال يأتي الترتيب التالي :

1. اللون الأزرق الأصفر : في المرتبة الأولى من ناحية كثرة الاستعمال والانتشار داخل اللوحة التشكيلية فهو لون خلفية اللوحة والإطار الخارجي لها ولون المباني والأعمدة .

2. أما اللون الأصفر على الإطار الداخلي للمنمنمةيمثل مجموعة من الخطوط المتشابكة مشكلا زخرفة وهي نوع من الزخارف الإسلامية.

3. اللون الأبيض في المباني المعمارية على يسار المنمنمةالتشكيلية وهو اللون الذي استعمل منذ القديم في طلاء الواجهات الخارجية للمباني وخاصة في القصبة لتشكل منظرا جذابا يسر الناظرين.

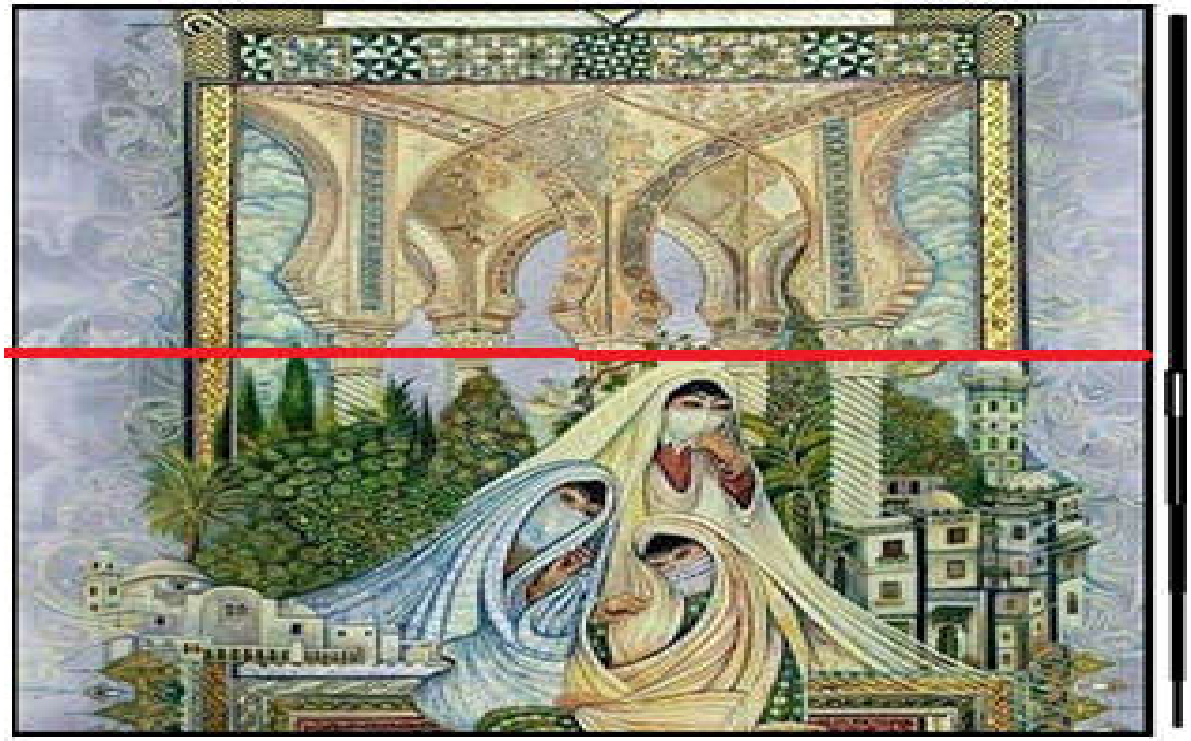
4. اللون الأخضر فنجده في المباني المعمارية على يمين المنمنمةفي الأبواب والنوافذ والقرميد الزخرف في مؤذنة المسجد بالإضافة إلى لون الأشجار والنباتات بالحديقة خلف النساء الثلاثة الجالسات هؤلاء يرتدين ثياب تقليدية الصنع عبارة عن "حجاب" بالون الأصفر وأخرى بالون الأزرق الذي يرمز إلى صفاء ونقاء المرأة وعفتها ويمثل رمزا تاريخيا للمجتمع الجزائري ولثقافة الشعب الجزائري .



3- الفراغ:

إن العناصر السالبة و الموجبة المشكلة لفن التصوير تثير للمشاهد راحة في النظر و تجذبه فلم يترك الكثير من الفراغات بل اللوحة قسم اللوحة إلى جزئين : و ذلك عبر التالي:

– الجزء السفلي تضمن النساء الثلاثة الجالسات ومن أعلى أعمدة وسقف القصر فقد ظهر فيه النظر البحر وخليج العاصمة وزرقة السماء.



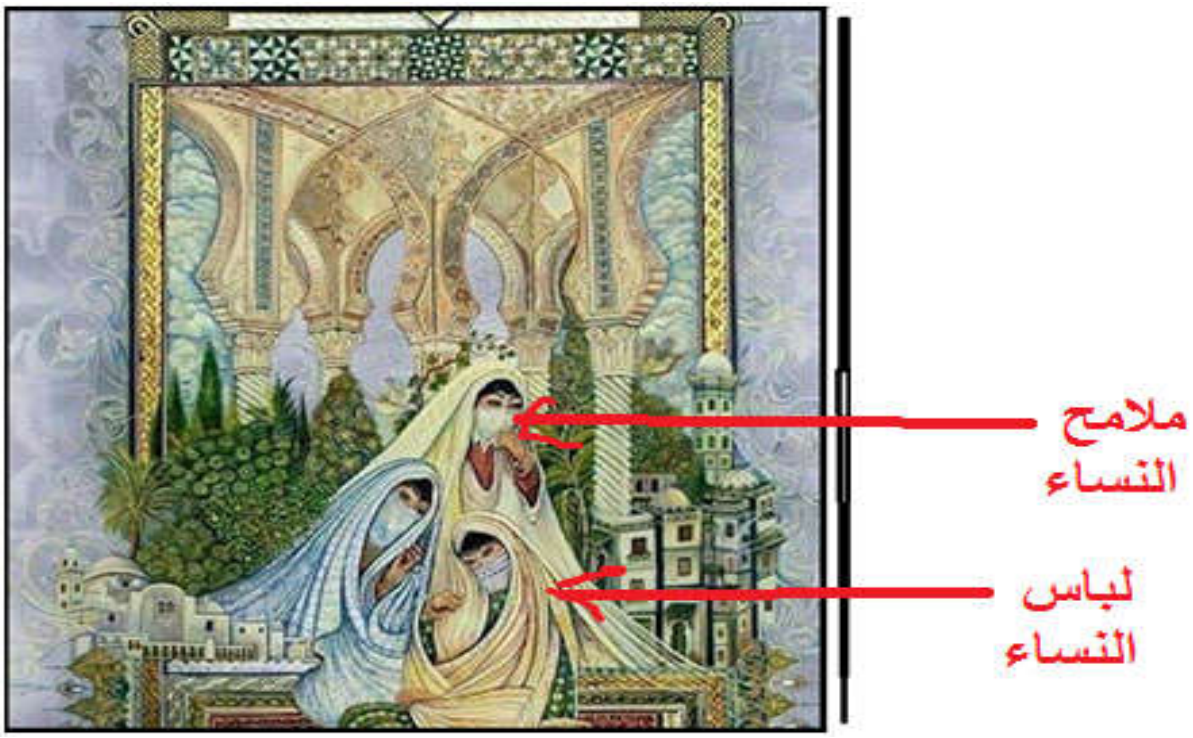
4- الملمس والنسيج:

عبر المسح البصري للمنمنمةتبين التالي :

استخدم احمد خليلي النسيج في لوحة "النساء الثلاثة داخل القصر" في :

– ثياب النسوة الجالسات .

-البشرة وملامح النساء الجالسات فيشير فيتبين أنه يركز على مكانة المرأة وقوتها وجمالها وهي ترتدي اللباس التقليدي الجزائري فيثير في المتلقي الإحساس بالزمن الجميل وقوة النساء بعاداتهم وتقاليدهم.



