الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـــــــم العـــالي و البـــحث العلمـــــي
جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب و اللغات
قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون

تخصّص دراسات في الفنون التشكيلية

الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر

من خلال أعمال الفنّان التشكيلي مقدس نور الدين

إشراف الدكتور :

أ.د. طرشاوي بلحاج

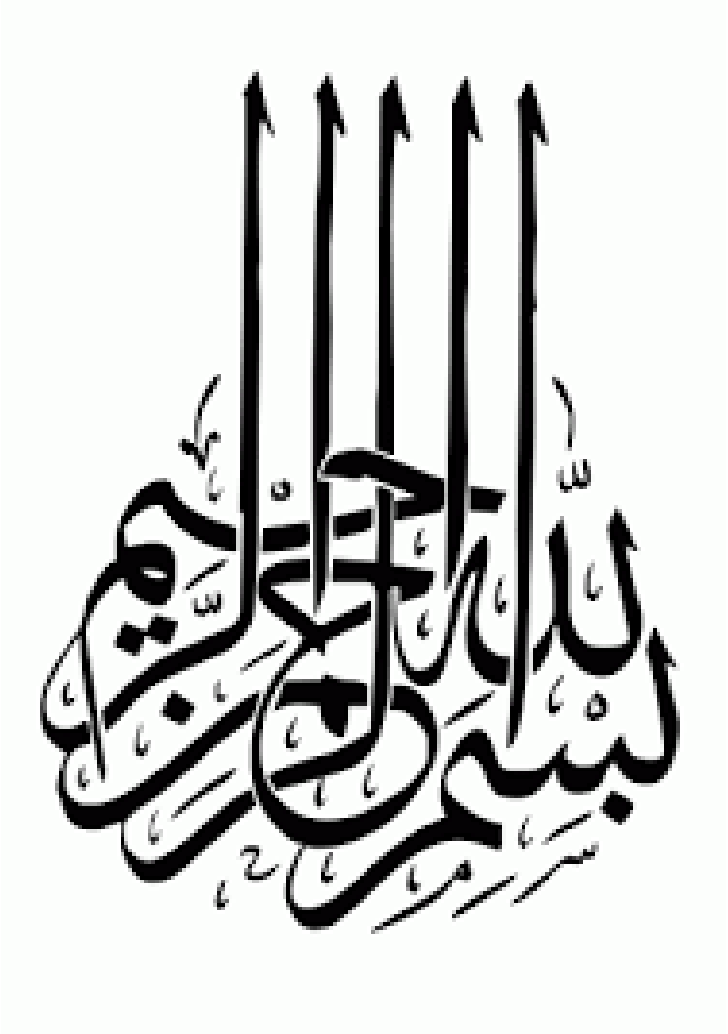
إعداد الطالبة:

مقدس حفيظة

لجنة المناقشة:

د.بلبشير عبدالرزاق	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. طرشاوي الحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د. جمعي رضا	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
أ.د. بوقربة الشيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	عضوا مناقشا
د. عزوز بن عمر	أستاذ محاضر –أ–	جامعة وهران 1	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

نحمد الله ونستعين به ونشكره على نعمه وما أعطانا إياه.

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف "طرشاوي بلحاج" .

إلى كل من مدّ لي يد المساعدة من قريب أو بعيد.

إلى الأساتذة الكرام أعضاء اللجنة الذين شرفوني بحضور مناقشة هذه الرسالة.

إهـداء

إلى والدي الكريمين، إلى زوجي العزيز

إلى أميرتي إلينا

إلى كل الأهل و الأقارب والأصدقاء

مقدمة

المقدمة

الفنّ وسيلة للتّعبير والتّواصل تُخاطب بها النّفس البشرية و حواس الإنسان، عن طريق الحركات أو الأصوات أو الخطوط والأشكال والألوان، في أعمال فنّية يتلقّاها المشاهد، محدثة نوعا من الإيقاض للمشاعر أو الإثارة، أو طرح تساؤلات لما تحمله من معانٍ و دلالات و تأويلات في خطاب فنّي. ونسعى من خلال بحثنا إلى دراسة موضوع **الخطاب في التّشكيل الفنّي المعاصر**، في بنيته المتنقّلة ضمن ثنائية البثّ والتلقي وفق منحى فكري وفنّي.

شهدت بداية النصف الثاني من القرن العشرين تطوّرا كبيرا للفنّ التشكيلي، اختلفت مظاهره بتطوّر الإنجازات العلمية و الابتكار التكنولوجي، و تعلّقت بقضايا فكرية، اجتماعية و سوسيو ثقافية تلامس الواقع المعاش، فكان لهذا تأثيرا كبيرا على تاريخ الفنّ، حيث برزت اتّجاهات و حركات تشكيلية شديدة التنوّع، تميّزت بأسلوب يناهض ما يعرف بالحديث، وسمّيت بفن ما بعد الحداثة، برؤى جديدة و مختلفة كل الاختلاف عمّا سبق من الفنون.

و الفن المعاصر، يعتمد على ديمقراطية التعبير بكل أصنافه، والجمع المتكامل بين اللّغة والصوت والصورة والشكل واللّون. كما تميّز بالجمع للفنون المختلفة الى حدّ الخروج من حيز اللّوحة. يمثّل جزءا من ثقافة النّاس و ممارستهم اليومية و يشمل خبرة حياة الفنّان بكلّ أبعاده، معتمدا على التجريب و البحث الفنّي.

عمّت مظاهر الفنّ المعاصر معظم البلدان العربية، ممّا أدّى بالفنّانين إلى استنتاج طرق وأساليب خاصّة، بحثا عن التحرّر من المرجعية الغربية إلى الإيديولوجية السوسيواجتماعية في الفعل الفنّي الجمالي، الذي ينحت الهويّة العربية من خلال إحياء التراث المادي و اللامادي، و تجسيد عادات

مجتمعه و تاريخه في خطاب بصري لأعمال تشكيلية معاصرة . و الفنّان في هذا السياق لا يكون معاصرا اذا انتهج سلوك عصر آخر أو انفصل عن ثقافة مجتمعه، بل تتّخذ معنى المعاصرة التحديث للثقافة المحلّية، و الارتباط بالجذور التاريخية و الجغرافية و الثقافية، (هذا ما نجده في أسلوب الفنّان "مقدس نورالدين" وبتقنيّته البيكسال) و هو ما نسمّيه الهويّة .

والهويّة هاجس شغل الفنّانين العرب، فتوارثت التجارب و الأبحاث الفنّية في هذا الصدد، و أصبح الفنّ كونه الإبداع منتِجا لفكرةٍ جديدةٍ أو أسلوب أو منهج، و توحّدت بذلك من خلال جماعات مثل جماعة "البعد الواحد" بالعراق، جماعة "أوشام" بالجزائر، جماعة "الدار البيضاء" بالمغرب، مدرسة الخرطوم بالسودان، و مدرسة تونس و غيرها.

تميّز الفنّ في الجزائر باختلاف أنماطه و أساليبه حسب الحقبة الزمنية، و الظروف السياسية، والأوضاع الاجتماعية خاصة، والاقتصادية والثقافية حيث نجد فنّ المنمنمات و الزخرفة الإسلامية، ونذكر من رواده عائلة راسم (عمر ومحمد راسم) و فنّانين أمثال مصطفى بن دبّاغ و محمد تمّام و غيرهم. وفنّ تشكيلي معاصر، استمدّ أصوله من مدارس فنية غربية، و ذلك راجع لسيطرة الاحتلال الأجنبي. حيث تأثّر الكثير من الفنّانين الجزائريين بالأساليب الفنّية السائدة آنذاك نظرا لريادة الفرنسيين والأوربيين في مجال الفنون في تلك الفترة، وخاصّة بعد فتح مدارس الفنون الجميلة بكلّ من الجزائر، قسنطينة ووهران.

و برزت مجموعة من الفنانين، أصبحوا روادا للحركة الفنية التشكيلية بعد الاستقلال، و أشرفوا على جيل جديد. حيث توسع التّكوين الفني الّذي ساعد هذا على إثراء و تشجيع الفنون و الفنّانين.

مرّ الفنّ في الجزائر بمراحل، و تناول اتّجاهات فنّية مختلفة، مثل الواقعية، الانطباعية، التكعيبية، التجريدية، السريالية، الفطرية و غيرها. فأقيمت مهرجانات و تظاهرات ثقافية، عربية و دولية و معارض

فنية، شخصية و جماعية داخل الجزائر أو خارج الوطن، حيث تكوّنت جماعات وجمعيات وتيّارات فنّية مختلفة، كجماعة الأوشام التي سلف ذكرها و جماعة الصباغين فيما بعد، و غيرهم من الجمعيات، أعطت طابعا للفنّ التشكيلي المعاصر بالجزائر.

والفنّ التشكيلي في الجزائر حلقة من سلسلة الفنّ الإسلامي و العالمي، نتج عن انصهار مختلف الحضارات وأصباغ فنون الأجناس المختلفة التي دخلت بلاده، وكان لها تأثيرا نتج عنها الفنون كالفنّ البربري، والفن البيزنطي ، والفن الإغريقي، والفن الروماني، والفن الإسلامي التي توارثتها الأجيال عبر العصور، كما هناك حضارات ما تزال قائمة، أصلية من تربة هذا الوطن، وجدت آثارها في صخور الهضاب العليا و في صخور جبال الصحراء، و منطقة الآهقار و التاسيلي، وآثار معمارية لتيمقاد وشرشال و تيبازة وجميلة وغيرها. كلّها تستمدّ منها الأجيال خطابا تاريخيا، عقائديا و فّنيا من عصور ما قبل التاريخ. فالفن التشكيلي الجزائري ليس نتاجا عابرا بل تعبير عن فكر و شعور، و عن أسلوب حياة مسايرة للعصر في مختلف تطوّر مراحله.

عمد الفنّان الجزائري المعاصر على نتاج روح جديدة و صور إبداعية و طراز متميّز مند فجر الاستقلال، فاختلفت الصّياغة، و تنوعت العناصر مع وحدة الموضوع، نجد منها أعمال الفنّان الجزائري المعاصر "الهاشمي عامر" في " المنمنمات الجديدة" متميّزة عن المنمنمات في البلدان العربية الأخرى، ذلك في تكسيره للإطار الزخرفي في اللّوحة، الّذي منحها نظرة جديدة تعبِّر عن خطاب فنّي جمالي معاصر .

أيضا أسلوب الحروفية ، و تطوّرت صياغتها و استخدامها بأشكال معاصرة، بعيدة جدّا عن القواعد المألوفة للخطّ، و النقطة، و الشكل، و الإيقاع، و الفضاء. نذكر من أهمّ التشكيليين في الخط العربي: نور الدين كور، عمر خيثر، خالد سبع، الطيب العيدي بأعمالهم الجدّ متميّزة. هؤلاء المعاصرين

و غيرهم، عملوا على إعادة تشكيل الخط العربي و توظيفه بطريقة مبدعة، لم تكن مألوفة من قبل، أكسبته تشكيلا معاصرا في ضوء الأصالة و اثبات الهويّة عن طريق الحرف.

ثمّ تقنية البكسال « Pixel » في أعمال الفنّان "مقدس نور الدين" الّذي أعطى لأعماله صياغة شكلية جديدة ومختلفة تماما عمّا تعوّدت عليه بصيرتنا، لا تنقطع عن الأصول و إحياء التراث، بين الأصالة و المعاصرة في ارتباط تقنّية تكنولوجيا العصر و الصّورة الرقمية.

تجلّت هذه اللّغة التشكيلية في خطاب، هو خطاب بصري بين اللّوحة المرئيّة و المتلقّي، يرسمه الفنّان تعبيرا عن قضايا فكريّة مختلفة في مباحث جمالية من الفنّ المعاصر. و يقتضي هذا الخطاب قراءة اللّغة التشكيلية داخل نسق الثقافة المعاصرة، حيث يلعب دور الوسيط بين الفنّان و جمهوره، و دور النّاقد الفنّي بأسلوب جديد يميّزه الاهتمام بالعملية الإبداعية و الموقف الجمالي .

ومن العوامل الدّافعة لتناول موضوع الخطاب التشكيلي في بحثنا، مساهمته في تسجيل الاتّجاهات و الأساليب الّتي تشكّل المسار الفنّي، و في رصد تطوّر الحركة التشكيلية الجزائرية، من خلال المعطيات المستمدّة من الصورة المرئية أو اللّوحة الفنّية.

وقع اختياري لهذا الموضوع، نتيجة لأهمية الخطاب التشكيلي في الأعمال الفنّية المعاصرة، وقدرته على توصيل الحسّ المرئي للمشاهد. فالخطاب البصري هو خطاب هادف، من الضروري أن يكون مفعما بتعابير العمل الفنّي، و موضّحا للمعنى القِرائي الّذي يكشف النِّقاب عن أبعاده في كلّ مكان و زمان، من منطلق لغة الصورة في أشكالها، اتجاهها، أصولها، تقنياتها، فضائها، إيقاعها، فراغها وغيره.

هذه القراءة النّقدية الجمالية، تعتمد على أسس و قواعد تختلف دراستها في اللّوحة البصرية المعاصرة مقارنة مع أعمال فنّية في عصور ماضية، و ذلك راجع لاختلاف القيم الجمالية المتعارف عليها

في كل عصر. تشمل كلا من الشكل الّذي هو في حدّ ذاته لغة رمزية، تحمل القدرة على إثارة الانفعال الجمالي من خلال التّكوين، و الاتّزان، و الملمس، و السطوح، و الخط، و الايقاع، و الحركة، و التوزيع، فيعتبر الشكل المحور الأساسي في العمل الفنّي. واللّون، كلغة تعبيرية، يعطي للإحساس الجمالي أسلوبا خاصا عن طريق الحركة، مبدعا بتأثيرات رمزية. ومن أهمّ العناصر البنائية للعمل الفنّي دراسة اللّون من الناحية السيكولوجية، وتأثيرها على العمل الفنّي، وانعكاساتها في الخطاب التشكيلي بين اللّوحة البصرية والمتلقّي. أيضا معالجتها من خلال القيمة، والشدّة، والدرجة، والنّغم اللّوني، و الائتلاف اللّوني و غيره.

- فيهدف هذا البحث الى أبعاد اجتماعية وتاريخية تؤرّخ عملية الإبداع من خلال الخطاب التشكيلي.
- ويهدف أيضا الى رصد أسس اللّغة اللّونية، ومفاهيم الخطاب الفنّي و عناصره في اللّوحة البصرية المعاصرة.
- تبسيط الخطاب التشكيلي المعني، وإدماج العمل التشكيلي في الوسط الاجتماعي من خلال الخطاب والحوار.
- كما قلّت الدّراسات التطبيقية للخطاب التشكيلي، و النقدية للأعمال الفنّية التشكيلية.
- أيضا، هذا الموضوع يمكّنني تحصيل مكتسبات معرفية جديدة، خاصة في مجال الخطاب، و النّقد، والقراءات للّوحات الفنّية التشكيلية و المعاصرة خاصة.
- تكشف عمليات الفحص للدّراسات الفنّية عن نقص واضح في القراءة و التحليل التشكيلي.
- خلو المجال بطريقة واضحة من بحوث متعمّقة في الخطاب التشكيلي.

و نحاول في هذا البحث أن نطرح إشكالية **ما هي قواعد الخطاب التشكيلي في الأعمال الفنّية، و على أي أساس نحدد القيم الجمالية لقراءة الأعمال الفنية المعاصرة.**

و من هنا يتبيّن لنا أنّ الخطاب التشكيلي مجال واسع للقراءات المتنوّعة، الّتي تفرز تفاعلا و جدلا بين لوحة الفنّان والمشاهد. فالخطاب التشكيلي خطاب مرئي راقي، وتعبير يعتمد تقنية الحّس البصري، والقدرة القرائية للنّص التشكيلي الّذي يختزله العمل الفنّي.

و في محاولة الإجابة على هذه الأسئلة، اقتضت الضرورة البحثية إلى تقسيم البحث وفق خطّة منهجية، تتضمّن ثلاثة فصول، فضلا عن وجود مقدّمة و خاتمة.

الفصل الأول: وهو عبارة عن **مقاربة في الخطاب والخطاب التشكيلي للّوحة الفنّية** حيث حدّدت فيه الباحثة "مصطلحات الخطاب ومناهج تحليله"، إضافة إلى دراسة "الخطاب التشكيلي" و"المنهج السيميائي لقراءة العمل التشكيلي" و"مقوّمات العمل الفنّي".

الفصل الثاني: المعنون ب" **الخطاب التشكيلي في الجزائر**" تناولنا فيه المسارات والاتجاهات الفنّية في تاريخ الفنّ بالجزائر، انطلاقا من "جذور الفن الجزائري" (فنّ التاسيلسي)، ثمّ "الفنّ الإسلامي في الجزائر" حيث تطرّقنا إلى المنمنمات والخطّ العربي. دون أن ننسى كمبحث: "الاستشراق" حيث بلغ هذا الأخير أَوجَهُ في الجزائر أكثر من مكان آخر في العالم، ثمّ "الخطاب التشكيلي في القرن العشرين" وفيه تناولنا التّصوير المسندي و الحركة التشكيلية لما بعد الاستقلال. وأخيرا "**أسلوب البيكسال المعاصر**"، وهو أسلوب الفنّان الّذي ميّز إبداعاته الفنّية وكان محلّ الدّراسة التّطبيقية.

الفصل الثالث: عبارة عن" **دراسة تحليلية** وجمالية في خطاب تشكيلي **لأعمال الفنّان البيكسالية**"، فكان هذا الفصل تطبيقا لما تطرّقنا إليه من مقاربة تحليلية في الخطاب ودراسة في المنهج السيميائي

لقراءة اللّوحة التشكيلية، وتعرّضنا فيه ل"**ترجمة الفنّان**"، **وأسلوبه** "**البيكسال**" مع التعرّف على أعماله خلال المراحل الثلاثة لمشواره الفنّي إظافة إلى "**تحليل ستّة لوحات من إبداعاته**" الخيالية بتقنيّته الأصيلة.

و مثلما نفتح بحثنا بمقدمة، نختمه بخاتمة، كانت حوصلة لأهم النتائج و الاستنتاجات.

كما نعتمد في هذا البحث على المنهج التاريخي، وذلك في دراسة المسارات والاتّجاهات الفنّية الّتي مرّ بها تاريخ الفنّ في الجزائر من جذوره بحضارة التاسيلي وما خلّفه الدخول الفينيقي والبيزنتي والروماني والوندالي من آثار فنّية، ثمّ استقبال الحضارة العربية الإسلامية، فتطوّرت فنون الزّخرفة والمنمنمات والخطّ العربي. وبعدها الاستعمار الفرنسي الّذي عمل على طمس الهويّة، فاعتنق الفنّان الجزائري الرسم المسندي وتأثّر بالفنون الغربيّة دون أن يتخلى عن أصالته وأصوله. وفيما هو معاصر الآن هيمنة العولمة والتطوّر التّكنولوجي وتأثيره العالمي في الأعمال الفنية. أيضا المنهج التحليلي والسيميائي لتحليل الخطاب وأنواعه ولتحليل اللوحات التشكيلية (حيث يعتبران أساسا في تناول الخطاب التشكيلي المعاصر) ودراستها من حيث سيميائية الصورة، وتفكيك العلامات والدّوال فيها للوصول إلى دلالاتها الأيقونية وإلى الخطاب التشكيلي المتداول فيها.

