01/06-730

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكـــر بلقايـــد . تلمسان

معهد الثقافة الشعبية
رقم الجرد 1202
تاريخ الوصول 10 ديسمبر 2008
رقم الترتيب

كليـــة الأدب و العلـــوم الإنسانية و الاجتماعية
قســـم الثقافة الشعبيـــة

دراسة فنية في المنمنمات الجزائرية

ـ محمد راسم أنموذجا ـ

10 DEC 2008
AR 29
كلية العلوم الإنسانية و العلوم الإجتماعية
مكتبة علم الآثار
جامعة أبي بكر بلقايد ـ تلمسان

مذكرة لنيـــل شهـــادة الماجستيـــر في الفنون الشعبية

من إعداد الطالب: ..... إشراف الدكتور:

دبلاجي سعيد عبد الحق زريوح

أعضاء لجنة المناقشة.

الدكتور. محمد سعيدي	.....	رئيســـا
الدكتور . عبدالحق زريوح	.....	مشرفا و مقررا
الدكتور. الغوتي بسنوسي	.....	عضوا مناقشا
الدكتور. مصطفى أوشاطر.	.....	عضوا مناقشا
الدكتور. معروف بلحاج.	.....	عضوا مناقشا

السنة الدراسية 2006 / 2007 م الموافق لـ 1427 / 1428 هـ

شكر و تقدير

في البداية يشرفني أن أتقدم بجزيل الشكر

و العرفان إلى السيد المشرف الدكتور عبد الحق

زريوح، الذي لولاه ما خرجت هذه المذكرة إلى

النور، فقد أحسن مقابلتي، ولم يبخل علي

بتوجيهاته و تعليماته القيمة.

إلى جميع أساتذتي.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لقد برع الفنان المسلم في الرسم التصغيري الذي ترجع أصوله إلى فترة العباسيين و الصفويين ، فزينت به كتب الشعر والأدب و التاريخ .

أما في العصر الحديث، فتعد أعمال الفنان الجزائري محمد راسم امتدادا شرعيا للتصوير الإسلامي و إثراءا لتراثه .

فعندما نشاهد لوحة من أعمال راسم نقف عاجزين أمام تلك الدقة المتناهية و الأناقة التي اكتسبتها شخصياته و تلك الطرافة التي تعامل بها مع مواضيعه المختلفة .

فندرك بمجرد النظر أن الفنان جزائري و أن أعماله أتت في سياق تعبيري جميل و عنوان لحضارة عريقة ، ذلك أن الفنان محمد راسم يعد من الشخصيات المبعدة في فن المنمنمات حيث تشكل أعماله آثارا فنية عالمية ، إلا أنه لم ينل حقه من الدراسة و التحليل ، فلا نجد في مكتبتنا أي كتاب جاد حوله .

فأتى اختياري لموضوع المنمنمات في الجزائر و دراسة أعمال الفنان محمد راسم نابعا عن ميول شخصي و محاولة لإثراء مكتبتنا بدراسة كهذه ، خصوصا و أنه لا توجد دراسة أكايمية تحلل أعمال الفنان و تعطي قراءة موضوعية لفن المنمنمات في الجزائر.

و بحكم تكوين الفنان تكوينا غربيا (حيث درس في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر) وفق بين أسلوب إسلامي و أسلوب غربي و قد حاولت في هذه الدراسة إيضاح ما مدى ذلك التوفيق.

إن عدم وجود دراسات سابقة حول محمد راسم شكلت لي صعوبة في وضع الهيكل العام للموضوع ، و اضطرني ذلك إلى التنقل إلى المكتبة الوطنية بالجزائر و زيارة المتحف الوطني للفنون الجميلة الذي يحوي مجموعة لا بأس بها من أعمال الفنان محمد راسم ، ساعدني ذلك عن قرب لأعماله و الإطلاع على أسلوب عمله و تعامله مع المادة الفنية خاصة و أن الأعمال المطبوعة في الكتب لا تظهر تلك البراعة التي اكتسبها الفنان و البهجة التي أضفاها على ألوانه .

أما فيما يخص الشبكة الالكترونية (الإنترنت) فلا تحوي سوى موقعا واحدا حول الفنان و هو http://members.Aol.com/Racim نجد به صورا لبعض أعماله و نبذة من حياته .

لقد تناولت الموضوع بطريقة ركزت فيها على دراسة الخصاص الفنية لمنمنمات محمد راسم ، و كان لا بد لي التلميح لفن التصوير الإسلامي و خصائصه شكلا و مضمونا فاتخذت لي إجراءي الوصف و التحليل و قسمت الدراسة إلى فاتحة تعرضت فيها لفن التصوير الإسلامي و خصائصه و مدارسه ، و مدخل تطرقت فيه للفن الجزائري قبل إبان الاستعمار الفرنسي ، و فصلين تعرض فيهما لمحمد راسم ، بداياته و تأسيسه لمدرسة جزائرية في المنمنمات و تلامذته و ذكرت أهم أعماله وفق مراحله الفنية ، هذا في الفصل الأول ، أما في الفصل الثاني فدرست خصائص فن المنمنمات عند محمد راسم مادة و شكلا و موضوعا و أنهيت دراستي هذه بخاتمة عرضت فيها النتائج المتحصل عليها .

و اعتمدت في دراستي هذه على عدة مراجع أهمها : الفن الحديث في البلاد العربية لعفيف بهنسي ، و فن الواسطي للدكتور ثروت عكاشة و فنون الإسلام للدكتور زكي محمد حسن ، ساعدتني في التعرف على الفن الإسلامي و دراسة خصائص المنمنمات الإسلامية .

أما كتب علم الجمال التي استفدت منها في دراسة أعمال الفنان محمد راسم منها : بحث في علم الجمال لجان برتليمي و علم الجمال للوفافر هندي و القيم الجمالية في الفنون التشكيلية لمحمد عطية و كتاب Esthétique de l'art Musulman لـــ ألكسندر بابادو بولو و كتب الباحثة الفرنسية Marion Vidal-Bûé :

(L'Algérie des peintres,Alger et ses peintres) ساعدتني في معرفة وضع الفنون التشكيلية في الجزائر أثناء الفترة الاستعمارية في الجزائر.

فاتحة

التصوير في الإسلام

لقد انتشر الفن التشكيلي و تطور في الغرب و أصبح يقاس به عند كافة دارسي هذا الفن سواء الغربيين منهم أو المستشرقين أو المتغربين من المثقفين.

و عندما يتكلم هؤلاء عن الفن العربي، كثيرا ما يحكمون عليه بالتخلف فأخرت بذلك الحديث الموضوعي عن الفن العربي بصفة عامة، و عن المنمنمات العربية و الإسلامية خصوصا فنظر إليه على أنه مجرد تزيين ارتبط بصيغ مجردة لظروف دينية و بذلك كانت وظيفته دينية فقط.

و كان مثل هذا الوصف موروثا على كمال الصورة الذي ورثته أوروبا عن الرومان و قبلهم من الإغريق. فقد كان لهذا الفن قانون ثابت و هو الشبه مع الطبيعة و الوجه الإنساني أي أنه يعتمد على محاكاة و تقليد الطبيعة.

و مع أن فلسفة الفن الغربي تتناقض تماما مع فلسفة الفن الإسلامي، فإن مؤرخي الفن و النقاد مازالوا ينظرون إليه من خلال مفاهيم الفن الغربي.

"فمسألة منع التصوير ألتشبيهي في الإسلام، و هي مسألة هامة لها علاقة و لا شك في تكوين جمالية الفن الإسلامي، كان ينظر إليها على أنها عملية قمع فرضتها السلطة الدينية في حق الإبداع"[1].

لكن الدراسات الجديدة أثبتت أن قضية المنع هذه كانت نتيجة إرث كان العرب، بل الساميون جميعا و منذ الألف الثالث قبل الميلاد، قد تمثلوه في أعمالهم التصويرية [2] التي غالبا ما كانت مجردة، لا تمثل صورا آدمية، كما في زخارف معبد عشتار في بابل و قصر دورشا في خورسباد (الموصل) أو كانت محورة رمزية.

---

[1] عفيف بهنسي. الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، تونس 1980 ص 15.

[2] المرجع نفسه ص 20.

و سبب هذا الإرث كما يراه الدكتور عفيف بهنسي[1] كون الإله (إيل) بعيدا عن التمثيل و لم يأخذ شكلا رمزيا مشخصا إلا عندما احتكت هذه الحضارات بالحضارة المصرية القديمة فظهر (بعل) في الساحل و (حدد) في الداخل فحلا محل (إيل).

و لما جاء الإسلام بعقيدة التوحيد منع تشبيه الإله بالصور " ليس كمثله شيء"، و كان تصوير الإله من الأمور التي تمس الوحدانية نفسها.

و قد ورد في القرآن الكريم آيات تؤكد وحدانية الله و تجعل الشرك كفرا به.

و لكن لم يرد في القرآن الكريم آية صريحة تمنع التصوير. فنجد موقف القرآن الكريم في سورة سبأ " يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادي الشكور"[2].

عند الحديث عن سيدنا سليمان و تسخيره الجن في عمل التماثيل و القصور الشامخة و القصاع الضخمة كالحياض و قدور كبيرة ثابتات لا تتحرك لكبرها و ضخامتها.

أما الموقف الثاني في سورة الأنبياء فقد جاء بما نصه : " إذ قال لأبيه وقومه ما هذه التماثيل التي أنتم لها عاكفون. قالوا وجدنا آباءنا لها عابدين. قال لقد كنتم أنتم وآباؤكم في ضلال مبين. قالوا أجئتنا بالحق أم أنت من اللاعبين. قال بل ربكم رب السماوات والأرض الذي فطرهن وأنا على ذلكم من الشاهدين. وتالله لأكيدن أصنامكم بعد أن تولوا مدبرين. فجعلهم جذاذا إلا كبيرا لهم لعلهم إليه يرجعون. قالوا من فعل هذا بآلهتنا إنه لمن الظالمين"[3].

و يتحدث عن سيدنا إبراهيم و استنكاره الأوثان التي كان يبعدها قومه من دون الله و هي في أشكال تماثيل و نصب تذكرنا بتلك الأوثان حول الكعبة[4].

---

[1] المرجع نفسه ص 14.

[2] من سورة سبا (السورة 34). الآيتان 12، 13.

[3] من سورة الأنبياء (السورة 21). الآيات 51- 59.

[4] انظر محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير المجلد الثاني دار ومكتبة الهلال . 2002.ص 547.

بينما نجد في الأحاديث النبوية الشريفة نهيا صريحا عن صناعة التماثيل و عن تصوير كل ما فيه روح إنسان كان أم حيوانا. في حين تجيز تصوير ما ليس به روح كالأشجار و الأنهار و مثلها.

و في حديث عن ابن عباس قال: قال رسول الله (ص): "من صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح، و ليس بنافخ"[1]. و يروي كذلك عن عائشة :" أن النبي (ص) قدم عليها من غزوة تبوك أو خيبر و في سهوتها ستر فهبت الريح فكشفته عن بنات (لعب) لعائشة فقال:" ما هذا يا عائشة؟" قالت "بناتي" و أرى بينهم فرسا له جناحان من رقاع. فقال " ما هذا الذي أرى وسطهن؟" فقال:" فرس له جناحان؟" قالت:" أما سمعت أن سليمان خيلا لها أجنحة " قالت "فضحك رسول الله (ص) حتى بدت نواجذه"[2].

فكانت بذلك الأحاديث الشريفة تتدرج من درجة الشدة إلى درجة التخفيف بخصوص منع التصوير التشبيهي. و لذلك يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

الأول: يضم بعض الأحاديث التي تنهي عن التصوير، و تندد بالمصورين و ربما السبب الرئيسي في ذلك حداثة عهد المسلمين بعبادة الصور.

و الثاني: يضم الأحاديث التي تبيح الصورة التي لا ظل لها كالصورة الجدارية و الصورة على الورق أو على الستور.

كما يضم القسم الثالث الأحاديث التي تبيح صورة اللعب كالعرائس و نحوها و ربما كان من بين أسباب إثارة غريزة الأمومة عند البنات[3].

و مما لا شك فيه، أنه كان لهذه الأحاديث النبوية الشريفة صدى في نفوس المسلمين بعامة و رجال الدين المتشددين منهم بخاصة على مر العصور الإسلامية فتأثر بذلك فن التصوير الإسلامي.

لقد كان لموقف الإسلام أثر كبير على هذا الفن، إذ يدفعنا أحيانا للتساؤل حول وجود رسم إسلامي، فما المراد من تسميته بإسلامي؟.

---

[1] السيد سابق: فقه السنة. المجلد الثاني.. دار ومكتبة الهلال.2002 . ص 57.

[2] رواه أبو داوود و النسائي.أنظر : أبو داوود السجستاني.صحيح سنن المصطفى. دار الكتاب العربي للطباعةوالنشر ،1994.ص 33

[3] ثروت عكاشة . التصوير الإسلامي و العربي. بيروت. 1983 م. ص 14.

ألانه قد وضع بيد فنان مسلم أم لأنه خاضع لأسس إسلامية وفق ما أتى به الحديث الشريف بتحريمه للتصوير التشبيهي؟.

و من جهة أخرى، ملاحظة الوجود الفعلي لرسم لا يمثل إلا الكائنات الحية و الإنسان منها خاصة.

و قد عرف هذا الرسم ازدهارا رائعا خاصة في تصوير المخطوطات بداية من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر الميلاديين، في جميع البلاد الإسلامية ذات الحضارة المتقدمة.

و يرجع بعض المؤرخين ذلك الأمر إلى ترف الأمراء، و عدم التزامهم بتحريمات رجال الدين بخصوص هذه المسألة ابتداء من شرب الخمر[1].

" لقد كان بوسع المراء المزهوين بنفوذهم ازدراء تعاليم علماء الدين" لكن يجب أن نكون حذرين تجاه مثل هذه الآراء، إذ تعني التأكيد أنه لا وجود لرسم إسلامي بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي لفن تشكيلي نابع من النظرة الجمالية للدين الإسلامي، و تصبح بذلك عبارة "الرسم الإسلامي" عبارة خاطئة.

و هناك أمر يفرض نفسه بصورة لا تقبل الجدال، لمن يتأمل المخطوطات الإسلامية، عربية كانت أو فارسية، تركية أو هندية كما قال الأستاذ "بابادوبولو" " تشير جميعها إلى وجود جمالية ذات صبغة مشتركة واضحة بين هذه الأمصار و عبر الزمن من القرن الثالث عشر إلى نهاية القرن السابع عشر"[2].

فرغم اختلاف التأثيرات المحلية المختلفة يونانية كانت أو عراقية قديمة، بيزنطية و سريانية، و صينية آتية من آسيا الوسطى و الهند، فإنه يمكن التمييز بين الرسوم الإسلامية عن غيرها من الرسوم البيزنطية أو القبطية. لكن يمكن وبسهولة إيجاد العلاقة بين المخطوطات الإسلامية فيما بينها بصورة لا تقبل الجدل، و ما يكون ذلك سوى الدين الإسلامي و تصوره الجمالي، إذ إن الأعمال التي وصلتنا تستجيب جميعا لنظرة جمالية واحدة.

---

[1] زكي محمد حسن التصوير في الإسلام عند الفرس، دار الرائد العربي، مصر 1981. ص20

[2] Papadopoulo Alexandre. Esthétique de l'art musulman paris 1977 page 39.

و هذا يعني أن في الإسلام رسما تشبيهيا، و أن ثمة وسائل مختلفة سمحت للفنان الإسلامي بان لا يخالف مبدأ التحريم.

و لم يكن الرسامون يعدون حرفيين مثل المهندسين بل كالشعراء و العلماء و المتصوفة و المكرمين من الخلفاء و السلاطين.

و كان الرسام الإسلامي يرتكز على تشبيه الأحياء و خاصة الإنسان، في حياته اليومية كما تصوره لنا مقامات الحريري و كليلة و دمنة و ذلك دون محاكاة الواقع[1].

ترى كيف أوجد الفنان المسلم غايته كي لا يخالف مبادئ التحريم؟

في المقام الأول، التزم المصور ببعض الأسس و القيم الجمالية منها البعد عن التجسيم و عن المحاكاة، و المراد بها هنا هو صدق تمثيل الطبيعة، و ذلك بإهمال الظل و النور و قواعد المنظور و عدم مراعاة النسب في رسم الإنسان[2].

و رغم أن هذه الخصائص الفنية تعد عيوبا بمقياس القيم الجمالية في الغرب فإنها جعلته يحتل مكانة مهمة في تاريخ الفنون، إذ تميز الفنان التشكيلي المسلم بأحاسيسه المرهفة و نظرته الجمالية العميقة للأشياء، فالتزم في خلق علاقة بين عقيدته الروحية و إحساسه بوصفه فنانا.

فانصرف إلى إتقان الزخارف النباتية و الهندسية و الخطية فبرع في ذلك، و أصبح التصوير الإسلامي مدنيا في طبعه، ينظر إليه كفن من فنون الدنيا لا كعمل من أعمال الآخرة[3]، فلم يدخل المساجد و لم يسهم في تجميل المصاحف أو غيرها من الكتب الدينية كما في الفن المانوي و الفن المسيحي.فاستعمل في إيضاح المخطوطات العلمية و الأدبية.

و تأثر المصورون أنفسهم فأصبح دورهم يأتي بعد الخطاط و المذهب إلى درجة أن الخطاط كان يقوم بنسخ المخطوطات و يترك مساحات بيضاء للمصور الذي يشرع في توضيح نصوص المخطوطات بالصور في حدودها يتركه له الخطاط من مساحات في صفحات المخطوط.

كما نجد ندرة العثور على توقيعات للمصورين في المخطوطات الإسلامية قبل حوالي القرن (7هـ،13م)

---

[1] ثروت عكاشة. فن الواسطي . دار المعارف. مصر. دت. ص 9.

[2] أنظر ابو الحمد محمود فرغلي. التصوير الإسلامي. الدار المصرية اللبنانية 2000. ص 26.

[3] المرجع السابق : ص 27.

أ- الصفات العامة للتصوير الإسلامي:

في ظل تلك التأثيرات نجمت على تحريم الإسلام للتصوير التشبيهي، حصلنا إذن على أهم السمات الخارجية التي طبعت الرسم و هي انعدام المنظور (البعد الثالث)، و رفض خداع الحواس خاصة تضاؤل الأشياء بفعل المسافة و التأثيرات الجوية.

فيكون الأشخاص في المستوى الخلفي الظاهرون من وراء التلال في نفس حجم الأشخاص الماثلين في المستوى الأمامي، و لهم نفس الوضوح بكل جزئياتهم.

كذلك انعدام الظلام و الأضواء على الأشياء و على الكائنات الحية و كذلك الحرية في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما يدفع بالأفق إلى أعلى اللوحة، و يعطي إحساسا ببؤرة مرتفعة جدا، و تسهل هذه الطريقة في تصوير كل الأشخاص دون نقص في الحجم بالوضوح نفسه، و هي مطابقة للواقعية الذهبية المتجسدة في الجمالية الجوهرية[1].

وبحذف الظلال و الأضواء، يحذف التدرج في اللون و تعدد الفروق اللونية و نحصل على مساحات نقية تتجاوز دون ربط بينها و دون ارتعاش أو انعكاسات ضوئية.

و كان بذلك هم الفنان الوحيد هو سعيه لعدم محاكاة الطبيعة، و طبق الفنان أيضا مبدأ الاستحالة، الذي طبق قاعدته إلى بعد حد فصور السماء على شكل هلال أزرق و صور الأشكال واقفة كفسقيات المياه في البساتين أو السجاجيد التي تصور دائما واقفة و كأنها تشاهد بشكل عمودي.

كما يصور الرسامون بصورة بارعة عدة أشخاص في منمنمة واحدة بوجه واحد، بل أحيانا يمثلون الشخص نفسه مغيرين الملابس في كل مرة، في حين أن المشهد واحد لا يتغير.

و يطبق مبدأ الاستحالة أيضا على الألوان، لذلك ترى خيولا وردية وزرقاء و برتقالية و بنفسجية، كما تتخذ العمائر و الأثاث و الملابس ألوانا و زخارف مصطنعة.

---

[1] Papadopoulo. Alexandre. OP.CIT page 39.

كما نرى غالبا، عبدا رقيق أو فلاحا مرتديين الأرجوان و الذهب. لا لشيء سوى لن الفنان أحس برغبة في وضع تلك البقعة اللونية في ذلك الموضع، و في منمنمة أخرى نجد اللباس نفسه يلبسه الأمير.

إن أجمل الألوان و أبهاها هي تلك التي يعطيها الرسام الفارسي للصخور و الأرض. فنجد صخورا مرجانية غربية، و أخرى ناعمة تتخذ لون اللازورد و البنفسجي و الأبيض و الأزرق و الذهب.

و في هذا العالم من الألوان المصطنعة و المستحيلة أحيانا، تبقى الوجوه و الأيدي و الأرجل – عندما تظهر– ذات ألوان تقترب من الطبيعة و تتميز بوضوح عن باقي أشكال المنمنمة. و لم يستغرب أولو الألباب من هذه التجاوزات الصارخة للواقع، بل كانت مقبولة و متفقا عليها لإباحة الرسم و عدم محاكاة الواقع.

و لم يكن ذلك نقصا في المهارة، بل من باب الخطأ أن نجزم بذلك. حيث يقول بعض مؤرخي الفن الإسلامي "أن الرسامين لم يعرفوا بعد تصوير المنظور".

كيف ذلك و هم الذين درسوا المنظور الإقليدي و كانوا همزة وصل بين الغرب و العلوم الإغريقية القديمة.

غير أن هذا فقط هو المظهر الخارجي للرسم الإسلامي، أما جماليته فهي أكثر و تشعبا. فبفضل الأحاديث المحرمة لمحاكاة الطبيعة، أدرك الفنانون الفرق الأساسي بين ما هو مصور كالمشاهد الروائية و الحربية أو الغرامية و هي العالم الممثل، و بين الأسلوب الذي يصور الواقع و الذي يتمثل في الخطوط و الألوان و العلاقات التي تربط فيما و هي مستقلة على العالم الممثل و هو بسميه الأستاذ "بابادوبولو" بالعالم المستقل للأشكال.

و يذهب في تحليله لذلك و يقول "إن الغرب لم يدرك هذا الفارق بوضوح إلا من ثورة "الفن الحديث". لقد فهم الرسامون المعاصرون بعد الفنانين المسلمين بستة أو سبعة قرون أن هدف الفن لا يتمثل في محاكاة الطبيعة، و لذلك فالمهم في العمل الفني ليس العالم الممثل بل العالم المستقل للأشكال و الألوان، مركبة حسب نظام معين[1].

و نجد في هذا النظام عاملا يؤدي دورا مهما، و هو شغل المساحة المرسومة على نطاق واسع، فلقد شعر الرسامون المسلمون بالنفور من الفراغ و جسدوا بذلك أفكار أرسطو

[1] المرجع السابق : ص 48.

و ذرية ديموقريطس، و يمثل هذا الشعور إحدى مميزات عالم الصورة المستقل و خصائصها الجمالية.

إضافة إلى ذلك، فمجموع هذا العالم المستقل تكوينه و توزيع أشكاله هياكل رياضية كبرى تتنوع بين المنحنيات الجيبية و الدوائر، و اللوالب، و العربسات.

و لقد أثبت الأستاذ بابادوبولو أن الهيكل الأساسي المنظم لفضاء المنمنمات إحدى تلك الهياكل الرياضية و استعمل في ذلك مائتين و سبعين شكلا.

مما أبرز أدق متطلبات التحدي العلمي للمنمنمات الإسلامية و خاصة الفارسية منها.

و لا يمكن للمشاهد العادي أن يرى تلك اللوالب، فقد كان الفنان المسلم من الدقة و الذكاء ما يمنعه من إظهارها فهي تمثل سر تكويناته.

و تجسد هذه التكوينات في توزيع الأشخاص في المنمنمات و خاصة الوجوه، إذ تشكل العيون المنطقة الجوهرية لأنها تدل على الفكر و الروح، عدها الفنان المسلم الشاهد على ما يقع و يمر اللولب أيضا على الأيدي التي، و بحركتها أدت دورا هاما في تجسيد ذلك الهيكل الرياضي.

و للأيادي دلالات أخرى تأتي بعد الوجوه، إذ هي التي تكتب و تنفذ و تجسد تفوق الإنسان على غيره من الكائنات[1]. و الملاحظ أن القدمين لم تدخلا في هذه الوظيفة مع أنها كانت مرسومتين بشكل جيد، و كثيرا ما تبدوان حافيتين في الرسوم العربية و بعض المنمنمات الفارسية. و كانت الأيادي و الوجوه تشكل بقعا لونية فاتحة على سطح المنمنمات مشكلة في ذلك إيقاعا و حركة في المنمنمة.

و العربسة عموما مشكلة من لولبين، لولب كبير و لولب صغير لكنهما متماثلان في المعنى الرياضي للشكل الحلزوني.

فاكتشف الأستاذ بابادوبولو أن "اللولب يشكل الهيكل الأساسي و الأوحد تقريبا للرسم الإسلامي و ذلك بالنسبة لصور المخطوطات العربية و الفارسية و الفن المغولي أو التركي و رسوم الشرق الأدنى المتأخرة"[2].

---

[1] Bureckardt Titus.l'art de Islam. Language et signification. Sindbad. 1985. page 76.

[2] الكسندر بابادوبولو. المرجع السابق : ص 72.

و يبدو لنا مما أوردناه أن مهمة الرسم الإسلامي لم تكن في تصوير الإنسان ككائن ملموس، بل في تصوير مفهوم الإنسان بنماذجه المختلفة، ذلك الإنسان الذي يتجسد أحيانا في الأولياء و الأنبياء ضمن الاعتقاد العام للفكر و الفلسفة الإسلاميين. فتتخذ بذلك المنمنمات، معنى روحيا و صوفيا، إذ كان جلال الدين الرومي يتخذ من اللوالب، من خلال رقصة الدراويش. دلالة روحية.

فاصبح كما أورد الأستاذ "بابادوبولو" هذا اللولب يحول المعنى الباطني للرسم الإسلامي إلى صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله[1].

كما يجزم أن الفنان المسلم قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون. و أنه بفضل تحريم تمثيل الأحياء، و بفضل فقهاء الحديث الذين لم يكونوا يفهمون شيئا عن الرسم قد عرف أن جوهر كل فن و قانونه الأسمى هو أن يكون عالما مستقلا و أن لا يخضع إلا لمنطقه الخاص، ذلك ما يعلنه عاليا الرسم الإسلامي.

[1] المرجع نفسه : ص 74.

مدارسه:

لقد تشكلت في كل من إيران و الهند و تركيا مدارس عدة في المنمنمات، لكن أول مدرسة إسلامية أقيمت في بغداد و اصطلح على تسميتها بمدرسة بغداد أو المدرسة السلجوقية و ذلك في نهاية القرن الثاني عشر، حيث كان أقدم ما وصل إلينا هو توضيح لحكايات كليلة و دمنة أو لحيل أبي زيد السروجي في مقامات الحريري [1].

و كانت نشأة هذه المدرسة على يد فنانين من أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية أو من المسلمين الذين تأثروا بأساليبهم الفنية[2].

و تمتاز أن المدرسة السلجوقية "بأنها عربية أكثر منها إيرانية، فالأشخاص. في منتجاتها تلوح عليهم مسحة سامية ظاهرة، و تغطي وجوههم لحي سود فوقها أنوف قنى." [3]

و من أعلامها عبد الله ابن الفضل، و يحي بن محمود بن يحي بن الحسن الواسطي.

كتب عبد الله بن الفضل و صور سنة 1222 ميلادية، مخطوطا من كتاب خواص العقاقير فيه ما يقرب الثلاثين صورة[4].