4-1-التركيب و الإخراج على الورقة:

و سنقوم بدراسة ذلك عبر التالي :

4-1-1-الشكل والأرضية:

لقد تركت اللوحة انطباعا إيجابيا جذابا فقد إتفق الفنانون التشكيليون على أن المنمنمةالجيدة هي من تترك انطباعا ايجابيا وجذابا للمتلقي من الوهلة الأولى.

4-1-2-الوحدة والانسجام:

الترابط المختلف للوحة يظهر جليا و ذلك عبر التالي :

-الإستخدام المناسب للخطوط الشكلية و الفراغ .

-إستخدام الضوء والظل واللون (و هذا ما نراه من حنين للزمن الجميل) .

5- -وحدة الشكل:

و ذلك لتجناس و تراكب عناصرها .

6- وحدة الفكرة:

أي الربط بين ما يرد الفنان إيصاله و ما جسده و رمسه و ذلك يتجلى في اللوح الحالية عبر التالي :

-فكرة النساء الثلاثة داخل القصر فهي : العادات والتقاليد و التراث معماري جزائري وشكل المباني و المساجد في تلك الفترة .

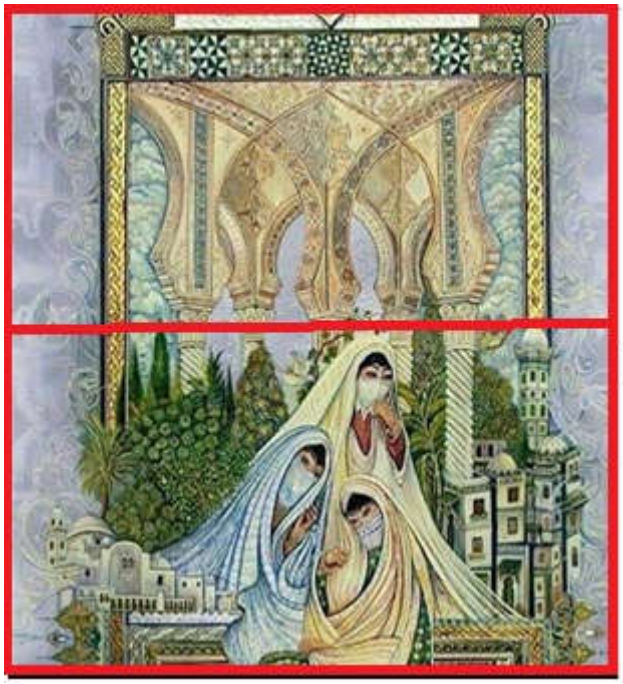
- النباتات والأزهار والأشجار (حديقة خلفية) :(التراث المعماري وقيمته - النساء الجزائريات-العادات والتقاليد-الدين والثقافة-وجمال الجزائر).

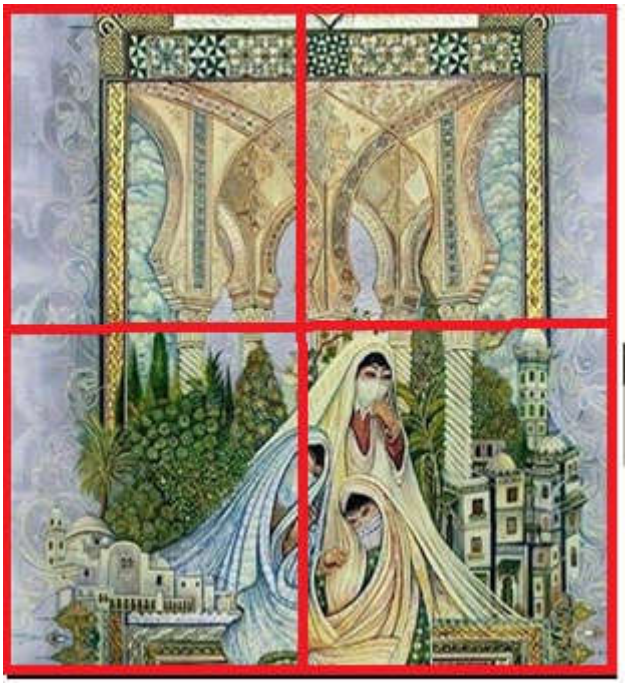
7- وحدة الأسلوب:

اختص الفنان احمد خليلي في فن المنمنمات والنمط الإسلامي والفن المعماري والعادات والتقاليد الجزائرية.

8- التوازن:

فنرى في الوضعية التي وضع فيها الفنان النساء الجالسات في مقدمة اللوحة وأسفل المنمنمةومباشرة نجد الأعمدة والقباب التي تشكل القصر وعلى الجانبين المسجد والمباني المعمارية ذات النمط الإسلامي فإذن يتحقق التوازن في العمل الفني إذا تساوت أو تناسبت أجزاءه المرسومة.





9- الإيقاع:

عبر تنظيم الخطوط، الأحجام، و الألوان و ترتيبها و دراجاتها في العمل الفني يظهر الإيقاع . و عبر مسحنا للعمل الفني بدا ذلك ظاهرا و بقوة .

9-1- عناصر الإيقاع:

و قد ظهر ذلك عبر التالي :

-الوحدات وهي العنصر الإيجابي.

-الفتًات وهي العنصر السلبي.

9-2- مراتب الإيقاع:

-**إيقاع رتيب:** وهو التجانس و التناسب و التوازن بين عناصر اللوحة في الخطوط والأشكال .

وهو ما نلمسه في لوحة "النساء الثلاثة داخل القصر" نجد التناسق بين توزيع النساء الثلاثة الجالسات والمباني المتلاصقة والمسجد والحديقة في كلتا الجهتين.

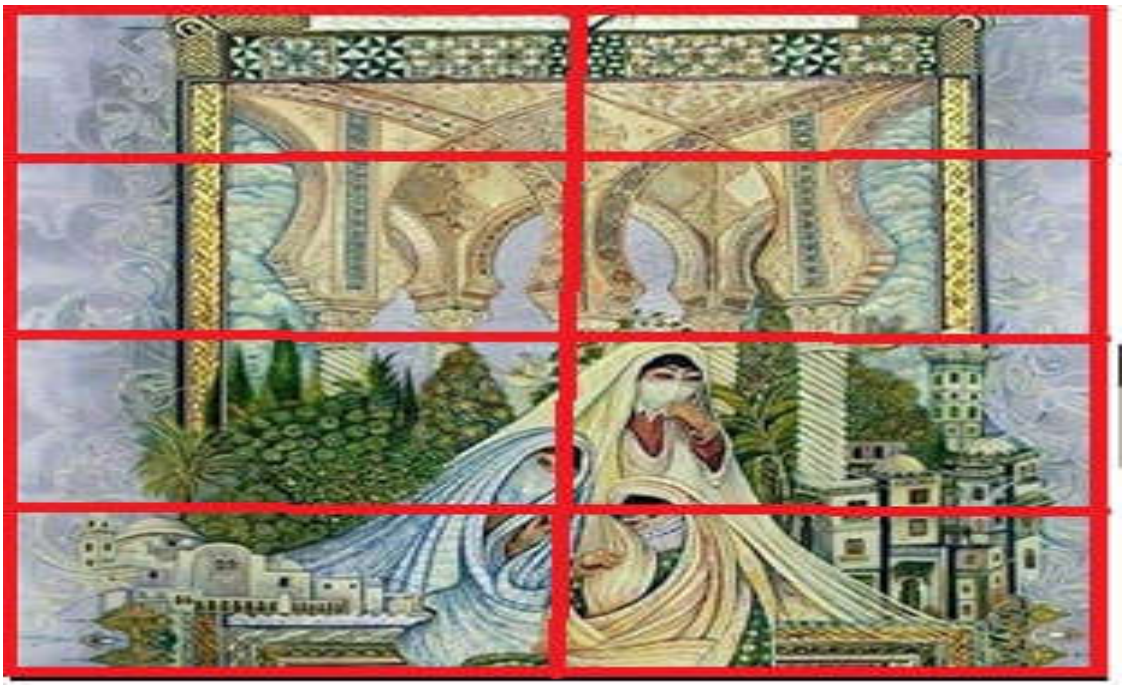
-**الإيقاع الحر** :تختلف فيه الأشكال والخطوط بطريقة غير متجانسة وهو ما لم نلاحظه في لوحة محل الدراسة "النساء الثلاثة داخل القصر.