ككلّ البحوث العلمية والدّراسات المختلفة، تواجهها مجموعة من الصعوبات والعراقيلّ أهمّها قلّة الدّراسات الخادمة للموضوع المعالج وندرتها خاصّة المتعلّقة منها بفنّ البيكسال، وذلك لعصرنته وآنيته بالرغم من عالميّته (universel) والّتي مازالت في مرحلة البحث والاستكشاف والتوثيق. أيضا نقص في المصادر والمراجع الخاصّة بالفنون في الجزائر، وخاصّة منها في التصوير التشكيلي نظرا للظّروف السياسية والاجتماعية الّتي مرّ بها الوطن.

وبالرّغم من ذلك سعينا إلى البحث مع الجمع والإلمام بمختلف المعلومات والتفاصيل الخاصة بالموضوع، وذلك من خلال زيارة الكثير من المكتبات في مختلف أنحاء الوطن وخارجه، والمتاحف الفنّية، والنشاطات الثقافية، والمحاضرات ضمن العديد من المعارض التشكيلية الّتي ساهمت في إثراء البحث بمعلومات جديدة وصائبة من منبعها، بالاحتكاك مع الفنّانين وخاصّة الكبار منهم والّذين عاشوا تاريخ الفنّ وأعطوا الكثير من إبداعاتهم.

إعتمدنا في إنجاز هذا البحث على جملة من المصادر والمراجع كانت سندا مرجعيا في هذه الدّراسة وحقلا معرفيا استطاعت الباحثة من خلالها تكوين رؤية الهدف والاستعانة بها أثناء التحرير، نذكر منها:

- كتاب الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، د. محمد بلاسم.
- كتاب العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ، ترجمة سعيد بنكراد.
- كتاب تاريخ الفن المعاصر، د. محمد أمهز.
- كتاب مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ابراهيم مردوخ.
- كتاب الحوار التشكيلي مع العلامة الخطية في الفن العربي المعاصر، الحبيب بيده.
- كتاب التحليل النفسي والفن، فرويد، تر حبيب مونسي.
- كتاب دراسات في الفن و الجمال، زهير صاحب، نجم عبد حيدر، بلاسم محمد.
- كتاب الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي– مقربة جمالية في نمادج تجريدية عند الفنان محمد خدة، عمارة كحلي.
- كتاب شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، نزار شقرون.
- كتاب فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، عبد العالي معزوز.

- Tout sur la peinture, Jean Monnert.
- Les chefsd’œuvre de la peinture, Dominique Spiess.

- Art de la couleur, Johannes ITEN.
- Les fondateurs de la peinture algérienne, Ali El Hadj Taha.

ولابدّ من ختام هذه المقدّمة بأمل أن يكون هذا البحث إظافة فعلية في المكتبة الجزائرية. ونسأل الله التوفيق والسداد، والحمد لله الّذي وفّقنا في البداية والنهاية ونحمده على نعمة العقل ونور العلم.

الفصل الأول

مقاربة في الخطاب والخطاب التشكيلي للّوحة الفنّية

- تحديد المصطلحات في الخطاب
- مناهج تحليل الخطاب
- الخطاب التشكيلي
- المنهج السيميائي لقراءة العمل التشكيلي
- مقومات العمل الفني
- اللّون في الفن التشكيلي

تحديد المصطلحات في الخطاب

الحديث عن الخطاب شائك ومتشعّب، يستدعي التّمحيص والتدقيق للغوص في الدراسة والتحليل، حيث عرف الخطاب عدّة تعريفات ومفاهيم حسب المجالات الّتي وُرد فيها وذلك لتعدّد المدارس والمناهج النّقدية، كالبنيوية والأسلوبية والتداولية والسيميائية.

الخطاب

ظهر الكثير من التنظيرات في مجال الدراسات الألسنية والاتصالية للخطاب، توصّلت لنتائج في مجال المعرفة وضّحت العديد من الرؤى، فقابل مصطلح الخطاب **discours** بالفرنسية و**discourse** بالانجليزية، و Diskurs بالألمانية[1]. وكانت هناك تعريفات مختلفة تعطي بعض الدلالات والترادفات تميّز فيها أنواع الخطاب ومفاهيمه القديمة والمعاصرة.

فالخطاب كلمة من الفعل الثلاثي (خطب)، بصيغة المصدر ومنه خطب، يخاطب، خطابا ومخاطبة، ومن الجذر نفسه اشتقّت مادة الخطابة والخطبة[2].

نجد مصطلح الخطاب في عدّة آيات من القرآن وبصيغ مختلفة، نذكر منها صيغة المصدر في قوله تعالى: ﴿**رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا**﴾[3]، وهناك بصيغة الفعل لقوله تعالى: ﴿**وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا**﴾[4]، وقوله تعالى أيضا: ﴿**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ**

[1] – جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، سنة 1997، ص47.

[2] – رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، محفوظة بكلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر، 2007– 2008، ص 11.

[3] – الآية (37)، سورة النبأ.

[4] – الآية (63)، سورة الفرقان.

وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[1]. ويقول **الرازي*** في كتابه (التفسير الكبير): « **ففصل الخطاب عبارة عن كونه قادراً على التعبير على كل ما يخطر على البال، حيث لا يختلط شيء بشيء، وينفصل كل مقام عن مقال**»[2]، وهذا يعني توضيح المعنى والتفريق في الدلالات والتعبير بطريقة مفهومة، تفصل المعنى، فتشترط في ذلك الفصاحة والحكم بالبنية دون إيجاز مخل ولا إسهاب ممل.

ومن بين التعاريف المعجمية للخطاب، تعريف **محمد سمير نجيب اللّبدي****، يقول: «**الخطاب حال من حالات الكلام، وهو قسيم التكلم والغيبة،... والخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة ولمفهومه مدلولين، أحدهما باللّفظ الموضوع لذلك كضمائر الخطاب المتصلة أو المنفصلة، فهي أنت وفروعه، وإيَّاك وفروعه، والتّاء المتّصلة بأمر الفعل المضارع، أو التاء المتحركة بالفتحة أو الكسرة، وثاني المدلولين، التركيبات الكلامية التي توجّه مضمونها إلى المخاطبين وذلك كشأن أي كلام يوجّه المتكلّم إلى مخاطبه، وعلى هذا تكون دلالة الأول على الخطاب دلالة ذاتية اللّفظِ، ودلالة الآخر عليه دلالة يعيّبها السّياق والمقام**»[3]، "اللّبدي" فيحتوي هذا التعريف على كل عناصر الخطاب التي ركز عليها النّقاد السميائيون والتداوليون في تعريفهم للخطاب، رغم اختلاف مناهجهم النقدية، حيث يتحقق بوجود اللّفظ والتركيبة أي كلام موجّه من متكلّم إلى مخاطب له دلالة، ومضمون، ومعنى، كما يشترط التخاطب الصّياغة اللّفظية مع مراعاة السّياق والظّروف المحيطة بعملية إنتاج الخطاب.

---

[1] – الآية (20)، سورة (ص)، رقم 38– مؤسسة الرسالة– ناشرون، ط1، برواية ورش عن نافع، بيروت، 1421هـ، ص 453.

* **شيخ الإسلام فخر الدين الرازي**، فقيه و مفسر و فيلسوف و مؤرخ.

[2] – الرازي، التفسير الكبير، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ج26، ص 187.

** **محمد سمير**: مدرس في المعاهد الدينية و موجه في الإرشاد الفني ، عضو في رابطة الكتاب الأردنيين.

[3] – معجم المصطلحات النحوية والصرفية، محمد سمير نجيب اللّبدي، مؤسسة الرسالة وقصر الكتاب ودار الثقافة، الجزائر، بيروت، د ت، ص ص 75– 76.

وجاء في المعجم الفلسفي **لجميل صليبا*** حول الخطاب، قوله: « **القول Discours وهو الكلام والرّأي والمعتقد، وهو عمليّة عقليّة مركّبة من سلسلة من الألفاظ العقليّة الجزئيّة، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض، مراد المقال، والمقالة...**»[1]، وهذا التعريف الفلسفي يربط الخطاب بالعقل، ولا يهتمّ بالبلاغة والبيان والحجج، بل باستخراج المفاهيم التي يحويها الخطاب والتي لا تختلط مع الأفكار العامّة.

في المعجم المسرحي نجد مصطلح الخطاب: «**هو كل ما يكلِّم الرجل صاحبه، ونقيضه الجواب، وأصله من فعل خطب وخاطب خطابا، بمعنى كلام. ويقابله باللّغات الأجنبية discours وهو في المعنى العام والشّائع للكلمة النّص الّذي يقال للآخرين شفهياً أو كتابيّاً لهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها**»[2]. جاء التعريف مرتبط بمفهومين هما: الكلام والنّص ولم تحدّد طبيعة النّص إذا كان بالقول الشفهي أو النّص الكتابي، فمصطلح الكلام نجده في غالبية التعريفات المتعلّقة بالخطاب، أمّا النّص كمصطلح في نظر بعض علماء اللّغة لا يكون خطاباً إلاّ إذا فهم في سياقه. وفي هذا المفهوم قدّم "**جان ميشال آدم**** **J.M. Adam**" معادلتين تبيّنان علاقة النّص بالخطاب كالتالي[3]:

---

* **جميل صليبا** كاتب و فيلسوف عربي.

[1] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج2، د ط، ص 204.

[2] – المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عرب– انجليزي– فرنسي)، د. ماري إلياس ود. حنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 186.

** **جان مشال آدم J.M. Adam:** أستاذ في اللّسانيات الفرنسية، ومؤلّف للعديد من الكتب، مترجمة بلغات مختلفة حول اللّسانيات النّصية وتحليل الخطاب الأدبي. عن:

Jean Michel Adam, La linguistique textuelle : Introductionà l'analyse textuelle des discours, Paris, 2008.

[3] – Jean François Jeendilou, Analyse textuelle, Armand Collin, paris, 1997, p 109.

خطاب = نصّ + سياق

نصّ = خطاب – سياق

أمّا في معجم مفاتيح العلوم الإنسانية، حسب رأي خليل أحمد خليل*، الخطاب: "**Discours,** **discourse, speech, discursive, discursive**" وفي العربية هو الكلام واللّفظ المقصود بهما الإفهام والقول: "**speech**" أو الخطاب هو أحكام أو قواعد تسلسلهما الجمل والأفكار والعبارات في الكلام"[1]. ومنه الخطاب مجموعة من الألفاظ والعبارات في مقصود الكلام.

ويشير "**ابن خلدون**"** في مقدّمته أنَّ في الخطاب: « **تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطِب والمخاطَب**»[2] أي مراعاة مقتضى الحال للمتكلّم والمتلقّي في سياق الكلام وطريقة صياغته أي حسب أحوال وضعية المتكلّم والمستمع في الخطاب.

وفي نفس المعنى، نجد "**التَّهانوي**"*** في كتابه الكشّاف يعرّف الخطاب: « **بأنّه في أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير**»[3]، استعمل مصطلح الكلام مبتعدا عن مصطلح الحديث الّذي يدُلُّ على كلام

* **خليل أحمد خليل** كاتب و أكاديمي لبناني.

[1] – معجم العلوم الإنسانية (معجم عرب– فرنسي– انجليزي)، د. خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989، ص 182.

** **عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون** مؤلف تونسي مؤسس علم الاجتماع الحديث و من علماء التاريخ و الاقتصاد .

[2] – ابن خلدون، المقدمة، دار مكتبة الهلال، بيروت، تحقيق: حجر عاصي، ط1، 1988، ص 352.

*** **محمد علي التهانوي:** كاتب وعالم هندي ، صاحب موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون.

[3] – التّهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار قهرمان للنشر والتوزيع، اسطنبول، ط1، 1984، ج1، ص 403.

الرسول صلّى الله عليه وسلّم أو مصطلح العبارة الّتي تختصُّ بالدلالة « **على الخبر عن شيء بما هو عليه من غير زيادة أو نقصان**»[1].

كما نجد التّهانوي يدقّق في وجود الفرق بين الخطاب والمُخاطَبة حيث يقصد بالخطاب توجيه الكلام إلى الغير من اتجاه واحد، أمَّا المخاطبة فهي المحادثة في اتجاهين. هذا ما ركز عليه **ابن منظور*** في معجمه لسان العرب إذ قال: « **والخطاب والمخاطبة، مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان**»[2]. نلاحظ أن ابن منظور ربط في تعريفه للخطاب بين مصطلحين هما الكلام والمخاطبة. فنستنتج أنّ: الخطاب أشمل من معنى المخاطبة والّتي هي نوع من أنواع الخطاب.

وعند **ابن جني****، الخطاب هو: « **كلّ لفظ مستقلٍّ بنفسه مفيدٍ لمعناه**»[3] أي لتمام الكلام وصحتّه، يجب أن يكون في صيغة معينة وذا فائدة من حيث الدلالة. كما أكّد أيضا في كتابه الخصائص على تعريف القول، قائلاً: «**هو كلّ لفظٍ يدلُّ به اللّسان تامّاً كان أو ناقصاً**»[4]. فالفرق بين الكلام والقول يكمن في: « **أنّ الكلام هو الجملة أو الجمل، التي تؤدّي وظيفة في ذاتها وفي مدلولها**»[5] أمّا القول فهو كلام، ناقص كان أو تامّاً لا يتّصف بالتّمام إلاّ إذا كان له فائدة. ومن هنا مصطلح الكلام يلتقي مع مصطلح الخطاب في التعريف والوظيفة حيث كان القدامى لا يفرّقون بين الخطاب والكلام والتكلُّم، والتّخاطب والنُّطق. فيقول **الجويني*****: « **إنَّ الكلام والخطاب والتكلُّم، والتّخاطب، والنّطق، واحد في**

---

[1] – أبو هلال العسكري، الفروق في اللّغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1973، ص 28.

* **ابن منظور** أديب و مؤرخ و عالم في الفقه الاسلامي و اللغة العربية من أشهر مؤلفاته معجم لسان العرب.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، ج1، 1994، ص 361.

** **ابن جني** عالم نحوي كبير عراقي .

[3] – ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجّار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط1، ج1، 1952، ص 17.

[4] – المصدر نفسه، ص 17.

[5] – المصدر نفسه، ص 17.

*** **أبو المعالي الجويني** فقيه شافعي أحد أبرز علماء الدين.

حقيقة اللغة، وهو ما يصير به الحيّ متكلّماً»[1]، فلم يعطي تصنيفا أو مفهوما خاصا للخطاب، بل جعله بجانب المفاهيم المقاربة له.

الخطاب عند النقاد العرب المعاصرين:

بعد التعريفات المتطرّق إليها من خلال المعاجم العربية والخطاب عند القدامى، نجد أيضا كمّاً كبيراً من تعريفات النّقاد العرب المعاصرين للخطاب، حيث تزخر المكتبة العربية بالعديد من الدراسات النقدية في هذا الميدان.

تقول الناقدة اللبنانية **يمنى العيد*** حول الخطاب: «**لئن كان الكلام فردي، يجمل صفة الفوضوي والمتوحّش، فالخطاب هو التوجّه إلى الآخر، بمرسلة، وإن القول هو نبرة أو كتلة لها حرارة النفس، ورغبة النطق بشيء، يقول ليس هو تماما الجمالة ولا النّص بل هو فعل يرد أن يقول»**[2] ومن هذه الرؤية نستخلص ضرورة إضافة مصطلح القول للخطاب أثناء العمليّة الاتصالية.

أيضا يصف **عبد الهادي بن ظافر الشهري**** الخطابَ: «**فعلا يجمع بين القول والعمل»**[3] وفي هذا المفهوم يؤدي الخطاب وظيفة في مدلوله، وهذا من سماته الأصلية، التي وردت عند الأصوليين.

---

[1] – الجويني، الكافية في الجدل، تحقيق: د. فوقيّة حسين محمد، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1979، ص 32.

* ***منى العيد*** كاتبة وناقدة أدبيّة. أستاذة النقد العربيّ في أكثر من جامعة عربيّة وغربيّة. شاركتْ في ندوات ومؤتمرات عديدة. حائزة على جائزة سلطان العويس للنقد الأدبيّ عام 1993. من أهمّ إصداراتها: في معرفة النصّ، تقنيّة السرد الروائي، فنّ الرواية العربيّة، أرق الروح. عن المكتبة المفتوحة:

https://pdf2arab.blogspot.com/2016/12/blog-post_14.html

[2] – د. يمنى العيد، في القول الشعري، مجلة مواقف، مجلة لبنانية، ربيع 1984، ص 71.

** **عبد الهادي بن ظافر الشهري** كاتب و مؤلف عربي صاحب كتاب استراتيجية الخطاب –قاربة لغوية تداولية–

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية–، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط1، 2004، ص 34.

أما من ناحية صيغة لفظ الخطاب فهو: « **أحد مصدري فعل خاطب يخاطب خطابا ومخاطبة، وهو يدُلُّ على توصيه الكلام لمن يفهم،... فأصبح في عرف الأصوليين يدل على ما خوطب له وهو الكلام**»[1] ، يرى **إدريس حمادي*** الخطاب بالكلام في اتجاه دلالي يكون بين المتكلّم والمستمع أي مرسِل ومرسَل إليه بأسلوب يهدف التواصل والفهم.

ويحدّد **محمد خطابي**** في تعريفه للخطاب اتجاهين أحدهما دلالي والآخر تداولي حيث يراعي فيه الظروف التي تحيط بعملية التخاطب كمعرفة وضعية المرسل والمتلقي وزمان الخطاب ومكانه. أيضا الأطراف الثانوية الّتي تساهم في بلورة الخطاب، والأسلوب المستعمل، والهدف من هذا الخطاب كوظيفة في ذاته ومدلوله[2].

يرى **محمد مفتاح** ***« **الخطاب مدوّنة حدث كلامي، ذي وظائف متعدِّدة**»[3]، وبهذا التعريف نلاحظ مفهوما شاملا للخطاب يجمع بين العمق والشمولية. فمن خلال الحدث يكون الخطاب فعلا (Acte) في إطار زمني ومكاني، كما يكون تواصلي من ناحية التجارب والمعارف إلى الطرف الآخر من الخطاب وتفاعلي [4]من حيث الوظيفة الاجتماعية في نسج العلاقات بين أفراد المجتمع.