أما الواسطي فقد عكست أعماله لأسلوب التصوير في مدرسة بغداد التي كانت تغلب عليها الرسوم الآدمية التي تصور بدون ملامح تظهر العواطف و الانفعالات مثلها في ذلك مثل التصوير "القوطي-البيزنطي" و دون تفصيل لأجزاء الجسم و لا لنسب بين الأعضاء.

و كما لم تعن هذه المدرسة بقواعد المنظور، فلم يكن للصورة غير بعدين اثنين هما. الطول و العرض أما العمق فلا وجود له

و تغلب الأسلوب الخطي على منمنمات مدرسة بغداد، خاصة عند الواسطي الذي هو أسلوب أو تشكيل خطي يعتمد في تأثيره أساسا على تحديد الأشكال و إحاطتها بخط دون ملأ ما ينتج عن هذه الأشكال بلون أو تجسيمها بظل[5].

و قد وفقت هذه المدرسة في رسم الحيوان لا سيما الحيوان المستأنس في تلك البادية العراقية من خيل و إبل، فلقد أبدعت فيه أيما إبداع.

أما في الرسوم النباتية فلقد جنحت هذه المدرسة إلى التصوير الزخرفي خروجا عن الحقيقة المرئية للنبات.

---

[1] زكي محمد حسن في الفنون الإسلامية. دار الرائد العربي بيروت 1981م.ص 46.

[2] المرجع نفسه .ص 171.

[3] المرجع نفسه ص 172.

[4] المرجع نفسه ص072.

[5] ثروت عكاشة- في الواسطي من خلال مقامات الحريري. دار المعادن مصر 1974م.ص 10.

لقد كانت مخطوطة مقامات الحريري أول عمل إبداعي يعرف اسم مبدعه عن يقين حيث تميز أسلوب الواسطي فيها بتأثيراته "الإيقونوغرافية"[1].

ذات الأصول الساسانية و البيزنطية، و اتخذ هو أسلوبه الخاص دون أن ينقل حرفيا الأساليب التي تأثر بها.

و هكذا نجح الواسطي في الجمع بين ما هو تقليدي و ما هو منقول، فأضفى على أعماله رشاقة و جمالية أصيلة فعبر عن الحياة في البيئة الشرقية، بألوان غنية، كما نجح الفنان في استخدام حركات الأيدي للتعبير عن الحوار متأثرا بمشاهد "خيال الظل" و الدمى المتحركة.

فمدنا الواسطي بمعلومات عن العادات و التقاليد الإسلامية فيما بين القرن الثاني عشر و الثالث عشر. و تعد صوره " أكثر الفنون واقعية في التصوير الإسلامي"[2].

و ازدهرت في التصوير الإسلامي أيضا مدرسة في نهاية القرن السابع و القرن الثامن الهجريين و هي المدرسة المغولية الإيرانية، و كانت " تبريز" في إقليم أذربجان أهم مركز لفن التصوير فيها.

إذ كانت عاصمة أمراء المغول في الصيف، هذا إضافة إلى مراكز أخرى لا تقل أهمية عنها مثل سمرقند و بخارى[3].

و كان التأثير الصيني واضحا منذ عصر المغول. حيث تطور أسلوب الرسم و التصوير حتى وصل إلى القمة في عصر الدولة الصفوية[4].

و كانت سمرقند مركزا ثقافيا، ومن أهم مراكز فن التصوير في عهد تيمورلنك، الذي كان محبا للأدب علاوة على ابنه شاه رخ الذي كان من أشد ملوك الفرس عطفا على الفن و الفنانين[5].

و أصبحت "هراة" في عهده محط رحال الفنانين و ميدان عملهم و شهدت هذه المرحلة الانتقال في المدرسة الإيرانية المغولية إلى مدرسة هراة و ظهر ذلك في مخطوطين

---

[1] الإيقونوغرافية: هي قائمة الموضوعات التي تعني بها حضارة أو يشغل بها عهد من العهود، أو يعالجها فنان من الفنانين، و من ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التي تشمل عدد الصور و التماثيل أو الأعمال الفنية التي تمت خلالها حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين (أنظر. ثروت عكاشة. المرجع السابق. ص 9.)

[2] المرجع السابق ص 11.

[3] زكي محمد حسن فنون الإسلام. دار الرائد العربي بيروت 1981م.ص 173.

[4] المرجع نفسه ص 33.

[5] المرجع نفسه ص 179.

محفوظين في المتحف البريطاني. منها نسخة من قصائد خواجو كرماني في الحديث عن غرام الأمير الإيراني هماي بهمايون ابنة عاهل الصين[1].

و قد كتبت هذه النسخة بقلم الخطاط الإيراني المشهور مير على التبريزي في بغداد سنة 799هـ (1396م).

وظهرت في هذه المدرسة أهم الزخارف و الأساليب الفنية التي صارت بعدئذ من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هراة[2].

و من أهم تلك الأساليب مناظر الزهور و الحدائق، و آثار فصل الربيع، ثم الألوان الساطعة التي تظهر على الأشجار و الجبال.

و كان بهزاد، الذي ولد في مدينة هراة، في بداية النصف الثاني من القرن التاسع(15م) أشهر المصورين الفرس.

تقول بعض المصادر التاريخية إنه تلقى النقش و التصوير عن فنان اسمه بير سيد أحمد التبريزي، كما تقول أخرى إنه تلميذ المصور ميرك نقاش من هراة.

لقد نشأ بهزاد نشأة فنية جعلته ينعم برعاية السلطان حسين بيقرا و وزيره مير علي شير. ورعاه فيما بعد الشاه إسماعيل الصفوي ثم ابنه طهماسب وقد نال ما لم ينله مصور آخر في التاريخ الإسلامي[3].

و داع صيته في إيران، وفي غيرها من البلاد التي كانت لها بالإيرانيين صلات فنية و كان بهزاد من المصورين الأوائل الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية. و هو الذي انتصر على الخطاطين، حيث كانت منزلتهم أعلى من منزلة المصورين و كانوا يحددون الفراغ الذي يتركونه في صفحات المخطوطات يرسم فيه المصورون، فيتحكمون بذلك في حجم الصور و في اختيار المواضيع التي يرسمها الفنانون، فقضى بهزاد على ذلك و كان يختار ما يحبه من مواضيع ويرسمها بالحجم الذي يريده[4].

و كان يمتاز ببراعة فريدة في مزج الألوان و التعبير عن الحالات النفسية المختلفة في شخصياته.

---

[1] زكي محمد حسن التصوير في الإسلام عند الفرس. دار الرائد العربي بيروت 1981م.ص 173

[2] المرجع نفسه ص 174.

[3] زكي محمد حسن في الفنون الإسلامية. دار الرائد العربي بيروت 1981م.ص 173.

[4] زكي محمد حسن. المرجع نفسه ص 191.

و كانت صوره تتسم بالهدوء، و بحسن الذوق، و بإبداع التركيب و التوزيع في و بدقة الزخرفة و انسجام وحداتها.

مما يشهد أن بهزاد كان المصور الذي انتهى على يديه تطور التصوير في عهدالمدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية.

ثم تلت في تاريخ التصوير الإسلامي، المدرسة الصفوية الأولى التي قامت على أكتاف بهزاد و تلاميذه و أعوانه[1].

و كان من أعلام المصورين بهذه المدرسة آقا ميرك وسلطان محمد ومظفر علي وشيخ زاده.

وكان أقا ميرك تلميذا لبهزاد، و من أكبر الفنانين بعده في تاريخ التصوير الإسلامي[1].

و كانت المدرسة الصفوية الثانية قد شهدت تأخر بطيء سقط بفن التصوير إلى الهاوية.

فامتازت آثارها الفنية بتنوعها و كان التأثير الأوروبي سائدا عليها و السفارات إلى إيران و انصرف رجال البلاط و الأمراء هن المخطوطات و حلت مكانها الصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوروبية مما كان يحمله إلى إيران التجار و المبشرون[2].

وكان رضا عباسي من أعلام هذه المدرسة. حيث دخل في خدمة البلاط في بداية القرن الحادي عشر الهجري (17م) و انتسب إلى شاه عباس حيث أصبح يعرف برضا عباسي[3].

و زاد إنتاجه في هذه المدرسة ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية.

و كان القرن الثاني عشر هجري (الثامن عشر) بمؤثراته الأوروبية و مشاكله السياسية في إيران، كان إيذانا باضمحلال التصوير الفارسي و لن يعنينا بعد ذلك عصر فتح على شاه في آخر القرن الثامن عشر و أول القرن التاسع عشر و ما عمل فيه من صور زيتية كبيرة فإن خصائصها أوروبية أكثر منها إيرانية[4].

---

[1] زكي محمد حسن فنون الإسلام. دار الرائد العربي بيروت 1981م.ص201.

(1) نفسه، ص 202.

(2) نفس المرجع السابق. ص 203.

(3) نفس المرجع السابق ص 204.

(4) زكي محمد حسن. التصوير في الإسلام عند الفرس الرائد العربي العربي . بيروت لبنان 1981.

مدخل

لقد عايش محمد راسم فترة حاسمة من التاريخ الجزائري و العالمي، إذ تخللت فترة شبابه تغيرات تاريخية و سياسية كانت تنبئ بتغير جدري في العالم فكانت الحرب العالمية الأولى و الثانية التي رسخت نظاما عالميا جيدا آنذاك و حولت العالم إلى صراع فكري و مادي.

أما فيما يخص التغيرات الفنية فكانت مهمة جد، إذ أعطت نفسا جديدا للفن في العالم الحديث و المعاصر، فظهرت التكعيبية و التعبيرية و السريالية كمدارس و اتجاهات فنية و فلسفية.

إنّ الحديث عن راسم يدفعنا للحديث عن عميد الفن التشكيلي الجزائر و أهم رواده ذلك أن المنمنمة أول شكل للتعبير اختلف به راسم و زملاؤه عما كان في الساحة الفنية من فن غربي استيطاني و استشراقي. و عبرت كما قال جاك بيرك "عن شعب يصرخ داخل ذاته و حوله، شعب لا يبحث عن الجمال للتعبير فحسبن و إنما بمارس نفسه و يحقق مصيره"[1]

أ- الفن التشكيلي في الجزائر قبل 1830.

[1]- Berque Jacques : Langages arabes du present. Gallimard, Paris 1980. Page, 132

كانت أرض المغرب منذ القديم مسرحا لتداول حضارات كبرى عليها، إذ ظهر الفن في الجزائر مع أول الحقب التاريخية، حيث عبر الإنسان البدائي عن المساحات المستوية للصخور في كهوف التاسيلي و بواسطة الأحجار و الخدمات اللونية البدائية عن تفاصيل حياته اليومية، و صراعه مع الظروف الطبيعية القاسية. و أصبحت منطقة التاسيلي في جانت بالجنوب الجزائري أكبر متحف على الهواء الطلق في العالم و ميراثا إنسانيا عالميا.

و لم تنفذ تلك القابلية للتموين مع الاحتكاك بالإسهامات الحضارية الأخرى التي توالت على الجزائر على مر الزمن، إذ ابتكر الفنان، مرورا من حفر الصخور و تطويع المواد المختلفة (الجلد، المعادن...) ابتكر أشكالا صغيرة، يذكر صقلها الدقيق بأعمال "بيكاسو"[1] و "هنري مور"[2].

و استمرت تلك التكوينات المجردة و الهندسية في العديد من المناطق إلى الآن و شكلت طابعا جماليا أصيلا، و هوية ثقافية محضة، فنرى زخارف شكلت من خطوط و معينات، و تهشير و تنقيط على الزرابي و الفخار و الحلي.

و لما دخل المسلمون بلاد المغرب في القرن السابع الميلادي، قام القانون بإعادة صياغة و تفسير مبادئ الفن الإسلامي. إذ ما لبثت أنواع الزخارف من نقش قادم من الشرق، أن تحولت إلى مربعات و معينات، يذكر لونها البني المحمر بأصباغ رسومات الكهوف العتيقة، و إلى مساجد بيضاء، خالية من الزخارف ذات صوامع مربعة، تتسم بصفات لا مثيل لها.

إلا أن التصوير في بلاد المغرب لم يبلغ في المشرق، فعجز البعض عن تفسير ندرة التصاوير في شمال إفريقيا و الأندلس رغم ما عرفته تلك البلاد من تقدم حضاري لا يمكن تجاهله، ذلك أننا لا نجد على مر العصور سوى ثلاث مخطوطات أو أربع[3] مرقومة بالصور بينما نجد منها في المشرق المئات، فذهب البعض إلى تفسير هذه الظاهرة كون شعوب شمال إفريقيا أقل موهبة: إذ ذكر المستشرف المعروف " فان برشم" أنه إذا كانت شعوب شمال إفريقيا أكثر محافظة على تحريم التصوير فليس لأنها أعمق إسلاما، بل لكونها أقل موهبة

---

[1]- بابلو بيكاسو: رسام اسباني 1881-1973 .

[2]- هنري مور : نحات بريطاني حديث.

[3] Clevenot dominique. L'art islamique. Scale . Paris. 1997 page. 19.

في الفنون و أقرب إلى الأفكار البدائية[1]. و هذا الحكم أجراء على ثقافة الغرب الإسلامي فكيف يمكن أن تكون شعوب شمال إفريقيا أقل موهبة من الشعوب الشرقية، و قد عرفت قبل الإسلام كل أنواع الفنون الممارسة في التاريخ القديم كالنحت و التصوير و الخزف و خاصة الفسيفساء التي بلغت مجدا عظيما، فقد كانت المدرسة الإفريقية من أعظم مدارس الفسيفساء كما تشهد بذلك مختلف الآثار الموجودة على العراء و في المتاحف المختصة، علاوة على ذلك، فقد ساهمت شعوب شمال إفريقيا، على كل المستويات، في بناء حضارة الإسلام الروحية و المادية.

فكيف يمكن عد الإبداعات الفكرية و العلمية و الأدبية كأشعار أبي حسن الحصري و نظريات ابن خلدون و طب ابن الجزار و فن الموحدين إفرازات لمجتمع تسوده أفكار بدائية؟! أو بالأحرى لا يمتلك ذوقا فنيا كما قال ذلك بعض الأنتروبولوجيين الذي بعثت بهم الجامعات الفرنسية لدراسة عادات و تقاليد الشعب بغية استعماره و تدمير وجدانه والسيطرة عليه بل ذهب بالبعض القول إن الجزائري ليس فنانا أو بالأحرى عديم الإحساس ؟! فسيطر بعض ذلك جو تسوده نزعة البازار المشرقية وأفكار تطعن في الثقافة الجزائرية[2].

ذكر الدكتور " علي اللواتي" في ترجمته لكتاب "بابادوبولو"[3] " بأن فقهاء الملكية نهوا عن كل صور واقعية كانت أم أفكارا و بذلك عد موقف المذهب المالكي أكثر تشددا من موقف المذاهب الأخرى فيما يخص قضية التحريم".

غير أن العصر الفاطمي قد انفرد بتقاليد تصورية نكاد لا نجد لها مثيلا قبل و بعد حكمهم في المغرب العربي فقد وجدت قطع خزفية مزينة بتصاوير آدمنية و حيوانية ترجع إلى فترة الحكم الفاطمي الشيعي.

و تجدر الإشارة إلى الأشكال المصورة التي عثر عليها في حفريات قلعة بني حماد بالشرف الجزائري و لكن تلك التصاوير لا تتعدى مجرد تخطيطات ساذجة و بدائية جدا من نوع تصاوير الأطفال[4].

---

[1] Papadoponlo alexandre. Esthétique de l'art islamique paris 1977. page 7

[2] بانوراما فن الرسم الجزائر . 1962. 1994، ديوان رياض الفتح . 1995. ص 13.

[3] ألكسندر بابادوبولو. جمالية الفن الإسلامي ترجمة. علي اللواتي . تونس 1979 ص 16.

[4] Bourouiba Rachid. Les représentations figurées dans l'art Hammdite ENAL, Alger page 67

و بعد تقلص حكم الفاطميين في شمال إفريقيا، انعدم التصوير التشبيهي بصورة تكاد تكون تامة حتى القرن التاسع عشر، حيث ظهرت أنماط تصورية شعبية، كالرسم على الزجاج تستقي عناصرها الأساسية من التقاليد الفنية التركية [1].

لقد تركت الحياة الروحية في شمال إفريقيا بصمات عميقة على فن الغرب الإسلامي إذ تمسك أهل السنة بأحكام الحديث، و قيام دولة المرابطين و الموحدين على أسس دينية زهدية جعل من الموقف السلبي للمغاربة من التصوير موقفا روحيا عميقا لا "تخلفا" ونقصا في البراعة الفنية.

[1] متاحف الجزائر، الفن الجزائري الشعبي المعاصر سلسلة فن و ثقافة. ش.و.ن.ت. 1973.ص 59.

ب الفن التشكيلي في الجزائر في العقود الأولى للاستعمار الفرنسي:

غالب من كانت الدول الغربية في صراع مع الإمبراطورية العثمانية من آجل السيطرة على مراقبة البحر الأبيض المتوسط. و كان ضعف الإمبراطورية المحتمل جعل تلك الدول لا تضيع أي فرصة من أجل السيطرة على الدول التي كانت تحت الحكم العثماني. و كانت الجزائر فريسة سهلة في أعين " شارل العاشر" فتكمن في يسر، من احتلال مدنية الجزائر في الخامس من جويلية 1830، لكن مقاومة الأمير عبد القادر لم تنته إلا في سنة 1847. و تحول الغزو إلى ملحمة، فعنون فكتورهيجو ديوان شعره "بالشرقيات" ورافق رسامون جيش " لويس فيليب" أمثال "كريبين"، البارون قودين" " إيزابيه" الذي رجع إلى بلاده بلوحات مثل"صومعة المسجد، شارع باب عزون" (1837)، و العقيد تيدور لوبلان" الذي قتل في معركة قسنطينة (1837)، "المدبغة" و شارع الديوان (1837).

و ترك "هوراس فارنيه" في سنة 1833 إدارة " فيلا ميدسيس" بروما كي يشارك في "الملحمة الجزائرية". و اهتم بالعمليات العسكرية حيث. رسم الهجوم على قسنطينة (1837) و لوحة كبيرة بحجم واحد و عشرين مترا تصور "السيطرة على مخضع عبد القادر" (1843-1844)[1]حيث يصور مجموعة من النساء العربيات بطريقة فادحة.

و وصفه الشاعر الفرنسي الشهير شارل بودلير " بالعسكري الرسام"، إذ أظهر اهتماما أكثر بالسياسة دون اعتبارات إنسانية أخرى. و مدح "هوراس فارنية" شهامة و بطولات الجيش الفرنسي" حيث رسم لوحة الطفل المتبنى" و "عسكري يعطي شراب لامرأة جزائرية"[2]. و عرض هوراس فارنية لوحاته مع لوحة أوجين دولاكروا " الرسام الشهير سنة 1834 ميلادية[3].

و كان أوجين فرومونتان و جوستاف أوغستين جيكوميه من بين الرسامين الذين حلو بالجزائر بعد انتهاء الحملة العسكرية، و بذلوا مجهودات لتفهم العالم الإسلامي و كذلك للتعمق في الثقافة الجزائرية بالذهاب إلى الجنوب الجزائري[4].

---

[1] Marion vidal-Bué. L'Algerie des peintres 1830, 1960. Edit 2000. p 21.

[2] Le maire, gérard georges, l'univers des orientalistes. place des victoires, paris. 2000, page 142.

[3] guégan stephane. De Delacroix à renoir . institut du monde arabe 2002. page 71.

[4] Gérard georges, Le maire, OP.CIT P 142

و التحق بهم بعدها "إتيان دينيه" الذي حل بالجزائر سنة 1884م، و بعد دراسته في مدرسة الفنون الجميلة بباريس حيث التحق بأكاديمية جوليان و تتلمذ على يد "توني روبرت فلوريه" و "ويليام بوغورو". كما قبل في معرض الفنانين الفرنسيين سنة 1882م اكتشف الجنوب الجزائري بمشاركته في رحلة علمية سنة 1884م.[1]

و كي يرجع إلى تلك الأرض التي سحرته، طلب بإلحاح من بعض المسؤولين كي يحصل على منحة للسفر مدة ستة أشهر، و كانت نقطة الانطلاق و التبادل الروحي بين "دينيه" و الجزائر، حيث دامت "رحلته" خمسا و أربعين سنة. تعلم العربية و أشهر إسلامه عام 1913 م، و أكد اعتناقه الإسلام أمام مفتي الجزائر سنة 1927 م، و سمى نفسه " نصر الدين"، و مات عقب أدائه لفريضة الحج سنة 1929 و دفن ببوسعادة الجزائرية. إن عمله الفني معتبر جدا حيث يصف بدقة الحياة اليومية و العادات في الجنوب الجزائري، و كان ذلك بصدق و ارتباط وجداني و روحي.

و من بين أعماله التي تعامل فيها مع محمد راسم كتاب" حياة الرسول محمد"ص" حيث حمل لوحات دينيه و زخارف عددها ثلاث عشرة لمحمد راسم، كما أقام عدة معارض فنية في الجزائر و باريس أبرز من خلالها عمق التراث الإسلامي و أبعاده الحضارية و الإنسانية.

و في بداية القرن العشرين، انتظمت الحياة الفنية في الجزائر شيئا فشيئا، فأقيمت مؤسسة عبد اللطيف سنة 1907. و كان "شارل جونار" الحاكم العالم للجزائر أدرك أن هذا البلد القديم الجديد في طور الإنشاء، حيث تغلبت الاهتمامات المادية على الاهتمامات الروحية.

فبعد فحصه لتقرير " أفكار حول الفنون و الصناعات الفنية في الجزائر" أدرك أيضا ضرورة تطوير سياسة ثقافية، فاقترح ترميم، و بماله الخاص دار عبد اللطيف، و جعلها " بيت للفنانين"، هذه الدار التركية من القرن الثامن عشر تقع بحي "مصطفى العلوي" في الجزائر العاصمة، سارت تستقبل الفنانين حتى سنة 1961م.[2]

و انتظم الفنانون المعمرون في جمعية في الثامن من ديسمبر سنة 1867م بنزل المدينة، و سميت تلك الجمعية بـــ" شركة الفنانين الجزائريين". و كانت تضم فنانون

---

[1] Mechakra Nadia: Les peintres voyageurs. Musée national des beaux-arts .2002 P 16

[2] Elisabeth Gazenave. L'algerianiste N° 65 mars 1994 P 12

محترفين و هواة و متذوقين. فكل من " فارديناند أنتوني" و "إتيان شوفاليه" و " ماكسيم نوار" و "إتيان دينيه" كانوا من بين أعضاء الجمعية، إضافة إلى "لوسيان بورجو" كانوا من بين المتذوقين و الراعين للفنون.

و كان هدف هذه الجمعية إقامة معرض دائم للرسم و العمارة و الحفر.

ومند بداية 1906م، احتضنت قاعة "بارت" في العاصمة، المعرض السنوي و أطلق عليه اسم "الصالون".

إن مصير تلك الجمعية كان متعلقا بمدى تطور الفنون الجميلة بالجزائر، وانسجم الفنانون المقيمون بدار عبد اللطيف مع الأوضاع و البيئة الاجتماعية في الجزائر، و هناك من واصل دربه كله في الجزائر حيث انبهروا بجمال المناظر و قوة الضوء، و التنوع العرقي للسكان"[1]. أقيمت المعارض التي تللت لشركة الفنانين الجزائريين و المستشرقين للمتحف البلدي للعاصمة.

و برز كل من "لويس ميلي" و"فريد بريك لونج و غيرهم كرعاة للفنون و شجعوا الفنانين الشباب المعمرين في ارتقاء الفنون سنوات 1925-1930.

و أدركت الحكومة الاستعمارية آنذاك ضرورة تدعيم الفنون فمنحت لهؤلاء الفنانين إنجاز أكبر المنشآت الفنية و تزيين الساحات و المنشآت العامة مثل" قصر الضيف" و البنوك و غيرها.

و يصبح بذلك، و بدون شك أن السبب الأهم لانتشار الفن الغربي بالجزائر هو الهيمنة الاستعمارية، هذا إضافة لتكوين بعض الجزائريين في المدارس الأوروبية و تأثرهم بالطريقة الغربية في الرسم.

كما فتحت مدرسة الفنون الجميلة في العاصمة سنة 1931م [2] و كونت فنانين كانوا ينهون دراستهم بعدها بباريس في المدرسة العليا للفنون الجميلة.

فبرز بعدها فنانون مشاهير ذوو مدارس و أساليب مختلفة و متميزة أثروا بها الحركة الفنية الجزائرية بمجموعات مهمة من التحف التشكيلية.

---

[1] Gazenave Elisabeth. Ibid P 12

[2] Marion Vidal-Bué Opcit Page 27.

و في الفن التشكيلي الجزائري عموما، لم يكن الفنانون متحجرين و صادين هن التأثر بالمدارس الفنية الغربية و أساليبها، و لقد سعى العديد منهم إلى توظيف التزاوج بين شكلين من أشكال التعبير، فن محلي و فن غربي معاصر.

الفصل الأول

حياة" محمد راسم" و أثاره

1- بداياته و تشكيله مدرسة فنية جزائرية

2- أعماله

3- تلامذته

1- بداياته و تشكيله مدرسة فنية جزائرية

هو محمد راسم بن علي بن سعيد بن محمد البجائي، يتصل نسبه بصنهاجة، ولد محمد راسم في الرابع و العشرين من شهر جوان سنة 1896م/1314هـ بإحدى الديار البيضاء بحي القصبة العتيق المطل على البحر الأبيض المتوسط.

ولد بالقصبة التي ألهمته طوال حياته أغلب المواضيع التي رسمها و تفانى في وصفها إلى آخر سنوات عمره.

دخل المدرسة الابتدائية وعمره سبع سنوات، و خرج منها سنة 1910م بشهادة التعليم الابتدائي، و في هذه السنة بالذات لا حظ "بروسبير ريكل" و هو مفتش يقتني المواهب الشابة، لاحظ أعمال "راسم" الشاب، إذا كان موهوبا بوضوح على البقية زملائه، فقد كان له الحظ أنه عاش طفولته في عالم الرموز و الألوان التي كانت بورشة أبيه "علي" الذي كان أبا لستة أطفال، أربع بنات و ولدين عمر و محمد الأصغر سنا، و كان جده أيضا يعمل في ورشته في النحت وزخرفة الأثاث [1].

أما أبوه فقد تلقى دروسا في الرسم عند الفنان المعمر "برونشوليه" قبل أن يلتحق بورشة جده. أما عمر، الأخ الأكبر لمحمد، فولد سنة 1884 م، و كان من رواد الصحافة الجزائرية صحافة تقاوم النزعة الاستعمارية، و تطالب بحقوق المسلمين الجزائريين، كما تحارب في الوقت نفسه كل النزعات الانتفاعية التي تفرق بينهم.[2]

لقد أصدر عمر راسم جريدة باسم "الإصلاح" و مجلة "الجزائر" التي تعد أول مجلة عربية يصدها جزائري و ظهر منها فقط، عددان، نظرا للعجز المادي وفقدان المطابع.

و أخيرا، انصرف إلى إنشاء جريدة "ذو الفقار" في أكتوبر (1913) تحت اسم مستعار هو "ابن المنصور الصنهاجي" و كان يتحمل وحده عبء تحرير فصولها و رسم صورها و طبعها على المطبعة الحجرية، و توزيعها و تمويلها.[3]

---

[1] Khadda Mohamed. Mohamed Raçim. Miniaturiste algérien ENAL . Alger. 1990 P 3

[2] الدكتور محمد ناصر. عمر راسم. المصلح الثائر. لافوميك. الجزائر. د ت. ص 15.

[3] د. محمد ناصر، الصحف العربية الجزائرية (1847- 1939) ش.و.ن.ت. الجزائر. 1980. ص 30.