و نرى اللوحة تبرز فيها تعدد مراتب الإيقاع في لوحة"النساء الثلاثة داخل القصر"بين:

-الإيقاع الرتيب.

-الإيقاع الحر .

وهو أمر اكسب العمل تنوعا وشكلا جميلا وأعطى وحدة للعمل الفني يسر الناظرين (المتلقي).



10- التدرج و التباين:

هذا ما نلمسه في منمنمةالفنان احمد خليلي "النساء الثلاثة داخل القصر" في التدرج اللوني:

- اللون الأصفر والبني والأخضر: تم إستعمال درجات الضوء في المنمنمةوهو ما نلاحظه في :

-لون المباني والمسجد .

-لباس النسوة.

-اللون البني في أعمدة وقباب القصر .

حيث لا يشتت النظر ولا يتعب العين لان هذا التدرج يعطي ترتيب منظم للمنمنمةو يمنح الهدوء و الراحة للمشاهد .

11- التباين :

و سنقوم بتبسيط التباين عبر إعطاء لكل معنى لوني دلالة :

التباين في اللون: مركز سيادة الألوان و هو : الأزرق،والبني والأبيض .

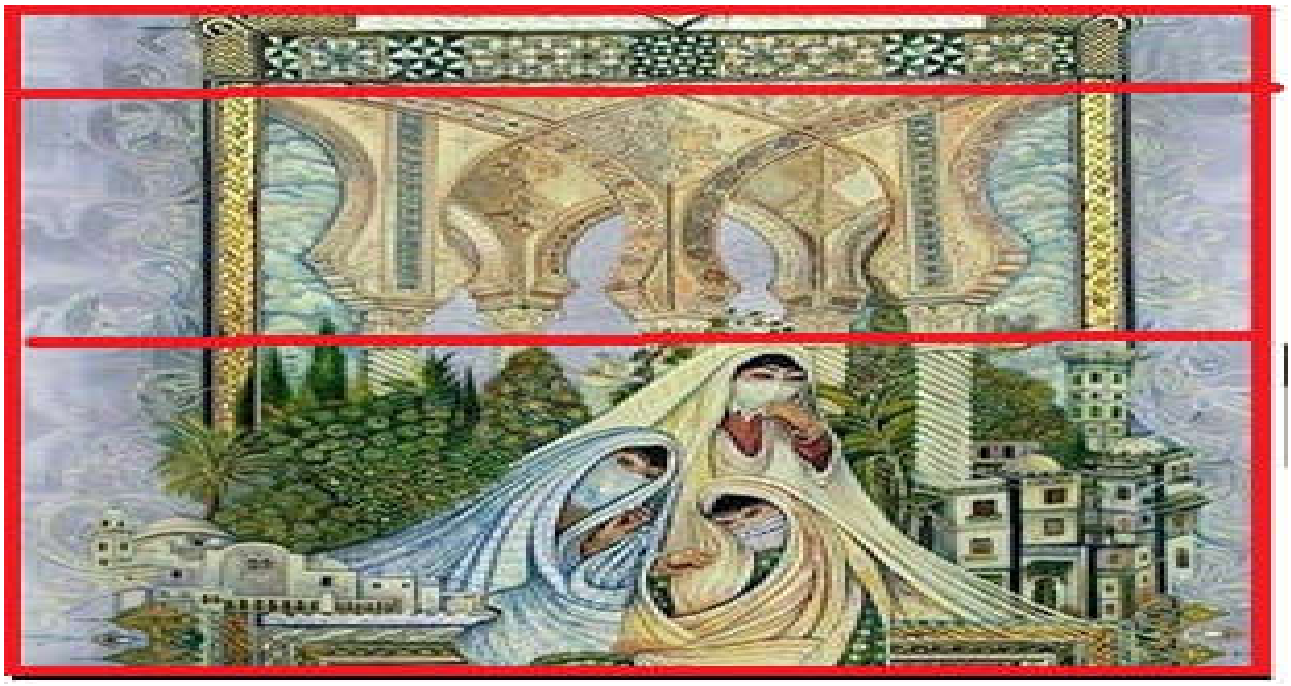
11-1- التباين في الحدة : حيث تظهر التفاصيل أكبر عبر الألوان الحادة و العكس كذلك عبر التالي :

التفاصيل المحيطة بالنساء الجالسات كالمسجد والمباني التراثية فأراد للمتلقي أن يشاهد النساء الجالسات ويركز عليهن.

11-2-**التباين في العمق:** يسود شكل أي أن يكون قريبا من العين و العكس صحيح وذلك عبر التالي :

الشكل الرئيسي :- النساء الثلاثة الجالسات في شرفة ك مستوى أول .

-والمباني والمسجد في المستوى الثاني .



12- التنوع:

منمنمة"النساء الثلاثة داخل القصر يتحقق فيها التنوع من خلال :

- في توزيع المساحات وترتيبها بشكل ممتاز .

- استعمال الاتزان وكثرتها فنجد اللون الأصفر والبني والأخضر طغى على اللوحة وكذلك التنوع في توزيع المساحات وترتيبها بشكل ممتاز .

13- الاتزان:

التوزيع المثالي للألوان يعطي راحة نفسية كبيرة .

14- مركز الاهتمام:

و هو النقطة الأساسية و المثيرة و الواضحة في المنمنمةحيث تعطي الفكرة الأساسية لها، وهو "النساء الثلاثة داخل القصر " الذي يبرز بشكل جلي غير أن على جانبي النساء الثلاثة نجد المسجد والمباني التراثية وحديقة القصر خلفهم مع إبراز ملامحهم بشكل كبير وهو واضح و بارز للمشاهد .

3-التفسير :

نفسر الموضوع من خلال دراسة مضامينه و تحليله و ذلك سيكون عبر العناصر التالية :

3-1-دراسة المضمون :

و سنقوم بدراسة عبر التحليل و ذلك عبر :

3-1-1- تحليل المعنى :

وسنقوم بالتحليل عبر التالي :

- **التحليل الداخلي:**

إن العمل الفني لديه عدة مستويات فقد ركز العمل محل الدراسة على : **النظرية الضمنية،أو نظرية المضمون** التي تبحث عن أعمق المعاني الجمالية و الفنية [1].

[1] – طارق بكر عثمان قزاز ،**النقدالفني**.ط1.دراسة في الفنون التشكيلية،الأردن.2005.ص ص 19 -20

- **القصصية:**

حيث برزت الخاصية القصصية عبر إبرازشرفة القصبة،تعبتًا هادفا إلى مكانة التراث المعماري الجزائري إلى قلب احمد خليلي وتعلقه به وعادات وتقاليد المجتمع الجزائري التي جسدها في مختلف أعماله.

- **الرمزية:**

وسيلة الربط الاشعورية للفنان مع اللوحة المرسومة .[1]فأعمال احمد خليلي تحمل حيث يعبر عن العاني الأساسية التي يريد إيصالها ،وهي عادات وتقاليد وحياء وعفة المرأة المسلمة و جمالية التراث المعماري الجزائري والتي ظهرت جليا من خلال القصر (الأعمدة والقباب)والمسجد بالزخرفة النباتية الإسلامية والمباني المتلاصقة مع بعضها البعض لتوحي بمكانة المرأة والدين والثقافة والفن المعماري في نفسية الفنان احمد خليلي.