---

[1] – إدريس حمادي، الخطاب الشرعي وطرق استثماره، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 21.

* **ادريس حمادي** كاتب و مؤلف عربي له عدة مؤلفات عن الخطاب و اصلاح الفكر الديني.

** **محمد خطابي** أستاذ باحث مغربي في اللغة العربية و آدابها.

[2] – انظر، محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 47، 53.

*** **محمد مفتاح** أستاذ و مؤلف مغربي ، و باحث في الدراسات الأدبية و النقدية، له عدة مؤلفات و ابحاث.

[3] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص 120.

[4] – انظر، دين هناني، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال–مقاربة تداولية لمسرحية حنبعل لتوفيق المدني–أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2013–2014.

يصف **عبد الواسع الحميري*** الخطاب بـ « **"إستراتيجية التلفّظ"، أو بوصفه نظاما مركّبا من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية (النّفعية) التي تتوازى وتتقاطع جزئيا أو كلّياً فيما بينها**»[1]. من هذا التعريف نستخلص أن الخطاب عبارة عن مجموعة أنظمة تخضع لعدد من المبادئ والأسس والعلاقات، منها نظام التوجيه من مخاطِب إلى مخاطَب لتحقيق غاية بعينها أو وظيفة خاصة. ومن خلال عملية "التلفّظ" التي هي "القول" أو الكلام و"الفعل" الّذي يحقّق هذه الوظيفة يسكن الخطاب الوعي الاجتماعي[2] ويوجّه الإرادة ويكيّف السلوك التواصلي.

ويرى **أنطوان مقدسي**** الخطاب الأدبي «**جملة علائقية مكثّفة بناتها حتى لا تكاد مغلقة... فالخطاب الأدبي بهذا المنظار لا تطبق عليها الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي الداخل والخارج، والصورة والمضمون، والروح والمادة، فالخطاب إذاً يؤخذ في حضوره ولذاته وبذاته**»[3]. وهنا يركّز **أنطوان مقدسي** على الخطاب المستقل بذاته وعلى الحقل الأسلوبي البنيوي في الخطاب ذاته، بعيداً عن العوامل الخارجية التي تحدّد دلالته والتي تربط بين الشكل والمضمون، وداخل الخطاب وفي خارجه. فهو يفصل بين الخطاب والواقع. وفي هذا المفهوم يقول **عبد السلام المسدِّي*****: « **لا يبلغنا أمراً خارجياً وإنّما هو يبلّغا ذاته**»[4] فهو تصوير باللغة لعالم يتخيّله المرسِل بعيداً عن تصوير الوقائع كما هو في

---

* **عبد الواسع الحميري:** كاتب و ناقد أكاديمي من اليمن، له عدّة أبحاث و مؤلفات نقدية منشورة.

[1] – د. عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلّله، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009، ص 09.

[2] – انظر المرجع نفسه، ص 11، 12.

** **أنطوان مقدسي:** مفكر و فيلسوف سوري، له عدة مؤلفات.

[3] – نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج2، د ت، ص 67.

*** **عبد السلام المسدي:** كاتب أكاديمي و دبلوماسي و أهم الباحثين في مجال اللسانيات و اللغة.

[4] – عبد السلام المسدِّي، الأسلوبية والأسلوب، الدار الغربية للكتاب، تونس، ط3، 1982، ص 116.

الواقع، بأسلوب مجازي، وبخاصيّة الجمالية، بعيداً عن المؤثّرات الخارجيّة في وظيفة تأثيرية يطغى عليه الجانب الخيالي أكثر ممّا هو اجتماعي وتقريري.

أمّا **سعد مصلوح***، يقول في الخطاب: « **هو رسالة موجّهة من المنشئ إلى المتلقّي يستخدم فيها نفس الشفرة اللّغوية المشتركة بينها، ويقتضي أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصّوتية والصّرفية والدلالية التي تكوّن نظام اللّغة... هذا النّظام يلبّي متطلّبات عملية الاتّصال بين أفراد الجماعة اللّغوية»**[1].

يؤكّد "**سعد مصلوح**" على وظيفة التّواصل بين أطراف الخطاب دون الاهتمام بالجانب الجمالي أو الأسلوب المجازي وضرورة الاشتراك في نفس الشّفرة اللّغوية الّتي يركّز عليه "**أنطون مقدسي**" و"**عبد السلام المسدّي**" فيما ذكرناه سالفاً. فاستعمال الكلام يستوجب وجود عنصرين ينتميان إلى نظام مشترك وهما المتكلّم الذي يؤلّف الرّسالة والمستمع أو المتلقّي الّذي يقوم بفكّ رموزها حتى يتمّ التّواصل الخارجي.

يقول "**عبد المالك مرتاض**"** في نظرية النّص الأدبي، قد يكون الخطاب قصيراً أو طويلاً: « **فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصّا قائما بذاته، مستقلاً بنفسه، وذلك ممكن الحدوث في التقاليد الأدبيّة كالأمثال الشعبية والألغاز والحكم السائرة**»[2] فيمكن أن يكون النّص طويلاً يتجاوز الجملة الواحدة والّنص القصير لا يتجاوز الجملة. ويقول إ"**براهيم أنيس**" حول الجملة:« **أقلُّ قدر من الكلام، تفيد**

* **سعد مصلوح:** أستاذ و باحث في كلية الآداب تحصل علة شهادة دكتوراه من جامعة موسكو لع عدّة مؤلفات.

[1] – سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية وإحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1985، ص 23.

** **عبد المالك مرتاض:** أستاذ جامعي وأديب جزائري، كان عضوا في لجنة التحكيم لمسابقة شاعر المليون التي أقيمت في أبو ظبي. وعضوا في لجنة التحكيم لمسابقة أمير الشعراء التي أقيمت في أبو ظبي.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية النّص الأدبين المجاهد، ع 1442، 25 مارس 1988، الجزائر.

السّامع معنىً مستقلاً بنفسه، سواء تركّب من كلمة أو أكثر»[1]. فقد يفيد النّص المتكوّن من كلمة أو كلمتين أكثر من النّص الّذي يتركّب من جملة أو أكثر.

ويعرّف "**أحمد يوسف***" الخطاب: « **أنّه ملفوظ، يشكّل وحدة جوهرية، خاضعة للتأمُّل... الخطاب ما هو إلاّ تسلسل من الجمل المتتابعة التي تصوغ ماهيته في النّهاية**»[2]. ومن هنا حدود الخطاب تنتهي في حدود الجملة أو الجمل الّتي توضّحه.

يقول "**سعيد يقطين**"** حول الخطاب : « **وبهذا التمديد – أي تحديد الطول والقصر– يصبح الملفوظ باعتباره كلاما منجزاً، وحدة متكاملة دلاليا... وقد يتجاوز الجملة فتصبح خطابا**»[3]. من هذا التعريف، يشترك "**سعيد يقطين**" مع "**عبد المالك مرتاض**"، فيكون الخطاب قصيرا في جملة واحدة، تفيد السّامع على شكل ألغاز أو حكم، كما قد يكون طويلا على شكل روايات ذات الأجزاء.

ومن وجهة نظر اللّسانيات أيضا، يقول "**نور الدين السَّد**": « **الخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادف للملفوظ**»[4] حيث يتكلم المخاطب بهدف إيصال رسالة إلى المستمع الّذي يفكّ رموز هذه الرسالة ليفهمها.

---

[1] – إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1975، ص 260.

* – **أحمد يوسف:** أستاذ جامعي، من الجزائر، مقيم بفرنسا.

[2] – أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى الإلكترونية، ع 12، http://www.nizwa.com

** –**سعيد يقطين:** ناقد و باحث مغربي عرف بإهتماماته البحثية والاكاديمية في مجال السرديات العربية .

[3] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 17.

[4] – نور الدين السّد، مفارقة الخطاب المرجع، مجلة الكاتب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 52/51، 2001، ص 170.

من خلال هذه التعريفات للنقّاد العرب المعاصرين نستنتج بعض الاختلافات الناتجة عن تأثّرهم ببعض المناهج الغربية كالأسلوبيين أمثال "**عبد السلام المسدّي**" و"**منذر العيّاشي**"*، ونقّاد انحازوا إلى المنهج السّيميائي في تعريف الخطاب مثل: "**عبد المالك مرتاض**"، وهناك من أعطى مفهوما شاملا للخطاب **كمحمد مفتاح**" الذي أراد أن يجمع بين بعض المناهج النّقدية.

الخطاب عند الغربيين:

فيما يتعلق بماهية الخطاب عند علماء الغرب، جاء في المعاجم المختصّة، كمعجم "تحليل الخطاب" **لباتريك شارودو**** **Patrick Charaudeau**" و"**دومنيك منغنيو***** **Dominique Maingueneau**": « **إن الخطاب كان مستعملاً في الفلسفة الكلاسيكية وشهد انتشارا فائق السرعة مع أفول نجم البنيوية وصعود التيارات التّداوليّة**»[1]. فقد قسّما صاحبا المعجم مفهوم الخطاب إلى المراحل الّتي مرّبها، خطابا كان مستعملاً في المقابلات الكلاسيكيّة، وخطابا كان في مختلف التّيّارات التّداوليّة، سمّيت بلسانيات الخطاب.

جاء في قاموس اللّسانيات لمجموعة من الباحثين: « **الخطاب وحدة تساوي أو تفوق الجملة، وتتكوّن من سلسلة، تشكّل رسالة لها بداية ونهاية**»[2] ومن هذا التّعريف، يقابل الخطاب مفهوم الجملة

---

* **منذر العياشي** : كاتب و مؤلف سوري تحصل على شهادة دكتوراه في الدراسات الأسلوبية بفرنسا.

** **باتريك شارودو**: أُستاذ في جامعة باريس 13 منذ العام 1979، ومدير لمركز تحليل الخطاب (CAD) فيها. شغل مناصب عدة في هيئات علميّة وبحثيَّة حول قضايا الخطاب داخل فرنسا وخارجها (إسبانيا–البرازيل–المكسيك...) عن: https://www.abjjad.com/author/2799894624

*** **دومينيك مانغينيو**: أستاذ و لساني بجامعة السربون أهتم في دراساته باللسانيات و تحليل الخطاب.

[1] – باتريك شارودو، دومنيك منغينو، معجم تحليل الخطاب، ت: عبد القادر المهيدي وح.مادي صمود، دار سيناترا، تونس، ط1، 2008، ص 180.

[2] – Voir: Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistiques, Larousse, paris, 1ère édition, 1973, p 156.

أو كلٌّ ما يتجاوز الجملة الواحدة، ومن هنا يتمُّ مقابلة الخطاب بمفهوم النص. وفي نفس التّعريف يقول بعض الباحثين أيضا: « **الخطاب وحدة لسانية ذات بعد يفوق الجملة**»[1]. و بتعريف "**زيليغ هاريس***" **Zellig Harris**": «**مجموع قواعد التتابع المتسلسل للجمل والمركب الملفوظ**»[2]، حيث ينظر إلى الخطاب على أنّه سلسلة تتركب من جملة أو ما يفوق الجملة.

أمّا من ناحية الدّلالة، يقول "**بيير زيما****" **Pierre V. Zima** في تعريفه الخطاب أنّه: « **وحدة فوق جملية، تولد من لغة جماعية، وتعتبر بنيتها الدلالية، كبنية عميقة جزءا من شيفرة، ويمكن تمثيل مسارها التركيبي النحوي بواسطة نموذج تشخيصي**»[3]. ومن خلال هذا التعريف يكون الخطاب بتصوّر دلالي على اعتبار دلالة الخطاب ليس كدلالة الجملة أو النص لقول "**غريماس*****" **Algirdas Julien Greimas**: « **الخطاب وحدة دالة، يجدر أن تحلَّل دلالياً**»[4].

يحاول "**دومينيك منغينو D. Maingueneau** " تعريف الخطاب في جملة من الخصائص هي[5]:

---

[1] – Voir C. Baylon: Sociolinguistique, société, langue et discours, Nathan, paris, 2ème éd., 2002, p 235.

* – ولد **زيليغ هاريس Zellig Harris**" سنة 1909م في روسيا، التحق بجامعة (بنسلفانيا)، أين حصل على الدرجة الجامعية الأولى عام (1930)، وبعد سنتين من ذلك حصل على درجة الماجستير في الأدب، من الجامعة ذاتها (1932م)، وعام (1934) تحصل على درجة الدكتوراه بالأطروحة التي تقدم بها عن قواعد اللغة الفينيقية

[2] – Ibid., p 235.

** – **بيير زيما Pierre V. Zima**: ولد في براغ سنة 1946 و درس علم الاجتماع و الأدب في جامعة إدنبرج ببار.

[3] – بيير زيما، نحو سسيولوجية النص الأدبي، مجلة العرب والفكر العالمي، ط5، 1989، ص 93. عن:

http://socio.montadarabi.com/t436-topic

*** **غريماس**: ليساني و سيميائي يعد مؤسس السيميائيات البنيوية

[4] – Voir Sahari: Eléments d'analyse du discours, Nathan, paris, 2 éd., 2001, p 12.

[5] – انظر محمود طلحة، تداولية الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012، ص ص 15– 16.

1- الخطاب تركيب أشمل من الجملة: باعتبار الجملة كوحدة، والملفوظ وإن كان كلمة واحدة، سيكون خطابا إذا توفّر فيه السّياق.

2- الخطاب موجَّه: ويعني توجيه الكلام من متكلِّم مخاطِب إلى سامع مخاطَب من أجل هدف معيّن، يمكن أن يستوعب السامع هذا الهدف أو لا يصل إليه، وهذا يفتح مجالاً لدخول بعض قواعد التوجيه أثناء التّلفّظ بالخطاب كالتّغيير أو تسبيق بعض الجمل أو إضافة مقولات وتعليقات.

3- الخطاب شكل من أشكال الفعل **(Acte)**: كل ملفوظ هو عمل أو حدث، وهنا الخطاب لا يصف الواقع فقط بل يؤثّر في متلقّيه ويهدف إلى تغيير وضعيته، ويشترك في هذا التعريف "**أوستين**"* **John Hangshaw Austin**"، ينظر إلى هذه الأفعال الكلامية (الألفاظ) في سياقها النّفسي والاجتماعي والتاريخي.

4- الخطاب مأخوذ في إطار تداخل الخطابات، أي يكون دائما داخل مجال خطابي واسع متداخل ومتعدّد العلاقات بين الخطابات المنتمية إليه، وفي المنظور، يذكر "**ميشال آدام**"**: « **الخطاب هو اعتبار المقام التلّفظي والتفاعلي الفردي الذي يؤخذ فيه النّص وعلاقته مع الخطابات الأخرى "داخل الخطابية" وعلى هذا فإنّ نصّاً ما لا يتم اعتباره خطابا إلاّ في حالة تداخل الخطابات التشكيلية اجتماعية خطابية»**[1]**. ومن هذا نعدّد أيضا مفهوم الخطاب بالنسبة إلى الوحدات اللّسانية كـ[2]:

الجملة: باعتبار الخطاب فوق جملية أي وحدة لسانية متكونة من جمل متعاقبة.

---

* – **أوستين John Hangshaw Austin:** فيلسوف إنجليزى، واضع نظرية أفعال الكلام.

** **جون ميشال آدم** أستاذ و لسانس فرنسي.

[1] – محمود طلحة، تداولية الخطاب السردي، ص 18؛ نقلا عن: J.M. Adam, Linguistique textuelle des genres des discours au texte, Armand Colin, paris, 1 éd., 2005, p 40.

[2] – محمود طلحة، تداولية الخطاب السردي، ص 18.

الملفوظ: هو نتاج لساني لعملية التلفّظ يسجل ضمن سياق معين.

النّص: يصبح خطابا إذا أضيف له السّياق.

التلفّظ: ضروري في اعتبار الملفوظ خطابا كما يعدُّ حاملا لسياق الخطاب.

ويميّز "**جاكبسون*** **Roman Jakobson**" نوعا آخر من التّواصل، وهو ما يعرف بالتّواصل الداخلي حيث يكون فيه المخاطِب والمخاطَب شخصاً واحدا كما يركّز على أهمية التواصل الخارجي في إيصال الأفكار والتعامل معهم[1].

يشترك "ليتش "**Litch** وزميله "شورت **Chort** "في نفس الرّأي حيث يريان الخطاب تواصل لساني بين المتكلِّم والمخاطَب من أجل غاية اجتماعية[2]، وهذا التّواصل والاتّصال الّذي يتيحه الخطاب للإنسان بغيره عند "جاكبسون" يوجد في شكلين من التّواصل، تواصل بالكلام أي بالوسائل اللّفظية بين شخصين في عملية بثّ واستقبال ذات مدلولات معيّنة وتواصل بالكتابة[3]. حيث « **الكتابة نظام سيميائي مرئي ودلالي، يبدي فونيمات ومقاطع تعمل عامّة كدالاّت عن الوحدات المطابقة لها في اللغة المحكية**»[4] فهي تعبير عن الكلام بواسطة إشارات خطية مكتوبة.

---

* – جاكبسون **Roman Jakobson:** عالم لغوي، وناقد أدبي روسي (1896– 1982) من رواد المدرسة الشكلية الروسية.

[1] – انظر فاطمة الطبّال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص 40.

[2] – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، د.ت.ط.، ص 11.

[3] – فاطمة الطبّال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ص 49– 50.

[4] – د. نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص 19.

يسعى "**هاريس**" في تصوّره التّوزيعي إلى أن العناصر التي تكوّن الخطاب، تعبِّر عن انتظام معيّن يكشف عن بنية النّص حيث يقدم تحديده للخطاب انطلاقا من تعريف "**بلومفييلد*** **Bloomfield**" للجملة الّذي يعرّفه بـ: «**الخطاب رهين بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية الملفوظ**»[1].

يقول "**بنفنيست**** **E. Benveniste** " في تحديد أوسع لمدلول الخطاب: « **كلُّ تلفُّظ يكون بين متكلّم وسامع بهدف تأثير الأول (المتكلّم) على الثاني (المستمع) بطريقة ما**»[2] ومن هذا التعريف يتنوع الخطاب من المخاطبة والمحادثة اليومية إلى الخطبة الأكثر صنعة، أي كل الأنواع الّتي يتوجه فيها المخاطِب إلى المتلقّي حيث يعتبر اللّفظ خاصيّة لكلّ خطاب.

ويقدّم "**راستييه***** **François Rastier**" تحليلا للخطاب كاختصاص جديد له موضوعه الخاص، وذلك بدراسته التشاكلات في البنيات الخطابية عكس ما قام به "**غريماس**" في منهجه الدلالي حيث انطلق ممّا نسمّيه بالسّميولوجيا المركبية[3] وسميولوجيا الخطاب.