لكن ما أن صدرت منها أربعة أعداد، حتى أوقفها الاستعمار نظرا لاحتداد أسلوبه احتدادا لافتا للنظر.

و ما أن اندلعت الحرب العالمية الأولى، حتى زج به في السجن، و بقي حتى سنة 1921م وقد كتب و هو في السجن لأخيه محمد: "أني الآن أعيش الفترة الأكثر صعوبة في حياتي، إن اللحظة التي أستطيع فيها التنفس لم تحن بعد. فهل أستطيع تحمل هذه الوضعية التي لا تطاق؟، هل أستطيع العيش في هذه المحنة القاسية؟. لمن أتوجه؟ لمن أشكو؟ حتى البكاء الذي سيخفف عني لا أستطيعه، لأن ذلك يجب أن يكون بعد إذن، هيهات إن المنية لا تريدني، إذ إن دنوها هو مطلبي، و سعادتي، و لكن السعادة محرمة علي دائما[1].

و لا شك أن ذلك أثر في الفنان الشاب محمد راسم و لاسيما في نظرته إلى الاستعمار الفرنسي، و في أفكاره.

أصبح محمد راسم في سن الرابعة عشر يعمل في نقل الرسومات بورشة المطبوعات و كان يلزمه إقناع أبيه الذي كان يريد أن يتابع الابن دراسته[2]. بعد أشهر من عمله هذا، نقل راسم نماذج الزرابي، و الزليج و زخارف أخرى اشتهر بها الفن التقليدي الجزائري.

لكنه ما لبث أن مل ذلك و شعر أن وظيفته هذه تحط من شأنه، و أراد أن يصبح مبدعا حقيقيا، لكن ذلك العمل الذي دام قرابة أربع سنوات لم يذهب سدى إذ اكتشف فيه راسم الألوان، و ألف التراكيب اللونية القديمة.

واصل الفنان الشاب الملاحظة الدقيقة للآثار الإسلامية، و أناقة الألبسة و الأشياء اليومية و سجل بعناية المواد اللازمة لأعماله المستقبلية. و يبدو أيضا أنه في هذه المرحلة بالذات اكتشف محمد راسم المنمنمات الإسلامية باطلاعه على مخطوطات قديمة، أو في مكتبة أخيه عمر حسب قول " محمد خدة" [3]. ذلك أنه اكتشف ذلك الأسلوب الفني الذي سيصبح فيما بعد نهجه الفني كان.

الرسام "اتيان دينيه" يتردد على ورشة المطبوعات بالمكتبة الوطنية بالجزائر العاصمة و في سنة 1914م، التقى بالفنان الشاب و كان ذلك اللقاء تاريخيا، إذ أبدى اهتماما خاصا بأعمال راسم، فقدمه إلى مدير النشر "هنري بيازا" الذي كان ينشر الكتب الفنية و الأدب

---

[1] محمد ناصر، عمر راسم المصلح للثائر، لافوميك، الجزائر. د ت. ص 17 .

[2] Mohamed Khadda, IBID, P 22

[3] IBID

الشرقي فكلف راسم بوضع الزخرفة و التزيين على كتاب "حياة محمد صلعم" لإتيان دينيه و سليمان بن براهيم[1].

و مكث راسم في باريس سنة 1922م بعد فترات قصيرة من سفره إليها، و هناك بدأ تعاون بين الناشر و الفنان فعاود تجربة تزيين الكتب و زخرفتها مع قصة "خضرة" لإتيان دينيه التي تحمل صورا لأعمال هذا الأخير.

أما كتاب ألف ليلة و ليلة فترجمه "ما دروس" و زينه المترجمة، و زخرف صفحاته و صمم غلافه "محمد راسم" و دام العمل ثماني سنوات إذ كان عبارة عن إثني عشرة جزءا.

و أتت بعدها زخرفة كل من "حديقة الورود" لسعدي، و القرآن المترجم لـــ "فرانس توسان" و السلطانة الوردية لـــ "مارافال برتوان" و أغاني القافلة لـــ "س. أوديان".

كل تلك الكتب زينها راسم بالزخارف الإسلامية المختلفة، و بمهارة فائقة.

لكنه كان واعيا بأنه لازال بمكانة الحرفي، و أنه يمارس فنا تطبيقيا لا أكثر بينما كان يطمح أن يصبح فنانا و ليس حرفيا بسيطا تعطى له مساحات هامشية من الكتب لزخرفتها. فأراد أن يخرج من تلك المتاهة التي وضع فيها، و أن يشق طريقه في الإبداع الفني.

فجرب راسم بعد ذلك تقنية الرسم على المسند كطريقة غربية معترف بها، لكن ما لبث أن انتقده زملاؤه، و لم يشجعوه في ذلك، كما قال هو شخصيا دون أي تفاصيل أخرى[2].

بيد أن "حلم الشاعر" كان أول منمنمة عرفت لراسم، أنجزها سنة 1917م، هذا العنوان المتداول كثيرا في الفنون الغربية يأخذ دلالة نفسية، بحيث يعكس مشاعر الفنان الذي اختار عالما شاعريا لنفسه، حيث لا مكان للواقع.

و في سنة 1919، أقام محمد راسم معرضه الأول في الجزائر العاصمة، و لم يلق النجاح المنتظر، إذ كان النقاد المحليون مهتمين أكثر بالقالب الفني الأوروبي الاستعماري.

ذلك المعرض يصور مدى تأثير المنمنمات الفارسية على فن محمد راسم، إذ إنه اطلع على كنوز المكتبة الوطنية بباريس، و ما فيها من مخطوطات من المدرسة السلجوقية البغدادية و مدرسة شيراز.

---

[1] Etienne Dinet, slimane benbrahim, la vie Mohamed- prophète d'Allah Studio éditions. 1918

[2] Mohamed Khadda, IBID, P 22

و في لندن، وضع " سير دونيس روس" تحت تصرفه أثرى مجموعة المنمنمات و الزخارف الفارسية التي كانت في الجامعة اللندنية للدراسات الشرقية.

بعدئذ، منح له المسؤولون الفرنسيون عن الثقافة منحة للدراسة سمحت له بزيارة إسبانيا حيث قضى وقتا طويلا في قرطبة و غرناطة رجع منها بحصاد وفير.

و تأثر راسم في الأندلس بما شاهده من عجائب العمارة الإسلامية بأعمدتها و حدائقها خاصة عندما زار قصر الحمراء بغرناطة، فانعكس ذلك في آثاره الفنية التي برزت عندما عرض في صالون 1922 حيث جسدت مرحلته الأندلسية.

و لم يكن متذوقو فنه كثيرين في باريس و معارضه التي أقامها في متحف "غاليار" و في رواق "إيكار" لم تحز على النجاح الذي انتظره، لكنه أقام معارض أخرى في القاهرة و البندقية و بوخاراست و فيينا و تونس و ستوكهولم حيث التقى برفيقة حياته، و نالت تلك المعارض الإعجاب و جعلت النقاد يكتبون الأشياء التي صنعت علاوة على عمله الفني مجده و شهرته العالمية، فنقرأ بمجلة " الرسالة" المصرية سنة 1937 : "... و الواقع إن الفن العربي لم يفقد شيئا من طرافته و لا أوضاعه التقليدية بل و لا رونقه و لا تفوقه، فما قول سادتنا المتمغربين الذين ينكرون على الفن الإسلامي كل فضائله و مزاياه بعدما شاهدوا من نبوغ محمد أفندي راسم [1].

و جاء في صحيفة السعادة التي صدرت بالرباط سنة 1937: "..... إن السيد محمد راسم أصبح اليوم يأتي بالأعمال العجيبة حتى إن صوره إذا عرضت بإحدى المعارض تحرز السابقية على غيرها..." [2].

و استمر محمد راسم و هو يقيم بباريس في مشاركته في مختلف المعارض التي كانت تقام بالجزائر حتى أصبح عضوا بصالون شركة الفنانين الجزائريين و المستشرقين سنة 1923 و نال وسام المستشرقين سنة 1924.

و هذا الاستحقاق لم ينل إعجاب جميع النقاد و خاصة المعمرين منهم حيث نعتوا عمل راسم الفني " بالجميل " و "الممتع" و "الأنيق" هادفين من وراء ذلك إفراغ منمنمات راسم من أي تعبير إنساني و متعاملين معها كأي شيء "جميل" تكمن غايته في ذاته.

---

[1] محمد راسم الجزائري. عرض الدكتور طالب الإبراهيمي. م.و.ك الجزائر 1971 . ص 67.

[2] نفس المرجع السابق. ص 68.

لكنه ما لبث أن حاز على تقديم آخر سنة 1933 ميلادية و هو الجائزة الفنية الكبرى للجزائر و كان أول جزائري يحصل على مثل تلك الجائزة المعتبرة. وكتبت صحيفة "النجاح" التي كانت تصدر بقسنطينة إثرها:"...قد عرفت الناس نبوغ السيد محمد راسم نبوغه الفني و بات فخرا للوطن الجزائري بهذه الصناعة الحية الدالة على دقة الذوق و كمال التعقل ..."[1]

و في السنة نفسها 1933 ميلادية، عين راسم هو و أخوه عمر أستاذين بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر و أصبحت أعماله ذات طابع محلي جزائري فقد عكست الحياة العاصمية و حتى الجنوب الجزائري تأثر بصديقه "نصر الدين دينيه".

و في هذه المرحلة بالذات بدأ يتعاون مع المؤرخ الكبير و النقاد في الفن الإسلامي "جورج مارسيه" الذي كان من بين الأوائل الذين اكتشفوا فنه و أعجبوا بالمواهب الفذة التي اكتسبه الفنان.

كتب "جورج مارسيه" في مقدمة دليل معرض الرسامين و المنمنمين المسلمين الجزائريين الشباب الذي أقامه المنتدى الفرنسي المسلم بالجزائر من 06 إلى 17 ديسمبر من عام 1944 ميلادية ما نصه :"فنان طلب مني ألا أكشف عن اسمه لكن الجميع يعرفه بسهولة، عندما أقول إنه الأستاذ، و بدون منازع، في المنمنمات في بلاد الإسلام، صاحب الفكرة الجميلة في أن يخص معرض للفنانين الجزائريين المسلمين: مسلمون و جزائريون كلهم، في دروب مختلفة، بعضهم اتبعوا نهج ذلك الذي لم أذكر اسمه، و عندهم القابلية التقنية و الإدراك الجمالي الذات منعا مجد مزيني المصاحف و الكتب الشعرية الفارسية...

غدا يكونون كأستاذهم أحسن رواد لنهضة المنمنمات الإسلامية ...حيث نحيي بدايتها" و لما تعامل معه في وضع كتاب حول "الحياة الجزائرية بالأمس" حيث صدر بالعنوان نفس قدم كتابه بوصفه "بمغني الجزائر" حيث كتب:" إنه مولع بالجزائر لأنها موطنه و مسقط رأسه، يحب ماضيها القريب و البعيد، و يحاول إحياء هذا الماضي المجيد بما في ذلك الحياة العائلية بواسطة ذكرياته الحية المنبثقة عن المحيط الذي يعيش فيه..."[2]

---

[1] المرجع السابق: ص 68.

[2] La vie musulmane d'hier vue par .M. RACIM. Introduction et commentaire de Georges MARCAIS. Art et métiers graphiques, paris, 1960, page 7

وكان لراسم أن ينال شرف العضوية بشركة المنمنمين و الرسامين الملكية"بإنجلترا سنة 1950 و هو أول فنان عربي ملم يكرم من قبلها.

وغداة الاستقلال، واصل الفنان دربه الفني و تحميله لتلامذته، و تجمع هو و بعض الرسامين القلائل أمثال علي خوجة و بشير يلس و اسياخم و مصلي و غيرهم لتأسيس جمعية تهدف إلى الدفاع عن مصالحهم من جهة و ترقية الفنون التشكيلية من جهة أخرى.

و عمل من أجل ازدهار هذا النوع من الفن حيث أصبحت الجزائر تنهض به من جديد على يد الفنان ومن تتلمذوا على يده أمثال "محمد تمام" و "علي خوجة" و "محمد راسم".

و صار محمد راسم الذي كان قد تخلى عن فن المنمنمات قبيل سنة 1954 ليعود لحلمه بالرسم على المسند، صار يحمل أقل فأقل، مكرسا وقته لإسداء النصائح للفنانين من جهة و للمسؤولين الحريصين على تحديد و ترقية سياسة ثقافية رائدة من جهة أخرى، إذ أصبح مستشارا لوزارة الثقافة الجزائرية في الشؤون الفنية.

و في اليوم الثلاثين من مارس، سنة 1975 ميلادية " المنمنم الشهيد" محمد راسم وزوجته اغتيلا بطريقة وحشية في دارهما في "الأبيار" بالجزائر العاصمة.

وفقدت الجزائر فنانا كان لا يزال معطاءا، و لكنه ترك الآثار الفنية المعتبرة عددا و قيمة تزين بعضها اليوم متحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة.

2-أعماله:

ترك محمد راسم آثارا فنية غاية في الأهمية، بحيث إنها أصبحت وثيقة تاريخية لا تستغني عنها كتب التاريخ الجزائري و لا المؤلفات الفنية الخاصة بالتراث و التقاليد و العادات الجزائرية و العاصمية خاصة. و لم يترك راسم على عكس بعض زملائه الرسامين كمحمد خذة و محمد اسياخم، لم يترك كتابات، و إن وجدت فهي نادرة جدا ولا يمكن الاستعانة بها لتفسير أعماله أو التحليل شخصية.

إن المتحف الوطني للفنون الجميلة يحتوي على واحد وستين عملا فنيا براسم تضم عشرين منمنمة، و هو عدد زهيد، و واحدا وعشرين عملا بالزيت على القماش، وعشر زخارف منها تلك التي تحوي صفحتين من القرآن الكريم، أما الرسومات على الورق فستة إضافة إلى بعض الأعمال الحرفية كالأوسمة و صورة زوجته على قطع الفضة و العاج و هي أربع أعمال فقط[1]. لكن هذا العدد ليس إلا نسبة ضئيلة من العدد الحقيقي لأعمال راسم التي لم تحص بعد و التي تضمها المجموعات الخاصة و المتاحف العالمية.

لقد مر فن راسم بمراحل عدة تطورت فيها نظرته الفنية و أصبحت أقرب إلى الوجدان الجزائري، إذا صور حياته و تقاليده الراسخة في التاريخ.

أما المرحلة الأولى فكانت مرحلة الاستنساخ و التعلم و كانت معظم أعماله في هذه المرحلة من سنة 1910م حتى سنة 1919 ميلادية حيث قام برحلته الفنية الشهيرة إلى غرناطة وقرطبة[2].

و قام محمد راسم في هذه المرحلة بإنجاز زخارف الكتب الفنية لإتيان دينيه ككتاب "محمد نبي الله" الذي يضم ثلاث عشرة منمنمة تضم زخارف تزين الفصول العشرة لكتاب إتيان دينيه.

و يضم متحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة الزخرفة التي كتب عليها "تم الكتاب سنة 1335هـ و هي عبارة عن ألوان مائية على الورق و مذهبة بطريقة فريدة و تم اقتناؤها سنة 1995 من قبل المتحف[3].

---

[1] المتحف الوطني للفنون الجميلة. دليل معرض محمد راسم. الجزائر 1996، ص 05.
[2] نفسه، ص 05.
[3] المرجع السابق، ص 06.

و مع أن محمد راسم ترك ميراثا فنيا معتبرا، إلا أن بعض أعماله لا تحمل تواريخ فارتأينا في هذه الدراسة أن نربط مراحله الفنية بتطور أسلوبه.

إن كتاب ألف ليلة و ليلة الذي يحمل زخارف راسم التي زين بها الاثني عشرة جزءا من المؤلف الذي قام بترجمته "مادروس" و وضع رسومه "ليون كاريه" (1878-1942م)، دامت مدة إنجازه ثمان سنوات ابتداء من سنة 1942 ميلادية[1].

و نجد بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر نموذجا من الزخارف التي أنجزت بدقة و طريقة إعجازية، صفحتين من القرآن الكريم التي وضعت لتزينه، حيث ترجمه "فرانس توسان" إلى الفرنسية.

أما ذهابه إلى باريس و إقامته بمدينتي قرطبة و غرناطة بإسبانيا فكان ميلادا لمرحلة أخرى في حياة "راسم" الفنية، حيث "اكتشف" كنوز المكتبة الوطنية بباريس، مما جعله يتأثر بمدى بلوغ المصورين المسلمين من براعة و إتقان.

إن المخطوطات الإسلامية التي تأثر بها راسم و أثرت بالطبع على نهجه الفني اللاحق كان من بينها مخطوط "مقامات الحريري" الذي وضع صوره محمود بن يحي الواسطي "وكذلك مخطوط البستان" للشاعر الصوفي الفارسي "سعدي" الذي وضع منمنماته الفنان الفذ "بهزاد" حيث نجد تأثير المدرسة الفارسية في "مشهد صيد"[2].

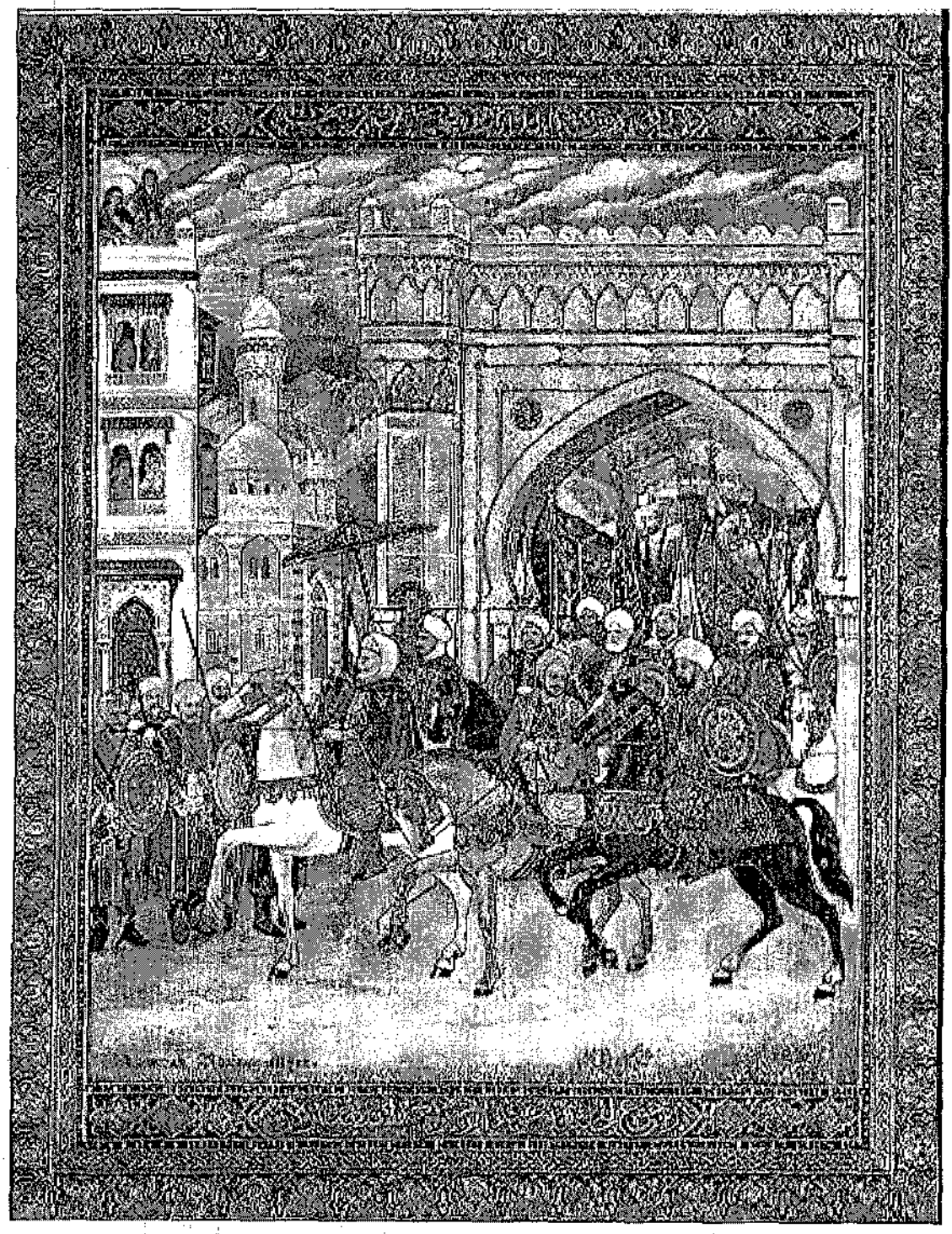
أما بغرناطة و قرطبة فأكتشف روائع العمارة الإسلامية من مساجد و قصور و حدائق فكانت مرحلته الأندلسية التي جعلته يضع منمنمات "حديقة داخلية" و منمنمة "عبد الرحمان الداخل" و كذلك بتصوير قصة الإسلام سنة 1930 و كذا منمنمة " أمير المؤمنين يعقوب المنصور" في السنة نفسها، و كانت الأعمال مثل "أميرة أندلسية" و "راقصات شرقيات" أتت معبرة جدا على تلك المرحلة من حياة "راسم" الفنية حيث شارك بها في السنة نفسها في منتدى الفنانين الجزائريين و المستشرقين. و بعدها في أول معرض شخصي له سنة 1932 ميلادية برواق "إيكال" بباريس.

---

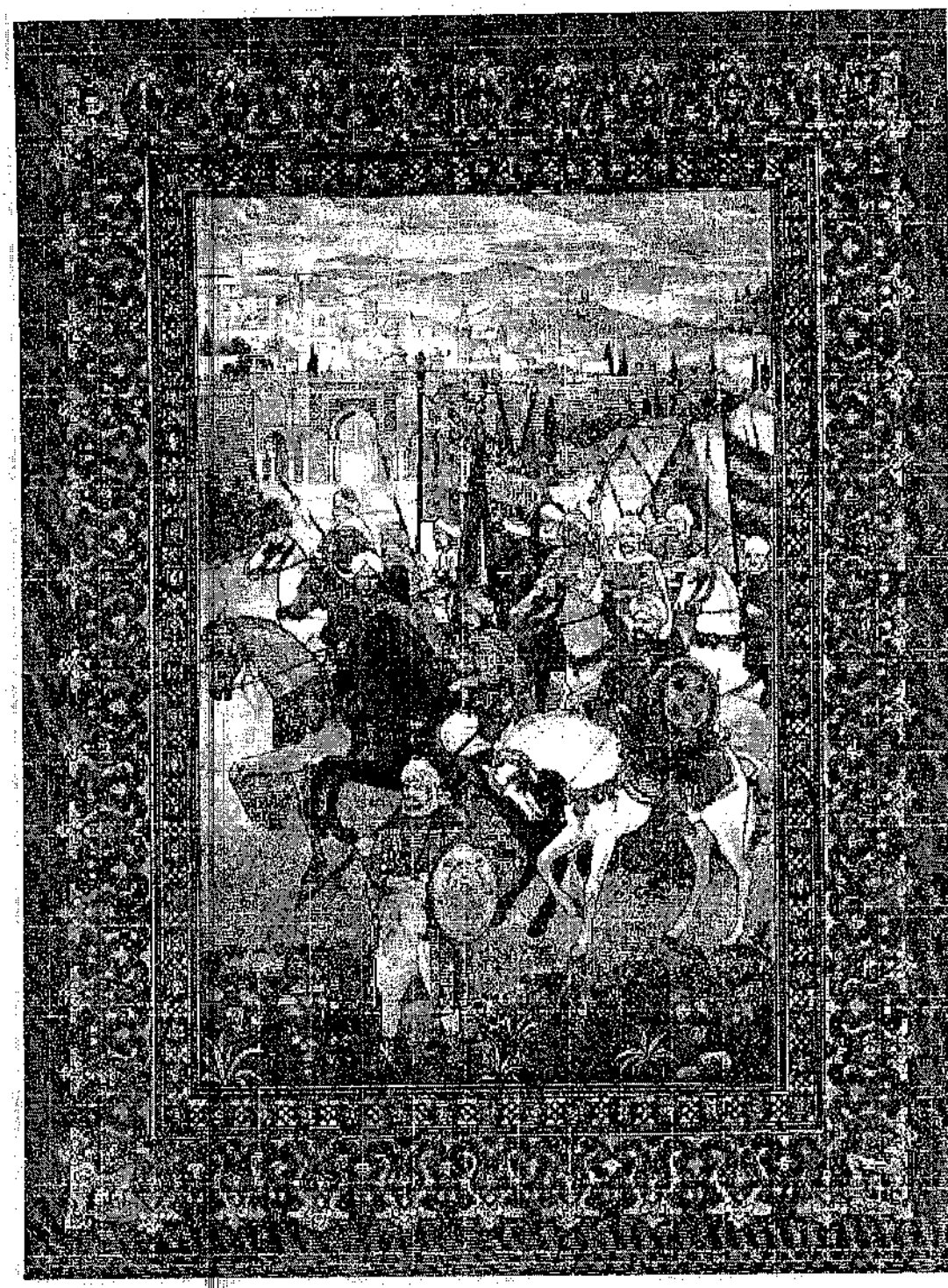
[1] Marion Vidal-Bué. OP.CIT page :270.

[2] Mohamed Khada OP.CIT page : 26

الشكل (1) حديقة داخلية (ألوان مائية، تذهيب على ورق)



الشكل(2) أمير المؤمنين يعقوب المنصور(ألوان مائية، تذهيب على ورق) 1930



الشكل (3)عودة الخليفة عبد الرحمان (ألوان مائية، تذهيب على ورق) 1930

الشكل(4)راقصات شرقيات(ألوان مائية، تذهيب على ورق)، 1932

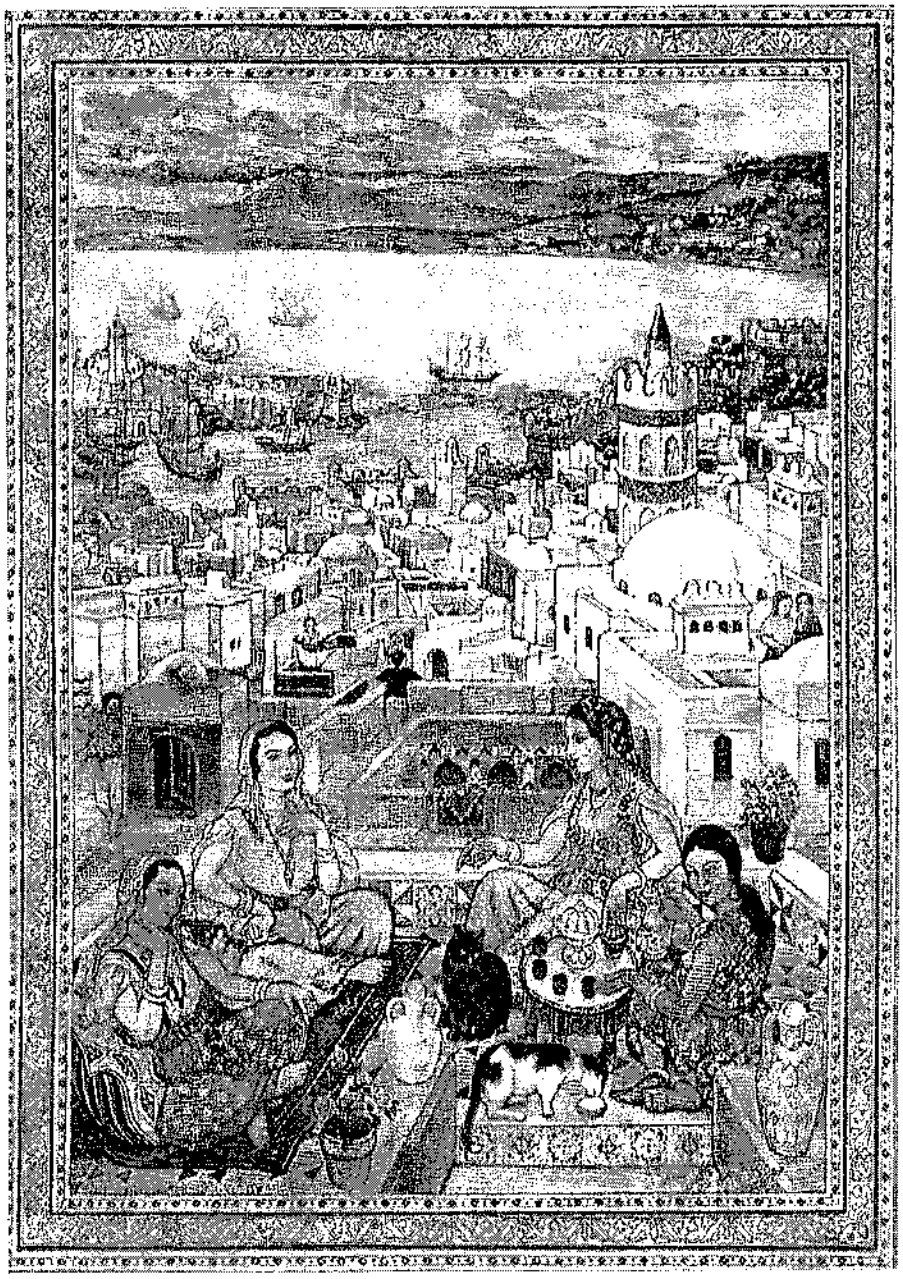
و إثر عودته إلى الجزائر، و تقلده منصب أستاذ في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة حيث درس من سنة 1934 حتى سنة 1958 ميلادية، راح يبحث و يطور أسلوبه في المنمنمات و يجمع شتى العناصر الفنية التي زخرت بها الفنون التقليدية الجزائرية و ألف لمدة عشر سنوات، "ديوان أشكال ورسومات الفن التقليدي المغاربي"[1]

و كانت مرحلته العاصمية أثرى مرحلة حيث شهدت ميلاد أسلوب "راسم" و جزائرية مدرسته، فذهب ليصف الحياة اليومية في القصبة، ذلك الحي العتيق الذي كان مسقط رأسه فقام برسم منمنمات مثل:" سطوح القصبة"، "حارة محمد شريف"، "شارع سيدي عبد الله" ورائعته "ليلة من ليالي رمضان" و "رقصة المنديل"ن و وصف الحياة اليومية و الدينية بالعاصمة حيث رسم "داخل المسجد" و "غداة زفاف" و "بيت بالجزائر"[2].