5- **التحليل الخارجي :**

و ذلك عبر التالي :

5-1-علاقة اللوحة بالفنان :

عند مشاهدة المنمنمةنرى العمارة الإسلامية في الجزائر وخاصة منطقة القصبة، فقد اختار احمد خليلي رسم هذه اللوحة التشكيلية للتعبير عن مضمون المنمنمةوالصورة الفنية التي أمامنا فلا ننسى أن القصبة المصنفة ضمن التراث العالمي وإبراز الزخرفة الإسلامية من خلال النحت والنقوش والرسومات على المباني وتسليط الضوء على الأعمدة والقباب والمآذن وهو ما يعكس البيئة الثقافية والتاريخية في تلك الفترة .

[1] – طارق بكر عثمان قزاز، المرجع السابق، ص 21

فقد كانت العمارة الإسلامية في تلك الفترة وكيف كان شكلها دون أن ننسى أهمية توظيف اللباس التقليدي والمرأة في اللوحة ليبعث الفنان برسالة ضمنية مفادها انظروا إلى مكانة المرأة الجزائرية في تلك الفترة والى عاداتها يبرز لنا الواقع بكل تفاصيله و كأنه مصور بصورة فوتوغرافية في تلك الفترة دون إهمال شيء.

5-2- علاقة اللوحة بالفنان :

المنمنمة مرآة لما يريد الفنان أن يعكس للمجتمع فنرى أن :

-إظهار و إبراز الموروث الثقافي والديني والحضاري للمجتمع الجزائري في فترة الحكم العثماني عبر تسليط الضوء على عادات وتقاليد المجتمع الجزائري في تلك الفترة .

-إبراز مكانة العمارة الإسلامية الجزائرية في تلك الفترة .

- مدى ارتباطه ببيئة الفنان احمد خليلي الاجتماعية وانتماءه الديني والتاريخي .

-الرسالة ضمنية للمشاهد أن الفن المعماري الإسلامي من خلال العمارة الإسلامية في الجزائر هو راسخ ومتجذر في القلوب وان العادات والتقاليد المجتمع الجزائري لا يمكن لها أن تزول بسهولة .

5-3-التمثيل الايقوني:

يتشكل إطار المنمنمةالخارجي من العديد من الخطوط المتشابكة في إطار مستطيل لنسج لنا زخرفة إسلامية، كما نرى إطار أولي خارجي بالون الأزرق مزخرف بزخرفة نباتية مستوحاة من الزخرفة الإسلامية أيضا .

بعدها : إطار ثاني داخلي يحتوي على خطوط متشابكة مشكلة أشكال هندسية إسلامية باللون الأصفر واللون الأسود في بعض الأشكال في أعلى اللوحة .

و من ثم يليها : في مقدمة الصورة ثلاثة نساء جالسات وبلباس تقليدي جزائري الصنع باللون الأصفر والأزرق ومن خلفهم حديقة بها مجموعة من الأشجار والنباتات الخضراء مختلفة الأشكال والأنواع .

ونلاحظ أن البناء العام للمعمار في المنمنمةداخل قصر إسلامي في القصبة وهي القصور التي شيدها العثمانيون أثناء حكمهم في الجزائر , فنلاحظ أن البناء العام فالقصر يحتوي على العديد من الأعمدة المزخرفة بشكل دائري وحلزوني وبها نحوت ونقوس ورسومات إسلامية.

و أيضا يمكن الملاحظة أن على يسار اللوحة مجموعة من المباني و بها قباب وهي تعكس الشكل العمراني في تلك الحقبة ومؤذنة تعلو تلك المباني و هذا إنعكاسا على التالي :

- البناء العمراني : الشموخ والعظمة .

– الأبيض الناصع : وبلون ابيض ناصع يدل على الإيمان والصفاء والنقاء وطهارة القلب .

أما في الجهة اليمنى للمنمنمةالفنية نجد أيضا مجموعة من المباني المعمارية ذات الطابع العثماني وهي تشكل المنظر العام في تلك الفترة وتمثل العمارة الجزائرية وبها مسجد تعلوه مؤذنة شامخة ومزخرفة بالقرميد الأخضر و ذلك دليل على التالي :

– عظمة الدين الإسلامي وانتشار الإسلام حيث في كل حي سكني أو قرية توجد المساجد .

و يمكن أن نقول و بصفة عامة أن : عمل الفنان تصوير واقعي لشكل العمارة الإسلامية في الجزائر بتلك الفترة وكيف كانت تشكل رمزا وتاريخا ثقافيا راسخ في العقولعبر التجسيد و وضع كل شيء بدقة كبيرة جدا وأحسن توظيف العناصر فحتى النوافذ والأبواب وألوانها بالبني والأخضر واضحة بشكل متناسق و ممتاز .

6- الوصف الأولي لعناصر اللوحة :

في بداية المنمنمةالتشكيلية نلاحظ :

-وجود إطارين احدهما خارجي والأخر داخلي فالأول مزخرف بزخرفة نباتية وبلون ازرق.

- والثاني بلون اصفر بزخرفة هندسية .

- في مقدمة المنمنمةثلاثة نساء جالسات كل واحدة في اتجاه مختلف وهن يرتدين الحجاب التقليدي المصنوع من القماش ووجوههم غير مرئية .

- داخل المنمنمةنجد ما يدل على أما من خلفهم فنجد حديقة واسعة الأرجاء بها العديد من الأشجار وهي تتوسط القصر .

- وعلى يسار المنمنمةمباني معمارية ذات قباب وهي متلاصقة فيما بينها تعلوها مؤذنة وبلون ابيض .

- الجهة المقابلة مباني معمارية في نهايتها مؤذنة مزخرفة بالقرميد الأخضر .

و تعقيبا على ذلك نرى :

الإطار النباتي : يدل على صفاء النفوس ونقاءها .

النسوة : أهمية ومكانة النساء وعظمتهم .

الزخرفة الإسلامية : حيث لم يترك الفنان آي فراغ في لوحته التشكيلية خاصة في الأعمدة الدائرية والنقوش والنحت عليها والقباب والزخرفة في المآذن والأبواب والمنازل كما أراد الفنان توجيه نظر المشاهد إلى النساء الثلاثة الجالسات لذا وضعهم في مقدمة لوحته أو البعث برسالة ضمنية مفادها الدين الإسلامي والعمارة الإسلامية بالجزائر والعادات والتقاليد المجتمع الجزائري تراث لا يندثر فهو راسخ في العقول ومتوارث جيل عبر جيل.

7- بيئة المنمنمة:

7-1-الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه المنمنمة:

تنتمي منمنمةالنساء الثلاثة في قلب القصبة إلى الفنان التشكيلي الجزائري احمد خليلي إلى أسلوب **فن التصوير وهو فن المنمنمات الإسلامية** التي تتميز بالكثير من الخصائص مثل :

- كثرة التفاصيل في المنمنمةوغناها بالألوان وتعددها واستعمال الكثير منها مثل(الأزرق-الأخضر-الأصفر-البني-الأبيض-الأحمر) .

-انعكاس جاذبية هذه الألوان على المنمنمةالتشكيلية مع استخدام الإطار الخارجي الأول بالزخرفة النباتية الإسلامية والإطار الثاني بالزخرفة الهندسية الإسلامية التي تعكس مدى ثراء العمارة الإسلامية بالجزائر بالزخرفة الإسلامية وإحدى أهم العناصر في الفن التشكيلي الجزائري.

8- نتائج التحليل :

من خلال تحليلنا لمنمنمة" النساء الثلاثة داخل القصر" يمكننا إستخلاص النتائج التالية:

- ✓ إبراز المنمنمةضمن حدود ضيقة تفاصيل جدا دقيقة و كثيرة و مميزة للفن المعماري الإسلامي في الجزائر ..
- ✓ التركيز على النسوة و على لباسهم مع وضعهم في مقدمة المنمنمةالتشكيلية لكونهم من النقاط الأساسية في اللوحة .
- ✓ كثرة الألوان و تشبيعها و غناها دلالة بالمجتمع النسائي للمنمنمة.
- ✓ الإحتفاظ على مبدأ المنمنمات الإسلامية .