وتتعدّد الأسس المعرفية لتحليل الخطاب والتلفّظ عند الفيلسوف الفرنسي "**ميشال فوكو Michel Foucault** ******* الّذي يقول في الخطاب « **شبكة معقّدة من النّظم الاجتماعية والسياسية والثقافية**

***ليونارد بلومفيلد:** أحد علماء اللغة الأمريكيين وأحد أهم الرائدين في مجال اللغويات البنيوية في الولايات المتحدة الأمريكية.

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 18.

****إميل بنفنيست** :عالم لساني و سيميائي فرنسي .

[2] – Voir Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, éd. Gallimard, paris, 1966, T.1, pp 240- 241.

***** راستييه François Rastier** :سيميائي فرنسي ودكتور في اللسانيات.

[3] – انظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 19.

****** ميشال فوكو Michel** :مفكر وفيلسوف فرنسي، يعد أحد أهم المفكرين الغربيين في النصف الثاني من القرن العشرين، كما يوصف بأنه الفيلسوف الأكثر تأثيرا في فلاسفة ما بعد الحداثة.

الّتي تبرز فيها الكيفية الّتي ينتج فيها الكلام كخطاب»[1]، ويعتبر "**فوكو**" المسئول الأكبر عن شعبية مصطلح الخطاب في البحث الاجتماعي الّذي يمكن أن يكون جسراً في مختلف الاختصاصات والنظريات[2]، حيث اعتبره «**المجال العام لكل الأقوال الخبرية، وأحيانا مجموعة من الأقوال الخبرية الفردية، وأحيانا أخرى ممارسة منظّمة تحمل عدداً من الأقوال الخبرية»**[3] فتحليل الخطاب عند "**فوكو**" هو تحليل الأقوال الخبرية باعتبارها النّصوص التي تكوّن لنا الخطاب.

نجد "**بنفنيست**" يفرّق بين اللّغة والخطاب، ومقابل هذا يفرّق بين العلامة من حيث هي وحدة لنظام اللّغة ومن جهة أخرى الجملة من حيث هي وحدة للخطاب[4]، كما أدخل أيضا "**بنفنيست**" مفهوم الحكي (**L'histoire**) مقابل مفهوم الخطاب في وصفه للأحداث بعيداً عن تدخّل المتكلّم في الخطاب كضمائر المتكلّم والمخاطب[5].

وكان لدى "**سوسير*** **Ferdinand de Saussure**" الفضل الكبير في التفريق بين اللّسان (**Langage**) كظاهرة اجتماعية، يعتنق مجموعة من القواعد تستند إليها الذات المتكلّمة، وبين الكلام (**Parole**)كظاهرة فردية، وهو الفعل الفردي الّذي يستعمله اللّسان من خلال الذات لغاية التّواصل من

---

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليلا الناقد الأدبي، المركز الثقافي العرب، ط2، 2000، ص ص 88– 89.

[2] – انظر نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب، تر: د. طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة المربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، د.ط، 2009، ص 65.

[3] – نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب، تر: د. طلال وهبة، ص 234.

[4] – Voir, Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, p 130.

[5] – محمود طلحة، تداولية الخطاب السردي، ص 20.

* – سوسير **Ferdinand de Saussure** : عالم لغوي سويسري مؤسس المنهج البنيوي الذي انطلق منه علم اللغة المعاصر، وذلك في بدايات القرن العشرين الميلادي. عن الألوكة الأدبية واللّغوية:
/http://www.alukah.net/literature_language/0/99926

الآخرين[1]. يرى "**دي سوسير**" الخطاب مرادفا للكلام، حيث أنّ الكلام يتميّز بالتنوّع والتعدّد فيصبح خطابا[2].

كما يرى "**فوكو**" أيضا الخطاب **بنية إدراكية لاشعورية** أي ذات طابع فكري يربطها المجتمع بالطبقة التي تتبناه، حيث تمثل نسيجا اجتماعيا وثقافيا متميّزاً داخل المجتمع، تشترك في الأهداف والمصالح[3].

يرجع تعدّد الأنساق المعرفية ومفاهيم ومدلولات مصطلح الخطاب إلى تعدّد المدارس والمناهج النّقديّة الّتي اهتمّت بالخطاب وتحليله، وعلى هذا الأساس تتداخل التعريفات أحيانا أو تتقاطع، وأحيانا أخرى يكمل بعضهما الآخر أو تتباعد.

مناهج تحليل الخطاب:

ولتحديد الخطاب وتحليله يجب تحديد المنهج الّذي تشتغل فيه، فنذكر من بين هذه المناهج أو المدارس، البنيوية السيميائية، التفكيكية، التداولية...

1- البنيوية Structuralisme:

كانت البنيوية أكثر المجهودات تنسيقا لإخلاء عدد من العلوم الأخرى، تستمدّ روافدها من ألسنية "**دو سوسير**" وأنتروبولوجية "**ليفي ستراوس**"*، وحفريات "**ميشال فوكو**" التاريخية والمعرفية، ونفسانية

[1] – أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص 116.

[2] – Voir F. De Saussure, cours de linguistique générale, Payot-Pan , paris, 1971, p 29.

[3] – انظر، اديث كروزويل، عنصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، طبعة دار سعاد الصباح، القاهرة، د.ط، 1993، ص 290.

* **كلود ليفي ستروس** عالم اجتماع فرنسي من أهم البنيويين المعاصرين.

"بياجي"* و"**جاك لاكان**"*** وأدبيات "**رولان بارث**"****،...

الخطاب في البنيوية نصٌّ ثابت يرقى بالقارئ من السطحية والبساطة إلى العمق، كما يتميّز بالاستقلالية والانغلاق. والبنيوية اللّغوية في كتاب "**بياجي Jean Piaget**" هي على العموم منهج وليست مذهبا[1]، يبحث في العلاقات الداخلية والقيم الخلافية.

كما ورد عن البنيوية في قاموس "**غريماس**"، و"**كورتاس**"***** **J. Courtés**" أنّها تشير إلى إنجازات مدرسة "**بلومفييلد**" من الناحية الأمريكية وإلى نتائج الجهود النظرية لأعمال مدرستي "**براغ**" و"**كوبنهاغن**" في المعنى الأوروبي[2]. كما أن البنيوية كمصطلح، العنوان الّذي أبدعه اللّغوي الكبير"**رومان جاكبسون**" عام **1929** لوصف الأعمال النظرية لحلقة "**براغ**" اللغوية[3] المتّكئة على المبادئ السوسيرية. فتُعد تتويجا لجهود ألسنية سابقة، على رأسها المدرسة السوسيرية بزعامة مؤسس اللسانسيات الحديثة "**فرديناند دي سوسير**"، حيث قام هذا الأخير بالتّمييز بين ثنائيات جديدة، منها اللّغة والكلام، الدّال والمدلول.

---

* **جان بياجيه:** عالم نفس وفيلسوف سويسري، طور نظرية التطور المعرفي عند الأطفال فيما يعرف الآن بعلم المعرفة الوراثية. عن:

http://www.maganin.com/content.asp?contentid=18882

*** **جاك لاكان:** محلل نفسي فرنسي ساهم بالتعريف للتحليل النفسي لسيغموند فرويد.

**** **رولان بارت:** فيلسوف و ناقد أدبي فرنسي و منظر اجتماعي .

[1] – Voir Jean Piaget, Le structuralisme, éd. PUF, paris, 6ème éd., 1974, p 123.

***** **جوزيف كورتاس:** ليساني و سيميائي شارك في التأسيس و التنظير للسيميائيات.

[2] – Voir A.J. Greimas, J. Courtès: Sémantique– Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, paris, 1993, p 359.

[3] – انظر ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996، ص 53.

والمنهج البنيوي في تعامله مع النّصوص الأدبيّة، يغيّب الخصوصيّة الفنيّة للنّص الواحد في فرادته وتميّزه، ويقول "**بول فاليري** "**Paul Valéry***: « **إنّ المؤلّف مجرّد تفضيل لا معنى**»[1]. فالنّقد الألسني لم يعد يبحث عن ذات المؤلّف، إذ أنّ الخطاب يشي بكلّ الظروف الّتي رافقت تشكله، حيث يتقمّص كل حيثيات نشوئه، ويهتمّ بدراسة نسقه اللّغوي في ذاته دون العودة لتاريخه أو علاقته بالمؤلّف[2].

ويدعو "**تودوروف** "**Todorov Tzevetan****[2] إلى الكتابة بدلاً من الكلام فيقول: « **إنّ الحدث اللّساني العادي هو كلام شفاف نرى من خلاله معناه... بينما يتميّز الخطاب الأدبي بكونه ثخناً غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكّنك من عبوره أو اختراقه**»[3] ومن هنا الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقّف بموت كاتبه، لأنّ الكتابة تضمن للخطاب الديمومة عكس الكلام الّذي يتعذر عليه البقاء والاستمرارية. والخطاب يرمز لكل ما هو مكتوب بغياب الشفافية عكس الأدب أو العمل الأدبي الّذي يحتوي المكتوب والشفهي.

---

* ***بول فاليري***: شاعر وكاتب وفيلسوف فرنسي، أحد زعماء المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي. عن:
/https://www.abjjad.com/author/2805039142

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة، الجزائر، د ط، 2005، ص 90.

[2] – انظر، وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، عزة، 2010، ص 81.

** **تودوروف:** عالم لسانيات ومفكر فرنسي من أصل بلغاري، وهو معروف بآرائه السياسية التي تخرج عن الطوق وعما هو معروف في مجال المقارنة بين الحضارات. عن:
https://www.djazairess.com/elmassa/52796

[3] – Todorov Tzevetan, Poétique, éd. du Seuil Point, paris, 1986, p 32.

سار الشكلانيون الروس على منوال ما نسجته البنيوية من أفكار، وعلى المنهج البنيوي في تحديد مفهوم الخطاب، فيركّزون على العناصر النصّية، وعلى العلاقات المتبادلة بينها، فكان: « **التحليل اللّغوي للأدب هو الهدف الأساسي للبحث النقدي عند الشكلانيين**[1]».

ويعتبر "**رومان جاكبسون**" الخطاب نصّاً مركّباً في ذاته لذاته[2] حيث يتبنّى الخطاب نظاما إشاريا يرتبط بعلاقات داخلية هي شفرات تحديد الدلالات العميقة فيه تستلزم من المتلقّي أن يقوم بفكّها والاستدلال على ما ترمي إليه. وحدّد "**جاكبسون**" (الذي يعتبر من أبرز نقاد جماعة الشكلانيين الروس) صورة مختصرة لعناصر التّواصل اللّساني، والفعل التّواصلي اللّفظي، حيث الخطاب يكون من مرسل إلى مرسل إليه، تقتضي الرسالة فيه اتصالا وربطا نفسيّاً، تسمح هذه الرسالة بإقامة التواصل والحفاظ عليه، تمثّلها بالمخطّط التالي[3]:

سياق

مرسل _ _ _ _ _ رسالة _ _ _ _ _ مرسل إليه

اتصال

سنن

يفرّق زعيم البنيوية الفرنسية ومؤسس البنيوية الأنتروبولوجية "**شتراوس**"* بين اللّغة والكلام، فاستخدام الفرد للكلام يختاره من نظام اللّغة الكامل: كلمات وأعراف، ونغمات، ونبرات معينة يضعها في ترتيب محدّد ليتمكّن من نقلها كمعلومات أو رسالة بواسطة ما ينطق به، فيميّز بين الشيفرة (**Le code**) والرسالة. وهنا ننظر إلى اللّغة بوصفها شيفرة، وهذا النّوع من اللّغة المنطوقة أي الكلام هي شيفرة مؤلّفة

---

[1] – وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، ص 81.

[2] – Voir Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, éd. de Minuit, paris, 1970, p 30.

[3] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 27.

* **كلود ليفي** شتراوس: عالم اجتماع فرنسيمن أهم البنيويين المعاصرين .

من عناصر صوتية. كما هناك أنواع أخرى وكثيرة من الشيفرات كأصناف الطعام، الإيماءات، الثياب، الألوان، يمكن استخدامها كشيفرة كلّها تشكّل ثقافة الفرد الفاعل، فهي لغة بالمعنى السوسيري للكلمة[1]. والرائد الحقيقي في التّحليل النّقدي عند الشكلانيين "**فلاديمير بروب**[**] "**Vlademir Proppe**، حلّل في كتابه **"مورفولوجيا الحكاية الشعبية"** تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف حيث يقصد بالوظيفة عنده عمل الشخصية، وأسس بذلك دعائم وأسس القراءة البنيوية للحكاية الشعبية[2].

يذهب "**تودوروف**" في الخطاب الشعري قائلاً: « **فليس الأدب كلاما يمكن، أو يجب أن يكون خاطئا بخلاف كلام العلوم، إنّه الكلام الّذي يستعصي على امتحان الصدق، لا هو بالحق ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال، فذلك ما يحدّد منزلته أساسا من حيث هو (تخيُّل)، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النّص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة**»[3]. نلاحظ أنّ الشكلانيين يخلصون الخطاب من كل الظواهر العالقة له والتركيز على النّص نفسه القائم بذاته والذي يتميز بالثبات في وحداته اللّغوية وفرض نفسه على المتلقّي بصفاته الشكلية، ومن هنا استغلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجة عنه لقول "**جاكبسون**": « **إن هدف علم الأدب في عمومه ليس الأدب وإنّما أدبيّته Litterarrit، أي تلك العناصر المحدّدة التي تجعل منه عملا أدبيّاً**»[4]، فالأدب ظاهرة لغوية سيميولوجية، والنّقد هو مواجهة

---

[1] – انظر، رضوان جودت زيادة، شتراوس ونقد الإناسة البنيانية، ص 20.

[**] **فلادمير بروب** باحث روسي ينتمي إلى المدرسة البنيوية .

[2] – انظر، وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، ص 79.

[3] – تزفيتان تودورف، الشعريّة، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 23.

[4] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 42.

الأثر الأدبي نفسه وليست الظروف الخارجية، حيث يرفض الشكلانيون ويتجاوز كل التفسيرات النفسية والاجتماعية[1].

أمّا النّاقد والكاتب الفرنسي "**رولان بارث Roland Barthes**" ارتبط بالمنهج البنيوي من خلال آرائه التي أضحت معلما من معالم الدّرس البنيوي، يقول في النّص أنّه يتشكل من نسيج لغوي وبلاغ لغوي مكتوب يكون فيه فرز العلامة اللّسانية أي له مظهران، أحدهما دال يتمثّل في الحروف وما يتكوّن منها من ألفاظ وعبارات دالة. ومظهر المدلول، وهو الجانب المجرَّد أي المتصوّر في الذهن. كما يحرّر "**بارث Roland Barthes** " النّص من مؤلّفه ويربطه بسلطة القارئ، فهو لا يقصد إلغاء المؤلّف تماما بل لعدم الارتباط بالعناصر الخارجة عن النّص، أو التأثير بسيرة المؤلّف أو أي معطيات أخرى توجّهه في القراءة، وفهم ما يعنيه المؤلف[2].

ومهمّة النّاقد البنيوي النظر في لغة النّص وعلاقة كل عنصر بباقي العناصر داخل البنية لاستكشاف دلالته وفهم نسقه، فلا يهتمّ النّاقد البنيوي بأي شيء خارج النّص، لا بالمؤلّف وظروفه، ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية، ولا بالتاريخ أيضا، بل بالعناصر التي تحدّد جنسه الفنّي وكفاءته في أداء وظيفته الجمالية[3].

ولربّما هذه أسباب أدّت إلى قصور هذا المنهج وعجزه استقصاء كل دلالات النّص فيجعله محتاجا لمناهج أخرى تربط بين داخل النّص وخارجه وتستكمل ما يعجز عن الوصول إليه.

---

[1] – انظر، وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، ص 81.

[2] – انظر، رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993، ص 11.

[3] – انظر، عبد السلام المسدّي، قضية البنيوية، طبعة دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 1995، ص ص 109– 110.

2- التحليل السيميائي في الخطاب:

يرى بعض المختصّين أن البنيوية والسيميائية في تشابك نظري حيث تستخدم السّيميائيات جلّ مفاهيم البنيوية، دون أن يعني هذا تطابق السّيميائيات والبنيوية، فالبنيوية تركّز على المعنى بدون فاعل، فهي تحرّر النّص عن مؤلّفه، وهذا ما رأينا من قبل، أمّا السّيميائية تركّز على الفاعل الّذي يبحث عن المعنى[1]، فلا تقف عن البنية الخارجية دون الداخلية ولا تفصل النّص عن القارئ.

ونشأت السّيميولوجيا كعلم في ظلال علم مرموق وقديم هو اللّسانيات، ويجمع معظم الدّارسين على أن الحضارة الإغريقية القديمة خلّفت موروثا فكريّا يلتقي مع الكثير من الأفكار الّتي تداولتها السّيميائية إلى ألفي سنة مضت، عرفت بالعلامة عند الرواقيين الذين يعود أصلهم إلى الكنعانيين الفينيقيين (فلسطين، لبنان، سوريا، الأردن) وإلى شمال إفريقيا (ليبيا، تونس، الجزائر، والمغرب) الذين انتقلوا إلى أثينا كعمّال أجانب، اكتشفوا الاختلاف في أصوات اللغة وحروفها (وهذا ما نقصد به الدال في السيميائية) فكانت لهم تجربة الازدواج الثقافي والحضاري واللّغوي من خلال اللّغات الكنعانية، والأمازيغية واليونانية. والاختلافات الشكلية في اللّغة (الدّال) كانت لها مرجعيات ومدلولات متقاربة[2] عند هؤلاء البرابرة.

---

[1] – Voir Attalah Paul: Théories de la communication, Sens, sujet, savoirs, éd. Presse de l'université du Québec, télé université,– Canada, 1991, p 287.

[2] – انظر، عز الدين مناصرة، حمزة النّص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، منشورات الاتحاد العام للآداب والكتّاب العرب، عمان، 1995، د.ط، ص ص 477– 478.

وفلسفة اللّغة من الرّواقيين إلى "**كاسيرير**"*، ومن القروسطيين إلى "**فيكو Vico**"**، ومن القديس أغستين **Saint Augustin***** إلى "**فتغنشتاين**"**** لم تنتهي عند مساءلة أنساق العلامة، وبالتّالي قد طرحت هذه الفلسفات بشكل جذري قضية السّيميائيات[1].

ومن هنا يصل "**إيكو**" إلى أن اكتشاف الفرق بين الدّال والمدلول من طرف هؤلاء الّذين سبقوا "**دي سوسير**"، وتعتبر السّميولوجيا كعلم راسخ منذ القدم بتناول كافّة المجالات الحياتية، خاصة الأدبية والفنّية، واهتمّ بدراسة موضوعات بكلّ الأنساق التواصليّة الّتي يستعين بها الإنسان في خلق الحوار مع ذاته ومع الآخر. فهو علم الإشارة الدالّة مهما كان نوعها وأصلها، يدرس بنية الإشارات وعلائقها وتوزّعها ووظائفها الداخلية والخارجية.