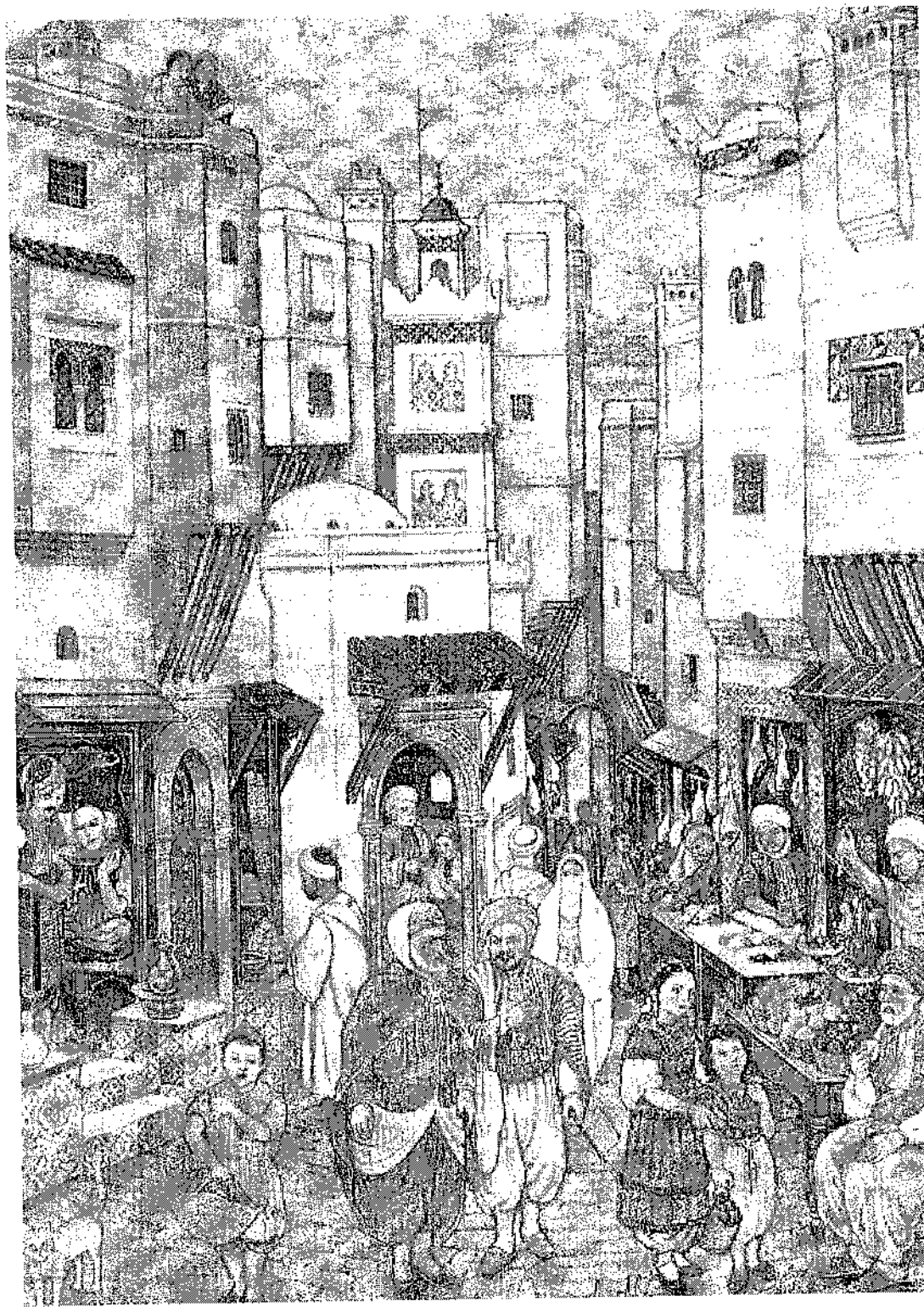
---

[1] دليل المتحف الوطني للفنون الجميلة. وزارة الثقافة، الجزائر 1996، ص7.

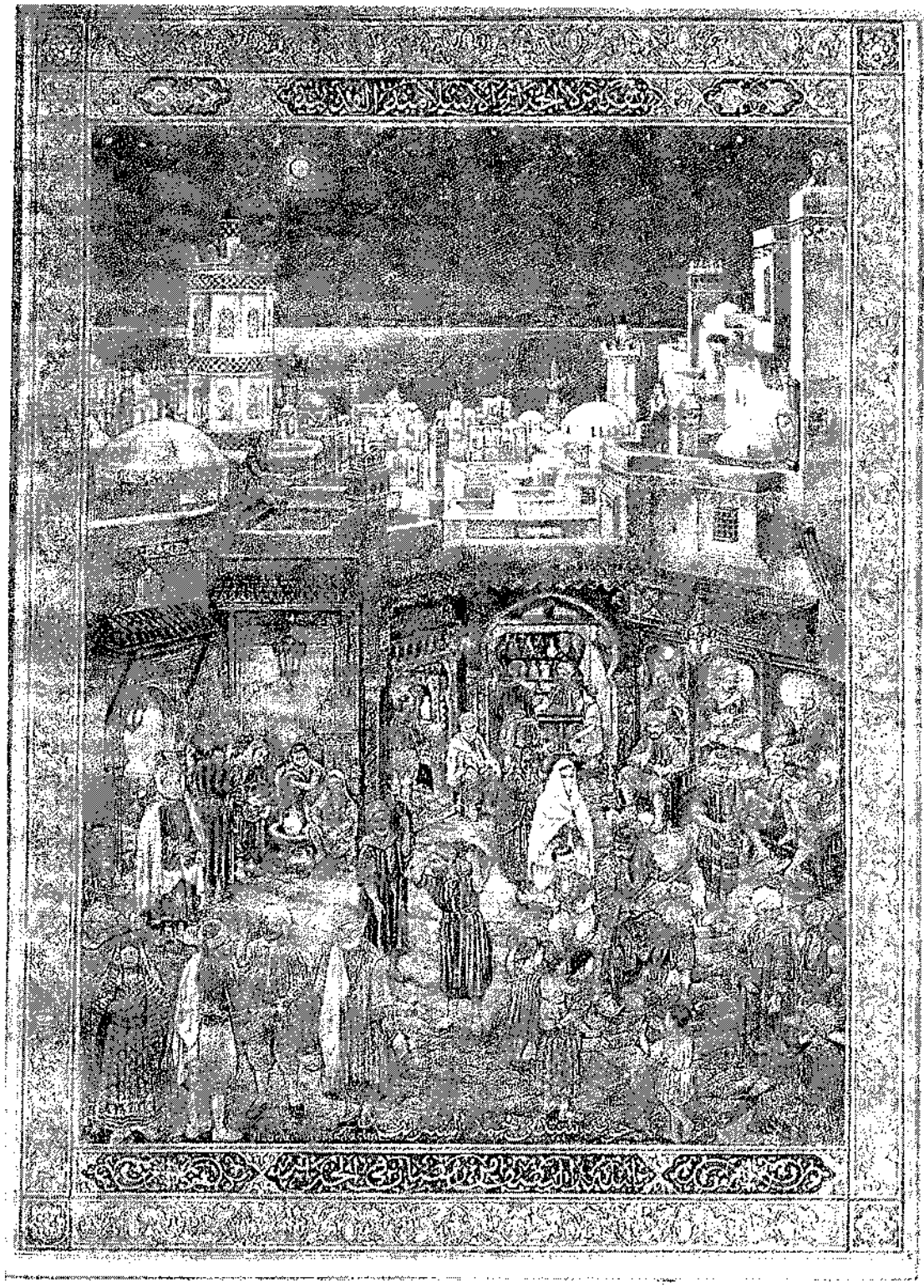
[2] طالب الإبراهيمي " محمد راسم، منمنم جزائري" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1971م.



الشكل(5)سطوح القصبة (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

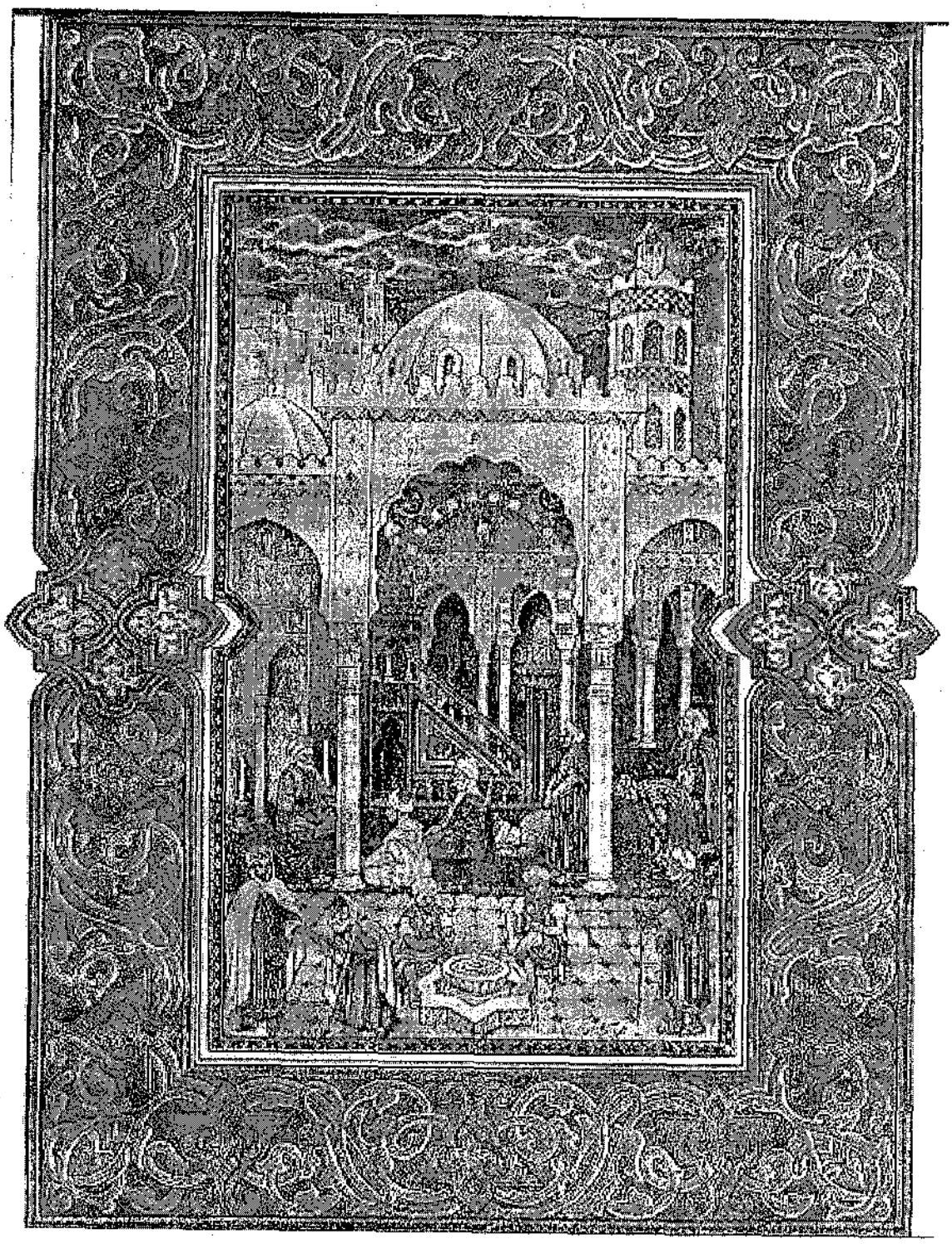


الشكل(6) شارع سيدي عبد الله (ألوان مائية، تذهيب على ورق).



الشكل(7)ليالي رمضان(ألوان مائية، تذهيب على ورق).

الشكل(8)غداة زفاف (ألوان مائية، تذهيب على ورق).



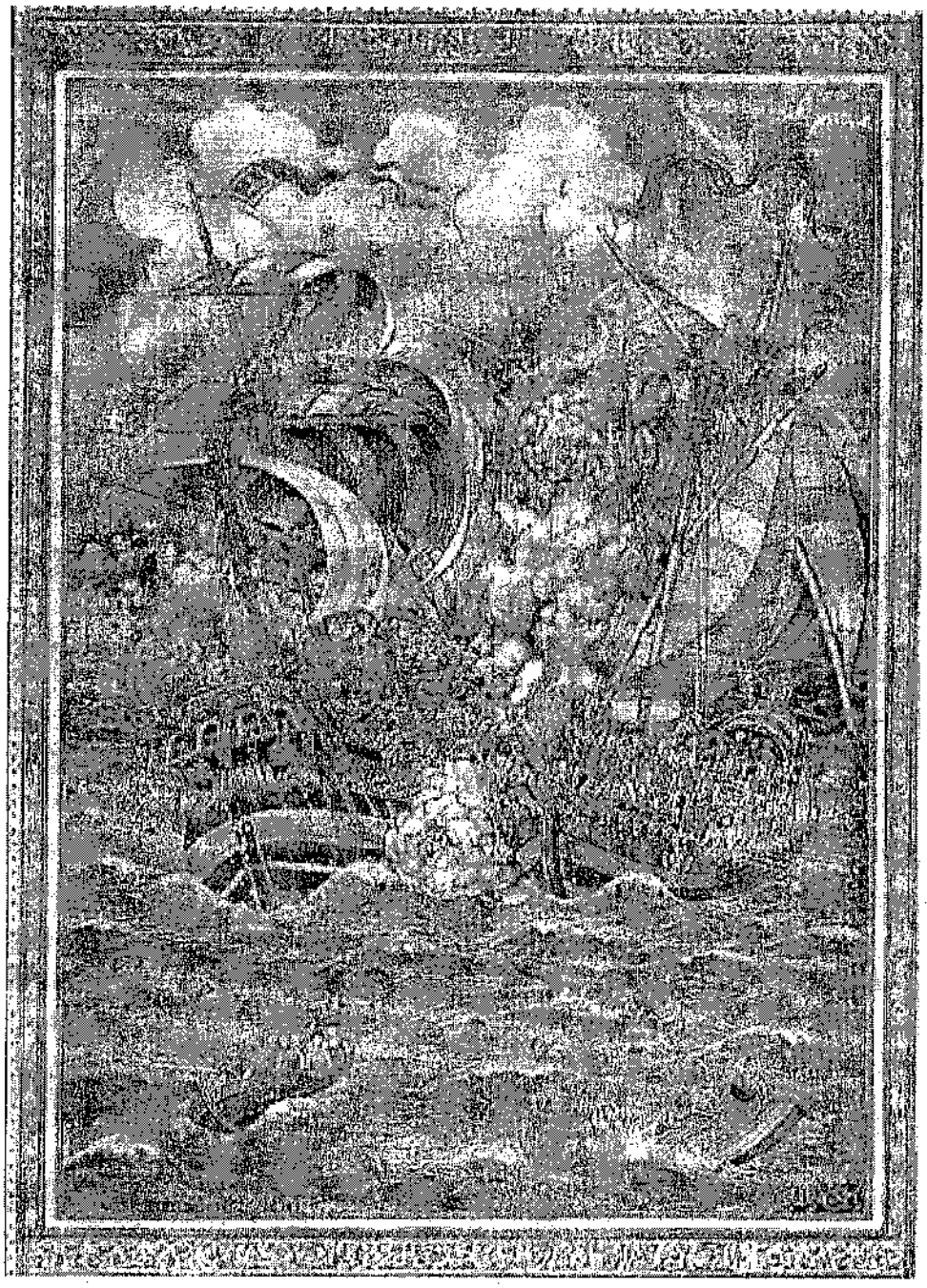
الشكل(9)داخل المسجد (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

وكانت تلك المنمنمات التي حازت شهرة كبيرة على درجة أنها لا زالت توضع في بطاقات بريدية تعكس أصالة جزائرية محضة، كما قال عنه الدكتور طالب الإبراهيمي "إنه تعبير على المجتمع و شاهد حضاري" أو أنه "اكتشاف لفن جزائري محض"[1] و لما أراد راسم التعبير عن ماضي الجزائر، بتعاونه مع المؤرخ "جورج مارسيه" في كتاب " الحياة الجزائرية بالأمس" سنة 1957 م وضع منمنمات، يصف فيها الأسطول الجزائري كمنمنمة " أسطول بابا عروج أمام الجزائر سنة 1569م" و "سفينة في ساحل الجزائر" و رسم صورة "خير الدين بربروس" و "الأمير عبد القادر الجزائري" كما وصف "مختلف المعارك التي جرت في البحر المتوسط ضد الأسطول الجزائري" "كغارة شارل كانت على الجزائر" و "معركة بحرية بين الأسطول الجزائري و الأسطول المسيحي"[2]، و كذا "لقاء فارسين" و "نساء في الشلال" التي وضعها تأثرا بلوحات إتيان دينيه التي تعكس الحياة الصحراوية.

---

[1] نفس المرجع

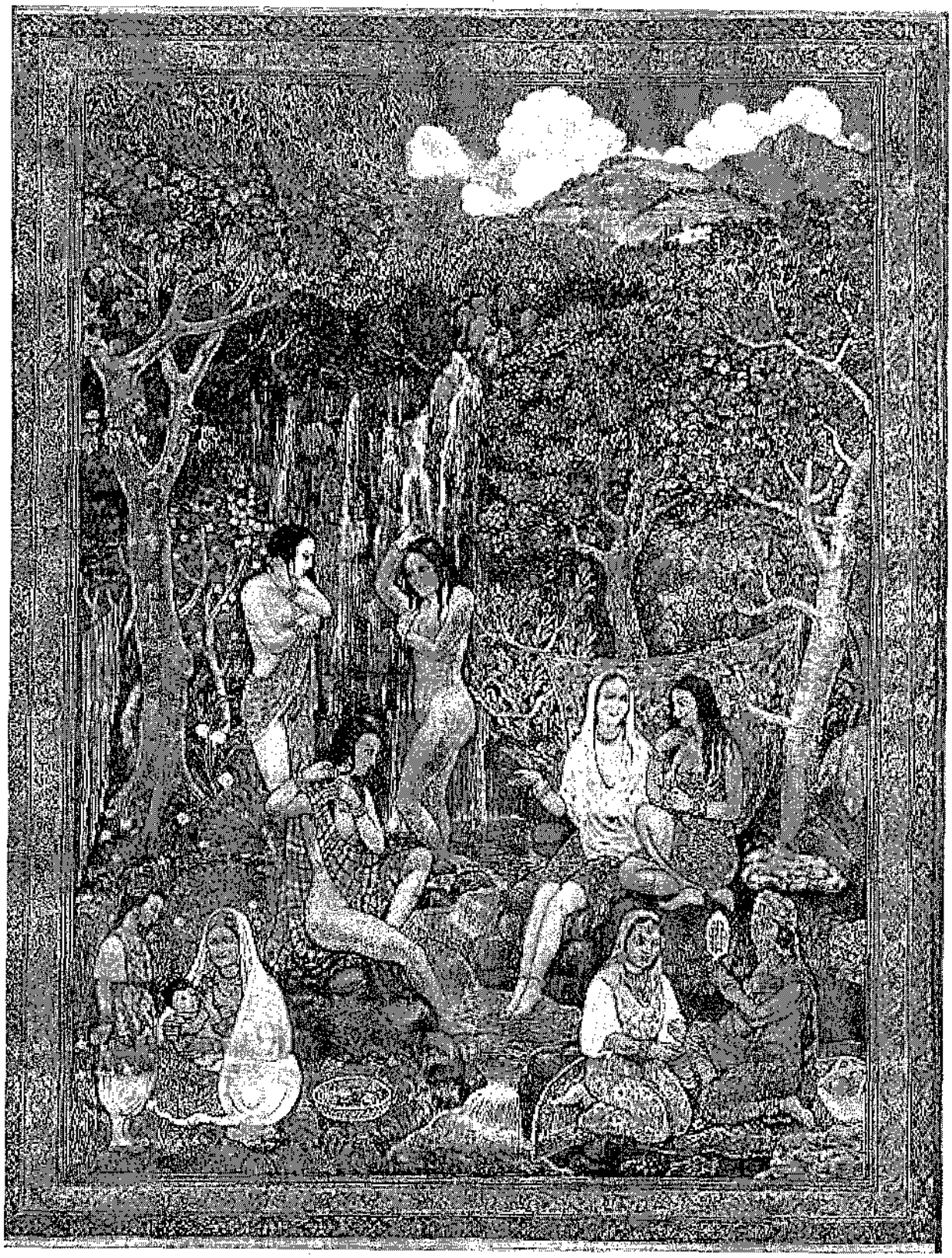
[2] Marçais Georges" la vie Musulmane d'hier vu par M. Racim" Art et métier graphique. Paris 1960



الشكل(10)معركة بحرية بين الأسطول الجزائري و الأسطول المسيحي (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

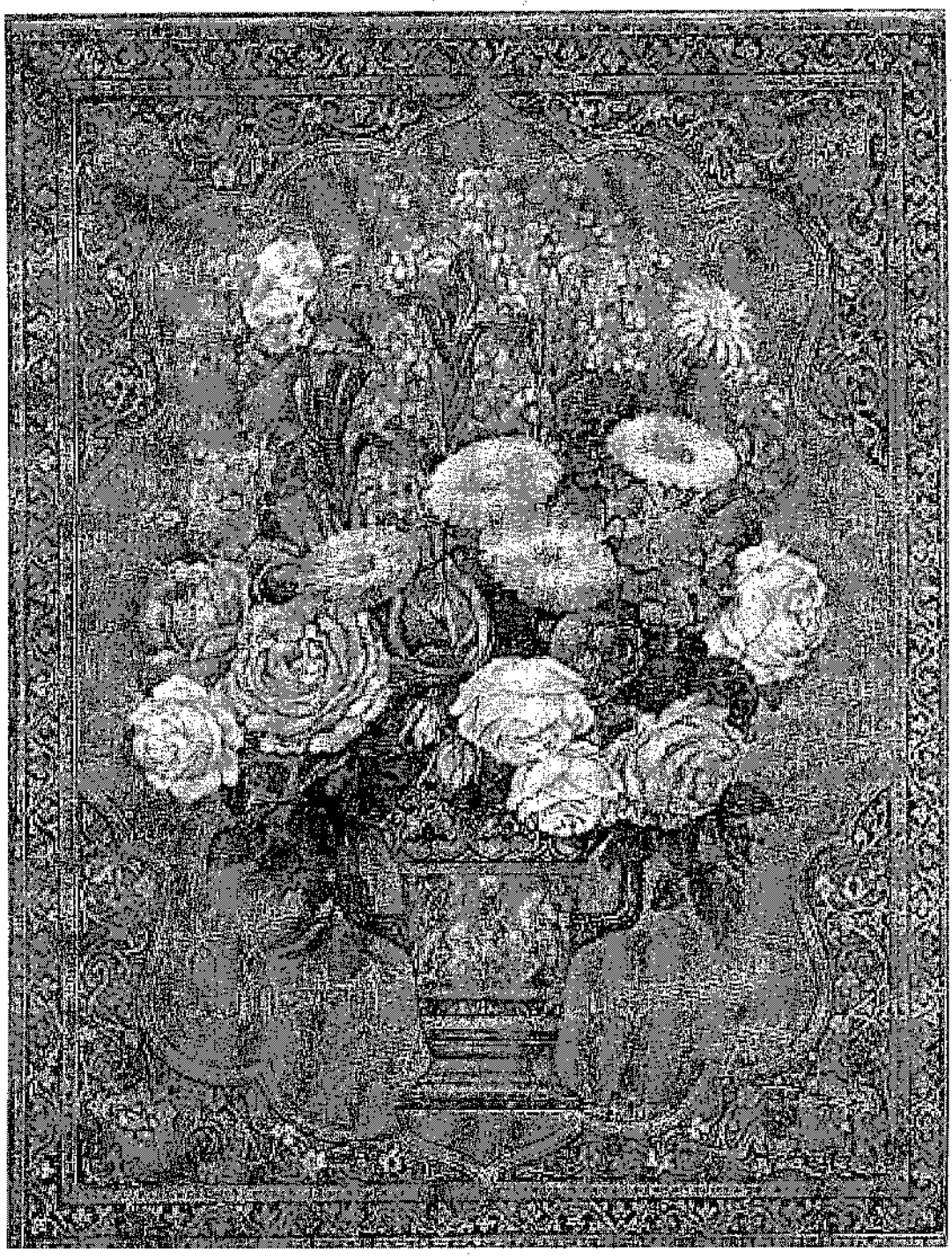
الشكل(11)خير الدين بربروس (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

الشكل(12)لقاء فارسين (ألوان مائية، تذهيب على ورق).



الشكل(13)نساء في الشلال (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

و لم تكن أعماله الزيتية ذات أهمية كبيرة، فقد باشر بعد 1958م أعمالا ذات حجم كبير و سار يرسم بالطريقة الغربية على القماش و الورق المقوى، و أتت أعماله كإعادة تكبير بعض المنمنمات مثل لوحة "متاع العروس" أو "طبيعة صامتة" و "الفارس".



الشكل(14)مزهرية (ألوان مائية، تذهيب على ورق)

3- تلامذته:

لا نستطيع أن ننهي الحديث عن حياة محمد راسم دونما كلمة عن تلاميذه، بدءا بالرسام محمد تمام المولود العام 1915م بالجزائر العاصمة و بعد هذا الفنان من رواد الفن الجزائري، خاصة في الفنون الإسلامية[1].