- ✓ تتحدث المنمنمةعلى الدلالات الثقافية في فترة معينة في الجائر، أي الحقبة العثمانية قبل الإحتلال الفرنسي .
- ✓ التطرق إلى المساجد إنعكاسا على أن المجتمع الجزائري مسلم و جزء من الثقافة الإسلامية و إبرازا لدور المساجد في الحياة اليومية للجزائري .

الخاتمة

لقد حاولنا في هذه الدراسة ابراز أهمية المحافظة على التراث المعماري بصفته أحد المقومات الأساسية للشعوب التي توارثتها عبر حقبات زمنية مختلفة، قد نجده يحمل في طياته ملامح الهوية الثقافية والحضارية والفكرية التي تعبر عن مستوى الشعوب ومضامينها وأنماطها الفكرية في الفترة التي عاشها الإنسان.

لقد توقفنا في دراستنا عند أبرز المظاهر ومختلف التمثلات المعمارية التي استلهمها الفن التشكيلي الجزائري وجعل منها مادة جوهرية اعتمدها في بناء خطابه الفني والجمالي فالتراث المعماري وفق هذا التصور سيشكل احدى الثيمات التي استثمرها الفنان التشكيلي الجزائري قصد التعريف بالهوية الثقافية والعمق الحضاري الذي ينتمي إليه وكذلك سيظهر موضوع الثرات كإحدى المقومات التي وسمت الخطاب الفني الجزائري عموما فعلى غرار الخطابات الأخرى الفنية أو غير الفنية التي اهتمت بمسألة الذاكرة الوطنية يندرج الإنتاج الفني التشكيلي الجزائري ضمن هذا النسق الفكري الذي يسعى إلى إعادة بعث كنوز التي تزخر بها الأمة الجزائرية والتعريف بها واشراكها مع الغير في قالب جمالي وفني يضاهي في ذلك أمثاله من المستشرقين الأوروبيين والأمريكيين.

وفي هذا السياق يظهر أحمد خليلي من بين هؤلاء الفنانين الدين تفطنوا لخطورة المسلة الثقافية فأنصب اهتمامه في شكل بارز على المواضيع ذات الصلة بالتراثوالتراث المعماري بشكل خاص كما يتجلى ذلك من خلال أعماله الكثيرة والمتنوعة التي عالج فيها هذا الركن الهام من أركان الذاكرة الوطنية وفي نفس الإطار نجد أيضا رائدا من رواد الفن التشكيلي الجزائري ألا وهو "محمد راسم"الذي اعتنى بنفس التيمة والتي سخر لها كل عبقريته وفنياته للدفاع عن التراث ونفض الغبار عن المعالم المعمارية كما هو الحال مع لواحاته الفنية والتي عالج من خلالها التطور الذي أحرزته الهندسة المعمارية في العهد العثماني

والتطور الرهيب الذي وسم البناء المعماري في تلك الفترة حيث صور لنا من خلال هذه اللوحة بصفة دقيقة الأعمدة والأقواس والزخارف التي تعود لتلك الحقبة الزمنية.

لقد جاء أسلوب الفنان محمد راسم والفنان أحمد خليلي في تناول موضوعاتهم من الواقع حيث يسهل علينا التعرف على المرحلة التاريخية التي جسدها عند النظر من الوهلة الأولى كما نجدهم قد ابتعدوا على كل ما هو رومانسي وانطباعي وسريالي من أجل ابراز الهوية الثقافية والحضارية والتاريخية بأسلوب واقعي.

يبدو أن أحمد خليلي ومحمد راسم قد أعطى كل منهما جزءا كبيرا في مسيرته الفنية لتناولهم مواضيع التي مست المجتمع الجزائري عبر الحضارات، سواء من الجانب الحضاري أو الثقافي، وحتى التقاليد...وذلك من خلال دقة التفاصيل وثراء المعطيات التي جسدت بها اللوحة الفنية، التي تتمثل في الملابس التقليدية، والهندسة المعمارية وكل العناصر المشكلة للوحة الفنية، كل هذا استدعى اطلاعا على التاريخ، ومن هنا تبرز الثقافة الواسعة التي يمتلكها الفنانين حول تاريخ الجزائر.

قائمة المصادر و المراجع

1-المصادر

1. القرآن الكريم، عن رواية ورش، الأزهر مجمع البحوث الإسلامية، الإدارة العامة للبحوث والتأليف والترجمة "إدارة المصاحف"،مصر، 12.07. 1422هـ الموافق لـ 2016.06.02.
2. المعجم الأساسي المنظمة العربية للتربية والعلوم طبعة، لاروس،1998.
3. الأمر رقم281/67المؤرخ في 20/12/1967المتعلق بالأبحاث وحماية المواقع الأثرية والمعالم التاريخية
4. قانون 98/04المؤرخ في 20صفر 1419هـ الموافق ل 15جوان 1988يهدف هذا القانون إلى التعريف بالتراث الثقافي للأمة

2-المراجع باللغة العربية

1. إبراهيم عبد الباقي، "**المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية**"،(د ط)، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، مصر، 1986.
2. ابراهيم مردوخ، **مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر**، ط1، الفنون وآدابها وتطورها التابع لوزارة الثقافة، الجزائر،2000.
3. إبراهيم، حازم،"**المعايير التخطيطية للمساجد**"، ط1، وزارة الشؤون البلدية والقروية، الرياض المملكة العربية السعودية،1979.
4. إبراهيم، عبد الباقي"**المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية**"،(د ط)، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، مصر، 1986.
5. أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي (1954-1830)**، لبنان، دار الغرب الإسلامي ج.8، ط.1، 1998 .
6. أحمد باغلي، **كتاب محمد راسم، مقدمة أحمد طالب الإبراهيمي**، ش. و. ن. ت، ط .1.1981
7. أحمد صلاح الدين يوسف، أحمد مصطفى عبد الغفار، وآخرون، **الفن التّشكيلي كأداة فاعلة لدعم العمارة (دراسة تحليلية لمظاهر دعم الفن التشكيلي لعمارة الحضارة المصرية القديمة مجلة الفنون والعلوم التطبيقية**، المجلد السادس، العدد الثاني 2019.

8. أعراب فهيمة، **دراسة تاريخية أثرية من خلال مدينة قسنطينة** – بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في التراث والدراسات الأثرية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2010-2011.
9. آل سعيد، شاكر حسن، **تأملات تشكيلية على الفضاء والأرض والجدار**، (د ط) م آفاق عربية، العراق، 1991.
10. أوزغلة محمد عبد الكريم، **مقامات النور-ملامح جزائرية في التشكل العالمي**، (د ط) دار الأوراس، الجزائر،2007.
11. إيمان عفان، **دلالة الصورة الفنية – دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم**، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية علوم الإعلام والاتصال ، جامعة الجزائر، 2004-2005.
12. باقر طه، **مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة**، (د ط)، دار الوراق للنشر، لندن2009.
13. براهامي نصر الدين، **تلمسان الذاكرة**، ط 2، منشورات ثالة الأبيار، الجزائر،2010.
14. بريشي درويش، **تطور المسكن الإسلامي في مدينة تلمسان** دراسة فنية أثرية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير تخصص الفنون الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2011/2012.
15. بلوط عمر، **فنادق مدينة تلمسان الزيانية دراسة أثرية**، ط 1، مؤسسة الضحى للنشر الجزائر، 2011 .
16. بن المفتي، **تاريخ بشوات الجزائر وعلمائها**، تحقيق الأستاذ فارس كعوان، ط1، بيت الحكمة للنشروالتوزيع، الجزائر،2009.
17. البهنسي عفيف، "**الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه**"، **(د ط)**، دار الفكر، دمشق سوريا، 1983.
18. البهنسي عفيف، **معجم مصطلحات الفنون**، (د ط)، دار الرائد العربي. بيروت، لبنان ،1981.
19. بو عياد محمود، **جوانب من الحياة في المغرب الأوسط**، (د ط)، الشركة الوطنية للنشر الجزائر، 1982.
20. بورابة لطيفة، **الحصون الأولى بمدينة الجزائر العثمانية**، (د ط) ، العدد5، ج2، مجلة الدراسات التراثية، 2014/2015.