التحليل السّيميائي هو ذاته تحليل الخطاب كما يعدّ الخطاب في مقدّمة اهتمامات التحليل السّيميائي، يميّز بين السيميوطيقا النصيّة وبين اللّسانيات البنيوية الجملية، حيث أنّ هذه الأخيرة تهتمّ بإنتاج الأقوال والنّصوص، وهذا ما يسمّى بالقدرة الخطابية[2].

والسّمياء في المعاجم هي العلامة أو الرمز الدّال على معنى مقصود يربط تواصل ما، فهي رسالة إشارية للتخاطب بين جهتين أو أكثر[3]، وتنتقل السّيميائية من الشكل إلى المضمون ومن الدّال إلى

---

* **أرنست كاسيرر**: فيلسوف ألماني اشتهر كأبرز شارح للفلسفة النقدية الكانطية .

** **جيامباتيستا فيكو**: مفكر و فيلسوف إيطالي .

*** **سانت أغستين**: يتحدر من أصول أمازيغية أثّر في الفكر المسيحي .

**** **لودفيغ *فتغنشتاين*:** *فيلسوف نمساوي* .

[1] – Voir Umberto Eco: Sémiotique et philosophie du langage, éd. PUF, paris, 1988, p 151.

[2] – ينظر، جماعة أنتروفيرن، التحليل السميوطيقي للنصوص، تر: محمد السرغيني، مجلة دراسات أدبية ولسانية، ع2، 1986، ص 26.

[3] – ينظر ،ملتقى رابطة الواحة الثقافية، قسم النقد التطبيقي والدراسات النقدية، عن:

http://www.rabitat_aloiaha.net/moltaqua

المدلول. وتحليل الخطاب فيها لا يقف عند الجملة مثل اللّسانيات، فهي تبحث في كيفية توليد النّصوص وفي اختلافها سطحيا واتفاقها عمقيا[1].

تختلف الدّراسات في اهتمامها بالشكل والمضمون فمنها من يركّز على المضمون من خلال الاهتمام بالدلالة الاجتماعية أو الثقافة أو السياسة، دون الاهتمام بكيفية الإيصال والتبليغ، ومنها من يركز على الدلالة الفنيّة، وهذا ما يهمّنا في دراستنا للأعمال الفنيّة التشكيلية، ومن خلال الخطاب الشعري مثلا باعتباره يقوم بتوظيف العلامات توظيفا سيميائيا يقف عند الرموز والدلالات وبعضها يوفّق بين الاثنين (الشكل والمضمون)[2]، كما نراه في بعض الخطابات التشكيلية، ينتقل عبر مستويات مختلفة في العمل الفنّي، لا حدود لدلالته، حيث فكّ الرموز فيه والشفرات تستند إلى رصيد معرفي، وخبرات قرائية متنوعة وثقافية فنّية واجتماعية وسياسية وتاريخية، لا يتقيّد فيها بمفهوم محدّد، قديما كان أو حديثا، فهو يرج إلى خارج اللّوحة البصرية أو العمل الفنّي، يتعلق بوقائع وأحداث وأشخاص وأماكن منطلقا من فضاء اللّوحة، وتكوينها ومساحاتها، وفراغاتها، وخطوطها، وألوانها، وانسجام أشكالها ليضيف إلى هذا الخطاب أصالة من العمل الفني.

ويعرّف الخطاب في السّيميائية انطلاقا ممّا انتهت إليه جهود البنيويين حول النظرية العامّة للّغة، فيعرّفه "**غريماس**" و"**كورتيس**"* بالأداء اللّغوي أو التلفّظ، يحتاج كلاهما إلى الكفاية الّتي هي مجموعة من

[1] – ينظر، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، يناير/ ماري 1997، ص 79.

[2] – انظر، د. فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق، مج 25، ع 271، 2009، ص 152.

* ***جوزيف كورتيس*** : من أهم أعضاء مدرسة باريس السيميائية .

الشروط الضرورية في عملية التلفّظ، مقسّمة إلى صنفين : كفاية السّرد السّيميائي، وكفاية قابلة للتعبير بالكلام وهذا يعدّ ضروري لإنجاز تصوّر مضبوط للخطاب[1].

نلاحظ تحليل الخطاب دائما في علاقة بالتلّفظ والتواصل، ويفترض الخطاب وجود قائلا ومقولاً له كما يفترض وجود عامل التّواصل في الخطاب الرّوائي المسرود له الّذي يتلقّى السرد أمّا الخطاب التشكيلي فيفترض اللّوحة البصرية أو العمل التشكيلي والمشاهد أو المتذوق حيث يكون مدى التواصل مع المتذوق أكثر منه مع المتلقّي العادي.

للّغة دور في التّوصيل، وذلك من خلال الرموز والشفرات الحاملة للدلالات، ويكون استيضاح وانسجام انساق الخطاب من خلال دراسة التشاكلات الدلالية للخطاب.

ويعتبر حقل السّيميائيات علما موضوعه دراسة العلامات سواء لفظية، ويقصد بها الكلام المنطوق، وعلامات الكتابة أو الحروف (**Graphèmes**) أم غير لفظيّة[2]، منها العضوية كحركات الجسم أو العلامات الشمّيّة، الذوقيّة، السمعيّة وأخرى خارج عن العضوية الإنسانية كالألوان، الموسيقى، الملابس. وتعدّدت اتجاهات الانظرية السّيميائية واختلفت نماذجها، إذ يمكن الحديث عن سميولوجيا الدلالة التي أخذت على عاتقها دراسة الأنساق غير اللّفظية (الدّال والمدلول، والإيحاء، والشكل، والمحتوى،...). وسيميائيات الثقافة مع الإيطالي "**أمبرتو إيكو** [*] **U. Eco** " الّذي ذهب إلى ل"**رولان بارث Roland Barthes** " الوظيفة السّيميائية عوض العلامة، وسميولوجيا الأشكال الرمزية

[1] – voir: A.J. Greimas, J. Courtés: Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie de la langue, p 103.

[2] – انظر، رضوان بلخيري، سميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 22.

[*] **أمبرتو إكو:** فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى.

والسّيميائيات البصرية والسّيميائيات السردية مع رائدها "**ألجرداس جوليان غريماس A.J. Greimas**" وأتباعه بمدرسة باريس السيميائية[1].

وقد عرفت سيميائية التّواصل، وظيفة تواصلية بين الباث والمتلقي أو المرسِل والمرسَل إليه، وتحديد الوظائف الخاصة بالعملية التواصلية ضرورية في تحليل الخطاب السّيميائي، وطبيعة التّواصل متعدّدة باختلاف أشكالها، وذلك لوجود شفرات لكل شكل من هذه الأشكال التواصلية. فالتواصل الحيواني له إشارات وعلامات خاصّة له. ونفس الشيء بالنسبة للطبيعة وتحديد إشارتها فيتمكّن التواصل من تلقّي الرسالة عن طريق الإدراك الحسي أو العقلي.

وتستهدف سميولوجيا الخطاب نظاما للعلامات يتحكّم في الأشكال التّواصلية، فالعلامة عند "**بيرس** [**] **Ch. S. Pierce**" ثلاثية تعالج من ناجية الوظيفة المنطقية حيث المأثول (**Représentation**) يحيل إلى موضوع (**Objet**) عبر مؤوِّل (**Interprétation**). ويمكن تمثيل ترابط هذه العناصر الثلاثة بالمخطّط التالّي نسمّيه الثالوث التفسيري أو التأويلي **La triade interprétative**) :

المأثول ← **مؤول** ← **الموضوع**

[1] – انظر، عبد المجيد العابد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مجلة دروب الإلكترونية، 27 سبتمبر 2010، نقلا عن: http://www.doroob.com/archives/?p=479652

[**] **بيرس** : فيلسوف ومنطقي وعالم رياضيات ينتمي إلى الفلسفة الأمريكية المسماة (البراكماتية) أو الذرائعية.

والعلامة عند "**دو سوسير**" ثنائية، دال أو صورة سمعية ومدلول أو صورة ذهنية يركز على الوظيفة الاجتماعية للإشارة[1].

وبتفسير أعمق لتحليل الخطاب في سميولوجيا "**بيرس**"، يركّز على ثلاثة أبعاد رئيسية هي[2]:

1- **البعد النحوي:** ويسمّيه أيضا التركيبي أو النظمي، وهو بعد الممثل(Représentatement) وهو علامة رئيسية يتفرّع إلى ثلاثة علامات فرعية، هي: وصفية، عرفية، فردية.

2- **البعد الدّلالي أو الوجودي** وهو بعد الموضوع (Objet) يتكوّن أيضا من ثلاثة علامات فرعيّة:

- **الأيقونة (Icône)** تشبه الموضوع ومثال على ذلك الصورة الفوتوغرافية أو اللّوحة التشكيلية.
- **القرينة (Indice)** أو المؤشّر، تنسج هذه العلامة علاقة مباشر مع الموضوع مثلا: الدخان يبيّن وجود النّار.
- **الرّمز Symbole** وهو علامة العلامة فيه نوعان، مجرّد ومنحلّ، يحيل إلى موضوعه باشتراك أفكار عامة، ينتج قصد النّيابة عن علامة أقوى مرادفة لها.

3- **البعد التداولي:** أو المنطقي وهو بعد المؤوّل **(Interprétant)** ينظر إلى العلامة في علاقتها بالمؤوّل.

فالمأثول هي الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر وهي الموضوع، أي شيء محلّ شيء آخر، أمّا الموضوع، هو ما يقوم بكشفه المأثول عبر الإحالة عليه، وأخيراً المؤوّل هو الفكر الّذي يحيل

[1] – انظر، عبد المجيد العابد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 1.

[2] – انظر، رضوان بلخيري، سميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص ص 31– 32– 33.

المثول على الموضوع أو بمعنى وسط بين العلامة المادية والشيء الّذي تدلّ عليه هذه العلامة حيث يضمن الترابط أو الاتّصال بين العلامة ودلالتها.

أمّا العلامة عند "**دو سوسير**"، تقوم على ركنين متضايفين، «**يمثّلان كيانا ثنائي المبنى، يتكوّن من وجهين مثل وجهي العملة النّقدية، من غير الممكن فصل أحدهما عن الآخر**»[1] فالطّرف الأوّل إشارة مكتوبة أو منطوقة وهي الدّال (**Signifiant**)أي الصّورة السّمعية أو الصّوتية للمسمَّى، والطرف الثاني هو التصوّر أو المفهوم الّذي نستخلصه من الإشارة لها وهو المدلول (**signifié**)، ويمكن تمثيل هذه العلامة بالشّكل الآتي[2]:

$$\text{العلامة} = \frac{\text{الدال}}{\text{المدلول}}$$

يتكوّن الدّال من مجموعة الحروف وتسلسلها في كلمات وجمل وفقرات ونصوص. أمّا المدلول هو معنى قراءة الدّال. ويتكوّن المعنى اللّغوي عند الجمع بين الدّال والمدلول. «والعلامة لدى "**دو سوسير**"، قائمة على الدّال والمدلول مع إقصاء المرجع والعلاقة الموجودة بينهما اعتباطية»[3]. فإقصاء المرجع (**Réfèren**) يقصد به إهمال المشار إليه حيث الرمز يقابل الدّال والفكرة تقابل المدلول، أمّا المشار إليه غير موجود لأنّ هذا الأخير فكرة يكتنفها الغموض في علاقة الدّال بالمدلول وتعتبر العلاقة بينهما علاقة اعتباط لتعدّد الأسامي المسمّية للمسمّى، ونستطيع توضيح مفهوم العلامة **Signe** بيانياً بالمركّب

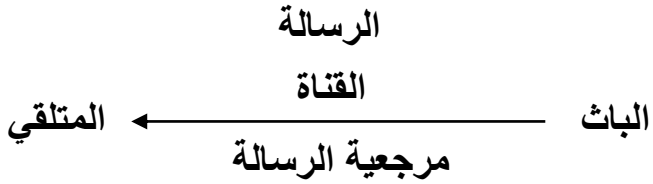
[1] – Voir, De Saussure: cours de linguistique générale, paris, Payot, 1973, p 108.

[2] – خلف عصام كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 22.

[3] – حمداوي جميل، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ج5، ع3، يناير/ مارس، 1997، ص 88.

التّالي[1]:

عمليّة التّواصل عند السّيميائيين هي وظيفة الخطاب باستعمال العلامات، فيشير بعض علماء الدّلالة أنّ «**أيّ اتّصال مرتبط في أساسه بالتّعاون... وكل حوار اجتماعي مرتبط بالتّعاون**»[2]. التّعاون بين الباث والمتلقّي من أجل إيصال الرسالة وفهم مدلولها حسب النّموذج الّذي رسمه "**جاكبسون**" سابقاً:



واهتم "**رولان بارث Roland Barthes**" بموضوع الدّلالة في السّيميائيات وتحقيق التّواصل بواسطة الأنساق السّميولوجية، اللّغوية والغير لغوية حيث يرى: « **اللّغة هي مؤوّل كلا الأنساق أيّا كان**

[1] – محمد حاقاني*، رضا عامر**، المنهج السيميائي، آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة فصلية محكمة: دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع2، صيف 2010، ص 48.

*– **محمد حاقاني:** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان.

– **رضا عامر: أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، المركز الجامعي، ميلة، الجزائر.

[2] – voir Adam Senaf: Introduction à la sémiotique, éd. Hutropos, paris, 1974, p 194.

نوعها»[1]، ويستخدم "**بارث Roland Barthes**" العلامة بالدلالة (**Signification**) والتعبير (**Expression**) والمحتوى (**Contenu**).

وللتّوضيح أكثر نقول: يرسل المرسل (الباث) رسالة يتلقّاها المرسَل إليه (المتلقّي) وتتضمّن هذه الرسالة مرجعاً معيّناً بلغة يفهمها كل من المرسِل والمرسَل إليه عبر قناة حافظة.

ويعدّد "**رولان بارثRoland Barthes** " حجم الخطاب بقوله: « **يستطيع النّص – الخطاب– أن يكون جملة أو كتابا كاملا، يحتوي على مجموعة أشكال وظواهر علامية في حاجة إلى أن تدرس من الوجهة الدلالية ومن الوجهة التركيبية والأسلوبية**»[2]، فلا فرق في أن يكون الخطاب جملةً أو عدداً من الجمل الّتي تكوّن النّصوص، فكلّها ذات علامات ودلالات تدرس من وجهات مختلفة لإثراء تحليل الخطاب وإبراز معانيها من حيث الدّلالة والتركيبة والأسلوب، كما يحدّد "**بارث Roland Barthes**" خصائصا للخطاب الأدبي نذكر منها[3]:

الخطاب ذو دلالة نستنتجها من النّموذج المتّفق عليه لباث، المتلقّي ومرجعيّة الرسالة كما نكتشفها أيضا من خلال العلامات اللّغوية.

الخطاب ذو إنتاجية، حيث يسمح القارئ بإعادة بناء لغة أخرى تشمل المؤلف والقارئ، وعلى القارئ التّعامل مع الخطاب بطريقة تساعد على إثراء وتحليل النّص الأصلي وذلك حسب ما يضمّنه الباث من خصائص أسلوبية معيّنة لخطابه.

---

[1] – انظر، رضوان بلخيري، سميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص 37.

[2] – رولان بارث، نظرية النّص، تر: منذر العياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع15، بيروت، لبنان، 1995، ص 91.

[3] – المصدر نفسه، ص ص 92– 93.

الخطاب ذو دلالات متعدّدة، حيث يكون للخطاب دلالة واحدة كما يستطيع تحمّل عدّة دلالات ومعاني منفصلة.

وفي هذا المجال يجري "**باختين**"* مفهوم الخطاب، يمكن وصفه للكثير من النّصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة، وتحدّد بعض أجناس الخطاب من قرائن لغوية ثابتة تتدرج في الخطاب اليومي، يراعى فيها التلفّظ المناسب للتّواصل اليومي. فيحدّد النّمط الخطابي من خلال النّمط التلفّظي الّذي يؤسّس جنس الخطاب. ويميّز "**باختين**" بين نمطين أو جنسين من الخطاب: جنس أوّلي وجنس ثانوي(**Genre secondaire**). فالأجناس الأوّلية (**Genres primaires**) لها علاقة بالتّخاطب اليومي، وصلة بالحياة اليوميّة للمخاطِب والمخاطَب[1].

والخطاب ليست العلامة وإنّما تتدرج ضمنه العلامة، ففي هذا المجال يميّز "**بيوسنس**" بين ثلاث صيغ خطابية:

1- خطاب الفعل: ويعبّر عن نيّة التّأثير على المخاطَب بطريقة أمريّة أو اختيارية من خلال نصائح أو اقتراحات،

2- خطاب إثباتي كقوله: / سيأتي/

3- خطاب استفهامي: / هل)؟

وهذان الخطابان الأخيران يتناقضان مع خطاب الفعل ويندرجان ضمن الخطاب الإخباري. كما يمكن دمج الخطاب الاستفهامي ضمن الخطاب الإثباتي وذلك لترجمة /هل سيأتي)؟ إلى /أرغب في أن

* ***ميخائيل باختين***: فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفييتي).

[1] – Voir, Todorov: Le principe dialogue, éd. Seuil, paris, p 125.

يأتي/ ومن هنا نلمح وجود نوع آخر من الخطابات وهو الإنجازي حيث يقوم بداخله المتحدث بإنجاز الفعل[1].

كما يميّز "**جاكبسون**" بين ستّ وظائف لغوية للخطاب من زاوية لسانية[2]:

1- **وظيفة مرجعية**، وفيها العلامة تحيل على شيء ما مثلا /قطٌ/ أو /تصل الطائرة في الثانة/.

2- **وظيفة انفعالية**، فتثير العلامة رد فعل انفعالي مثلاً: /الحذر/ تلفت انتباه المستعمل.

3- **وظيفة لغوية** حيث تؤكد العلامة هنا التواصل، كقوله /نعم/ أو تماما/ فلا غاية إبلاغية لعلامة.

4- **وظيفة أمرية:** تخبر العلامة عن أمر لإثارة سلوك ما، مثل /اذهب من هنا/.

5- **وظيفة ميتالغوية:** وتستخدم العلامة في الخطاب لتعيين علامات أخرى.

6- أخيرا **الوظيفة الشعرية:** وتكون فيها العلامة إثارة الانتباه إلى طريقة استعمال هذه العلامات دون الاهتمام بقواعد اللغة المشتركة.

وهذه الوظائف تتداخل وتتشابك من أجل إبلاغ العلامة في الخطاب.

ويظلّ المنهج السّيميائي أقلّ ثغرات من غيره في تمكين صاحبه من الوقوف على العناصر المختلفة للشّكل والمضمون خاصّة إذا استعان بإجراءات متمّمة من المنهج البنيوي والأسلوبي الّتي اهتمّ بها أحيانا السّيميائيون.