أظهر ميله للرسم و هو على مقاعد المدرسة الابتدائية، و لما بلغ سن الثالثة عشر أخذ في متابعة دروس في الفن و تقنيات الزخرفة الإسلامية على الخزف في مركز خاص بتكوين أبناء الجزائر و فيها تعلم الأصول الأولى في الفن الإسلامي.

و في سنة 1931 م ترك مقاعد الدراسة نهائيا ليتفرغ لفن المنمنمات، فسجل نفسه ليتلقى دروس الرسم و الخط العربي على يد الأستاذ محمد راسم، و نجح في مسابقة الدخول إلى مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر.

و بعد بضع سنوات، حاز على منحة لمزاولة دراسته في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس. و بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية و بالضبط سنة 1940م، جند في الجيش الفرنسي ثم سجن لمدة ثلاث سنوات، و مباشرة بعد إطلاق سراحه، استقر في مدينة باريس، و اشتغل في الزخرفة على الخزف في الورشة الكائنة بناحية "سيفر" و نظرا لمهارته في هذا الفن أسندت إليه زخرفة الهدايا التي كانت تقدم للملوك و الرؤساء من قبل الرئيس الفرنسي[2].

شغل منصب مدير المتحف الوطني للآثار منذ 1963 إلى أن وافته المنية صباح يوم الجمعة 15 جويلية سنة 1988م.

و قد ترك الفنان محمد تمام ثروة فنية معتبرة، و نلاحظ جليا من خلال معظم أعماله تأثره العميق بنمط حياته في القصبة، مثله مثل أستاذه "راسم"، وسط جميع الصناع و الحرفيين ذوي المحلات الضيقة التي تنبعث منها روائح الياسمين و الشاي المنعنع.

و كان محمد تمام يتخذ أسلوبين مختلفين: فن له تقاليد راسخة في التاريخ الإسلامي متعلقة بثوابت دينية و روحية، و بين أسلوب غربي لا يخلو من الإحساس و التعبير[3].

---

[1] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر " المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م ص 18.

[2] Drias Lakhdar. Mohammed Temmam. Musée National des antiquités Alger , page 09.

[3] Bouabdallah Malika. La peinture par les mots. Musée national des beaux arts Alger, 1994, Page 35.

و على آثار ميلود بوكرش و أزواو معمري و عبد الحليم همش، و محمد راسم، عرض لوحاته الأولى التي تلقاها النقد بالإيجاب[1].

وقام محمد تمام بتزيين عدة إقامات منها إقامة "الميثاق" و نزل الأوراسي، و أصدرت مجموعة من الطوابع البريدية تعكس مدى تعلقه بالتراث العريق للجزائر[2].

و رغم أن أسلوبه "راسمي" في المنمنمات، فإنه كان يهتم بالكل في المنمنمة على حساب الجزء، و إظهار التكوين العام للعمل الفني، على عكس راسم الذي كان يهتم بالدقة في التفاصيل لكنه لم يبلغ ما بلغه راسم في المنمنمة حيث كانت ميولاته زخرفية محضة، و قد برع في ذلك.

وكان محمد تمام من أهم تلامذة محمد راسم، إلا أن "مصطفى بن دباغ" و حميمونه الذين ورثا أصول الزخرفة الإسلامية من محيطهم الاجتماعي بالقصبة، حيث كان الحرفيون يتنافسون في النقش على الخشب و النحاس و التصوير على الجلد و ما إلى ذلك من الحرف المتوارثة أبا عن جد[3]، كانا لا يقلان أهمية عن محمد تمام بما تركوه من آثار في الفن التقليدي خاصة في الزخرفة الإسلامية و المنمنمة.

و يعد "مصطفى بن دباغ" من الذين اهتموا مند نعومة أظافرهم بالفن الإسلامي، و هو من مواليد 05 ديسمبر 1906م بالقصبة، و قد تتلمذ أيضا على يد راسم و انخرط بالرسم الحر بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، و مارس مهنة التدريس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، حيث مثل بلاده احسن تمثيل من خلال المعارض التي أقامها ابتداء من سنة 1922م. وكان ممن يسعون على المحافظة على الفنون الإسلامية بالجزائر، فتحصل على جوائز فنية معتبرة في مناسبات مختلفة و معارض دولية متنوعة[4].

و لا يفوتنا بالمناسبة أن نتعرض إلى فنان جزائري آخر كان شديد الاهتمام بالخط و الزخرفة و الرسم التخطيطي و هو "السعدي حكار"، و قد عمل هذا الفنان على تعليم الخط العربي بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، و قد قام بطباعة كتاب لتعليم الرسم و الخط في

---

[1] Orfali Med dalila. Temmam. Musée national des antiquités. Alger, page 7.
[2] Drias Lakhdar OP.CIT, page 11.
[3] إبراهيم مردوخ "المرجع السابق" ص 22.
[4] المرجع نفسه، ص 72.

بداية الخمسينات. و هذا الخطاط الماهر هو من مواليد مدينة خنشلة بالأوراس و قد توفى في السنوات الأولى للاستقلال[1].

و من تلامذة محمد راسم الذين جاءوا بعد "محمد تمام" في الفترة الزمنية نفسها نذكر كلا من "علي خوجة" و "محمد غانم" و "بشير يلس"، و يلاحظ تأثير حركة التمغرب[2] في الفن على الرسامين علي خوجة و يلس اللذين تركا فن المنمنمات واتجها إلى الرسم المسندي.

أما علي خوجة فقد ولد سنة 1923 ميلادية، و درس الخط العربي و الزخرفة الإسلامية في مدرسة الفنون الجميلة على يد عمر و محمد راسم، و هما من عائلته. و أصبح بعدها أستاذا بالمدرسة العليا للفنون الجميلة منذ سنة 1961م حتى 1994م، و ترك المنمنمة و صار يرسم على القماش بالزيت، و تعد أيضا أعماله بالأكواريل تحفا غاية في الأهمية و كان ذلك منذ سنة 1963م حيث جرب بعد ذلك الحفر على النحاس في سنة 1978م[3].

و قد نال جائزة أحسن "عامل" فرنسي في سنة 1960م، و الجائزة الكبرى في الرسم في سنة 1970م، وسام الاستحقاق الوطني 1987م. له معارض عدة، داخل و خارج الوطن و تعد أعماله نظرة تأملية للعالم، تجريدية، لا تخلو من تأثير المنمنمات الإسلامية عليها[4].

ويعد علي خوجة تجربة فردية بعكس معظم الفنانين الجزائريين بحيث لم يهتم بإدارة دربه الفني بقدر ما اهتم بالإبداع في حد ذاته فقد كان محبا للفن، و كانت له متعة في إعطاء معان و أحاسيس فنية قوية[5].

"و أصبح فنانا تجريديا بالمفهوم الغربي للكلمة دون أن يتخلى عن الموضوع في لوحاته"[6].

---

[1] إبراهيم مردوخ : المرجع السابق، ص 79 و 80.

[2] و هذه الحركة تسعى إلى اكتساب العلم و المعرفة، و الإطلاع على الفن و الإبداع في البلدان الغربية لاختصار الطريق في عالم الفن و يشوب هذه الحركة النقل و الاستيراد و التبعية...(ينظر: الفن الحديث في البلاد العربية لعفيف بهنسي. دار النشر اليونسكو . تونس 1979م، ص 31.)

[3] متاحف الجزائر، الفن الشعبي و المعاصر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

[4] Hadj Tahar Ali, Ali Khodja peinture. Galerie ISMA, 1998.

[5] Orif Mustapha Ali Khodja Œuvres récentes office riadh el Feth 1986 page 11.

[6] Ali Khodja le peintre Mystique tassili Magazine N° 5, 1996 page 32.

أما محمد غانم فقد تتلمذ على الفنان عمر راسم، و اتخذ من أسلوب محمد راسم نهجه الفني حيث قدمه راسم سنة 1944 في المعرض بالفنانين المسلمين الشباب[1].

ولد محمد غانم سنة 1925 ميلادية بالجزائر، و دخل مدرسة الفنون الجميلة سنة 1939 و حاز منها على شهادة سنة 1945م حيث أصبح أستاذا بالمدرسة بعدها منذ سنة 1954م.

كما صار عضوا بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية بعد الاستقلال حيث تجمع بعض الفنانين لترجمة رغبتهم في ترقية الفن و الدفاع عن حقوقهم[2].

أما البشير يلس فقد رسم المناظر الطبيعية بمهارة[3]، و كانت له شهرة في رسومه على الجدران، و كان فنه يتطابق مع النظرة الاشتراكية في الفن، فكان أسلوبه يميل على فنه الذي يتطابق من النظرة الاشتراكية التي اتخذها مجموعة من الفنانين ضمن الاتحاد الوطني للفنانين التشكيلية الذي كان يرأسه "فارس بوخاتم"، فكانوا بذلك يسلكون تقريبا الطريقة نفسها التي سلكها في عهدهم رسامو البلدان الاشتراكية في ذلك العهد، و خاصة في سبعينيات القرن العشرين[4].

لكن البشير يلس ولد بتلمسان سنة 1921م كان تلميذ راسم و لم يفرط إلى الآن في المنمنمات رغم اتخاذه الأسلوب الغربي في الفن منهجا له، إذ تلقى البشير منحة للتعلم بدار "فيلا سكيز" بمدريد حيث تعرف على الرسامين المحدثين هناك، و أصبح غداة الاستقلال مدير المدرسة الوطنية للفنون الجميلة. و عرض أعماله بعدة بلدان عربية و غربية منها المغرب و فرنسا و الولايات المتحدة الأمريكية.

إن الحديث عن تلامذة محمد راسم يقودنا إلى الحديث عن بعض الفرنسيين الذين تتلمذوا على يده، و اتخذوا من فن المنمنمات أسلوبهم في التعبير، حيث اكتشفوا عمن طريق راسم الزخرفة الإسلامية و أسرار المنمنمة

---

[1] Marion vidal bué OP.CIT Page 308.

[2] عريف مصطفى : مقدمة دليل بانوراما الفن الجزائري. ديوان رياض الفتح الجزائر 1994 ص 20.

[3] انظر متاحف الجزائر الفن الشعبي و المعاصر ص 78.

[4] عريف مصطفى : نفس المرجع السابق ص 21.

و من بين هؤلاء الذين تعلموا على راسم في إطار الدروس التي كان يعطيها في مدرسة الفنون الجميلة، نذكر "إدموند تيفو" الذي اختص في الزخرفة و المنمنمة التي أنجز بها صور النصوص المقدسة للديانات الكبرى[1].

و نذكر كذلك "كيتي كاري" و "إيفون كلايس هزريق" اللتين تقربا من أسلوب المنمنمات حيث تركتا تحفا تصور الحياة الشرقية ممثلة بطريقة زخرفية زاهية [2].

إذ كانت "كيتي كاري" من الفنانات القلائل اللاتي مثلن بطريقة شعرية الحياة الاجتماعية بالجزائر، و كانت زوجة الرسام "ليون كاري" و قاسمته حياته الزوجية و الفنية منذ سنة 1908م، و لقد شاركت سنة 1931م في معرض الفنانين التونسيين بمنمنمات ذات تأثير فارسي[3].

لقد قام محمد راسم بإحياء فن المنمنمات التي ارتبطت بفن الكتاب مدة طويلة، و أعاد صياغتها وفق ما تتطلبه أساليب الفن الحديث ذات التقنيات و الألوان الغربية فتتلمذ عليه جيل من الفنانين الذين شكوا فيما بعد ذلك حركة تشكيلية لم تعرفها الجزائر من قبل بإحيائهم التقاليد الفنية الجزائرية المتراكمة عبر التاريخ و إعادة صياغتها وفق الرموز و الأساليب الحديثة في الفن التشكيلي.

---

[1] Vidal-bué Marion Alger et ses peintres. Paris méditerranée France 2000 page 54

[2] Vidal-bué Marion OP.CIT page 55.

[3] Vidal-bué Marion OP.CIT page 253.

الفصل الثاني
خصائص المنمنمات عند محمد راسم

1- من حيث المادة
2- من حيث الشكل
3- موضوعات أعمال محمد راسم

1

- من حيث المادة :

إن أي عمل فني لا يخلو من عناصر حسية يتألف منها سواء أكانت بصرية أو سمعية و هي في العمل التشكيلي تشكل المادة التي يتألف منها الأثر الفني، أي المادة الخام التي يتعامل معها الفنان ويقوم بتحويرها و تنظيمها و ترتيب و تنسيق عناصرها المختلفة.

فالمادة بالنسبة للعمل الفني هي جوهره العيني، و الفنان بوسعه التصرف في المواد التي يختارها تصرفا كاملا، فهو مضطر إلى أن يأخذ في اعتباره طبيعة هذه المواد، و إلى أن يتفهم عمله بناء على ذلك[1].

و الجدير بالذكر أن صفات العمل الفني تتوقف إلى حد كبير على نوع المواد المستخدمة، و المواد قد ترفض التشكيل على نوع معين و تقبله على نحو آخر.

ففي المنمنمات، لم يستعمل الفنان ألوانا لا يمكنها أن تعطي تلك الدقة المتناهية في التفاصيل كالألوان الزيتية مثلا التي يصعب وضعها على الورق دون بمادة ملائمة لاستقبال ذلك النوع من المواد اللونية.

و لما قمت بزيارة ميدانية لمتحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، و شاهدت الأعمال الأصلية لمنمنمات محمد راسم، دهشت لتلك الدقة المتناهية في وضع الألوان، و التفاصيل. إذ كان يستعمل ريشة خاصة تسمح له بوضع أدق التفاصيل بما فيها الوجوه التي كانت لا تتعدى بضع مليمترات. لقد استعمل محمد راسم مادة "الغواش" في التلوين لإعطاء سطوح مستوية للمساحات الملونة.

لقد استعمل محمد راسم التذهيب على المنمنمات، فكان يضع ورق الذهب، و ليس تلك المادة السائلة التي كان يتفاداها لأنها تزول في لمعانها مع مرور الزمن.

إن تمكنه من وضع ورق الذهب الذي يطبق بصورة دقيقة، و في غاية الحذر نظرا لهشاشة تلك المادة و كان يضعه مثلما كان يفعل صانعو الإيقونات البيزنطية و المذهبين المسلمين فيما بعد، مما يدل على أن راسم كان حرفيا ماهرا أيضا، قد أكسبته تجربته المهارة الكافية لتطويع المادة و إخضاع لرغبته الفنية.

ذلك أن السيطرة على المادة كعنصر رئيسي من عناصر العمل الفني، تشكل الفارق بين الفنانين، هذا علاوة على المهارات التقنية في تشكيل هذه المادة. و مادة العمل الفني ليست

---

[1] برتيلمي جان: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز – دار النهظة القاهرة 1971، ص 184.

مجرد شيء يقوم بتشكيله الفنان، إذ بدأ الفن مع راسم مختلطا بالحرفة، فكان دور الفنان البدء هو قهر المادة، و جعلها تتلاءم مع بعض الأغراض الإنسانية، ففي ورشة أبيه ، تعلم كيف يطبق الألوان على الخشب و الزجاج، و كيف يمزج الألوان لإيجاد ألوان أخرى، و كذا استعمال ريشة خاصة في وضع تفاصيل الزخارف و الأزهار إلى غير ذلك من التقنيات التي منحته التجربة الكافية.

يقوم لوفافر هنري "إن قاطع الحجز أو المعماري من الحجر أو الحداد من المعدن أوجدوا أشكالا جديدة. و كان يبدو لهم أن الأشكال تتفجر على المادة مباشرة، على حين تتطلبها وتثيرها حاجة اجتماعية و فنية"[1].

لكن هذا الوضع الذي رآه لوفافر، وضع بدائي، قد تغير كثيرا، فقد صار الفن أكثر من المهنة، كما أن الفنان أكثر من الحرفي.

فصاحب الحرفة ينقل نموذجا، كالذين ينقلون تلك الزخارف و العربسات على الأثاث و الزجاج مثلا، كما يفعل أب محمد راسم و عائلته.

في حين أن الفنان يخترع شكلا، و هذا الشكل إنما يأتي عندما يعمل العقل و يتلامس مع المادة و يتضح تدريجيا من عملية التنفيذ. فمحمد راسم بتكوينه الحرفي، و تكوينه الفني الواسع، و شخصيته الفنية، وظف تلك الوحدات الزخرفية حسب أهوائه و ما يتطلبه العمل الفني الخالص من تكوين و توزيع في أشكاله.

كما يلاحظ أن محمد راسم استعمل اللون في تناسق تام، فعدل بين الألوان الحارة (الأحمر، الأصفر، البرتقالي، و الوردي) و بين الألوان الباردة (الأزرق، الأخضر البنفسجي).

و قد كانت له دراية تامة عن اللون الذي كان يعده صفة طبيعية من صفات الأشياء و أن مصدر جمال كثير من الأشياء من ألوانها.[2]

و لقد استعمل راسم اللون لذاته أو لقيمته الجمالية الخاصة، كما استخدمه استخداما رمزيا و هو أسلوب بدائي اتبع في العصور الوسطى التي كانت السيادة فيها لرجل الكنيسة كتلوين لباس العذراء بالأزرق و العباءة باللون الأحمر.

---

[1] لوفافر هنري: في علم الجمال، ترجمة محمد غيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، ط1، 1954.

[2] أبو صالح الألفي. الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف، لبنان. د ت ص 9.

و كان محمد راسم يبرز التضاد الوني بوضع الألوان الخضراء قرب الألوان الحمراء و الألوان الزرقاء قرب البرتقالية، و هكذا فكانت منمنماته درسا في التناسق اللوني.

و كان يعطي لونا على الآخر في بعض منمنماته، كاللون الأزرق مثلا الذي كان يطغى على المنمنمة أحيانا فيعطيها جوا من السكينة و الهدوء، كمنمنمة "حديقة داخلية" مثلا و التي ووزع فيها الألوان بطريقة محكمة. و كان اللون الأزرق سيد الموقف، إذ وضعه على بلاط الحديقة و على أوراق الأشجار و في السماء و على الألبسة.

و لا يمكننا هنا التحدث عن المنمنمات الفارسية التي كانت تحبذ الألوان الحارة (إذ يلون الحجر مثلا بالوردي و هو لون حار)، و هذا لا يعني أن "محمد راسم" لم يتأثر بها، بل بالعكس، فإن الإفراط في استعمال اللون خاصية من خصائص المنمنمات الفارسية، و خاصة اللون الذهبي الذي كان يوضع على سطوح كبيرة كالسماء و صفحات الماء، فكان راسم يستعمله في السماء و السحب و الملابس و بعض الأشياء كالأثاث و الأغراض المختلفة و خاصة النحاسية منها.

كما طبق راسم أيضا مبدأ الاستحالة، كما هو الحال ف المنمنمات الفارسية.

فكان يضع ألوانا مستحيلة، كتلوين الأشجار باللون الأزرق و البنفسجي و تلوين الصخور بالبنفسجي و الوردي في لوحة "مشهد صيد".(الشكل 1)

(الشكل 1) مشهد صيد (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

و كانت السماء في منمنمات راسم تحمل ألوانا عجيبة، فإضافة إلى إعطائها مادة الذهب لون راسم السحب التي غالبا ما نلاحظها في منمنماته التي تمثل المشاهد العمرانية المختلفة و المناظر الطبيعية، كانت تلون بطريقة غريبة و يبالغ في شكلها فيعطيها راسم ألوانا حارة كالأحمر و الوردي و الأصفر، و كذا ألوانا باردة كالأزرق و البنفسجي. فيتراءى لنا و كأن جل المشاهد التي رسمها الفنان وضعها وقت الغروب، ففي لوحة "الفارس" و "مشهد صيد" و"داخل مسجد" و "شارع سيدي عبد الله"، و "القصبة" و "حديقة داخلية" و "سفينة قرب الجزائر" و "معركة بحرية" و غيرها، كلها كأنما رسمت وقت الغروب، فتعمد الفنان ذلك لوضع مثل تلك الألوان التي أعطت طابعا زخرفيا غير واقعي للمنمنمة، و كذا للابتعاد من الفراغ و ذلك أيضا خاصية من خصائص المنمنمة الإسلامية.

و المادة في العمل الفني لا يقف دورها عند توجيه مسار التشكيل الفني الجمالي، إذ نجد أن العناصر الحسية للوحة تستطيع في ذاتها أن تشير دلالات معينة، و حالات نفسية لا حصر لها، فضلا عن التجربة المعتادة، على أن الألوان مأخوذة و حدها و لها طابع انفعالي و تخيلي واضح، فاللون الحمر عدواني أو لامع، و الأزرق منطو على نفسه أو رقيق، و هذا لا يعني أن هناك ألوانا جذابة و ألوا غير جذابة، بل كل الألوان مكملة للألوان الأخرى و إنما وضعت في مكانها في اللوحة، و ها هو الأمر الذي يتعلق بالمنمنمة عند محمد راسم، فقد فرض العدالة و قانونها، فلم يضع ألوانا تأكل الألوان الأخرى، و لم يضع ألوانا لا تملك القوة و الحرارة، و لكن كل تلك الألوان فقدت عفويتها بسبب أن راسم حطمها و أنهكها بأسلوب يشبه طريقة وضع الألوان لدى فناني المدرسة الانطباعية تنقيطي، فنرى الأحمر القاني المستقيم يصافح الأخضر أو الأزرق المتعرج و كلهم لا يعيرون اهتماما لذلك الأصفر الذي يدور حول نفسه كالمجنون، كما لا تضايقهم الألوان الزهرية التي صبغت بها الورود أو أشكال الصناديق المزخرفة بالنحاس أو الفضة أو الذهب، أي أن تجزئة الألوان لمساحة صغيرة جدا كما لو أنها قد رسمت براس إبرة جعلها تتعايش و تتآخى.

فلا لون يستغل لونا آخر، و لا سيطرة للون على لون. تلك الألوان التي وضعها راسم وفق اختيار فكري و فطري.

و عند النظر في إحدى منمنماته، يتبادر لرؤانا أولا الأشياء التي أراد إبرازها و تأكيدها، و عند التمعن أكثر فأكثر في الأجزاء الأخرى من المنمنمة نكشف مساحات كبيرة

بقيت شبه مهملة بسبب إعطائها ألوانا متقاربة، و معنى هذا أنه لم يكن عفويا بإلقاء الألوان على الورق، و إنما كان يحسب حسابه لكل لمسة لونية و يستعمل كل ما بحوزته من ألوان و من ثم يستطيع إخضاعها و السيطرة عليها، بل إنه يركب ألوانا جديدة من بعضها البعض فعشرات الألوان الزرقاء و مثلها من اللون الأخضر.

و أن نفاجئ إحدى لوحات راسم و نحذف فيها فسوف يغمرنا شعور و إحساس بالتقرب من "سجاد دافئ" فتمرح العين و تطرب و تقترب من تلك القصور التي تفترش أرضها "سجادات مزخرفة"[1].

و من ثم، إن العلاقة بين المادة و الشكل علاقة جوهرية فنحن لا نجد المادة منفردة أبدا في العمل الفني لدى راسم فالمادة كما قال أوديلون ريدون"[2] تنطوي على نصيب من سر الفن، و على الفنان أن يتحسس أسرارها. و كانت المادة في أعمال راسم يعزوها الانتظام و الدقة و التناسق، إضافة إلى المهارة و الصنعة التي كان ينفرد بها على غيره من الفنانين المنمنمين إذ كانت له القدرة و الدقة و إتقان أصول الحرفة أو "القدرة على إخراج العمل الفني بالمهارات الصناعية الازمة"[3].

---

[1] المسعودي حسن: محمد راسم وموقعه التاريخي، مجلة آفاق عربية، العدد 4، 1976، ص62.

[2] أوديلون ريدون: رسام رمزي فرنسي (1840-1916). انظر برتليمي جان نفس المرجع السابق ص ص 172-173.

[3] المسعودي حسن: نفس المرجع السابق نفس الصفحة.

2- من حيث الشكل

أ. التكوين:

التكوين عنصر مهم من عناصر بناء العمل الفني من حيث الهيكل العام للمنمنمة و يقصد بها حسن انتشار العناصر داخلها و الإجادة في ترتيب الأشكال بطريقة متوافقة.

و لا يخلو التكوين من عناصر التكرار، إذ إن كل توزيع جيد يتضمن في حياته ترديدا لإيقاعه و توافقه.

و من الطبيعي، أن يكون لكل فنان طريقته في التوزيع، ولهذا يصعب و صف قالب معين لذلك.

التكوين الشامل، هو أحدات الوحدة و التكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم و إعادة التنظيم و التحليل و التركيب و الحذف و الإضافة و التغييرفي الأشكال و الدرجات اللونية و قيم الضوء و الظل و المساحات و غير ذلك من المكونات[1].

و التكوين يعني ببساطة وضع أشياء عديدة معا، بحيث تكون في النهاية شيئا واحدا طبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج. و في تكوين، لا بد أن يكون كل شيء في موضع محدد، و يؤدي الدور المطلوب من خلال علاقته بالمكونات الأخرى.

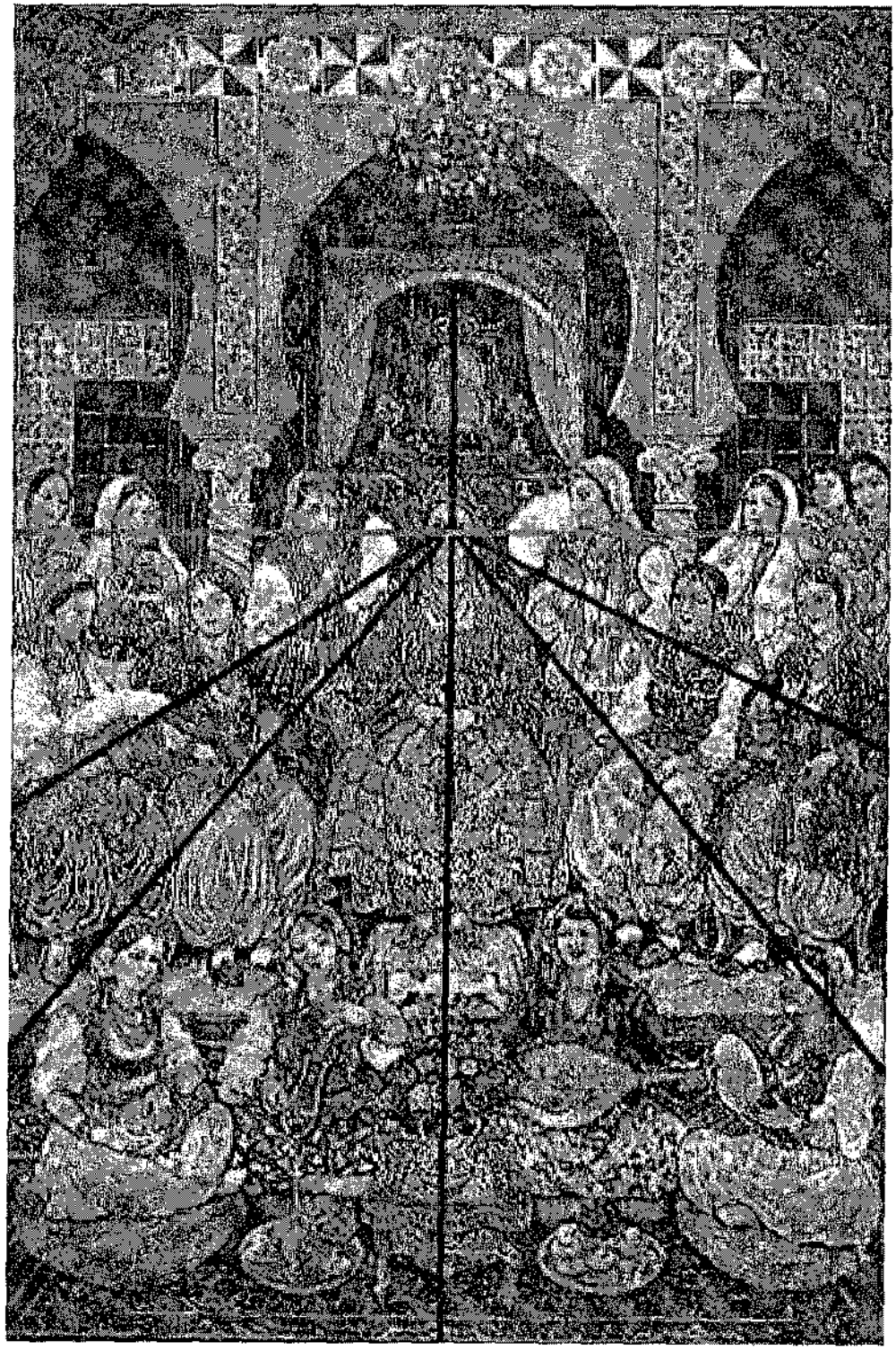
فالوحدة أو التكامل في العمل الفني، أي التكوين، هو تآلف و تعاون كل الخصائص الضرورية كالخط و المساحة و اللون و الضوء ...إلخ، في إحداث تلخيص كلي تكون كل العناصر التكوينية فيه متفاعلة في نمط واحد منسق.