21. عائشة حنفي، **لباس الرأس والقدم لرجال مدينة الجزائر في العهد العثماني**، حوليات المتحف الوطني للأثار، 2000.

22. بوروبية رشيد، **الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية**، ترجمة إبراهيم شبوخ، (د ط) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1985.

23. بوزرينة سعيد، **التحصينات العسكرية الجزائرية خلال العهد العثماني أبراج مدينة أنموذجا** ، (د ط) ، العدد5، ج2، مجلة دراسات التراثية،2014 .

24. بوعزيز يحي، الموجز في تاريخ الجزائر (الجزائر الحديثة)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ج2، ط.2، 2007 .

25. بوعزيز يحي، **الموجز في تاريخ الجزائر**، (د ط) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999

26. ثروة عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الإسلامية**، دار الشروق، القاهرة، 1994 .

27. ثروت عكاشة، **تاريخ الفن، العين تسمع و الأذن ترى**،ط1، إدارة شرور، القاهرة، مصر 1994.

28. جبر إبراهيم، محمد إبراهيم، "**العمارة المصرية المعاصرة، المعطيات والنتاج**"،(د ط) الملتقى الدولي الثاني، جامعة أسيوط، مصر، 2003 .

29. الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ط7، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر،(د ت).

30. الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ المدن الثلاث الجزائر(المدية مليانة)**، ط 1، انجاز دار الأمة، الجزائر ،2007.

31. حجازي، محمد عبد الواحد: **فلسفة الفنون في الإسلام**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،.القاهرة، مصر (د ت).

32. خلاصي علي ، **القلاع والحصون في الجزائر**، (د ط) ، مطبعة الديوان، الجزائر، 2110 .

33. الدراجي حميد محمد حسن، **الأعمدة والتيجان في العمارة التراثية**، (د ط) ، دار المرتضى، بغداد، العراق،2008.

34. الدوري عياض، **دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي** ، (د ط) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ،2002.

35. دويدة نفيسة، **المعتقدات والطقوس الخاصة بالأضرحة في الجزائر خلال الفترة العثمانية**، (د ط) ، مجلة إنسانيات ، عدد 68، جوان 2011.

36. رابح بونار، **المغرب العربي تاريخه وثقافته**، ط3، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2000.

37. رأفت علي: **الإبداع الفني في العمارة**، ط1، مركز أبحاث إنتركونسلت، مصر ،1997.

38. رحاه يوسف، **المساجد التاريخية الكبرى**، (د ط) ، دار المال للطباعة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا ،1993.

39. الزهراني عبد الناصر، **إدارة التراث العمراني**، (د ط)، الجمعية السعودية للدراسات الأثرية، المملكة العربية السعودية،2012.

40. سراج الدين، إسماعيل: **التجديد والتأصيل في عمارة المجتمعات الإسلامية**،(د ط)، دراسة لتجربة جائزة الأغا خان للعمارة، مؤسسة جائزة الأغا خان للعمارة، جنيف، سويسرا ،1989.

41. سليمان عامر، **جوانب من حضارة العراق القديم**، (د ط) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، العراق،1984.

42. شلق علي، **الفن والجمال**، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط.1، 1982.

43. الشيخ طه الولي، "**المسجد في السلام**"، دار العلم للمايين، بيروت، لبنان ،1988.

44. صميم الشريف، الموسيقى في المغرب العربي، مجلة الحياة الموسيقية، العدد63، الهيئة العامة البوزية للكتاب، دمشق، 2012.

45. طارق بكر عثمان قزاز، **النقد الفني**. ط1. دراسة في الفنون التشكيلية، الأردن.2005.

46. الطايش علي احمد، **الفنون الإسلامية الزخرفية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي**، (د ط)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ، مصر ،2000.

47. عبد الرحمان جعفر الكناني، **منمنمات محمد راسم الجزائري روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي**، ط1.منشورات الإبريز،2012.

48. عبد الرحمن جعفر الكناني، **منمنمات محمد راسم الجزائري**، (د ط)، روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي، الجزائر، (د ت).

49. عبد الستار عثمان، **المدينة الإسلامية**،ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر 1999.
50. عبد العزيز سالم،**العمارة الإسلامية في الأندلس**، مجلة عالم الفكر، المجلد 8، العدد01 تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت، جوان 1977.
51. عبد العزيز سالم، **تاريخ المغرب الإسلامي**، (د.ط) ، ج2، دار النهضة العربية، بيروت لبنان ،1981.
52. عبد العزيز محمود لعرج، **المباني المرينية في إمارة تلمسان الزيانية دراسة أثرية معمارية وفنية**، رسالة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، ج2، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 1999.
53. عبد الغني إلياس، **المساجد الأثرية في المدينة النبوية**، ط2، مطابع الرشيد بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية ،1999.
54. عبد القادر حليمي : **صفحات من تاريخ مدينة الجزائر من أقدم عصورها إلى انتهاء العصرالعثماني**، (د ط) ، مطبعة الثعالبة ،الجزائر ، 1962.
55. عبد القادر سيد توني: **نسمات إشكالية النسيج العمراني والطابع العربي**، (د ط) ، للنشر وتوزيع القاهرة، مصر ،1998.
56. عبد المجيد، محمد عبد الفتاح، **الزخارف للصناعات الزخرفية والنسيجية**، (د ط). مطابع الأهرام، القاهرة، مصر ،1992.
57. عبد الهادي بن ظافر الشهري، **إستراتيجيات الخطاب** –مقاربة لغوية تداولية–، ط1. دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان.2004.
58. عبد الواسع الحميري، **ما الخطاب وكيف نحلّله**، ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت، لبنان.2009.
59. عبيد، كلود. **التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي**، (د ط). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ،2008.
60. عرابي أسعد، **المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن الإسلامي**، (د ط)، مجلة مواقف للحرية والإبداع والتعبير، دار الساقي، لندن، انجلترا، (د ت).
61. عزوق عبد الكريم، **تطور المآذن في الجزائر**، ط 1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة مصر ،2000.

62. عزوق عبد الكريم، **تطور المآذن في الجزائر**، ط 1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر ،2006.

63. عقاب محمد الطيب ، "**لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر**"، ط1 مكتبة زيراء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، 2002.

64. عمارة محمد، **الإسلام والفنون الجميلة**، ط2، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2005.

65. عمورة عمار: **الموجز في تاريخ الجزائر**، ط 1، دار الريحانة للنشر والتوزيع، الجزائر ،2000.

66. عوض رياض، **مقدمات في فلسفة الفن** ، (د ط) ، جروس برس، بيروت، لبنان 1994.

67. غالب عبد الرحيم، **موسوعة العمارة الإسلامية**، (د ط)، جروس برس، بيروت، لبنان 1988.

68. غربي كمال، **المساجد و الزوايا في مدينة قسنطينة الأثرية**،(د ط) ، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، تلمسان،الجزائر،2011.

69. الغول علي فايز، **مفهوم الفن التشكيلي المعاصر ودور الجامعات في تنمية المهارات الفنية**، (د ط)، جامعة اليرموك، العراق ،1992.

70. فارس بشر، **سر الزخرفة الإسلامية** ،(د ط). مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية . القاهرة . مصر. 1948.

71. فويال سعاد، **المساجد الأثرية بمدينة الجزائر**، (د ط) ، دار المعرفة للنشر والتوزيع الجزائر، (د ت) .

72. محسن محمد عطية، **الفن وعالم الرمز**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ج19، ط 21996، ص 231

73. قاجة جمعة أحمد، **الزخارف الإسلامية**، (د ط)، الدار الأكاديمية للطباعة والتأليف والترجمة والنشر، طرابلس، ليبيا ،2007.

74. قشاط محمد سعيد، الطوارق عرب الصحراء الكبرى، ليبيا، دار الرواد، ط1، 1994.