[1] – انظر، أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2007، ص ص 106- 107.

[2] – انظر، المصدر نفسه، ص ص 107- 108.

3- الخطاب في التفكيكية:

إن التحوّل من البنيوية إلى التفكيكية ، هو التحوّل من البنية الممركزة إلى البنية المهمّشة، وإلى إحلال الخطاب، والدّال، والنّص. ويقابل مصطلح التفكيكية في أمريكا مصطلح ما بعد النبوية[1]، وفي فرنسا اختلف في ترجمة المصطلح الفرنسي (Déconstruction) إلى العربيّة فترجم بالتفكيكية والتقويض، وترجمه آخرون بالتشريعية[2] والمصطلح في مستواه الدّلالي يدلّ على التهديم، والتّخريب، وتفكيك الخطابات والنّظم الفكرية، وإعادة النظر إليها، لقول الفيلسوف الفرنسي ""**جاك دريدا** *" **Jaque Derrida** " في حوار مع كريستيان ديكان: "**إنّ التفكيك حركة بنيانية وضدّ بنيانية في الآن نفسه، فنحن نفكّك بناءا، أو حادثا، أو مصطلحا، لنبرز بنيانه وأضلاعه وهيكله، ولكن نفكّك في آن معا البنية التي تفسّر شيئا فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوّة، فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي**".[3]

ويرى "**مادان ساروب**"** التفكيكية أو ما بعد البنيوية شاركت طروحات البنيوية في التحليل النّقدي للدّلالة، ومن خصائصها زعزعة بنية اللّغة، حيث فكّكت وحدة العلاقة المستقرّة بين الدّال والمدلول والمعنى المتولّد بينها فتتميّز بمبدأ لا نهاية الدّلالة. كما يرتبط التفكيك باسم "**دريدا**" الذي عرف بخصب

---

[1] أنظر، وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، النبوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010، ص-ص 128-129.

[2] أنظر، وليد خصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر المعاصر، ط1، 2007، ص 182.

* **جاك دريدا:** من مواليد الجزائر، من أبرز فلاسفة فرنسا المعاصرين وأكثرهم شهرة على الصعيد العالمي، صاحب النظرية التفكيكية.

[3] حوار مع جاك دريدا وكريستيان ديكان: مجلة الفكر العربي المعاصر العددان 18-19، 1982، ص 254، نقلا عن عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 114.

** **مادان ساروب:** (1930 - 1993)، درس بجامعة لندن، واهتمّ بشكل وثيق بنظرية التحليل النفسي، التي سعى من خلالها إلى تقييم المشاكل التعليمية. عن:
http://www.biographies.net/people//en/madan_sarup

اهتماماته فنظّر للتفكيكية وأعطاها ملامحها. ويؤكد في التّفكيك على هدف هو أنّ الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوّقف بموت كاتبه[1]، هذا المؤلّف الذّي ينتهي دوره مباشرة بعد الإنهاء من الكتابة (بمنظور "**رولان بارث Roland Barthes**) ، فيدعو إلى الفصل بين قراءة النّص أو العمل الأدبي ومؤلّفه، والقارئ هو الذّي يعيد تشكيل النّص المكتوب وإنتاجه، ويعطيه دلالات ومعاني أخرى فيصبح المؤلف ناسخا فقط للنّصوص وتعطى السلطة الحقيقية للقارئ.

يرى "**سيلفرمان**" * ثلاثة أبعاد تقوم عليها تفكيكية "**دريدا**"، أوّلها:

1- تحديد الثنائيات المتقابلة في الخطاب: المحسوس/ والمعقول، الحضور/والغياب، السلبية/ والفعالية، الدّال/والمدلول، الدّاخل/والخارج، وثمّة أفضلية لأحد على الآخر يتّم كشفه من خلال التّفكيك وإعادة القراءة للوصول إلى نتائج مناقضة لما هو سائد.[2]

2- يبتعد "**دريدا**" عن مركزية الخطاب النّقدي الّتي تقوم على الثنائيات التفاضلية، ويستخدم في دراساته بعض المقولات غير ثابتة الدّلالة، لا يمكن حسم دلالاتها أو تحديدها، وهذا ما ينسجم مع روح التّفكيك، ويتكلّم عن هذه الكلمات أنّها غير محسوسة الدّلالة، فتكون القراءة فيها مؤقّتة في انتظار قراءة قادمة. حيث يولد دوما عن القراءة وتفكّك البنى وانفجار المعنى، فليست هي الّتي تقول ما أراد القول قوله، ولكن تقول ما لم يقله القول، فهي تتيح تجدّد للقول وتكون قراءة لما لم

---

[1] أنظر، فاطمة زهرة إسماعيل، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية ISSN1756-12 الناشر: بعدلي الهواري، ع 79 (مجلة إلكترونية: www.oudnad.net)

* **سيلفرمان Hugh J. Silverman** : (1945 -2013) منظر ثقافي وأستاذ الفلسفة والدراسات الأدبية والثقافية المقارنة في جامعة نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية. كان ينتمي أيضا إلى قسم الفنون وإدارة اللغات الأوروبية والآداب والثقافات. يتمحورعمله على التفكك، التأويل، السيمياء، الظاهراتية، علم الجمال، نظرية الفن، نظرية السينما، وعلم الآثار. عن:

http://www.hughjsilverman.com

[2] أنظر، ح. سلفرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيك، تر ناظم حسن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008، ص-ص-ص-ص 105-106-107-108.

يقرأه المؤلّف[1]، وهذا ما يمكن تطبيقه على قراءة اللوحة التشكيلية خاصة التجريدية منها، وفي فن البكسال بتفكيك اللّمسة وتجزئة ألوانها من ناحية التقنية وعلاقتها بالموضوع، ويقول "**دريدا**" في تحديد مطلبه من القراءة: "**ما يهمّني في القراءات التي أحاول إقامتها، هو ليس النّقد في الخارج، وإنّما الاستقرار والتّموضع في البنية غير المتجانسة للنّص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النّص من خلالها نفسه ويفكّك نفسه**".[2]

3- تعتبر القراءة المنجزة غير نهائية، تمارس التّأصيل والإرجاء أي الإخلاف والاختلاف ، وهذا ما نجده في القراءات النّقدية للنّصوص الأدبية[3]، ويوجز "**دريدا**" تعريف الاختلاف بقوله "**إنّ الاختلاف لا يعود ببساطة لا إلى التّاريخ ولا إلى البنية، فالاختلاف يوجد في اللّغة ليكون أوّل الشروط لظهور المعنى**".[4]

ويعتبر الناقد التفكيكي "**هارولد بلوم**"* القراءة التفكيكية السّلاح القوي الّذي يذهب إليه الخلف من أجل تصحيح الأخطاء المحتملة، كما يتّم إعادة القراءة بعنف ويقظة من أجل تحديد موطئ قدم في فضاء اللّغة أو المعرفة الّتي أصّلها السّلف، ويستخدم التّفكيكيون مصطلحات حادّة في وصف القراءة، مثل انتهاك أو تتميز كما يصرّون على العنف في القراءة. ويعبّر هذا المفهوم عن الغياب الأبدي للمعنى وهو محور اللّعب الحر في المنظور التّفكيكي، والأكثر أصالة لدى "**دريدا**"[5]، الّذي يؤكد على أنّ الدّال يشير إلى مدلول يتحوّل بدوره إلى دال يشير إلى مدلول آخر يتحوّل بدوره إلى دال يشير إلى مدلول آخر، في لعبة لا نهائية، وتبقى الدّوال تحيل إلى بعضها البعض دون امتلاك أي معنى والذي يظل غائبا للأبد.

---

[1] أنظر، عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النّص، المرايا اللامتناهية مجلة الكرمل، 2010/04/24، ص 221.

[2] جاك دريدا: مقابلة أجراها كاظم جهاد، مجلة الكرمل، ع 17، ص 59 نقلا عن عبد الكريم درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النص، ص 209.

[3] أنظر، ج. سلفرمان: نصّيات بين الهرمينوطيقا والتفكيك، ص 108.

[4] علّوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 86.

* ***هارولد بلوم جاك*** : كاتب سيناريو، منتج تلفزيوني من الولايات المتحدة الأمريكية .

[5] أنظر، عبد العزيز حمّورة، المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1978، بد. ط، ص 378.

ويقول "**سلدن*Selden Raman***" * في هذا المعنى "فإنّ الاختلاف مفهوم مكاني تنبثق فيه العلامة من نسق الاختلافات الّتي تتوّزع داخل النّسق، أمّا الإرجاء فمفهوم زماني تفرض فيه الدوال إرجاء لا نهائيا للحضور، فالفكر الّذي يقوم على مركزية الصوت يتجهّل عنصر الإرجاء ويلح على حضور الكلمة المنطوقة بناتها".[1]

فالاختلاف والإرجاء يشيران إلى إستراتيجية التفكيكية وهو تحقيق البنية والنظام في نسق غياب المعنى للأبد، الّذي يتمّ إرجاءه في كلّ مرّة فيصبح حضور المعنى مؤجلا دائما، حيث يصير النّص هنا خطابا لا نهائيا لعمليات جدلية بين الخطابات كلّها. ومن هنا حلّ مفهوم التّناص الّذي يجعل من النّص خطابا ضمن خطابات كثيرة.

4-التّداولية والخطاب:

تعدّ التّداولية من المناهج المعاصرة، وتعتبر إستراتيجية هامة في تحليل الخطاب، وذلك لما تجمعه بين المنهج البنائي والمنهج الوصفي والتّحليلي وغيرهم، تتحقق في ظلّ التّواصل بين الباث والمستقبل والجمهور، والنّسق، وشكل الخطاب، والقناة، والموضوع، والغاية.

وظهرت التّداولية كمنهج ونظرية إثر صدور كتاب الفيلسوف الانجليزي "**أوستين**" الموسوم بـ: "**كيف نصنع الأشياء بالكلمات**" فتحدّدت من خلال دراسة التّعامل اللّغوي والنحوي والنّفسي للغة[2] من حيث هو جزء من التّعامل الاجتماعي لتحقيق التّواصل بين الناس.

---

* سلدن***Selden Raman: من رواد*** النظرية الأدبية المعاصرة في العالم أستاذا للغة الإنجليزية في جامعة لانكستر باجلترا. عن: https://www.akal.com/autor/raman-selden/

[1] سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص 165.

[2] أنظر، فرانسو أرمينكو، المقاربة التّداولية، تر. سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، ص 96.

وفي هذا الإطار ظهرت مجموعة من التّيارات أهمّها التّيار الأوستيني أو البراغماتية من أهم أعلامه "**غرايس**"[1] حيث يجب التّفريق بين هذا المصطلح الأخير الذي يترجم بالعربية التّداولية غالبا أو المقاماتية، المقامية، البراجماتية وبين تيّار فلسفي آخر لينشأ في أمريكا تترجم في العربية بالذرائعية أو البرغماتية أيضا إلى الفيلسوف الأمريكي "**تشارلز موريس**" في كتابه "**أسس نظرية، العلامات**" 1938 والفيلسوف "**تشارلز بيرس**" و"**جون ديوي**"، حيث يقول "**شارلز موريس**" في تعريفه للتّداولية "أنّها جزء من السّيميائيات، تعالج العلاقة بين العلامات ومستعمليها"[2]، ومنه يوجد اتّجاهين في التّداولية، أحدهما يدرسها من كونها نظرية في التّعامل الاجتماعي والتّواصلي والاهتمام بالجانب الاستعمالي للّغة وهذا بزعامة الإنجليزي "**أوستين**"، والآخر اتّجاه فلسفي وثيق الصّلة بالمنطق يرتبط بالدّراسات اللّغوية والمنطقية، ويهتم بتحديد الألفاظ والأفكار والمفاهيم والإشارات، وتحوّلت إلى أداة للنّقد والتّفسير[3].

وعن الخطاب في التّداولية، تعرّفها "**آن ماري ديلير Anne Marie Diller**" و"**فرانسو ريكاناتي François Recanati***" بـ: هي دراسة استعمال اللّغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية[4]، كما نجد تعريف آخر ل"**فرانسيس جاك Francis Jaque***" يقول[5]: "تتطرّق التّداولية كظاهرة خطابية، وتواصلية واجتماعية معا".

---

[1] أنظر، المرجع نفسه، ص 98.

[2] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التّداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص 155.

[3] أنظر، راضية حفيف بوبكري، التّداولية وتحليل الخطاب الأدبي، مقاربة نظرية، بحوث لسانية معاصرة "التّداولية"، جامعة أم القرى الجزائر نقلا عن البريد الإلكتروني http://uqu.sa/page/ar/146362.

* **فرانسوا ريكاناتي:** فيلسوف أمريكي ولد سنة 1952

[4] أنظر، عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التّداولية، ص 155.

* **فرانسيس جاك:** فيلسوف و أستاذ بجامعة السربون .

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويعدّ "**بنفست E. Benveniste** " من أبرز النّقاد الّذين عالجوا مسألة، الخطاب في التّداولية فيرى الخطاب : "**كلّ مقوليفترض متكلما ومستمعا، تكون لدى الأوّل نيّة التّأثير في الثاني بصورة ما**"[1]، وهنا التّأكيد على عنصري الخطاب المتكلّم والمستمع، والتّركيز على العلاقة بينهما في سياق تأثيري، وهذا ما يختلف عن البنيوية والسّيميائية الّذين يعتمدون على أدبية الخطاب خلال الدّراسة فتقيمان على دعائم لسانية، فنجد هذا الخطاب يقف عند جمل عادية كالخطاب اليومي الّذي يمكن إدراجه ضمن كلّ مستويات الخطاب، فيدرس الخطاب الأدبي من حيث طرق الحجاج، والمكان، والزّمان، وأفعال الكلام، وذلك بتوفّر شروط الخطاب وهي وجود متخاطبين وسياق يجري فيه الكلام تحت تأثير القصدية.

ويقوم "الهولندي **هانسون**"** (أوّل من حاول التّوحد بين مختلف مكوّنات التّداولية) بتقسيم التّداولية إلى ثلاث درجات، تهتّم كلّها بالسّياق ولكن تختلف من ناحية توظيفه في الخطاب.[2]

1- تداولية من الدّرجة الأولى: وتهتّم بالرّموز الإشارية التّي توجّه إلى المتكلّمين، بالزّمان والمكان، وبدراسة عنصر الذاتية في الخطاب الّتي تبرز دلالاتها من خلال السّياق.

2- تداولية من الدّرجة الثّانية، وهي دراسة طريقة أو أسلوب التّعبير في سياق الحديث وكيفية انتقال الدّلالة من المستوى الصّريح إلى المستوى المؤوّل (الضمني). ومن أهمّ نظرياتها: قوانين الخطاب، يهتّم السّياق فيها بمظاهر الزّمان والمكان، ويتعدّى الأفكار والاعتقادات المشتركة بين المتخاطبين.

3- تداولية من الدرجة الثالثة: وهي نظرية أفعال اللّغة عند أوستين حيث يحدّدها السّياق من خلال الأقوال المتلفّظ بها مثل التّلفظ بأمر أو نهي أو استفهام، أو غيره.

---

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص 14.

** **هانسون:** مفكر و مؤرخ و باحث ولندي اهتم بالدراسات التداولية.

[2] أنظر، فطومة لحمادي، تداولية الخطاب المسرحي، "مسرحية عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، أنموذجا، الملتقى الدّولي الخامس" السّيمياء والنّص الأدبي"، جامعة تبسة، الجزائر، ص 587.

ويركز "**بنفيست E. Benveniste** " في حديثه عن الخطاب، عن الإحالة الكلامية، أو آلية التّخاطب وذبك في كتابة "**مريم فنسيس**" هي ترجمات مترادفة، ومتقاطعة بعض الشيء كما يدعى في الفرنسية: Enonciation ومن المنظور اللّساني الفرنسي "**إميل بنفست E. Benveniste**"[1]. فهو يرى القول أو التّلفظ عمليّة فردية، وأساسية، تحدّد دلالة الخطاب وتتحوّل فيها اللّغة إلى كلام حقيقي أو إلى نصّ أو خطاب.

كما تعبّر التّداولية عن مفاهيم أساسية في التّخاطب كالشّخصية، والزّمان، والمكان، ويركّز التّداوليون على الفعل الكلامي (l'Acte de langage) في الخطاب كوحدات أساسية للتّواصل اللّغوي ويعني التّصرف أو العمل الاجتماعي الّذي يقوم به الإنسان بالكلام، فيقصد به الإنجاز الّذي يؤدّيه المتكلّم بمجرّد التّلفظ أو القول من خلال التّأثير في المخاطب بهدف تحقيق شيء ما، وهذا ما يعتبر النّواة المركزية لمفهوم التّداول في الخطاب.[2]

وضع بعض التّداوليون ما يتمثّل في القوانين التي تتحكّم في الخطاب، سمّاها "**غرايس**" بأحكام المحادثة وأطلق عليها "**ديكرو Oswald Ducrot** "* مصطلح قوانين الخطاب، تتحكم في عمليّة التّبادل الكلامي بين الأشخاص وتساهم في بلورة الخطاب.[3]

وفي نفس السّياق نجد "**مانغينو**" يتحدّث عن التحليل التّداولي للخطاب، حيث لا يتّم إلاّ بمعرفة القوانين التي تؤسّسه وقواعد الخطاب الّتي تكون ضمنية في التّداول الخطابي للمتحاورين، يتّم التّعرف عليها بدراسة المحتوى الدّلالي للخطاب. وستند حوار المتخاطبين عند "**مانغينو**" على مجموعة من المبادئ،

---

[1] مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1998، ص 13.

[2] أنظر، سعد بولنوار، التّداولية منهج لساني واستراتيجية لتحليل الخطاب، رسالة ماجستير، دراسات نقدية معاصرة، توطئة من منتديات المعهد العربي للبحوث والدراسات افستراتيجية عن البريد الإلكتروني: http://www.aleflam.net

*-**ديكرو: Oswald Ducrot** ولد عام 1930، لساني فرنسي اهتمّ بالتداولية والتلفظ ونظرية الحجاج.

[3] Voir, Orecchioni, l'implicite, Armand Colin, Paris, 1986, PPP 197-198-200.

تتمثّل في مبدأ التّعارف، الملائمة، الإخلاص، وقانون الإخبارية، والشّمولية، والصّيغة. وقوانين الخطاب تتداخل مع بعضها البعض[1] وتقترن بالسّلوك الاجتماعي من أجل التّأقلم في التّفاعل الخطابي.

[1] أنظر، سعد بولنوار، مرجع سابق.