و قد رأينا ذلك التناسق العلمي و الفلسفي في توزيع الهيكل العام في المنمنمة الإسلامية فهل كانت تكوينات منمنمات راسم بذلك الشكل؟.

عند محاولة تمييز التكوين الهيكلي للرسم، فإننا نلاحظ في جل أعمال راسم من منمنمات، توازنا و تعادلا لكلا الجهتين في المنمنمة، أي لو نقطع المنمنمة في نصفها و نزنه بميزان البصر لوجدنا أن ثقل الشخصيات على اليمين يعادل ثقلهم على جهة اليسار، و هذا لا يعني أن التناظر الذي وضعه ممل بل على العكس، إنه صنع توازنا هادئا، و التوازن

[1] أنظر محسن محمد عطية: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية – دار الفكر العربي ط1 2000 ص 52.

في العمل الفني تعادل قوى الدفع فيه، بحيث لا يطغى بعضها على بعض، أو يزداد الثقل في جانب الآخر فيؤدي إلى عدم راحة بالنسبة للمشاهد.(الشكل 2)



الشكل 2: غداة زفاف (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

و يلاحظ فيها توازن جهتي المنمنة من حيث التكوين

"وصفة التوازن ظاهرة إنسانية مرتبطة بطبيعة البشر، فلو تأملت شكل الإنسان لرأيت نصفه الأيمن يعادل نصفه الأيسر، و لهذا يظهر الجسم متزنا"[1].

كانت تكوينات المنمنمات الإسلامية خاضعة لقاعدة التكوينات الانتشارية أو تكوينات الانتشار، و فيها تكون الوحدات موزعة بطريقة متجانسة، و منظمة دون مركز إشعاع أو نقطة للتركيز.

بينما طبق راسم قاعدة التكوينات المحورية و فيها تنظيم المكونات التي ترتكز على عدد من المحاور (الشكل2).

[1] برتليمي جان : بحث في علم الجمال، ص 192.

الشكل 3: تسلية ملكية (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

و يلاحظ فيها مثال آخر على توازن التكوين

كما شكل مجموعة كبيرة من أعماله في تكوينات مركزية، حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية (الشكل2)، هذا مع وجود انسجام واضح و قوي في التحريك من جزء معين من المنمنمة على أجزاء أخرى من خلال تناسق و تناغم الخطوط و علاقتها فيما بينها.

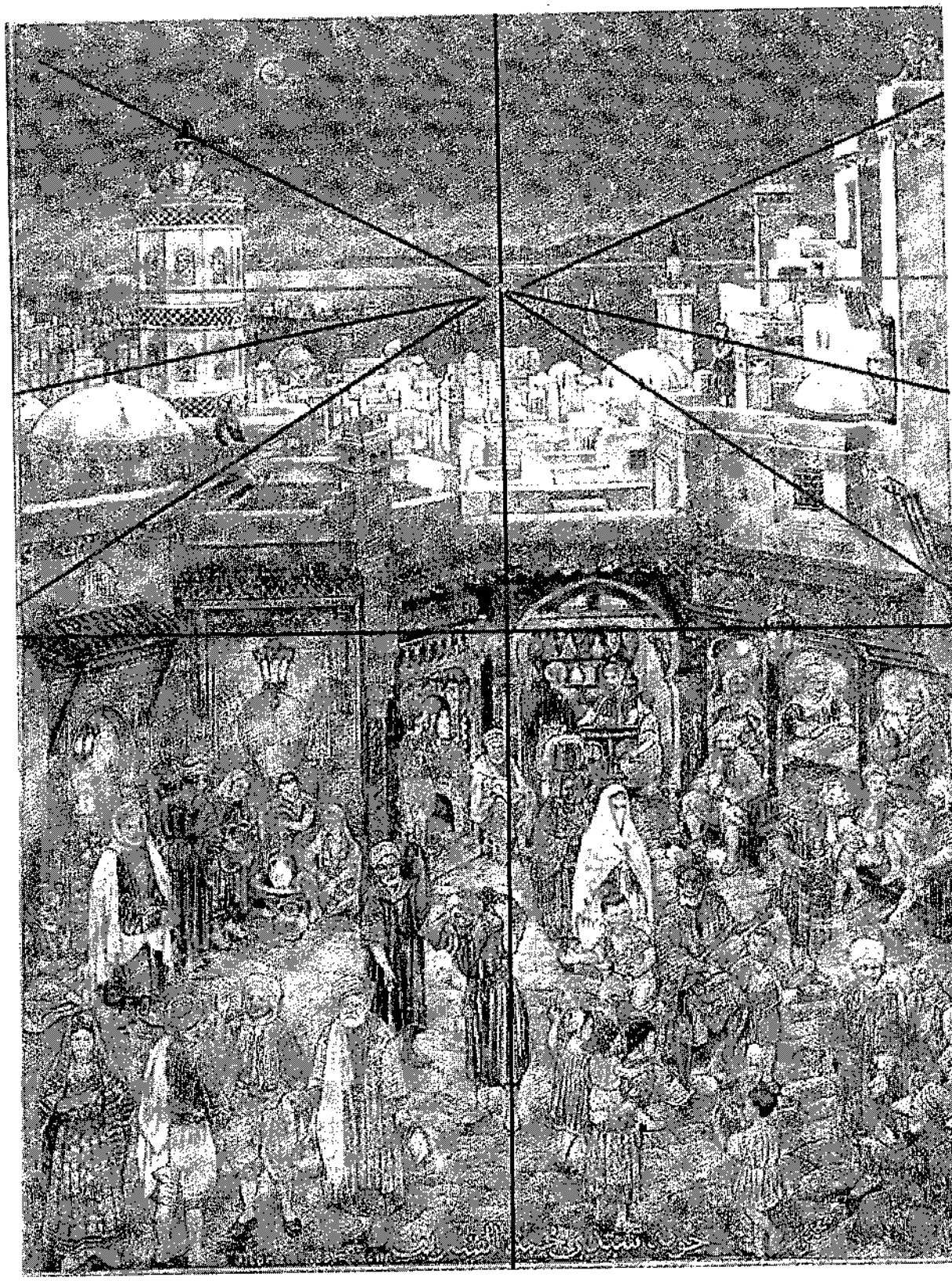
و الشخصيات في منمنمات راسم يتشابهون عموما بالهيئة العامة، و لكن عند التمعن جيدا بوجوههم و ملابسهم، سنجد أن الوجوه تغير عكس جل الرسومات الإسلامية و خاصة المغولية منها، حيث يكرر الرسام الوجه نفسه.

كذلك أن الملابس تتغير و كل الحاجات في كلا طرفي المنمنمة، إن مثل هذا التكوين يعطي للمنمنمة "روحا تقارب روح الزخرفة الإسلامية في تكرار الوحدات و تناظرها"[1].

و كثيرا ما كان "راسم" يركز النظر على نقطة معينة يريد أن يجدي إليها الرائي فمعظم منمنماته تحتوي على مركز واحد هام بمثل بؤرة النظر فتتجمع كل العناصر التشكيلية في المنمنمة و قواها المتصارعة حول هذا المركز الواحد (الشكل2-3).

هذا باستعمال التكوين المحوري، و استعمال المنظور الجبهوي الذي تقع نقطة التلاشي فيه عند تقاطع خط المحور التناظري العمودي مع خط الأفق الأفقي، و تتلاشى فيه خطوط التلاشي و تتلاقى في نقطة واحدة (الشكل3).

[1] دكتور محمود بسيوني: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب القاهرة، ط2 1994، ص 120.



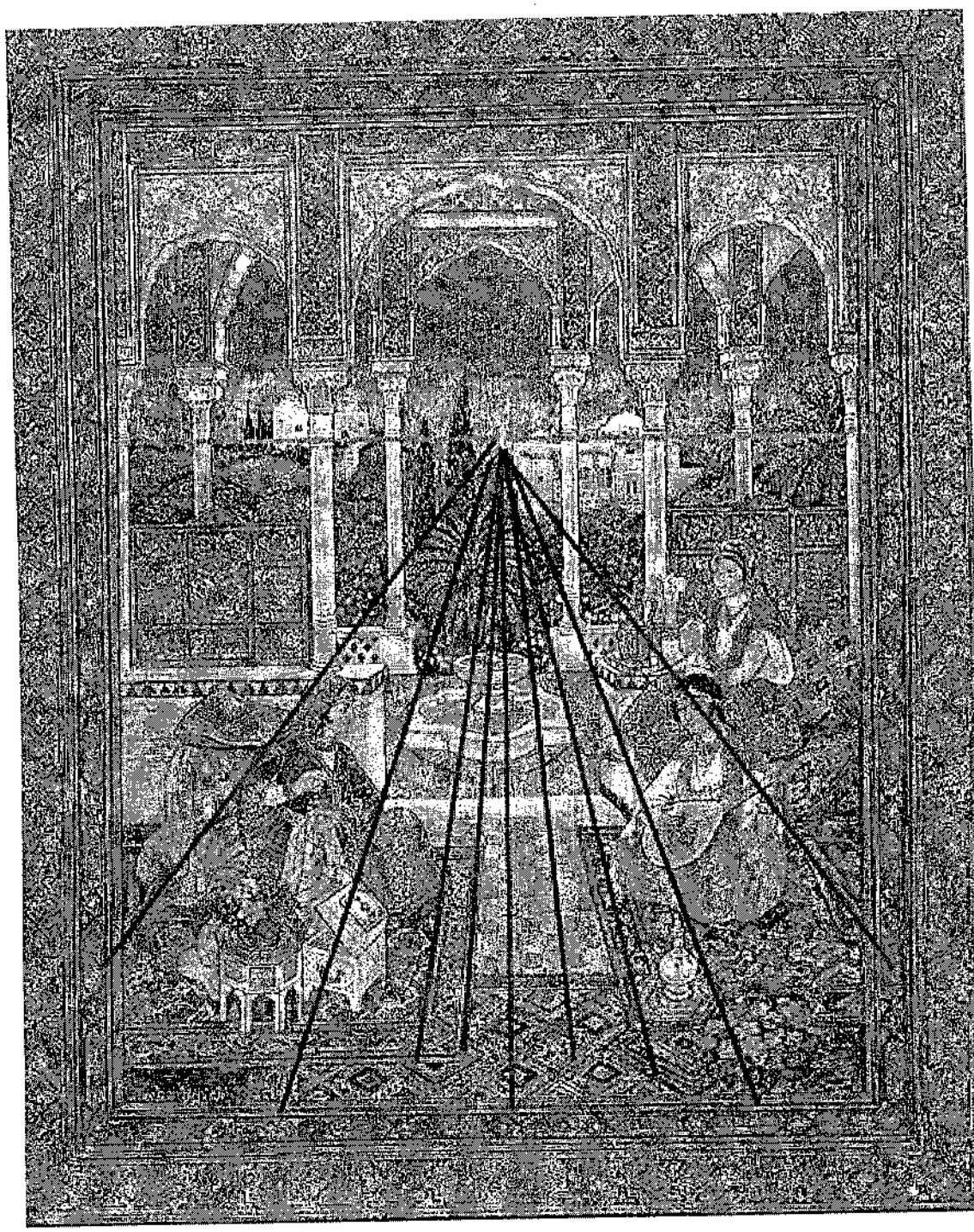
الشكل 4: ليالي رمضان (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

و نجد فيها تكوين محوري

و غالبا ما كان خط الأفق في منمنمات محمد راسم يقع في أعلى النصف السفلي للمنمنمة و ليس في نصفها أو أعلاها، كما نلاحظ في معظم الأعمال الواقعية الغربية و خاصة التي تحتوي مناظر طبيعية (الشكل4- 5).

فيتظاهر لنا كأن الفنان ينظر إلى المشهد من مكان مرتفع كما هو الحال في منمنمة "ليالي رمضان" (الشكل4).

و قد استعمل خط الأفق أيضا في منمنمة "بربروس" في الأسفل لتضخيم الشخصية و إبرازها.



الشكل 5 : حديقة داخلية (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

مثال عن استعمال الفنان المنظور الرياضي حيث تتلاشى محاور التكوين في نقطة واحدة للجاذبية (نقطة التهشير).

و لم يكن كما رأينا في مميزات المنمنمات الإسلامية، ما كان لراسم في منمنماته فالمنمنمات الإسلامية ليس بها منظور إقليدي (رياضي) فقد كان بها منظور روحي أدى إلى تسطيح الأشياء في المنمنمة و إعطائها بعدين فقط، دون عمق.

بينما نجد المنظور متجولا و متحركا حسب رغبة الفنان عند "راسم" فنرى السقف كما لو كنا نقف على الأرض، بينما نرى الأرض كما لو كنا ننظر إليها من الأعلى كما لو كنا ننظر إليها من الأعلى كما في رسم "حديقة داخلية " (الشكل5).

و غاليا ما كان المنظور يتجسد في تلاشي الخطوط المكونة للزربية (الشكل3) أو بلاط المنزل، و أحيانا فقط في وضعية الشخصيات كما هو الحال في لوحة "تسلية ملكية".

و أحيانا، لا وجود للمنظور في اللوحة، ففي منمنمة "لقاء فارسين"، استعمل راسم الأسلوب الفارسي فطغى التسطيح على المنمنمة و أعطاها طابعا زخرفيا بل ذهب فناننا إلى أبعد من ذلك، إذ بالغ في رسم حجم الأشجار تأثرا بالمنمنمة الإسلامية.

و نلاحظ التسطيح نفسه (عدم وجود منظور) في لوحة "مشهد صيد"(الشكل1)، إذ إن الشخصية التي تحمل قوسا و سهما و تصوب تجاه اللبؤة على اليمين لها نفس حجم الفرسان الأربعة الموجودين في المنمنمة، مع أن الشخصية الأولى تحتل المخطط الأمامي من اللوحة و الآخرون في خلفيتها، فلو طبق "راسم" قواعد المنظور لكان حجم الفرسان الأربعة أصغر مما هو عليه الشكل.

و بهذا، نرى أن محمد راسم لم يكن موضوعيا جدا في تطبيقه لقواعد المنظور، بل بالعكس فقد كان ذاتيا جدا فقد كان يبرز تلاشي العناصر المكونة للوحة بطريقة محتشمة مدركا يتعامل مع أسلوب فني إسلامي فكان منظوره بذلك يثير الهدوء و السكينة و يعطي بعدا نفسيا روحيا و تأمليا.

و هذا ما تعلمه راسم على أساتذته المسلمين أمثال بهزاد و الواسطي و غيرهم.

إن تحليل لوحة فنية يتطلب منا الإلمام بمعارف كثيرة الصورة عموما و وظيفتها، ذلك أن "جون ديوى"[1] يرى أن الصورة تشير إلى طريقة خاصة للنظر إلى الأشياء و الإحساس

[1] ديوى جون:الفن خبرة ترجمة زكريا إبراهيم. مراجعة زكي نجيب محمود. دار النهضة العربية القاهرة1963 ص 184.

بها. و تذوق العمل الفني ككل يتطلب منا معرفة عناصر العمل الفني التي تكون متفاعلة و متداخلة ضمن الكل العام للصورة.

و يرى كانط[1] " أن الشكل هو الذي يحدد الأثر الفني و يعينه، كما أن للعمل الفني وحدة طبيعية نهائية داخلية، و هي تؤلف كلا واحد، و هذه الخاصية تميزها عن كل شيء آخر".

و ذكر "فيشر" أن كثيرا من الفلاسفة و الفنانين عبروا عن رأيهم القائل إن الشكل هو الجانب الجوهري في الفن، الجانب الأعلى، الجانب الروحي، و كلما تغلب الشكل و قل الانغماس في المادة، زادت درجة الكمال التي يبلغها و الشكل "هو بمثابة امتداد في المكان" يتميز بحدوده و مظهره، و لونه، و حركاته، و كثير من التفصيلات الأخرى[2].

و الصورة في اللغة هي الشكل و الصفة و النوع، و هي الشكل الهندسي المؤلف من الأبعاد التي تحدد نهايات الجسم لصورة الشمع المفرغ في القالب، فهي شكله الهندسي، و قد تطلق الصورة على ما به يحصل الشكل بالفعل كالهيئة الحاصلة للسرير بسبب اجتماع خشباته و هي بهذا علة، أي علة صورة.

أو تطلق على ما يرسم المصور بالقلم أو بآلة التصوير، أو على ارتسام خيال الشيء المحسوس الغائب عن الحس، فنقول تصور الشيء، أي تخيله و استحضر صورته[3].

إن أي عمل فني لا بد أن يتميز بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة و توحيد بينها، فبدون هذه الوحدة يظهر العمل مفككا و من ثم يفتقر لأهم عامل في الإبداع.

إن الأصل في وحدة العمل الإبداعي هو انبثاق لمجموعة من العوامل في سياق منسق و منظم.

و هذه التفاصيل نابعة عن مصادر مختلفة، طبيعية كانت أو تراثية أو لا شعورية (أي من اللاشعور الفردي للفنان و ما استقر في كيانه منذ الطفولة).

و لغة الفن التشكيلي التي تصنع هذه الوحدة قوامها المادة، و الشكل و الموضوع (التعبير)[1] و يعد الشكل الذي قوامه الخط و المساحة و التجسيم، و الضوء النسب و التوزيع و التكرار، عنصرا من عناصر العمل الفني.

---

[1] ريد هربرت: معنى الفن الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م ص20.

[2] فيشر ارنست: ضرورة الفن ترجمة أسعد حليم الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981م ص 103.

[3] صليبا جميل : المعجم الفلسفي. ج 1 جار الكتاب اللبناني ط1 بيروت 1971 ص ص 741- 745.

و نعني بالخط في لغة الفن التشكيلي، كل نقطة متحركة تحصر شكلا[2] و قد يعني الرسم حينما يتم دون تظليل يعتمد عليه الفنان لوضع تكويناته المختلفة و إبراز تفاصيل و ملامح شخصياته قبل وضع اللون على تلك المساحات التي تحددها مختلف الخطوط المنحنية و المتكسرة و العمودية و الأفقية، أي أن "الأسلوب الخطي أو التشكيل الخطي يعتمد في تأثيره أساسا على تحديد الأشكال و إحاطتها بخط دون ملء ما ينتج عن هذه الأشكال بلون أو تجسيمها بظل"[3].

ففي الزخرفة الإسلامية نجد الخط في تواصل، يحصر المساحات الهندسية المتكررة في الفضاء.

و يظهر التنوع الخطي في أعمال محمد راسم ممتدا حينا، و يثني و يتقوس حينا آخر. يحصر مربعات و مستطيلات، تكشف على تنوع الأشكال و ثراء الخطوط الموزعة على المنمنمة. و قد نلاحظ ذلك التناسق الخطي بروح المدينة في منمنمة ليالي رمضان (الشكل4).

و الخط كعنصر من عناصر بناء اللوحة يحصر مساحة، و المساحة هي ذلك الفراغ الذي يكون بين الخطوط.

و تكون المساحات منغمة لونيا، إذ ما لونت بألوان متوافقة، فتعد المساحة أداة لبناء العمل التشكيلي، و تكرارها يؤدي إلى نظام إيقاعي قوي، كذلك الذي نجده في الزخرفة الإسلامية مثلا.

و لا نجد فراغا في لوحات محمد راسم، فكل مساحة، سواءا أكانت باهتة تميل إلى التواري أو بارزة و تفرض شخصيتها على المساحات المحيطة بها، كما نراها مسطحة و متجاورة دون أن تطغى إحداها على الأخرى، و نجد مثالا على ذلك في لوحة "خير الدين بربروس"(الشكل6)

---

[1] بسيوني محمود : أسرار الفن التشكيلي، ص 19.

[2] المرجع نفسه : ص 22.

[3] ثروت عكاشة : نفس المرجع السابق ص 10.

الشكل 6 .خير الدين بربروس(ألوان مائية وتذهيب على ورق)

حيث استخدم اللون الأزرق الفاتح في خلفية الشخصية، خالقا بذلك فضاء واسعا "تنفس" فيه المساحة الأمامية و التي هي الصورة الشخصية "بربروس".

فنستنتج بذلك أن منمنمات راسم لم تكن مسطحة تماما، بل بها شكلا يبرز في الأمام و أرضية تتوارى إلى الخلف لخلق ذلك التناسق بين المساحة المختلفة للوحة.

فالشكل في منمنمة " خير الدين بربروس" صورة شخصية، في حين أن الخلفية تمثل الجو الملائم الذي يتناسب مع روح الشخصية التاريخية. و نجد عموما أن لون الشكل غير لون الأرضية، بحيث إن هناك تباينا بارزا بينهما، ينسجم ضمن الكل العام للوحة.

أما التجسيم أو القولبة، و هو معنى مضاد للتسطيح الذي يقتصر على بعدين في إبراز المرئيات مثلما نشاهد في المنمنمات الإسلامية و هما الطول و العرض، فيعني "محاكاة الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة على مسطح ذي بعدين فقط بطريقة تبدو من خلالها مجسمة"[1].

إذن فالتجسيم يعني الطول و العرض و العمق، ويظهر على شكل كتلة في العمل الفني.

عند محمد راسم، نجد رؤيته للجسم بحكم تكوينه الغربي، معالجا من كل الجوانب و كل التفاصيل، و هذا بوضع ظل خفيف على الوجوه، و إبراز علاقة اللباس بالجسم كما نراه في منمنمة "حديقة داخلية"، حيث أبرز جسد المرأة بإظهار مناطق الظل و النور حيث أعطى بعدا ثالثا للصورة، علاوة على استعماله المنظور بطريقة الرسم الغربي الذي يعنى كثيرا بإبراز الجسم و الكتل التي تعطي صلابة للجسم و تميزه بأبعاده الثلاثة.

و يتم التجسيم بإبراز المناطق العاتمة و المضاءة على الأشكال بإظهار الأحجام المختلفة، و يتنافى تماما مع مبادئ الفن الإسلامي، حيث لم يكن هناك بعد ثالث في المنمنمة الإسلامية. لكن نلاحظ في معظم منمنمات "محمد راسم" تمت ظلال خفيفة على الوجوه و الأطراف و الملابس و الوحدات العمرانية. و لم يلغ راسم تماما التعامل مع الأشكال بطريقة تسطحية، الشيء الذي تعلمه من المنمنمات الفارسية و العربية، فكان بذلك استعماله للعمق بطريقة محتشمة غير جزئية، و ألغى بذلك المحاكاة الصارخة للواقع. و لم يذهب بعيدا بذلك

[1] المرجع السابق : ص 10.

في إبراز للأحجام، مع أنه تكون تكوينا غريبا و أتبت براعته فيه، فنستنتج أن تعامله مع الشكل كان نتاج اصطدام خصائص الفن الغربي بخصائص الفن الإسلامي.

كانت أعمال راسم مضاءة بطريقة لا واقعية، و الضوء ناتج عن تلوين جانب من الشكل المرسوم بلون فاتح بينما يلون الآخر غير المعرض للضوء بلون قاتم.

إن فنان القرن السابع عشر المشهور "راندبراندت فان راين" (1606-1669) استعمل هذه القاعدة بإفراط، إذ كان يضع الأجسام التي يريد إبرازها في الضوء بينما الأشياء الثانوية و التي لا تحتل مكان الصدارة في الظلام، إذ يغمرها في جو من العتمة بوضع ألوان داكنة[1]. إلا أن "محمد راسم" لم يتبع قاعدة الظل و النور الآلية، فقد عد الضوء عنصرا تشكيليا عليه أن يضعه على منمنمات كي يبني به موضوعه دون إبراز ذلك التضاد الصارخ بين الظل و النور.

ففي منمنمة "الفارس"(الشكل 7)، نجد منبع الضوء هو الضوء الطبيعي أي الشمس، لكن في حين لا يوجد فارق كبير بين الجهات المضاءة و الجهات العاتمة في المنمنمة، و كأن الأشكال تقف أمام إنارة اصطناعية، بينما تحيط بها مساحة تشكل الخلفية، و التي غالبا ما تكون لها مساحة لونية بها ضوء باتجاه يختلف عن منبع الضوء و التي هي الشمس التي رسمها الفنان في أعلى يمين المنمنمة و وضعها بالذهب.

---

[1] Bockemuhl Michel. Reinbrandt. Benedikt taschem. 1994 page 29.

الشكل 7 : الفارس[تفصيل] (ألوان مائية، تذهيب على ورق).

و لما نشاهد لوحة "أمير المؤمنين يعقوب المنصور"(الشكل8)، نلاحظ أن الديكور عبارة عن بوابة المدينة المضاءة بطريقة غريبة، إذ رسم الفنان الشمس في المغيب، و على السحب المرسومة بطريقة تنميطية[1] يوجد نور في الاتجاه الطبيعي لنور الشمس و في الوقت نفسه لا وجود لمكان عاتم في المنمنمة ويظهر الفرسان بكل تفاصيلهم في إنارة تامة، في حين هناك تجسيم في الوجوه و الجياد، بإبراز المناطق العاتمة و المضاءة لكن بطريقة تتناقص مع الرسم الغربي، إن لم نقل بطريقة فطرية ساذجة.

و بهذا الشكل، غلب الطابع الزخرفي على المنمنمة فقرص الشمس هنا ليس شمسا مثلما كان يرسمها الفنانون الأوروبيون فالشمس هنا لها دلالتها الرمزية.

و تأثر راسم بأسلوب المنمنمات الفارسية حيث يكون الشكل وحدة ضمن الوحدات الزخرفية الأخرى.

و يمكن تفسير ذلك أيضا بأن محمد راسم كان يستعمل الألوان الفاتحة بإيقاع متوازن و متكرر، حيث شكل القيمة الفنية الجوهرية لعمل الفنان.

و خلافا للمدرسة الغربية التي كان يطغى عليها الظل لإبراز الطابع السيكولوجي للشخصيات، جمع راسم بين خصائص الضوء وخصائص الظلام، و أدرك ضرورة تصوير الأبعاد و الأعماق ، أعماق المكان و أعماق النفس.

و يمكننا أن نستنتج أن العالم الذي رسمه راسم عالم غير طبيعي، مع أنه حقق في وضع الملامح و التفاصيل الواقعية للملابس و الأسلحة و الشخصيات... أما العلاقات بين تفاصيل الجسم و الأجسام الأخرى التي توظف داخل العمل الفني فتشكل لنا النسب.

فقد كان الفن الإغريقي يعني كثيرا بذلك، إذ حدد وجه الإنسان من حيث الحجم بأنها تساوي سبع جسمه و طول الفخذ يتعادل مع طول الساق[2].