75. لمعي مصطفى صالح، **القباب في العمارة الإسلامية**، (د ط)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د ت).

76. ماهود أحمد، **منمنمات ومخطوطة مقامات الحريري العظمى في بطرسبورغ**، (د ط)، دار اليازوري، عمان،2010.

77. محمد حسين جودي، **العمارة العربية الإسلامية**، ط 1، دار المسيرة للنشر والطباعة، لأردن، 2007.

78. محمد خطابي، **لسانيات النص،مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، ط1. بيروت. لبنان.1991.

79. محمد عمر شابر، **الحضارة الإسلامية أسباب الانحطاط والحاجة إلى الإصلاح**، ط1، ترجمة محمد زهير السمهوري، المعهد العالي للفكر الإسلامي، مكتب التوزيع العربي، بيروت، لبنان، 2012.

80. محي الدين طالوه، **الفنون الزخرفية**، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1986.

81. مصطفى بن حمو، **جوهر التمدن دراسات في فن المعمارة**، ط1. دار قابس للنشر، بيروت. لبنان.2006.

82. مهيريس مبروك، **المساجد العثمانية بوهران ومعسكر**،(د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ت)

83. النقرة ولد أكنانه، الطوارق من الهوية إلى القضية، الرياض، طوب بريس، 2014.

84. هيلالي حنيفي، **بنية الجيش الجزائري خلال العهد العثماني**، ط 1، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2007.

85. يوسف رحاه:"**المساجد التاريخية الكبرى**"، (د ط) ، دار المال للطباعة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا،1993.

86. يونس برنان، العين الإخبارية، الشدة التلمسانية...جزائريات بزي أميرات الأندلس، الجزائر، 10/05/2007.

3-أطروحات الدكتوراه :

1. قليل سارة، **تجليات الفن الإسلامي في أعمال محمد راسم ومحمد تمام**،أطروحة دكتوراه، كلية الآداب قسم الفنون، جامعة تلمسان، سنة 2016.

2. لطفي سعيد كليب صالح، شوكت محمد لطفي القاضي: **تطور عمارة المآذن في اليمنومصر) من عصر صدر الإسلام حتى العصر العثماني**(، دراسة تحليلية مقارنة، قسم العمارة، كلية الهندسة، جامعة أسيوط، مصر، 2018.

3. معروف بلحاج، **العمارة الدينية الإباضية بمنطقة وادي مزاب من خلال بعض النماذج**، أطروحة دكتوراه في تاريخ العمارة الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم علم الآثار،2002.

4. هنادي سمير نامق كنعان:**الحليات المعمارية في القصور العثمانية في البلدة القديمة بنابلس**، (د ط) ، دراسة تحليلية، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، **2010**.

5. متاحف الجزائر من الماضي، **سلسلة الفن والثقافة**، (د ط). ج2. مدريد، سبتمبر 1991.

6. متاحف الجزائر، **سلسلة الفن والثقافة**(د ط)، ج5، (د ت).

7. وزارة الثقافة، الزي التقليدي تراث ثقافي حي للجزائر.

4-الكتب المترجمة

1. بيجوفيتش، تر علي عزت: **الإسلام بين الشرق والغرب**، ط1، مجلة النور الكويتية، مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام والخدمات، الكويت ، 1994.

2. جورج مارسيه، العمارة المسلمة المغربية، تونس، الجزائر، إسبانيا والصقليّة، باريس، الفنون والحرف الجرافيكية، 1954.

3. وليام سنبستر، **الجزائر في عهد رياس البحر**، تع وتق: عبد القادر زبادية، (د ط) ، دار القصبة، الجزائر، 2007

4. وليام وجورج مارسيه، **المعالم الأثرية العربية لمدينة تلمسان**، تقديم وترجمة مراد بلعيد، علي محمد بورويبة، فلة عبد مزيام، الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.

5-المقابلات :

1. مقابلة مع الفنان رشيد طالبي، بتاريخ 12فيفري 2019، 11:00، وهران.
2. مقابلة مع الفنان أحمد خليلي، بتاريخ 13 فيفري 2018، 10.00، الجزائر العاصمة.

6-المراجع الأجنبية

1. Dominique Serre-Floersheim : Quand les images vous prennent ou mot, ou commentdécrypter les images, (France, les Editions d'organisation, 1993)
2. MIQUEL.A: « L'Islam et sa civilization du 12eme ~~au 20~~ siècle » ،colin 1968.
3. Mohamed Khadda, *Eléments pour un art nouveau*, Alger, U.N.A.P, S.N.E.D, 1972.
4. Mansour Abrous, *La place de Mohamed Khadda dans l'historiographie nationale, Beaux-Arts*, n° 1, Alger, Musée national des beaux-arts, 1994.

7-المواقع الالكترونية

1. **www.wikibidai.com**
2. **www.wikibedai.com**
3. **https://e3arabi.com**
4. http://alwatan.com/details/181752
5. http//chroniquesalgeriennes.unblog.fr
6. http://atmzab.net/index.php?option=com_content&view=category&i
7. **https://pinit/4NZvvER**
8. **http://google .com/image**
9. **https://mawdoo3.com/الثقافة_في_الجزائر**

فهرس الأشكال

01	الشكل: رسم تخطيطي لأقسام التراث	02
02	الشكل: العوامل المؤثرة على حركية الشكل المعماري	03
03	الشكل: يمثل أقسام العمارة الإسلامية.	06
04	صورة:توضح مسجد سيدي الحلوي (في عهد الدولة الزيانية).	34
05	صورة : توضح الشكل الخارجي لأحد المساجد في عهد الدولة الزيانية.	35
06	صورة:توضح بقايا من العمارة الإسلامية الخلابة في الأندلس	37
07	صورة:توضح قصر الجنينة مقر الحكومة التركية في الجزائر)احترق في أوائل عهد الاحتلال)	42
08	صورة: توضح إحدى مساكن القصبة بالجزائر العاصمة	42
09	صورة:توضح الكتابة التأسيسية – حصن باب الواد	45
10	صورة:توضح حصن القصبة	45
11	صورة: توضح مسكن يعود للفترة العثمانية في الجزائر– قسنطينة	47
12	شكل: مخطط يوضح محتوى المادتين 30و 45المتعلقتين بأدوات حماية التراث	55
13	شكل: مخطط يوضح محتوى بعض المواد المتعلقة بالممتلكات الثقافية	55
14	صورة:توضح الشكل الخارجي للمسجد الأقصى بفلسطين (قبة الصخرة)	73
15	صورة: توضح الزخرفة الإسلامية على جدران المساجد	77
16	صورة: توضح قبة صخرية بالحجارة وتعود إلى العصر الأموي والعباسي وهي أولى أنواع القبب الإسلامية.	78

17	صورة: توضح أحد المساجد وبه قبة زجاجية حديثة بالون الأخضر ونجفي دولة الهند وباكستان	81
18	صورة: قبة مسجد بسوريا وهي احدى القبب المصنوعة من الزجاج ومزخرفة باللون الأخضر	82
19	صورة: توضح قبة لمسجد إسلامي وعليها زخرفة إسلامية في شكل آيات من القران الكريم	83
20	صورة: قبة أحد المساجد الإسلامية من الداخل وشكلها مع الزخرفة الإسلامية باللون الأخضر والأزرق والأصفر.	84
21	صورة: توضح النجمة الإسلامية في العمارة الإسلامية وهي نجمة ثمانية وتسمى نجمة داوود نقشت في مؤذنة احد المساجد القديمة.	86
22	صورة: توضح النجمة الثمانية في الفن الإسلامي وكيف كانت تستعمل في زخرفة قبة المساجد	90
23	صورة: توضح النجمة الثمانية في الفن الإسلامي وكانت تستعمل في جدران البيوت والمساجد القديمة خاصة في مصر وسوريا.	91
24	صورة: تصميم زخرفة تضم بداخلها أغصان ملتفة مع أوراق العنب	95
25	صورة: توضح العيد في تلمسان	97
26	صورة: ملكة الطوارق تينهينان	97
27	الشدة التلمسانية	98
28	صورة: تجسد حفلة الفروسية – الفانتازيا – في إحدى الغرب الجزائري	100
29	لوحة: ملكة الطوارق تينهنان	102
30	صورة: المرأة العاصمية	103
31	صورة: الموروث الثقافي طلاسم ورموز	105