الخطاب التشكيلي:

الفنّ التشكيلي وسيلة أساسية للتعبير ولغة مرئيّة للتّواصل. فلقد رسم الإنسان قبل أن يتكلّم، وأصبحت اللّوحة الفنّية وسيطا للتفاهم، بلغة تشكيلية بدائية قادرة على الفهم والإدراك. وهذا ما تؤكّده الآثار الفنّية في الكهوف الّتي تعود إلى ما قبل التاريخ، آلاف السّنين في العصور الحجرية لا تختلف عن الأعمال الّتي يتداولها فنّانوا عصرنا، حيث تطوّرت في صيغ تشكيلية أخرى، مع ظهور مواد غير الحجر كالطين والمعدن، وأصبحت تعبيراته بمهارات عالية، وإبداعات، ورؤى خاصّة تنقل الواقع.

واستطاع الفنّان أن يأسّس لنفسه خطابا ويلتمس جوهرا إبداعيا يؤطّر به أعماله في نصوص مرئيّة، فاللّون، والشّكل، ،والخطّ، واللّطخة، والنّقطة لغات بجميع الأحجام والمواد والأشكال، تنبعث منها التعبيرات والانفعالات والدلالات وهذا هو الخطاب التشكيلي.

يقول "**زهير صاحب**"* في الخطاب التشكيلي للفنّان البدائي: « **إن نظام تركيب بنائية الدّال في الفنون البدائية، يرتبط بقيم دلالية في نسيجية الفكر الاجتماعي، (...) ذلك أن بنية الشكل البدائي لا يمكن قراءتها في نظم العلاقات الشكلية الا بخصوصياتها الموضوعية. فمثل هذه الأشكال الرمزية لا يمكن فصلها عن الفكر، إنّها تمثل أشكالات الانسان الفكرية والتي أصبحت التجربة بها واعية بذاتها، فهي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل**»[1].يركّز "**زهير صاحب**" في تحليله للخطاب التشكيلي على الدّال والمدلول وعلى المضمون في قراءة الرسالة الإشارية أو العلامات الرمزية للأشكال المصوّرة، من خلال اهتمامه بالدّلالة الاجتماعية، والعلاقات المترابطة، والمتفاعلة بين الدّوال والمدلولات، وتحليل

* **زهير صاحب:** دكتور في الدراسات الفنية و التشكيلية و تحليل الخطاب التشكيلي.

[1] د. زهير صاحب، د. نجم عبد حيدر، د. بلاسم محمد: دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، 2004، ص 50.

الخطاب في التّشكيل يهتمّ أيضا بكيفيّة الإيصال والتّبليغ من خلال الأشكال الرمزية، وتحليل بنائية التراكيب وبنية الدّوال المنظّمة في لغة الأشكال والألوان والتّكوين. وفي هذا السياق نجد الخطاب التشكيلي مزدوج عند آل سعيد*، يفصل في دراسته الخطاب بين مسائل الفن، وعلاقاته في مقاربات تاريخية ونقدية واجتماعية من جهة، وبدراسة الفنّ نفسه من جهة أخرى في تجلياته الروحية والجمالية والتّأمليّة[1].

يقول "**زهير صاحب**" عن الفنون التشكيلية: « **لقد أصبحت اللّوحة، نظاما بنائيا من خلال خلق العلاقات بين الأشكال والسّطوح اللّونية، فقد غيّبوا مبدأ التظليل وتدرجات اللّون وعلاقات المنظور في رسومهم. فضلوا التحديدات الخطية، والتّسطيح، وصراع الألوان في امتداداتها النسبية (...) فتتجلى الروح والعاطفة والفكر في كل واحد لإبراز قيمتها التعبيرية، بغية الإفصاح عن خطاب (اخناتون) الّذي عاش ومات في محراب إله واحد**»[2]. يؤكّد على وجود النظام البنائي لتكوين اللّوحة البصرية وعلى العلاقات بين العناصر المشكّلة لها، ودورها في إبراز التّأثيرات والانفعالات الّتي تستثير حواس الإنسان، والتّعبيرات عن الفكر في الوسط المعاش، وحسب الزمان أيضا كعاملان (المكان والزمان) أساسيان للتّحليل النّقدي وتفكيك بنائية الارتباط. وفحص نظم العلاقات الشّكلية يتحرّى فيه الكشف والتأويل والتعليل للإبداعات التشكيلية.

يقول "**عبد العالي معزوز**"** في كتابه فلسفة الصورة: «**لغة الصّورة هي اجتماع عدّة مكوّنات أهمّها الخطوط والأشكال والألوان، ولكن بكيفيّة تسمح بتركيب معيّن لهذه العناصر حتى يكون لها وقع**

* **شاكر حسن آل سعيد:** رسام وفنان تشكيلي اشتهر في فترة عقد السبعينيات من القرن العشرين في العراق.

[1] أنظر، د. نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 12.

[2] د. زهير صاحب، د. نجم عبد حيدر، د. بلاسم محمد: دراسات في بنية الفن، ص 75.

** **عبد العلي معزوز:** باحث مغربي و أستاذ جامعي عالج دراسة فلسفة الصورة كما أنه سعى إلى كشف تشابك العلاقات بين الأيديولوجي والفنّي.

وتأثير»[1]. ويتمّ قراءة الصّورة البصرية أو خطابها الفنّي من خلال هذه العناصر، فلغة الألوان تستدرك بالانسجام أو التّنافر، الإشعاع، الدرجة اللّونية، الكنه و التركيب. أمّا الخطوط هي رموز تحتوي لغة المشاعر وتخاطب الروح، خاصة في شكلها بارزة أو ضامرة، عمودية أوحتى بالسرعة والحركة، أو أفقية تعكس الهدوء والسكينة في «**أجرومية خطية بديلة بالحروف اللفظية، يمكن من خلالها تكوين جملة تشكيلية تعطي مدلولا ومعنى»**[2] .

وإذا كان الخطاب التشكيلي الفضاء، والألوان، والأشكال، والأحجام، والخطوط، والبناء، والارتباط فيما بين هذه العناصر وعناصر أخرى، من حركات ونغمات تدخل في نظام اللّغة المرئية التشكيلية، فتحليل الخطاب فيها هو تحليل للعمل التشكيلي وللصّورة الفنّية، وكشف العلّة والمعلول، والدّال والمدلول، وإقامة عالم واعي تؤلّفه الرموز والعلامات والمفاهيم المرئية، وتفسير بناء الفكرة والبنية الّتي تكمن في التجسيد الواقعي للظواهر الفكرية والتأويل الكامن في نظم العلاقات، وصميم الدّلالة الموضوعية لشكلانية المضمون. وكلّ أسلوب أو حركة لها مفاتيحها، وأشكالها، ومفاهيمها، ومصطلحاتها في خطاب أعمالها الفنّية. فيمكن التطرّق إلى الخطاب التشكيلي من خلال الجهاز الاصطلاحي في الخطاب النّقدي الخاص ببعض التيّارات و الحركات الفنّية، وفي سياق تنصيص هذا الوضع، قام بمباشرة مصطلحات الواقعية مثلا والتجريدية، والتشخيصية، والشكلانية، والسريالية[3]،... وذلك لكونها اللّبنات الأولى في تشخيص الحركة التشكيلية العربية واستعمالها في الخطاب التشكيلي.

[1] عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2014، ص 150.

[2] د. صالح رضا، لغة الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2007، ص109.

[3] أنظر، د. نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 153.

ويصرّح "**نزار شقرون**"* على فقر المدوّنة العربية للنّقد في الأثر الفنّي (التشكيلي) الّذي يباشر الخطاب الفنّي البصري. فيربط "**شاكر حسن**" النقد بالمعرفة الضرورية للفن التشكيلي العربي وذلك فيما يسميه بـ"**الثقافة التشكيلية**" حيث يكون تواصل الرؤية بين العمل الفنّي والجمهور المتلقّي لهذا الخطاب التشكيلي وذلك بقوله: «**ليس ما يقدمه الفنان من خطاب فحسب، وإنّما ما يكمّله الجمهور أو المتلقّي كمؤوّل للخطاب وأخيرا ما يحاول أن يعمّقه النّاقد عند تحليله للأعمال الفنّية من آراء وأحكام ترد في هذا الشأن**»[1]. فالوعي الفنّي في الثّقافة العربية له تأثير بالغ لدراسة الخطاب الجمالي ولاستنباط ما يطرحه التشكيل من قضايا، والبحث في صلتها مع الواقع والفكر العربي بشكل عام، فيفرّق بين ما هو وافد من الغرب وما هو حاضر في تراثنا، ويتمّ تأويل المتلقّي الخطاب حسب الثّقافة العامة والوعي الفكري في حين يتعمّق النّاقد في التحليل والتقييم الجمالي والتّقني والضمني للّوحة.

ومن ناحية طرح الخطاب التشكيلي نظريا تعود إلى تاريخيّته وذلك بالنّظر إلى تاريخ الحركة التشكيلية ، فيصرح بعض الباحثين العرب مثل "**شوكت الربيعي**" أن بداية الكتابات في الخطاب التشكيلي كانت في أوائل التلاثينات من القرن العشرين حيث بدأ النقد الفنّي حسبه في مصر «**بحكم انفتاحها على ثقافة الغرب قبل غيرها ودخول الطباعة والكتابة اليها بفترة طويلة عن سواها من الأقطار العربية**»[2]. وشهدت مختلف الدّول العربية فنّانين وباحثين في الجماليات، وأدباء اهتمّوا بالفنون الجميلة، وصحفيين بادروا بالكتابة والتنظير والنّشر في الصحف والمجلات، فساهم هذا في دفع الحركة الفنّية. ومن بين هؤلاء

* **نزار** *شَقْرُون:* شاعر وناقد فن تشكيلي تونسي، و عضو باتحاد الكتاب التونسيين .

[1] شاكر حسن آل سعيد، حوار الفن التشكيلي، ص 289 نقلا عن د. نزار شقرون: شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص 164.

[2] شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885-1985، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988، ص127.

نجد "**الحبيب بيده**"* يصرّح بقوله: «**نحن في حاجة الى أن يقوم الفنّانون العرب أنفسهم بأعمال نقدية، للأنّ النّقد هو أيضا، إبداع للقيم الجمالية الموجودة في العمل الفنّي، كما أنّه يجب على النّاقد أن يكون مبدعا في نفس الوقت. فبدون النّقد لا يمكن للفنّان أن يراجع أساليبه**»[1]. فهو يشجّع التّنظير التشكيلي للفنّان نفسه عن أعماله الفنّية ومرافقتها بخطاب فكري، بطريقة علميّة مبدعة من ناحية التّقنية والشّكل والفكر والأسلوب، وليس فقط تفسيرا أو تعليقا لخطابه الفنّي بل معتمدا على الثقافة التشكيلية للّغة البصرية، ومتعمّقا في التجربة الفنّية بمراحلها المختلفة، وفي هذا يقول "**بيده**" أيضا «**أنّ الفنّان التشكيلي مدعو إلى إعطاء خطابه المرئي شرعية بمرافقته بخطاب فكري جيّد وليس من الضروري أن يكون خطابه تفسيرا أو تعليقا بل أن يكون موازيا, خطابا فنّيا يبيّن عمق محاولته ويزيدها شرعيّة ثقافيّة**»[2]. وهذا يساهم في إثراء الخبرة الفنّية للتصحيح والمراجعة وإفساح الرّؤية الفنّية بطريقة متجدّدة تدفع للإبداع، فمرافقة الفنّان خطابا فكريّا لعمله الفنّي يساهم في بلورة التجربة التشكيلية. ذلك أنّ غير الفنّان كالأدباء والصحفيّين يتميّز خطابهم التشكيلي بالوصف والتّحليل السطحي للأراء والأفكار والتعبيرات الموازية لما هو بصري في العمل الفنّي. فهشاشة الخطاب النّقدي لا يؤسّس الدّعامة النظريّة لتطوير الفنون وتفعيل الذّوق العام.

ويعتبر الفنّ التشكيلي النّشاط القادر على تفعيل التّواصل والتقارب بين شعوب العالم، وعلى تبادل الثقافات، والإبداعات، والمعلومات، والرّؤى، والمعارف المختلفة، وهذا ما يبرز العلاقات الحضارية، وييسر الإبداع والتّواصل الحضاري في خطاب تشكيلي.

---

* **الحبيب بيدة:** رسام وناقد تونسي، وأستاذ جامعي بالمعهد التكنولوجي للفن والهندسة المعمارية والتعمير بتونس.

[1] الحبيب بيده، مشاركة في ندوة الوحدة حول الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري: مجلة الوحدة، ع 71\70، 1990، ص104.

[2] الحبيب بيده، الحوار التشكيلي مع العلامة الخطية في الفن العربي المعاصر، الحياة الثقافية، تونس، ع71، 1995، ص108.

الخطاب التشكيلي في اللّوحة الفنّية:

يختلف العمل الفنّي من فنّان إلى آخر، فيختلف الخطاب فيه حسب ما يقدّمه الفنّان من أسلوب وأفكار، فيستقبله المشاهد و الجمهور و يتداوله كل أحد يتعمّق فيه ،حيث فيه المتذوق و المشاهد العادي. والعمل الفنّي «**ليس ما يقدّمه من خطاب فحسب، و إنّما ما يكمّله الجمهور أو المتلقّي كمؤوّل للخطاب و أخيرا ما يحاول أن يعمّقه النّاقد عند تحليله للأعمال الفنّية منّ آراء و أحكام ترد في هذا الشأن** »[1] فيتمّ إشراك الجمهور في تلقّي الخطاب التشكيلي، والحرص على ضرورة النّقد لتطوير المسار الفنّي ومهمّة الناقد في تيسير الخطاب وتوصيل الانفعالات و الأثر الفنّي في العمل الفنّي من الفنّان إلى الجمهور. فنجد استخدام مصطلح الجمهور بدل المتلقّي أو المشاهد وضرورة إدراك هذا الأخير العمل الفنّي وانفعاله معه بالتأمّل فيه و استعاد خبرة القراءة و تذوّق العمل الفنّي « **فالجمهور لن يستطيع أن يفهم العمل الفنّي وينفعل به إلا بعد استعادة حرّيته في التأمّل و زوال حالة الأمّية في قراءة الفنّ و تذوّقه**»[2] ، ويؤكّد الرّاوي على مبدأ الحرّية في تأمّل العمل الفنّي وعلى عمل المخيلة ، لنموّ الحوار والخطاب بين المشاهد و العمل فتختلف قراءة الخطاب التشكيلي من مشاهد إلى آخر.

ينشئ الفنّان خطابه التشكيلي في عمله الفني بالجمع بين ذاته و مجتمعه و التوحيد و الربط بين الجزء و الكل من عالمه، فيكون أداءه تعبيرا عن لحظة و عن زمن تعيشه ذاته أو إحساس يعبّر عنه بإبداعه ، يتجاوز فيه تلك الحقيقة المعاشة و «**العمل الفنّي لهدا السبب هو تعبير عن أزمة اجتماعية وطبيعية في نفس الوقت لأنّه نفاد الفنّان من واقع الواقع ينتفي فيه عذابه، توتّره و تناقضاته** »[3]. ينتقل الفنّان بعمله الفنّي من واقع إلى آخر و من عالمه إلى عالم جديد بفعل إبداعي قائم على الصّراع

[1] شاكر حسن آل سعيد ،حوار الفن التشكيلي ،مؤسسة عبد الحميد شومان ،دار الفنون ،الأردن، ط1، 1995، ص289.

[2] نوري الراوي، متحف الحقيقة ، متحف الخيال ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،1997 ،ص6

[3] شاكر حسن آل سعيد، الحرية في الفن، المؤسسة العربية للنشر، ط2، 1994 ص59.

الدّائم بين ما هو حقيقي و ما هو زائف يتحدّاه ويتجاوزه بتعبير ذاتي عن كل ما يحيطه ويربطه بالإنسانية و الشيئية و الطبيعة، بأسلوب يعكس شخصيته و ذاته .التجاوز في الأداء الفنّي يتعلّق بأفكار الفنّان وتعبيره وهويّته وبأسلوبه الفنّي فتقوم اللّوحة الفنّية على فكرة التطوّر من فكرة جنينية إلى فكرة تامّة ، تنشأ عبر مراحل إنجاز العمل الفنّي على مستوى فعل الرّسم ، متضمّنة مبدأ التّجاوز في الأفكار من التصوّرات الأوّلية إلى مرحلة إنهاء اللّوحة التّي يتشكل فيها الأسلوب الفنّي وفق حالة الفنّان ووضعيته[1].

الأسلوب في العمل التشكيلي:

إنّ حالة الفنّان و اندماجه مع عمله و تعبيره الفنّي المتولّد عن وعي متزامن و متعاصر مع اللّوحة في لحظة الأداء، هو ما يؤدّي به إلى تحقيق أسلوب فنّي خاص به، يعكس ذاته الفنّية الدّاخلية وهويّته و أسلوبه، فهو العلاقة ما بين الفنّان و عمله، و في حين العمل الفنّي دائما مستقلّ بذاته، يكشف الحقيقة للفنّان، و الّتي مُثّلت مثلما يشعر الرّضيع في صلته بثدي أمذه و كأنّها كائن واحد[2].

يؤكدّ الفنّان الأرجنتيني "**لوتشي فانتكا**"* علي أهمّية الحركة في بناء العمل الفنّي و جعلها «**منتهى التصوير نفسه**»[3] وجعل تكرار الحركة على سطح اللّوحة، و الفعل الحركي أساسا للعمل الفنّي[3]، و في نفس الوقت نجد "**انطونيو توليز**" يقول: «**يبقى الفنّ أبديا ما دام حركة لكنّه يفنى كمادة**»[4]. و من هنا، الحركة عنصر أساسي تعطي طابعا للأسلوب في العمل الفنّي، إذ تمتصّ من المادّة طاقتها و تعطي اللّوحة حيويتها و حضورها، وقوّة لقراءة خطابها. وامتدادها على فضاء العمل الفنّي، يجعله ينتقل من

---

[1] أنظر د نزار شقرون ، شاكر حسن أل سعيد و نظرية الفن العربي ،الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 198.

[2] Voir, Ehrenzweig, L'ordre caché de l'art, Gallimard, 1974, P159.

* **لوتشي فانتيكا** فنان و مبدع أرجنتيني وكاتب مقالات في الفنّ.

[3] د.نزار شقرون، المرجع نفسه.

[4] انظر د.نزار شقرون، المرجع نفسه ص204.

الإبهام بالحركة إلى الحركة ذاتها كما يقول "**نزار شقرون**": «**العمل الفنّي هو فعل في المكان الفضائي ولكن إبداعه يكسب صفة التكوّن قبل أن يوجد كشكل: و هو يكتب زمنيذته أيضا بفعل تلقّيه بشكل مختلف** ...»[1] فاللّوحة تتكوّن و تتشكل تدريجيا في مدّة من الزّمن داخل فضاء من الأشكال المتتابعة، ويشاهدها المتلقّي في صورتها النّهائية ككلّية يستنتج خطابها، و لكن الفنّان يكون قد عاش كلّ فعل ولحظة من الركن في كلّ مرحلة من كلّ مستوى وفضاء في اللّوحة، و بالتّالي تمثّل هذه الأخيرة حضوره الحسّي و ليس فقط حامل الفكرة، فيكشف الفنّان ذاته من خلال عمله الفنّي.