و برزت تلك القواعد في أكاديميات الفنون الغربية و طبقت بطريقة علمية خاصة في المدرسة الكلاسيكية الجديدة بقيادة "أنجر" و "جاك لويس دافيد" اللذان أعادا قيم الفن الإغريقي للوجود[3].

---

[1] التنميط أو التحوير: تبسيط الخطوط بطريقة بعيدة عن الطبيعة(انظر محي الدين طالو: الفنون الزخرفية) دار دمشق للطباعة و النشر، 1994، ص 21.

[2] دكتور محسن محمد عطية. نفس المرجع السابق ص 58.

[3] Dictionnaire encyclopédique de la peinture Booking international France 1994 pages 170-171.

فهل كان الفن الإسلامي يعني بنسب الأجسام؟ و الجواب طبعا هو لا، ذلك أننا نلاحظ تشوها فادحا في الأطراف و تناسبا غير طبيعي بين الرأس و سائر أعضاء الجسم.

و عند "راسم"، نكتشف أنه لم يعن كثيرا بالمعيار الأكاديمي لرسم جسم الإنسان، مع أنه تلقى دروسا خاصة في الرسم بمدرسة الفنون.

و هذا لا يعني أن راسم لا يعرف تلك النسب الذهبية المثالية لجسم الإنسان التي كان يتغنى بها الإغريق، فتعامل بطريقة ذاتية مع شخصياته، حيث كانت مرتبطة بالانفعال الذي يقود الفنان في عملية إبداعه و رفض النقل الحرفي للطبيعة و الالتزام بالنسب الطبيعية.

و أصبحت النسب، بعد كونها استسلاما للعالم الخارجي، إلى عدها إحساسا بهذا العالم و تفاعلا معه. فيظهر بذلك معنى جديد للنسب، معنى ذاتي يرتبط بطبيعة عملية الإبداع عند الفنان.

فقد كان "راسم" يطيل أو يقصر، يكبر أو يصغر، يضيف أو يحذف حسب ما تتطلبه العملية الإبداعية، كونها ذاتية مادام هناك إبداع و تجديد.

فنلاحظ في لوحة "عودة الأمير يعقوب المنصور" مثالا حيا على عدم عناية الفنان بالنسب المتفق عليها. و وضعها بطريقة جد ذاتية، إذ الشخصيات تبدو كبيرة على الجياد و نجد الرؤوس أكبر من الأجسام الطبيعية، فلو قسنا نسبة الوجوه في الجسم لوجدنا أربعة عوض النسب الطبيعية التي تكون مل بين ستة أو سبعة وحدات في الجسم.

و نلاحظ قصرا واضحا في ساعد الشخصية الأمامية حيث نلاحظ عدم عناية الفنان بالتشريح الفني.

أما الجياد فرسمت بطريقة ذاتية، فلم ينجح الفنان في إبراز الحركة بوضع نسب غير طبيعية، فنلاحظ أن الحصان الأسود يجمع بطريقة فريدة، إذ لا يمكن للفرس أن يجمع بأطرافه الأمامية بطريقة متوازية (الشكل8) فطبيعيا تسبق الطرف الأخرى عند الجموح. هذا علاوة على تصغيرها حيث يبدو الفارس أكبر من الفرس. و السؤال الذي يطرح هنا هو : هل كان عدم عناية الفنان بالنسب الطبيعية موضوعا عن وعي عند الفنان أم لم تكن له دراية بها؟.

إن الفنان لم يكن يهتم كثيرا بالنسب الطبيعية لشخصيات منمنماته، و لم يكن يرسم نماذجه نقلا عن طبيعة، بل كان بتصورها، لهذا نلاحظ ذلك التناقض في رسمه، فنجد عناية

بالمقاييس الطبيعية حينا، و عدم الالتزام بها حينا آخر، فنستنتج من ذلك أن الفنان لم يراع النسب الطبيعية عن قصد، أو التزاما بالخصائص الفنية الإسلامية. بل بطريقة لا شعورية و فطرية، تعامل مع أشكاله ضمن جمالية تكاد تكون ساذجة، فأصبحت شخصياته رغم نقصها مثالية و أسطورية تشبه لحد ما شخصيات خيال الظل. فكان يضعها وسط ديكور عجيب تارك كل شخصيته على حدة في المشهد الذي أراده أن يكون الفنان ضمن موضوعه المعالج. و في ضوء هذا الاستنتاج، يمكننا أن نطرح سؤالا آخر هو: هل يعد إتلاف النسب الطبيعية للشخصيات عند الفنان له أم عليه؟.

إن أي مطلع على المنمنمات محمد راسم، و عارف بخصائص الفن الغربي، يدرك ذلك التباين النسبي بين عمل راسم و التصوير الغربي، و تقارب نسبي بين أعمال راسم و التصوير الإسلامي.

فقد كانت الصور الآدمية محورة بطريقة مبالغة فيها في التصوير الإسلامي، بإلغاء النسب الطبيعية و رشاقة الحركة. و في التصوير الغربي عبارة عن محاكاة للطبيعة.

فجمعت منمنمات راسم بين الاثنين دون عقدة، فبها خصائص التصوير الغربي فيما يخص نسب الشخصيات، و تحوير طفيف تأثرا بالتصوير الإسلامي.

هذا، و قد حوت المنمنمات عدة عناصر آدمية، و حيوانية و نباتية و عمرانية من أقواس و مربعات و مستطيلات أو مجرد خطوط أفقية أو مائلة و أحيانا مجموعة لونية متوافقة أو متباينة تحدث تكرارا هو نوع من الإيقاع الذي يؤكد الشيء، بعكس الشيء الذي يمر على أبصارنا مرة واحدة.

و لا شك، أن أفضل مثال على التكرار يكمن في الزخرفة الإسلامية، إذ يولد أنغاما زخرفية نتيجة إحكام هذا التكرار و تدل دلالة مميزة على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقا رياضيا هندسيا يحل فيه معادلات للتقابل و التماثل[1].

و في المنمنمة إيقاع عند محمد راسم، و تكرار جميل يعطي للوحة رونقا جميلا و يساعد في بناء توازن و توزيع متوافق لأجزاء المنمنمة.

---

[1] د. محسن محمد عطية: المرجع السابق ص 101.

الشكل(8) أمير المؤمنين يعقوب المنصور(ألوان مائية، تذهيب على ورق)

كما نلاحظ في منمنمة "رقصة المنديل"(الشكل9) نشاهد راقصتين متماثلتين رسمهما الفنان بطريقة متناظرة و متوازية، حيث نلاحظ طريقة رسم الأيدي للراقصتين و تماثلهما بطريقة متكررة تضفي تناغما في الحركة و إيقاعا في الشكل، إضافة إلى باقي الورود و الأعمدة و زخرفة البلاط و الزربية المفروشة عليه.

و ثمة تكرار و تناغم في منمنمة "خير الدين بربروس"(الشكل7)، حيث العنصر الزخرفي الموضوع على لباس الشخصية بطريقة متكررة أصبح يشكل وحدة زخرفية متكاملة زادته الألوان المتقابلة رونقا، و أظهر الفنان براعته في استعمال الزخارف و كيفية التعامل مع أشكال العربسة و التوريق.

و للتكرار في الزخرفة أنواع: فهناك تكرار عادي و فيه تتجاوز الوحدات الزخرفية في وضع ثابت متناوب[1].

و التكرار المتعاكس و فيه تتجاوز الوحدات الزخرفية في أوضاع متعاكسة تارة إلى الأعلى، و تارة إلى الأسفل و إلى اليمين و إلى الشمال في تقابل متعاكس[2].

كما نجد تكرار متبادلا و يكمن في استخدام و اشتراك و حدتين زخرفيتين مختلفتين في تجاوز و تعاقب الواحدة تلو الأخرى، و يسمى هذا النوع من التكرار أيضا التعاقب أو التناوب[3].

لقد أراد راسم أن يصل في رسومه إلى التعبير على الإيقاع الشاعري المتجانس باستعماله مختلف الزخارف، و حيث استغنى عن الظلال في عملية التلوين فتحقق له ذلك الرونق و التجانس بشكل ساحر. فمن شأن الظلال أن تشوب الدرجات النقية للون. ثم إنه تجنب إبراز الأجسام متجسدة، و قد استمالته نوعية الألوان التي تذيب أحجام الأجسام و تجردها من مادتها مما كان يفسح المجال لإبراز القيم الجمالية. لذلك نجده يكتشف أن من خصائص الألوان الزاهية التمتع بضوء ذاتي. ينبع منها و يبابنها مع أرضيتها و يستفيد من هذه الخاصية في التلوين المتميز لأوراق الشجر الخضر على الأرضية الزرقاء. و في المناظر التي تصور العمائر من الخارج و من الداخل.

---

[1] محي الدين طالو الفنون الزخرفية الجزء الأول. دار دمشق سورية 1994 ص 17.
[2] المرجع السابق
[3] نفس المرجع ص 17.

الشكل(9)راقصاتان شرقيتان(ألوان مائية، تذهيب على ورق)، 1932

3- موضوعات أعمال محمد راسم:

إن أي عمل فني له شكل، و له مضمون أيضا، فالشكل كما رأينا هو الهيكل العام الذي يقوم عليه بناء اللوحة، أما المضمون فهوا المعنى و الدلالة التي يحملها هذا الشكل في طياته و ينقله إلى الآخرين الذين يشاهدون هذا العمل.[1]

ولا يمكن فصل الشكل عن المضمون فالمضمون يدرك من خلال الشكل، " و الشكل يحمل دلالة لما يحويه من مضمون"[2].

إن العمل الفني قوامه نقل المشاعر و الأحاسيس، و نقل وجدان الفنان إلى الرائي. و لم يخالف محمد راسم هذه القاعدة. بل إن عمله كله يصب في أحاسيس فنية لا تخلو من تعبير وجداني صادق.

و الموضوع يساعد الفنان في "كشف المضامين التشكيلية التي يحويها العمل الفني".[3]

و كانت مواضيع محمد راسم تحتوي على مضامين تاريخية و اجتماعية و الجدير بالذكر أنه من الصعب تحليل محتوى أعمال الفنان دون التعرض إلى الجوانب الاجتماعية و الإيديولوجية و البيولوجية و السيكولوجية للعمل الفني.

لقد كان الإنسان مركز اهتمام أعمال راسم و جوهره. إذ أن محتوى أعماله يتحدد بتعبيره عن حياة الناس. و قيمتهم و آمالهم و إضفاء الطابع الجمالي على حياتهم.

و وفقا لرؤية هيجل[4] المثالية فإنه يصنع شروطا ثلاثة يجدها ضرورية لكي يتحقق العمل الفني و هي:

اولا: هو أن المضمون يجب ألا يكون فيه شيء مجرد و لا يجب فقط أن يكون هذا المضمون محسوسا و عينيا، في مقابل ما يشارك في الروح و الفكرة بل أيضا في مقابل المجرد و البسيط في ذاته, ذلك لأن كل ما يوجد في الروح و في الطبيعة هو عيني. و على الرغم من كل عمومية فإنه ذاتي و جزئي.

---

[1] – محمد بسيوني : المرجع السابق. ص 75.

[2] – المرجع نفسه: نفس المرجع ص 76

[3] – دكتور محسن محمد عطية. نفس المرجع السابق. ص 158.

[4] بدوي عبد الرحمن فلسفة الجمال و الفن عند هيجل دار الشروق. ط 1 القاهرة 1996 ص ص 43-44.

ثانيا: أن يكون المضمون قابلا للتعبير عنه بواسطة الفن و بدون ذلك فإننا نحصل على فن ردئ.

ثالثا: أنه من أجل أن يناظر شكل محسوس مضمونا حقيقيا. ومن ثم عينيا فلابد أن يكون هذا الشكل فرديا و عينيا في جوهره. و ذلك لأن الصفة العينية لكلا جانبي الفن، المضمون و التصوير، هي التي تكون نقطة الالتقاء بهما و نقطة التناظر.[1]

بذلك يرى "هيجل" أن أهمية المضمون لازمة لتحقيق التعبير المناسب، كما اشترط أن يكون المضمون محسوسا و عينيا، و ذلك على أساس أن الفن ذاتي و جزئي رغم عموميته أو شموليته.

ويمثل محمد راسم تيارا متميزا في الفن التشكيلي الجزائري. إذ تمثل رسومه رفضا للأسلوب الغربي في الفن، و تعكس أشكال و ألوان المجتمع الجزائري القديم، تلك الرسوم المنمنمة الأنيقة المحاطة بالزخارف النباتية و الكتابات الرشيقة.

كل هذا جعل راسم يصور ببراعة القصور الإسلامية و الحروب و الفرسان و العلماء. ولد محمد راسم في حي القصبة، الذي ألهمه أغلب المواضيع التي رسمها و تفانى في وصفها و كان حقا ابن بيئته فبالنظر فقط إلى تلك الصناديق الملونة التي كانت ضمن متاع العروس تتجلى لنا ألوان و زخارف بديعة ألهمت فناننا تلك الألوان التي نمق بها منمنماته.

إن الفرق بين فنان و آخر هو مقدار ما يستوعبه من الماضي و تجربته فكلما تعمق في التراث دل ذلك على عمق نظرته، و المهم في هذه النظرة أن يخرج منها بجديد.

لكنه لو ظل حبيس الماضي لانتهى بأداء أكاديمي ميت، فاقد الروح، فالفنان بقدر ما يستوعب لا بد أن تكون له "وجهة نظر مفسرة و معبرة عما هو جديد"[2]

إن إضافته و إعادة صياغته لمفاهيم المنمنمات الإسلامية ساعدته على الحصول على أسلوبه الخاص، و ترجمت نظرته الإبداعية و ما تخفيه من أحاسيس و براعة في صياغتها.

فبالإضافة إلى الشكل الذي أبدع فيه الفنان فقد عالج كذلك مختلف المواضيع و فرض وجهة نظره على معاصريه الذين كانوا يحبذون الفن الغربي و يقدمونه على أنه هو الفن المثقف و نظروا إلى الفن العربي الإسلامي كفن زخرفي، ثانوي لا يصلح إلا للديكور فقط!.

---

[1] - بدوي عبد الرحمن- نفس المرجع السابق- ص 45.

[2] Marçais Georges. OP.CIT. Page 05.

و كانت تلك النظرة نظرة تعسفية، فقد أراد المستعمر أن يفرض ثقافته فرضا قسريا، وبلغ جزئيا مراده إذ أبعد الكثيرين عن ثقافتهم و حضارتهم، و يقول راسم في هذا المجال حيث صرح لصديقه "لويس جيليه" من الأكاديمية الفرنسية : "لم أكن يوما أظن نفسي إلا فرنسيا، إلا أن بلغت سن الخامس عشر، بعدها فقط علمت أني لم أكن كذلك"[1].

و هنا يمكننا أن نفرض أن راسم مع علمه أنه ليس فرنسيا و أجهر بذلك، استعمل فنه لفرض هويته و إظهار تمسكه بوطنيته. مع أنه كان بعيدا كل البعد عن السياسة.

فعند تحليل أعماله نجده يبعث أملا في الاستقلال الوطني و أخذ الوطن بالجهاد ككتابته في إحدى المنمنمات: "نصر من الله و فتح قريب" و "الجنة تحت ظلال السيوف"....(الشكل10)

الشكل 10.تفصيل من منمنمة معركة بحرية

فقد كان الوعي الوطني منتشرا آنذاك لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة لكن راسم كان ينتمي إلى وسط حضري يمتاز بالرخاء و الرفاهية و لم تكن لديه العزيمة التي كانت في الجيل الذي أتى بعد الثلاثينيات.[2]

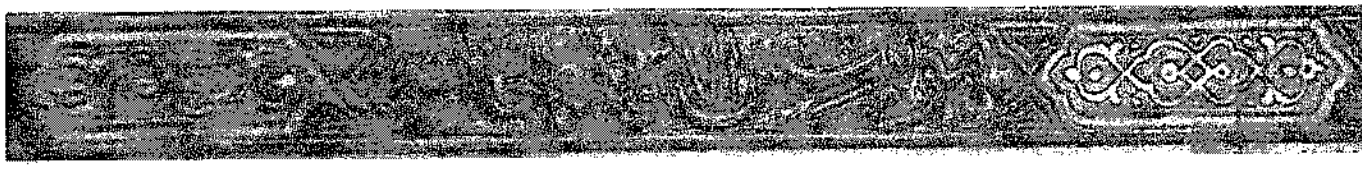
و لما نشاهد بعين دقيقة في منمنمة "سفينة قرب الجزائر" و هي التي أنجزها الفنان سنة 1932 نجد شعارات عدة و أحاديث نبوية فداخل الزخرفة نقرأ "نصر من الله و فتح قريب" و في الراية التي تعلو السفينة عبارة "الجنة تحت ظلال السيوف" و في وسط المنمنمة عبارة: "حب الوطن من الإيمان".

و تلك المنمنمة ليست المثال الوحيد في هذا الشأن فني الإطار السفلي لمنمنمة "خير الدين بربروس" كتب " راسم" عبارة "خير الدين بربروس مؤسس الدولة الجزائرية".(الشكل11)

---

[1] Paris Midi du 27 Mars 1937.

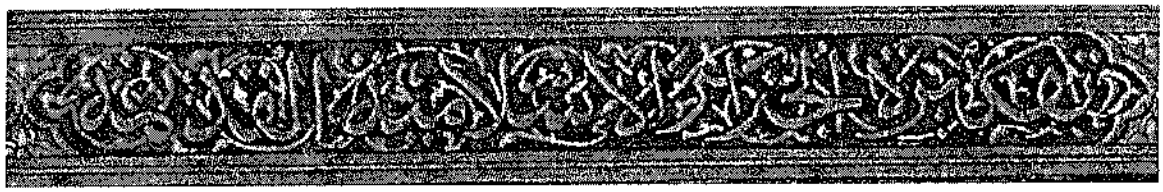
[2] Khadda Mohamed OP.CIT. Page 42.



الشكل 11 .تفصيل من منمنمة خير الدين بربروس

وبغض النظر عن كون ذلك صحيحا تاريخيا أم لا فإن مثل هذه العبارة تدعو للتساؤل و التحليل، حيث لم يخف الفنان افتخاره بتاريخه القريب و كون الجزائر دولة و ليست قبائل مشتتة كما وصفها الاستعمار الفرنسي لتبرير احتلاله.

و كذلك نجد الشيء نفسه يتكرر في منمنمة "رجوع الخليفة عبد الرحمن" حيث كتب الفنان في الإطار السفلي للزخرفة" رجوع الخليفة عبد الرحمن بعد انتصاره" و كذلك عبارة " نصر من الله و فتح قريب" و على الراية التي يحملها الفارس على اليمين عبارة " الجهاد مفتاح الجنة" و كان الفنان مولعا بوصف الماضي القريب للجزائر حيث رسم منمنمة " ليالي رمضان" و كتب أعلاها عبارة " ذكرى من الجزائر الإسلامية القديمة(الشكل 12) و كأنه بذلك أعطى للمستعمر صورة بلاده الأصلية و يطالب بهويتها الثقافية التي دنسها الاستعمار و دلك بطريقة فنية لا تخلو من الجرأة.



الشكل 12.تفصيل من منمنمة ليالي رمضان

لكن المنمنمة الأكثر تعبيرا عن تلك الجرأة هي في المنمنمة "معركة بحرية " حيث كتب على إطارها المزخرف "معركة بحرية بين الأسطول الإسلامي و الأسطول المسيحي" و في أسفلها عبارة "النصر ثمرة الإرادة والشجاعة و الصبر و الثبات".(الشكل13)

الشكل 13.تفصيل من منمنمة معركة بحرية .و قد كتب عليها :

"معركة بحرية بين الأسطول الإسلامي و الأسطول المسيحي"

ترى هل تلك العبارات كانت رسالة ودعوة للجهاد و إخراج المستعمر؟

إن كثرة عبارات الجهاد و النصر و حب الوطن تدعو فعلا للتساؤل، الشيء الأكيد أن محمد راسم كان متعلقا كثيرا بوطنه و قضيته المصيرية و كان مدركا أن دوره كفنان هو التعبير عن ذلك و لو بطريقة محتشمة.

و هناك من يصف راسم على أنه مصور المرحلة التركية خاصة من تاريخ الجزائر، إذ أنه بالغ في رسم "خير الدين بربروس" و لم يرسم المقاومة الشعبية لبوعمامة و الأمير عبد القادر، و فاطمة نسومر و الشيخ المقراني و غيرهم. الواقع أن هناك نسبة من الصحة في مثل هذا القول، لكن هل كان في مقدور راسم، كفنان، فعل ذلك دون أن ينال الإقصاء، أو ربما أسوأ من ذلك من قبل السلطات الاستعمارية، التي كانت تقمع أي تعبير يشكل خطرا على كيانها؟.

أتت صورة الأمير عبد القادر التي أضافها إلى آثاره الفنية، متأخرة نوعا ما، مع أن الكثير من الفرنسيين و خاصة المستشرقين منهم وضعوا له صورا و رسموا خاصة لوحات تتعلق بتدخل الأمير عبد القادر بتنظيم خطة الدفاع عن المسيحيين، و نجدتهم في دمشق سنة 1860 م[1]

لكن راسم وضع لنا صورة شيخ، يضع سيفه على شماله، و يحمل سبحة فقد رسم لنا الفنان "شيخا بدويا"[2](الشكل14)

---

1 Sir Charles – Henry – Churchill: la vie d'Abdelkader. Alger. Sned.1974. Page 103

2 Khadda Mohamed OP.CIT. Page 41

الشكل 14.الأمير عبد القادر الجزائري.

فلم يرسم الفنان الأمير عبد القادر كأمير قاد المقاومة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي و أصبح بعدها رجل علم و تصوف اعترفت به الإنسانية جمعاء و قدرت مواقفه.

لقد وضع الأمير عبد القادر الجزائري (1807-1883) أسس الدولة الجزائرية و قسمها في ظل الاستعمار الغاشم تقسيما إداريا محكما سنة 1837م.[1]

فلم يصف لنا راسم ذلك الرجل الرمز، بل و لم يضع ملامحه الحقيقية أيضا.

ذلك خلافا لصورة بربروس، حيث كانت الشخصية معروفة بإرادتها الشرسة و حدقتها السياسية.

كان بربروس منظما و قائدh للأسطول العثماني، و كان لديه السند العسكري و المالي من طرف السلطان العثماني، فصوره راسم في كامل قوته و روعته فصورته التي تمثل رمزا لشجاعته و بروز شخصيته البطولية يجب أن تعكس أيضا المرحلة التي عاش فيها و هي القرن السادس عشر الميلادي.

توجد بالمكتبة الوطنية بباريس صورة لبربروس من القرن السادس عشر تصور لنا و كأنه الإله الإغريقي "نبتون" بلحية و شوارب تسقط بتموج عنيف و ملامح حاذقة، تعلو رأسه قبعة و عمامة مزينة بأوراق الأكانتوس.

لقد اطلع راسم ودون شك على مثل تلك الصور لبربروس و أراد أن يرسمه كما تخيله.

فضخم صورته و وضعه من الرأس إلى القدمين، عكس ما كان يقوم به الفنانون المغول و الأتراك حين يرسمون صور السلاطين و الأمراء و ذوي الشأن العظيم. إذ يضعون لهم صورا نصفية فقط، و غالبا ما تكون تلك الصور جانبية أي نشاهد بها نصف الوجه المرسوم فقط.[2]

لقد رسم محمد راسم "خير الدين بربروس" في كامل أناقته و نبالته و وضع له ملامح لينة تتميز بالحكمة، و لم يرسمه واضعا يده على سيفه، بل رسم يده اليسرى نصف مغلقة على الرجل اليسرى و اليمنى ماسكة بالعباءة الفاخرة. و نرى ملامحه و كأنه يبتسم، بل و كأنه عائد من انتصار ما.

---

[1] فتحي دردار- الأمير عبد القادر الجزائري(بطل المقاومة الجزائرية) – الجزائر 2001- ص 68

[2] زكي محمد حسن- في الفنون الإسلامية- دار الرائد العربي- بيروت 1981- ص 227.

على اللباس الخنجر و المسدس تحت الحزام الذي وضع له سيف و جعل بطريقة فاخرة أعطاه اللون الأخضر و الأحمر و وزعهما بطريقة متناسقة و كتب عبارة "خير الدين بربروس، مؤسس الدولة الجزائرية",مما أضفى على هذه المنمنمة قيمة تاريخية و وثائقية (الشكل15) .

الشكل15.خير الدين بربروس.

و يمكننا إثر هذا التحليل البسيط لمضمون آثار محمد راسم أن نستنتج أن فنه كان يحوي عناصر إيديولوجية انبثقت من تناقضات الحياة الاجتماعية.

تلك الأفكار " المحفورة بالمثل الاجتماعية العليا التي يحملها الفنان و التي تشكلت, توجه الأعمال الفنية و نزعتها الإيديولوجية"[1].

إن الفن هو بمثابة بناء فوقي، كالدين و الفلسفة و اللوائح...

و لكنه يتميز عنها بخصائص يمكن تحديدها، ففي الفن يختلط الواقع بالخيال و التصوير.إنه يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع، و تارة ليدخل ثانية إلى الواقع دخولا عميقا.

لقد كان موضوع راسم الأولي هو التراث. فقد كان يصور الحياة الاجتماعية في الجزائر ماضيا، و يمدح تقاليد و عادات ذلك المجتمع و يعطينا تفاصيل دقيقة عن الأشياء و اللباس و الفنون الشعبية و العمارة، ويبدو انه كان موفقا. حيث أنه درس كل ذلك، و أخذ ما أخذه عن الذين سبقوه من الرسامين، المسلمين و غير المسلمين، و خاصة المستشرقين منهم أمثال "دولاكروا" و "إتيان دينيه".

و بعض التكوينات مثل مشاهد الصيد، و النساء قرب الشلال تقترب بشاعريتها للأسلوب الفارسي. و كذا بعض المناظر الطبيعية المرسومة في خلفية اللوحة.

و يمكننا هنا تقسيم مواضيع راسم كما يلي: الحياة الاجتماعية و الدينية و المشاهد الحربية و البطولية.

كان راسم منمنم الأناقة الأنثوية، نبالة الرجال، وتبجيل الشخصيات التاريخية المهمة (البايا ت و القادة العسكريون و الرياس).

و هذه الخصائص تنبع من دراسة نفسية عميقة لهذه الشخصيات من قبل الفنان ليس فقط من حيث الأوضاع و الملامح لكن كذلك من ناحية الملبس و الوسط الاجتماعي.

و المنمنمة هنا تعكس ملامح و أحاسيس تلك الشخصيات و ما تتسم به من خصائص و ما تتقاسمه من مشاعر مع بقية الناس

---

[1]– بوسبيلوف. غينادي: الجمال الفني. ترجمة عدنان جاموس. منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق 1991. ص 264.

و تتجدر هذه الأعمال بعمق في تاريخ و ثقافة و واقع متميزين، حيث لها شخصية متميزة، إذ من السهل جدا إدراك أصل الفنان الجزائري.

و كان محمد راسم، مع تمجيده لثقافة و تاريخ الجزائر بافتخاريذكر الإنسان بصغره و ضعفه فنحس في كل منمنماته بثقافة و شخصيته الفنان و تواضعه أمام الخالق المصور، إذ كان فناننا يمضي بعض أعماله عادة بالشكل التالي:

" كاتبها و مصورها العبد المذنب، محمد راسم غفر الله ذنوبه آمين"

و هنا نجد تأثرا واضحا ببهزاد الذي كان أول فنان مسلم أمضى أعماله، إذ شعر أنه لديه الحق في الافتخار بما صنعت يداه و كان يمضي كالتالي:" من عمل العبد بهزاد"[1].