32	لوحة: ساحة الجزائر	106
33	لوحة: شارع في القصبة	107
34	لوحة: متجر القصبة	107
35	لوحة: أزقة غرداية	109
36	لوحة الجدارية: ساحة غرداية	109
37	لوحة:مسجد سيدي بومدين(تلمسان)	111
38	لوحة: مسجد مغاربي بسيدي حلوي (تلمسان)	113
39	لوحة تراثية	115
40	لوحة: القصبة	118
41	لوحة: متحف تلمسان	121
42	صورة: القصبة بالجزائر العاصمة.	169
43	لوحة: الفنان احمد خليلي تحت عنوان النساء الثلاثة داخل القصر	193

الفهرس

فهرس المحتويات

الإهـــــــداء

شكر و عرفان

مقدمة ..... أ

مدخل: ماهية التراث المعماري الجزائري و أقسامه

1-ماهية التراث وأقسامه ص01

2-التراث المعماري الجزائري ص03

3-معايير تصنيف العمارة كتراث ص05

4-مفهوم العمارة الإسلامية ص05

5-مكونات العمارة الإسلامية (القبة. الأعمدة. الصحن. المقرنصات) ص07

6-جمالية العمارة الإسلامية ص11

7-اتجاه الفن الإسلامي نحو الجمالية الزخرفية ص14

8-بانوراما الفن التشكيلي الجزائري ص16

الفصل الأول: تجليات التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري

1-العمارة الإسلامية في الجزائر ص31

1-1- العمارة الإسلامية الجزائرية عبر المجتمع البشري ص31

1-2 الأندلسيين ص36

2- أنواع ومكانة التراث المعماري الإسلامي الجزائري عالميا ص38

3- العمارة الإسلامية العثمانية في الجزائر ص40

4- أفاق فن العمارة الإسلامية في الجزائر..... ص51

5- سبل الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي في الجزائر ص53

5-1-القوانين والتشريعات ص53

5-2- طريقة حماية التراث المعماري الإسلامي بالجزائر ص55

5-3 اللجنة الوطنية للممتلكات الثقافية ص55

6- الدلالات اللونية والرمزية في العمارة ص57

6-1- الدلالات اللونية..... ص57

6-2- اللونين الأبيض والأسود في زخرفة العمارة الإسلامية..... ص66

6-3- اللون الأخضر في لوحات العمارة الإسلامية للفنان المسلم ص71

7-الدلالات الرمزية في العمارة الإسلامية ص74

7-1-القبة ص79

7-1-1-أنواع القباب ص80

7-1-2- أجزاء القبة..... ص84

7-1-3-تزيين القبة ص85

7-1-4- وظيفة القبة..... ص86

8- النجمة ص87

9- الهلال في العمارة الإسلامية ص91

10- تعامل الفنان التشكيلي الجزائري مع المادة التراثية ودوره في الحفاظ عليها ص95

10-1- الموسيقى التراثية عند الفنان بشير يلس..... ص95

10-2- اللباس التقليدي للفنانة إيمان مطري..... ص97

10-3- التراث الشعبي بريشة رشيد طالبي..... ص98

10-4- التراث الامازيغي التارقي عند الفنان حسين زياني ص100

10-5- اللباس العاصمي عند الفنان محمد تمام ص102

10-6- الموروث الثقافي عند محمد خدة ص104

11- ملامح من التراث الجزائري في أعمال المستشرقين ص105

11-1-الفنان لويس كمفورت تيفاني: 1933-1848)..... ص106

11-2-الفنان بيرك الفونس: (BURKE-ALFONS)..... ص107

11-3-الفنان موريس بوفيول :(1893-1971)..... ص109

11-4-الفنان فيليبو بارتوليني: (FILIPPO-BARTOLINI) ص111

12- تجسيد التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري ص113

12-1-الطيب العيدي..... ص115

12-2-محمد خدة ص118

12-3-بشير بلس ص121

الفصل الثاني : تحليل لوحات فنية (محمد راسم)

تمهيد..... ص126

1-مفهومالتحليلالفني ص127

2-الوصف الأوّلي ص127

3-دراسة بيئة المنمنمة ص130

3-1-التأويل أو القراءة الثانية (التضمينية) ص130

3-2-نتائج التحليل..... ص131

4- موجز شبكة التحليل المعتمدة (حسب لورانجير فيرو) ص132

5- محمد راسم ص134

6- أهم إنجازات محمد راسم ص136

7- تحليلمنمنمة "شرفة القصبة" ص138

8- القصصية ص175

9- الرمزية ص175

10- نتائج التحليل ص190

الفصل الثالث : قراءة في اعمال الفنان احمد خليلي

1-نبذة عامة عن الفنان أحمد خليلي..... ص194

2-البطاقة الفنية العامة للفنان أحمد خليلي..... ص195

3-منجزات أخرى للفنان أحمد خليلي ص195

4-تكريمات الفنان خليلي أحمد..... ص196

5-مجموعة من منمنمات الفنان أحمد خليلي ص196

6-لوحة الفنان احمد خليلي تحت عنوان النساء الثلاثة داخل القصر ص221

7-بيئة المنمنمة ص240

8-نتائج التحليل ص241

خاتمة ص243

قائمة المراجع ص246

فهرس الاشكال

فهرس المحتويات

الملخص

الملخص:

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ"التراث المعماري في الفن التشكيلي الجزائري"، إلى إبراز دور الفن التشكيلي كمدونة تحفظ لنا التراث المعماري، وكذا دور الفنان التشكيلي في تناول مواضيع التراث الجزائري العريق، الذي جعلوا له مكانة ضمن التراث العالمي، وساهموا أيضا في تعريف بالهوية الوطنية الجزائرية وهذا ما يبرز جليا في الأعمال الفنان التشكيلي الجزائري "أحمد خليلي"، والفنان التشكيلي "محمد راسم" من خلال التصوير بدقة لمواضيع التراثية، ونقلها بحذافيرها من أجل إبراز المعالم بأسوب واقعي، من أجل الحفاظ عليه للأجيال القادمة.

الكلمات المفتاحية:التراث المعماري، الفن التشكيلي الجزائري، الفنان أحمد خليلي، الفنان محمد راسم.

Summary:

This study, entitled "Architectural Heritage in Algerian Plastic Art", aims to highlight the role of plastic art as a blog that preserves the architectural heritage, as well as the role of the plastic artist in addressing the issues of the ancient Algerian heritage, which they made a place in the world heritage, and also contributed to the definition of national identity. Algerian, and this is evident in the works of the Algerian plastic artist "Ahmed Khalili", and the plastic artist "Mohamed Rasim", through accurately depicting the topics of heritage, and conveying them to the letter in order to highlight the landmarks in a realistic manner, in order to preserve it for future generations.

Keywords : Architectural heritage, Algerian plastic art, artist Ahmed Khalili, artist Mohamed Rasim.

Résumé :

Cette étude, intitulée « Le patrimoine architectural dans l'art plastique algérien », a pour objectif de mettre en lumière le rôle de l'art plastique en tant que blog qui préserve le patrimoine architectural, ainsi que le rôle de l'artiste plasticien face aux problématiques du patrimoine algérien ancien, qui ils ont fait une place au patrimoine mondial, et ont également contribué à la définition de l'identité nationale. Algérienne, et cela se voit dans les œuvres du plasticien algérien "Ahmed Khalili", et du plasticien "Mohamed Rasim", en décrivant avec justesse les thèmes du patrimoine, et en les véhiculant à la lettre afin de mettre en évidence les points de repère dans une manière réaliste, afin de la préserver pour les générations futures.

Mots-clés : Patrimoine architectural, art plastique algérien, artiste Ahmed Khalili, artiste Mohamed Rasim