و من أهم المشاهد الحربية و البطولية، منمنمة "معركة بحرية" حيث يذكرنا الأسطول و المشهد بأعمال المنمنمين العثمانين بسردهم لسفر بربروس إلى جنوب فرنسا بدعوة من فرانسوا الأول[2]

و هذه المنمنمة الفريدة بفخامتها و تدبير ألوانها المتناسقة تتسم بشاعرية فريدة حيث، و رغم المعركة، نجد هناك نعومة في توزيع الضوء و الألوان و يتخلل تلك الألوان و على المساحة الحمراء للرؤية عبارة: "حب الوطن من الإيمان".

شهد البحر الأبيض المتوسط معارك بحرية كبيرة و أشهرها تلك الحملة التي فشل فيها الأسطول الكبير " لشار العاشر" في إخضاعه للجزائر.[3]

وكانت هناك حرب بين بعض الدول الأوروبية و الإمبراطورية العثمانية. و كان الأسطول الجزائري مكون من بحارة ماهرون يقاومون كل أعمال القرصنة التي تحدث عنها ابن خلدون في مقدمته[4]، "القرصنة كانت موجودة و كان يعمل بها البرتغاليون و الفينيقيين و بعض النورماديين و الصيقليين ...."

و لقد كان لراسم إطلاع واسع على تلك الصور التي وضعها فنانون هولنديون إنجليز و فرنسيون، الموجودة بعضها في متحف الفنون الجميلة بالجزائر[5].

---

[1] – زكي محمد حسن. التصوير في الإسلام عند الفرس . دار الرائد العربي، بيروت. 1981. ص 67

[2] Malika Benabdallah. La peinture par les mots. Musée National des Beaux- Arts. Alger. 1994. Page 28.

[3] Musées d'Algérie. Art et culture. Sned. Alger. 1971. Page 104.

[4] ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة.دار الصادر.بيروت .2000

[5] انظر : متاحف الجزائر، مجموعة "فن و ثقافة" الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر، 1971ص 103.

و قد استلهم من بعضها أشكال السفن الشراعية و كذلك المشاهد المختلفة لمدينة الجزائر. حيث اهتم بالتفاصيل الدقيقة للسفن و كذا بإبراز الملابس والأدوات الخاصة بالتجارة بما في ذلك أنواع الأسلحة المختلفة و إعطاءه معنى لحركة الأجسام التي تعبر على حماس البحارة الجزائريين و قوة عزيمتهم.

و علاوة على ذلك ابرز محمد راسم بعض ملامح الحياة في الجزائر قبل الاستعمار، فوصف بهجة الحياة لدى سكان الجزائر ببساطتها و هدوئها، ففي منمنمة "ليالي رمضان" وصف الفنان، بدقة تلك البهجة التي كان يعيشها سكان حي القصبة العتيق.

نجد في منمنمة تاريخ الإسلام (الشكل16،17،18) تقاربا مع تلك الصور التي تزين بعض المخطوطات الإيرانية و التركية التي تروي بما سيرة الرسول (ص) و نجد أيضا تشابها مع بعض الإيقونات البيزنطية الروسية (أرثودوكسية) حيث هناك سرد للأحداث تدور حول شخصية مركزية .

و يبدأ تسلسل الأحداث بتصوير الملاك « جبرائيل » حاملا القرآن الكريم مشيرا بسبابته إلى سورة العلق ، و الرسول (ص) في وضعية السجود موجود بغار حراء و على رأسه هالة و إكليل شعاعيا(الشكل16) .

و تعر الهالة في الأصل تعبيرا عن إشعاع الشمس و ألوهية نجومية أخرى ، و قد أحيطت ببعض الوجوه منذ العصور القديمة ، و تحول هذا الرمز في القرن الثالث إلى كل أقانيم الألوهية العليا[1] .

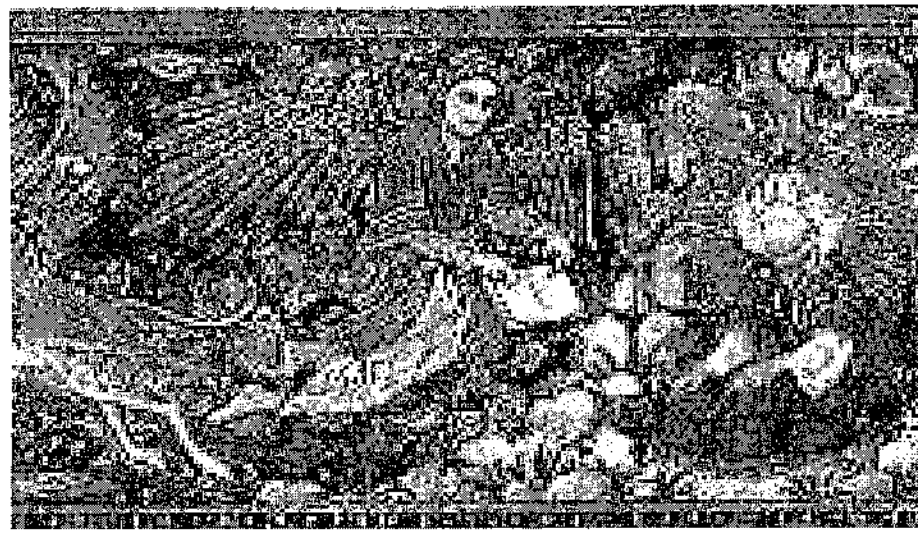
و كان يبدو في القرن الرابع أن الهالة الدائرية التي تعلو أو تحيط برأس الشخصية ، في الفن الإيقوني المسيحي هي موقوفة على المسيح .

ومنذ القرن الخامس ميلادي ، صارت ترمز إلى القداسة (للمرة الأولى في ضريح جالابلاسيديا في رافن)[2]

و في هذهذ الحالة تعبر عن المجد المنسوب لقديس الميت . إنها دائرة لتوافقها مع الرمزية السماوية للدائرة .

---

[1] فليب سيرنج : الرموز في الفن و الأديان و الحياة . ترجمة عبد الهادي عباس . دار دمشق سوريا 1992 . ص 488 .
[2] المرجع نفسه . ص 489 .



الشكل16 .تفصيل من الجزء الأيسر من منمنمة تاريخ الإسلام.

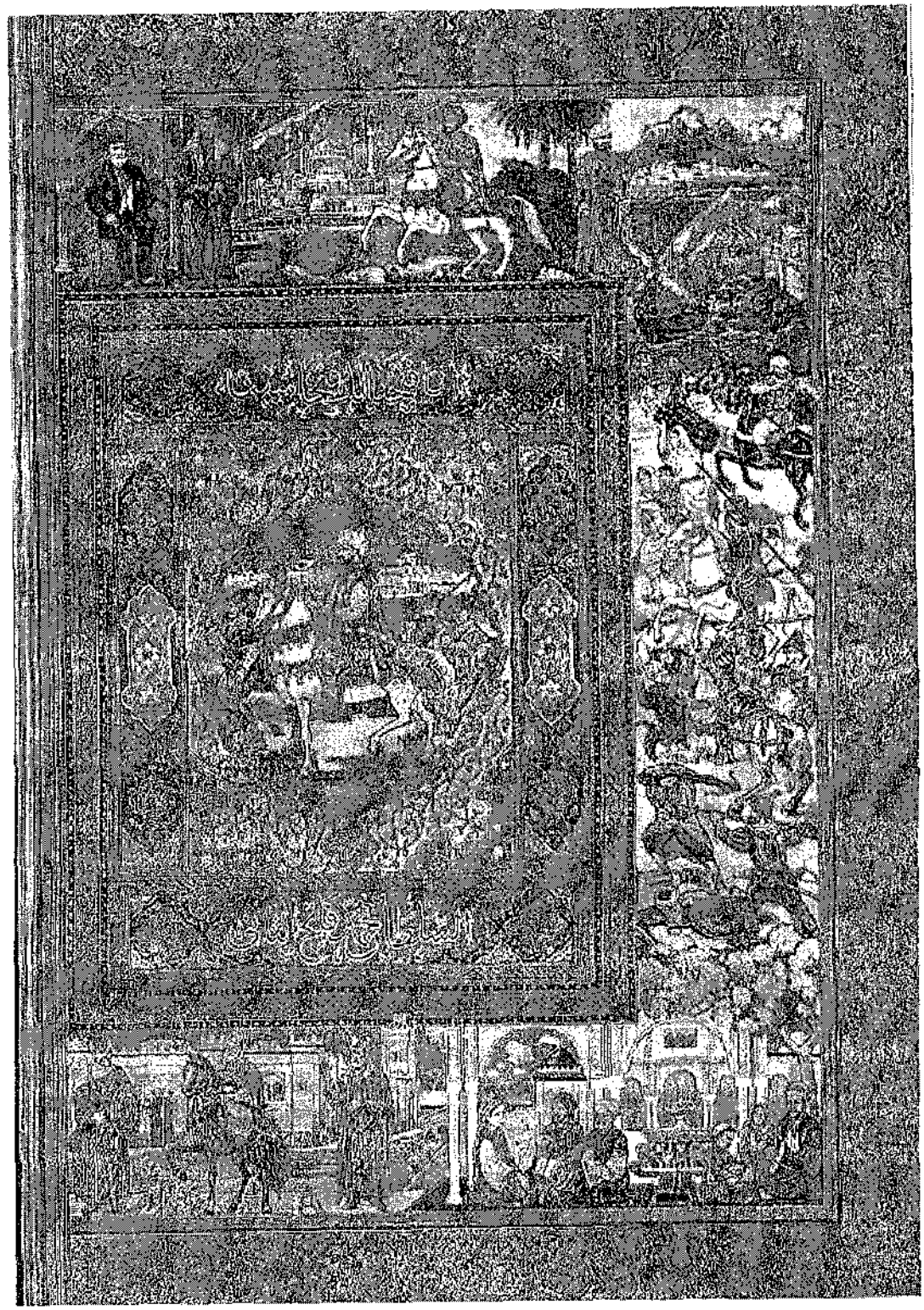
و كان الفن البيزنطي في العديد من الرسومات الجدارية ، يمثل شخصيات حية معتبرة كالقديسين ، و رأسها محاط بهالة على شكل مربع لتقريبها مع الرمزية الأرضية للمربع.[3]
كما نجد في المنمنمات الإسلامية الفارسية منها و التركية التعامل نفسه مع الشخصيات المقدسة كالأنبياء و الرسل ، و نرى ذلك مثلا منمنمة « يوسف و زوليخة» لبهزاد حيث نلاحظ في رسمه ما اعتاد الفرس عليه في تصويره من تغطية وجوه الرسل و إحاطة رؤوسهم بهالة من الضوء و توحي لنا وضعية الملاك جبرائيل في منمنمة تاريخ الإسلام لمحمد راسم بعض اللوحات المسيحية التي تصور لنا موضوع البشارة
و نجد أيضا بالجزء الأيسر من المنمنمة من المنمنمة ، الفرس المجنح (البراق) الذي يمثل لنا إسراء الرسول (ص)(الشكل17) .

[3] المرجع نفسه ص 190 .

الشكل 17.الجزء الأيسر من منمنمة تاريخ الإسلام (ألوان مائية وتذهيب على ورق)

كما نجد أيضا في هدا الجزء من المنمنمة، الكعبة في قلب مكة المكرمة مع ابن سعود .

و كل المشاهد الهامشية الأخرى تصور لنا مختلف الفتوحات كفتح الأندلس على يد طارق ابن زياد و انتصارات أخرى و بعض مشاهد المقاومة ، و مشاهد الفروسية (الشكل17).



الشكل 18.الجزء الأيمن من منمنمة تاريخ الإسلام.و يمثل لنا بعض المراحل التاريخية للحضارة الإسلامية.

أما المرأة فكانت في منمنمات محمد راسم ذات أهمية ، إذ نلاحظها حتى في مشاهد الصيد(الشكل 19) تحت الخيمة تحضر الطعام و في منمنمة سطوح القصبة (الشكل20)تحضر فوق السطوح ، و حول منبع الماء و الساحة العمومية (الشكل21) .

الشكل19 : تفصيل من منمنمة مشهد صيد

وهذا لا ينطلق مع فكرة مجتمع مثالي ، لكن عند راسم نسجل حضور المرأة في الحياة الاجتماعية .

و قبل ذلك ، كان قد أعطى المصورون الأدباء الأوروبيين صورة عن المرأة الشرقية ، و كانت تلك الصورة بعيدة عن الواقع .

و كانت كلمة « حريم » تطلق على نساء عائلة الحاكم عثماني . حيث كانت النساء يتلقين مختلف الفنون كالخط ، و الزخرفة و الموسيقى و اللغات الأجنبية[1] .

و كانت معظم اللوحات التي مثل فيها المصورون الأوروبيون صورة تلك النساء نصف العاريات من وحي خيالهم ، إذ لم تطأ أقدامهم « الحريم » أو لم يذهبوا إلى الشرق مطلقا .

و قد رسم كل من دولاكروا[2] ، أنجر[3] و ماتيس[4] ، عالما نسائيا خاضعا لاستيهاماتهم(أنظر الشكل22) .

و كانت المرأة في لوحاتهم ، علاوة على كونها مثيرة للشهوة ، ليس لها من الأهمية سوى خدمة الرجل و الانصياع لرغباته و تلك كانت صورة بعيدة نوعا ما عن واقع المرأة الشرقية.

---

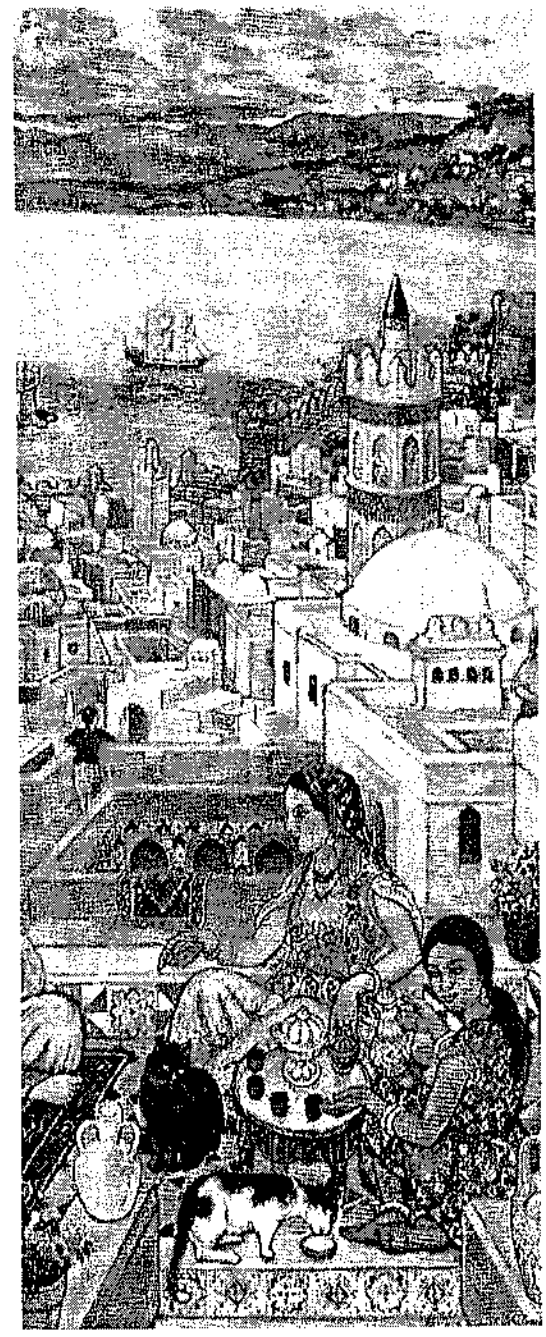
[1]. courrier international n°616 – 22 du 28 Août 2002 . page 32

[2] أوجين دولاكروا (Eugène DELACROIX) رسام فرنسي من رواد الحركة الرومنسية (1798 – 1863م)

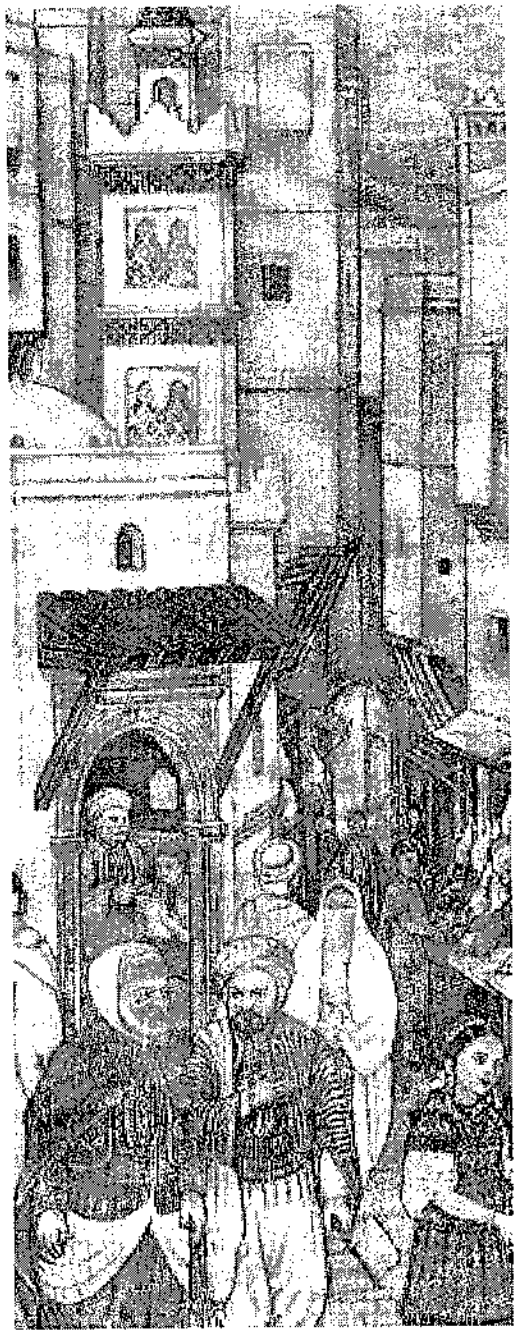
[3] أنجر (Jean Auguste Dominique INGRES) رسام فرنسي من رواد الحركة الكلاسيكية الجديدة (1780- 1867م)

[4] هنري ماتيس (Hanri MATISSE) رسام فرنسي من مؤسستي الحركة الوحشية (FAUVISME) (1869 – 1954م)

انظر : Dictionnaire encyclopédique de la peinture . Booking international . Paris .1994



الشكل20 .تفصيل من سطوح القصبة.



الشكل 21.تفصيل من حي سيدي عبد الله.

بينما نجد في بعض المنمنمات الإسلامية صورة المرأة في مشاهد للصيد و بعض الأعمال اليومية ، حيث كانت أسطورة « شيرين و فرحات » في إيران ، تعطي صورة تلك المرأة

التي غادرت بلدها لتلتحق بحبيبها ، و كانت تركب الجياد و تصطاد ، و تقوم بغير ذلك من الأعمال و ذلك لم يكن ليبعد عنها أنوثتها و لا جمالها[5].

[5] MERNISSI Fatima . Le Harem et l'occident . Albin Michel. Paris . 2001 . page 16

الخاتمة :

إن أعمال محمد راسم التي تتضمن مشاهد الحياة الاجتماعية ، مشاهد الصيد و مناظر عمرانية و معارك بحرية و صورا شخصية متنوعة و ثرية تتميز بوحدة عميقة و هي دون شك نابعة عن تعبير و إحساس صادق .

لكنه لم يتردد في أن يثور على الشكل التقليدي للمنمنمة و إدخال منظور عليه ، فقام بإضفاء روح غربية على أسلوبه الذي أصبح مدرسة مثله مثل المدارس التاريخية المهمة كالبايات و القادة العسكريين و الرياس و الأمراء .

و كانت خصائص أعماله الفنية نابعة من دراسة نفسية عميقة لهذه الشخصيات ليس فقط من حيث الأوضاع و الملامح و حسب ، بل أيضا من حيث الملبس و الوسط الاجتماعي .

و استنتجت من هذه الدراسة ما يلي :

1. تتجذر هذه الأعمال بعمق في تاريخ الجزائر و تعكس ثقافة و واقعا متميزين ، حيث إن لها شخصية متميزة إذ من السهل إدراك أصل الفنان الجزائري .
2. مع تمجيده لثقافة التاريخ الجزائر بافتخار، يذكر رسم الإنسان بصغره و ضعفه فنحس بقوة حاضرة شبه ربانية تضع عينها على كل عمل فني فيصبح التصوير عند راسم ثناء لإبداع الخالق.
3. البعد الروحي لمنمنمات محمد راسم لا ينفصل عن جمالية الفنون الإسلامية الأخرى فالموضوع الظاهر هو مشهد صيد أو زفاف لكن الموضوع الحقيقي هو الذي يتنافى تماما مع الموضوع الدنيوي المدنس.
4. وجود حضور كثيف لصورة المرأة في أعمال محمد راسم فكان بها يعبر عن شخصيته الوطنية و تقاليد أمته.
5. وضع راسم قواعد لمنمنمات حديثة بإثرائه فن المنمنمات الإسلامية و ثورته العميقة على الشكل القديم للمنمنمة و أظهر الزمن في منمنماته و كأنه متوقف و المشهد يصبح في صراع بين الأزلي و المؤقت.

و تبقى هذه النتائج مجرد خلاصات من قراءة بعينها ، و لا تدعي أننا توصلنا إلى ما كنا نصبو إليه ، فمبلغ الكمال من المحال .

و نعتقد أن في هذا البحث ، و في كل بحث ، ثغرات لا بد أن تسد مقبل باحثين آخرين ، و هذه هي طبيعة البحث المفتوح .

سعيد دبلاجي . مستغانم في 2006/03/15

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر :

القرآن الكريم

أ – المصنفات :

ابن خلدون . المقدمة . دار الصادر بيروت 2000

ب – المعاجم :

صليبا جمال : المعجم الفلسفي ج1 جار الكتاب اللبناني ط1 1971

booking international .Dictionnaire encyclopédique de la peinture France 1994

جـ – كتب الحديث و التفسير :

– محمد علي الصابوني – صفوة التفاسير م 2 .دار ومكتبة الهلال.2002.

– السيد سابق . فقه السنة .المجلد الثاني. دار ومكتبة الهلال. 2002

– أبو داوود السجستاني .صحيح سنن المصطفى. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.1994

المراجع :

أ . العربية

1. أبو صالح الألفي . الفن الإسلامي ، أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، دار المعارف لبنان. دت.

2. ابراهيم مردوخ ، حركة تشكيلية المعاصرة بالجزائر م.و.ك الجزائر 1988 .

3. أبو الحمد محمد فرغلي ، التصوير الإسلامي ، الدار المصرية اللبنانية 2000 .

4. ثروت عكاشة ، التصوير الإسلامي و العربي بيروت 1983 .

5. ثروت عكاشة ، فن الواسطي. دار المعارف. مصر. دت .

6. زكي محمد حسن ، فنون الإسلام. دار الرائد العربي بيروت 1981 .

7. زكي محمد حسن ، في الفنون الإسلامية دار الرائد العربي بيروت 1981 .

8. زكي محمد حسن ، التصوير في الإسلام عند العرب ، دار الرائد العربي في بيروت 1981 .

9. عفيف بهنسي ، الفن الحديث في البلاد العربية دار النشر البونسكو 1979 .

10. عفيف بهنسي ، رواد الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الجنوب للنشر تونس 1980 .

11. فتحي دردار ، الأمير عبد القادر الجزائري الجزائر 2001 .

12. محمد ناصر ، عمر راسم المصلح الثائر ، لافوميك الجزائر دت . الجزائر

13. محمد ناصر ، الصحف العربية الجزائرية (1847 – 1939) ش.و.ن.ت 1988

14. محمود بسيوني ، أسرار الفن التشكيلي . عالم الكتب ، القاهرة . ط2 . 1994 .

15. محي الدين طالو ، الفنون الزخرفية. دار دمشق للطباعة و النشر. دمشق1999.

16. محسن محمد عطية ، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، دار الفكر العربي ط1 2000 .

ب-المترجمة :

1. ألكسندر بابادوبولو ، جمالية الفن الإسلامي . ت . علي الل واتي . تونس 1979 .

2. برتليمي جون ، بحث في علم الجمال . ت . أنور عبد العزيز دار النهضة . القاهرة 1971 .

3. بوسبيلوف غينادي ، الجمال الفني . ت . عدنان جاموس ، وزارة الثقافة السورية دمشق 1991 .

4. جون ديوى ، الفن خبرة . ت . زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية القاهرة 1963 .

5. فيشرا رانست . ضرورة الفن . ت . أسعد حليم الهيئة المصرية العامة مصر 1981 .

6. فيليب سيرنج ، الرموز في الفن و الأديان و الحياة . ت . عبد الهادي عباس دار دمشق سوريا 1992 .

7. لوفافر هنري ، في علم الجمال . ت . محمد غيطافي دار المعجم العربي بيروت ط1 1954 .

8. هربرت ريد ، معنى الفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998

ج-الأجنبية

1-Berques,Jacques.Languages Arabes du présent.Gallimard.Paris.1980

2-Bouabdallah,malika.La peinture par les mots.Musée des Beaux Arts .Alger.1994

3-Bureckardt,Titus.L'art de l'Islam.Languages et signification.Sinbad.Paris.1985

4- Bourouiba,rachid.Les représentations figurées dans l'art Hammadite.ENAL.Alger.

5-Bockemuhl,Michel.Rembrandt.Taschen.1994.

6-Clevenot Dominique.l'ArtIslamique.Scala.Paris.1997

7-Drias, Lakhdar.Mohammed Temmam.Musée National des Antiquitées.Alger.

8-Dinet ,Etienne.Mohammed Prophête d'Allah.Studio Editions.Paris.1918.

9-Guégan.stéphane.De Delacroix à Renoir.IMA.2000

10-Khadda ,Moohammed.Mohammed Racim.1990

11-Le Maire,Gérard.Georges.L'univers des orientalistes.Place des victoires.Paris.2000

12-Marçais, Georges.La vie musulmane d'hier vue par M.Racim.Arts et métiers graphiques.Paris 1960.

13- Mernissi ,Fatima.Le harem et l'occident.Albin Michel.Paris.2001.

14-Mechakra Nadia,Les peintres voyageurs.Musée national des Antiquitées.Alger.

16-Papadopoulo,Alexandre.Esthétique de l'art Islamique.Paris.1977

17-Sir Charles- Henry ,Churchill.La vie d'Abdelkader.SNED.Alger.1974.18- 18- Vidal-Bué, Marion.Alger et ses peintres.Paris-Meditéranée.Paris .2000.

19- Vidal-Bué, Marion.l'Algérie des peintres.Paris-Meditéranée.Paris .2000.

ثالثا.المجلات و الجرائد

ا.العربية :

1. بانوراما فن الرسم الجزائري(1962-1994).ديوان رياض الفتح.1995
2. متاحف الجزائر.الفن الجزائري الشعبي و المعاصر.سلسلة فن وثقافة.ش.و.ن.ت1973
3. دليل معرض محمد راسم.المتحف الوطني للفنون الجميلة.1996
4. مجلة آفاق عربية.العدد 4 .1976

ب.الأجنبية :

1-L'Algérianiste.n°65.1994.

2-Ali khodja. Peintures .Galerie Isma.Alger.1998

3-Ali khodja .Oeuvres récentes.OREF.Alger.1986.

4-Courier International n°616(22-28 Août) 2002.

5-Musées d'Algérie .Arts et Cultures.SNED.Alger.1971.

6-Tassili magazine n°05.1996.

فهرس

مقدمة

فاتحة

مدخل

الفصل الأول: حياة محمد راسم وآثاره

1- بداياته وتشكيله مدرسة فنية جزائرية

2- أعماله

3- تلامذته

الفصل الثاني:الخصائص الفنية لأعمال محمد راسم

1- من حيث المادة

2- من حيث الشكل

3- موضوعات أعمال محمد راسم

خاتمة

قائمة المصادر و المراجع

الفهرس