بنية اللّوحة في الخطاب التشكيلي :

تتم دراسة الخطاب التشكيلي في العمل الفنّي من خلال دراسة بنية العمل الفنّي ذاته، و الاهتمام بما يشكّل اللّوحة من خطوط و ألوان و أحجام و فراغات و أجسام، و ذلك بتمحيص الوصف فيه والكشف، و التّحليل في مكوّناته البنائية و مستوياته المتباينة. تعكس بنية العمل الفنّي و تشكيله جوانب مختلفة و دلالات متباينة توقظ وعي موضوع العمل و جماليته، و تحرّك الاهتمام به و يتعدد المعنى فيه، فيؤدي إلى العمل الفنّي الّذي ينتهي بمتعة جمالية حاصلة إثر شكله ومظهره.

تسعى قراءة خطاب العمل الفني إلى إبراز حضوره الخفي و مظهره المرئي و اللاّمرئي، و هذا هو الجوهر في ماهية العمل الفنّي الّذي ينصّ عليه "**ديدي هبرمان Didi Huberman**"[*] من حيث إعادة الحيوية الباطنيّة إلى المرئي و اللاّمرئي في العمل الفنّي[2] و إعادة حضور مظهره الخفيّ. هذا ما نلمحه في أعمال الفنّانين الانطباعيين من خلال اللّطخات و لمسات الفرشاة المتجاورة و البارزة التي تجزئ

---

[1] انظر د.نزار شقرون، المرجع نفسه ص232.

[*] **جورج ديدي هبرمان:** فيلسوف و كاتب و مؤرخ للفن فرنسي .

[2] Voir, Mark Alizart, Beauté fatal, in Magazine littéraires n°414, Novembre, 2002, P26. De: د. عمارة كحلي،ص 39.

الألوان المختلفة إلى ألوان أساسية يقوم بمزجها المشاهد. كما نجده في أعمال البيكسال للفنّان التشكيلي "مقدس نور الدين" على شكل مربّعات صغيرة، سوف ندرسها في فصول بحثنا.

كما ذكرنا، دراسة العمل الفنّي تتم من خلال دراسة بنيته الذاتية*، فماهية العمل الفنّي ترتبط أيضا بالبعد الفنّي و بتحليل مستويات بنية العمل الفنّي ذاته، و إدراك جمالياته من خلال التأمّل في أقصى أبعاده التأويلية لإظهار دلالاته ولتحريك كينونته و معانيه من مختلف العلامات البصرية الدّالة الّتي تقع تحت أسر نظر المشاهد للعمل الفنّي و ما يحتويه من معنى.

يرى "**شتراوس**"** «**إن العمل الفنّي هو شيء يحمل خصائص محددّة ينبغي تحليلها على حدة، ويمكن تعريف العمل كلّيا وفقا لهذه الخصائص**»[1]، فالعمل الفنّي ليس تركيبا ثابتا بل تشكيل لعناصر وأجزاء تتحرّك في فضاء اللّوحة، و تتشابك في علاقاتها مع بعضها و مع الفنّان ذاته، فتتعدّد فيها المعاني و تختلف فيها القراءات فيتكوّن الخطاب التشكيلي بتأويلاته و تعبيراته حسب تداخل عناصر بناء العمل الفنّي و ترابط معانيه في نسق كلّي. تبرز دراسة بنية العمل الفنّي الكشف عن العلاقات الّتي تهيمن وتحرّك الأشكال. و في كتاب "**مشكلة البنية**" لـ "**إبراهيم زكرياء**"***، يقول : «**فالظواهر غير منعزلة عن بعضها البعض، ولابدّ من البحث عن أوجه التّباين و أوجه التشابه القائمة في الظواهر نفسها، و إقامة حوار بينها لتنكشف الرسالة الحقيقية المشتركة الّتي تحملها هذه الظواهر**»[2] فدراسة بنية العمل الفنّي يظهر التشابه و الاختلاف من خلال بناء عناصره المختلفة و تكشف أيضا التحوّلات الفكرية، الثقافية والاجتماعية من خلال تجزئة العمل التشكيلي إلى أجزاء و عناصر بتركيبه، فيكون

* نقصد ببنيته الذاتية بناء اللّوحة من حيث الأحجام، والفراغات، والأجسام،...

** **شتراوس:** مؤلف و مؤرخ ألماني .

[1] السعدون، صبار السعدون، وضع النقد من النقد الجديد إلى النبوية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص40.

*** **ابراهيم زكريا:** مفكر كبير أثرى المكتبة العربية بالعديد من الكتب و المراجع القيمة.

[2] إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة ، القاهرة، 1966، ص36.

تأويلها و قراءتها بعمق في خطاب تشكيلي «**يتضمّن غرض أو وظيفة ضرورية**»[1] و «**يتحوّل الخطاب الفنّي إلى تظاهرة متفاعلة من العلاقات، تبدأ من بنية الرسالة و فكّ تشفيرتها إلى استيعابها ثم إلى قيمة وظيفتها من خلال تفاعل أجزاء بنيتها**»[2] فتحليل العمل الفنّي و بنائه و وحداته و فكّ العلامات الفارقة و الرموز فيه تتعلق بوظيفة الخطاب في إيصال الرسالة الفنّية و التّواصل بين الثقافات المختلفة.

التأمّل و إدراك العمل الفنّي :

يرتكز إدراك العمل الفنّي على المشاهدة و الملاحظة و الانتباه و الكشف لكلّ مكوّناته وتشكيلاته عبر مختلف مستوياته و دلالته البصريّة. فالعمل الفنّي موضوع للمشاهدة تتمّ فيه عمليّة الفهم و الإدراك «**على أساس الانتقال من محض المشاهدة فهم المشاهدة**»[3] و يرى "**دوفرين Mikel Dufrenne**"* إدراك العمل الفنّي «**مسرحا للدراما**» يتميّز بين ذات العمل الفنّي أي حضوره و هذا التّمييز ما يمنح المشاهد مجالا أكبر للإدراك و الفهم[4] فالمشاهد بخبرته يقوم بإتمام (achèvement) العمل الفنّي و «**المشاركة في إنجاز ما لم يتمّمه الفنّان في أعماله**»[5] و هذا ما نجده في الأعمال الانطباعية و أعمال البيكسال للفنّان "**مقدس نور الدين**" حيث يقوم المشاهد بالمزج البصري للألوان المتجاورة في اللّوحة و إلصاق النّقاط و المربّعات المتقاربة لإتمام وضوح اللّوحة (Résolution) بصريا، و إدراك الدّلالات الجمالية في المستويات المختلفة من العمل الفنّي لاستعاب خطابها التشكيلي.

---

[1] د. ألغام سعدون العذاري، بنية التعبير في الفن العراقي القديم، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2011، ص155.

[2] المرجع نفسه، ص 182.

[3] د. عمارة كحلي، مرجع سابق، ص41.

* **دوفرين Mikel Dufrenne**: فيلسوف فرنسي مختص في علم الجمال .

[4] Voir, Mikel Duferenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, I, P284

[5] Voir, Ibid, p 184.

يرى "**غادامير**"* إدراك العمل الفنّي في شكل "اللّعب" بين حضور العمل الفنّي للفهم و الإدراك وقصديّته، و كأنّ فيه تحدّي يتطلّب التصدّي و الردّ له من قبل المتلقّي الّذي يتفاعل مع العمل الفنّي، وقبل التحدّي فهو شخص ينتمي إلى اللّعب[1] يمنحه العمل الفنّي مجالا للمساءلة و المحادثة و الفهم في موضوع النّص** و قصديّته حيث يشكّل أفقا من التّأويل يرتبط بخبرة القارئ أي المشاهد، فتتعدّد المقاصد و تتّسع الرّؤية*** الفنّية ليكسب العمل الفنّي بدلالة أقوى في المعنى و التّركيب، فيتمّ الإدراك من قبل المتلقّي، و ترسم هذه الدّلالات و الرّؤى خطابا في صورة متخيلة تندمج في الوعي الجمالي و ترتبط بالخبرة الفنّية للمتلقّي، و هذا ناتج عن الارتباط الموجود بين الشعور و الموضوع الّذي يدركه المشاهد، فيظهر المقاصد المختلفة من العمل الفنّي الّتي توقظها عينه و حسّه و تأمّلاته، و تفسح مجالا ثريّا من القراءة والتّأويل في خطاب العمل الفنّي.

و في سياق تأمّل العمل الفنّي نجد "**شاكر حسن**" يستخدم عبارة "الذاكرة" على أنّها مرحلة أساسية في العمل النّقدي و في فهم العمل الفنّي و إدراك، فيقول : «**نعلم أنّ فنّه (خليل الورد****) ليس**

---

* **هانز جورج غادامي:**ر فيلسوف ألماني.

[1] انظر، هانز جورج غادامير، تجلي الجميل و مقالات أخرى، ص104 نقل عن : د. كحلي، مرجع سابق، ص42.

** لقد تعامل غادامير مع اللوحة على أساس النص الذي يعم جميع الأشكال الفنية القابلة للقراءة و التحليل.

*** هناك فرق بين الرؤية و الرؤيا، حيث ترتبط الأولى بالبصر و بكل ما يراه الإنسان، و يختص باليقظة. أما الرؤيا مختصة بالنوم و الخيال و المخيلة و الحس المشترك، انظر : جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 604_605.

**** **خليل الورد:** ولد في الكاظمية عام 1921, وتوفي في 9/ 7 / 1984 . تخرج من معهد الفنون الجميلة عام 1954 بشهادة دبلوم عالي من قسم النحت وكان قد تتلمذ على يد الفنان جواد سليم الذي كان السبب في دخوله قسم النحت بدلا من الرسم. إنتمى الى جماعة بغداد للفن الحديث عام 1953 فهو من الجيل الثاني في هذه الجماعة . عضو مؤسس في جمعية الفنانين التشكيليين ونقابة الفنانين التشكيليين . شارك في جميع المعارض التي أقامتها جماعة بغداد للفن الحديث وشارك أيضا في معارض جمعية الفنانين العراقيين كافة . شارك في معارض العراق التي أقيمت في الخارج . عرضت أعماله في معارض كثيرة بعد وفاته مثل معرض" لكي لا ننساهم " وغيرها من المعارض . عن إبنة الفنّان "رحيق الورد".

ما يتحدّث به بل ما نشاهده نحن و إذا كانت ثمّة ذاكرة أخرى له و لأيّ فنّان كان عمله الفنّي بالذات»[1]

وهنا نجد إدراك المشاهد للعمل الفنّي بين الصّورة المتخيّلة الرّاسخة و النّاتجة عن الخبرة الجمالية للمتلقّي، و بين العمل الفنّي و الصّورة المثالية الّتي ينشئها الفنّان حول عمله، و بالتّالي نفرّق بين عمله الفنّي وبين خطابه الواصف، فيمكن عمق الاختلاف في كيفية قراءة اللّوحة و فكّ دلالتها في مستويات مختلفة.

إدراك العمل الفنّي يستدعي بالضرورة للتأمّل، سواء بالنسبة للفنّان المنشئ للعمل الفنّي أو المشاهد له. و ذلك من خلال إحياء التجربة الداخلية الّتي يعيشها كلا من المشاهد و الفنّان بواسطة اللّوحة الفنية[2]. و يرى "**دولوز**"* و "**غاتاري**"** أن : «**التأملات هي الأشياء ذاتها من حيث أنّها ينظر إليها في إطار إبداعات مفاهيمها الخاصة (.....) ليس التأمل و التفكير و التواصل ميادين معرفية وإنّما هي آلات لتشكيل كلّيات داخل مجمل الميادين**»[3]. فالتأمّل من وسائل إدراك العمل الفنّي، و نقطة انطلاق الخطاب التشكيلي، بين العمل الفنّي و متلقّيه، فيساعد في إدراك إبداعات و تشكيلات العمل الفنّي.

---

[1] شاكر حسن أل سعيد، خليل الورد نحات، وزارة الثقافة العراقية، ص13.

[2] ينظر، د.نزار شقرون، مرجع سابق، ص 237_238.

* **جيل *دولوز*** فيلسوف وناقد أدبي وسينمائي فرنسي.

** **فليكس غاتاري:** فيلسوف و محلل نفسي فرنسي.

[3] دولوز و غاراتي، ماهي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، ط1، 1997، ص31_32.

الخطاب التشكيلي في المنهج السيميائي

يختلف تحليل العمل التشكيلي في المنهج السيميائي حسب الطبيعة ما بين الواقعي مثلا والتجريدي، ومن هنا يستدعي منهج قراءة العمل الفنّي أداتين لتحليل الأداء التشكيلي ! حسب ما تطرّقنا إليه من إفصاح وبرهنة علماء دراسة العلامة والسّيمياء: تكون المنهجية في التّحليل السّيميائي بإعادة علامات بنى الأعمال المجرّدة إلى علامات إيقونيّة ومؤشّرية، تدمجها في علامات الموضوع. ونعلم أنّ المنهج السّيميائي يعتمد على الدّال والمدلول، باعتبار الدّال في مجالنا الفنّي هو اللّوحة التشكيلية الّتي تتجاوز نسق الكلام الخارجي، أو الكلام المفسّر إلى نسق الإبداع، وتحليل علاماته ووحداته التشكيلية وبنائه التركيبي، ومجمل العلاقات الموجودة بين عناصره التشكيلية. «**ففي لوحة الشجرة لموندريان*** **يعدّ فهم العناصر نوعا من الإضاءة الّتي تفيد في الأقلّ في تعزيز البحث، غير أنّ السّياق الخارجي أو السّياق "اللامتماثل" قد يتجاوز سلطته بحيث يسلب النّص جوهره الفنّي**»[1] فمن هنا نلمح الفرق بين المنهج السّيميائي والمناهج الأخرى، كالتّاريخي والاجتماعي والنّفسي، الّتي تعتمد في تحليلها دراسة عناصر غير نصّية في اللّوحة، فتنطلق من تحليل الفنّان ونفسيّته ومجتمعه لتحليل العمل الفنّي، عكس التّحليل السّيميائي الّذي يجعل من العلامة في العمل الفنّي أيقونية، تواصليّة، مع الاهتمام الكبير ببنية العرض من خلال دراسة الخطوط، والكتل، والفضاء، والألوان في اللّوحة، أي شكل المضمون في الأداء الفنّي. فنطرح السؤال: ماهي المنهجيّة السّيميائية لقراءة اللّوحة التشكيلية؟

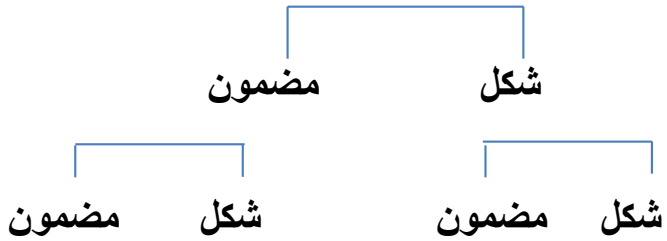
---

* **بيت موندريان:** ولد سنة 1872 فنان هولندي اهتم بتصوير المناظر الطبيعية، من أكبر فناني الفن التجريدي تميزت أعماله في شكل تركيبات متنوعة بخطوط أفقية و عمودية ، أصبح رائدا لحركة دوستيلج de-stijle عن: Mondrian, Ecole de la Haye-de Setijl, Bookking Internationl, Paris, 1994 ; p 75, p103, P135.

[1] د.زهير صاحب، د.نجم عبد حيدر، د.بلاسم محمد، دراسات في بنية الفن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص289.

يعتمد تفسير العمل الفنّي سيميائيا على تحليل العلامة فيه من خلال تحليل عناصره الّتي تتحوّل من شكل إلى معنى، والوصول إلى الرسالة الّتي يتضمّنها. فلا تهمّ سيرة المبدع ولا مضمون اللّوحة بقدر ما يهمّ شكل المضمون لتحليل الدّوالّ والعلامات الّتي تتحقّق بها المعرفة والمعنى العميق في العمل الإبداعي. فالسّيميولوجيا علم دراسة الدّلائل وكنه العلامات، وأنظمة التّواصل. هدفها التّحليل وتحديد البيانات العميقة والسّطحية، و«**تبحث في وعن مولّدات النّصوص وتولّداتها الدّاخلية والبنيوية**»[1]. فتهتمّ بشكل المضمون أكثر من المضمون نفسه لتأكيده، وذلك ما توضّحه الخطاطة التّالية[2]:

النصّ



تعتمد قراءة العمل الفنّي سيميائيا على ثلاث خصائص أساسية وضرورية للتّحليل والدّراسة:

المحايثة* **(Immanence)**:

من خصائص المنهج السّيميائي أنّه منهج محايث يعتمد على العناصر الدّاخلية في النّص والعلاقات القائمة بينها وبالأخصّ العلاقات الدّاخلية، والّتي تساهم في توليد الدّلالة وتعدّدها. ولا مجال هنا

[1] د.بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص21.

[2] أنظر، عروي، محمد إقبار، السّيميئيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللّغة والتّفسيرفي عالم الفكر،م24-ع3 اذار، 1996، ص195.

* **المحايثة: (immanence)** بالفرنسية، من مصطلحات البنيوية، وتعني الابتعاد عن إصدار الأحكام من الخارج، أي النظر في ذات النص(أدبيا أو بصريا) ومفصولا عن أي شيء في ذاته.

لعلاقات النّص بما هو خارجي كالجوانب التّاريخية والاجتماعية والاقتصادية الّتي يتمّ فيها أداء المبدع. تبحث عن شكل المضمون الّذي نستنبطه دائما من العلاقات التشكيلية والعناصر الّتي تبني العمل الفنّي[1].

التبنين* **(Structuration):**

يعتبر المنهج السّيميائي منهج بنيوي، حيث يتّضح ذلك انطلاقا من خاصّية المحايثة الّتي تعتمد على شبكة العلاقات الدّاخلية القائمة بين العناصر التركيبية والبنائية التشكيلية للعمل الفنّي. ومبدأ التبنين في المنهج السّيميائي يقوم على "الاختلاف" بين البنيات والدّوال في العمل الفنّي، ويجعل هذا الاختلاف المجال أوسع للتّحليل في شكل المضمون واختلاف علاقاته بين العناصر الدّاخلية وهي الّتي تشكّل هندسة للمعنى والمضمون في العمل الفنّي[2].

الكليّة:

أخيرا موضوع العمل الفنّي وخطابه التشكيلي في اللّوحة من ناحية الشّكل والمضمون، وتعدّد دوالّه وعلاقاته المتشابكة، ورسالته العميقة والسطحية بما يتعلّق بالأداء الفنّي[3].

ومن هذه المبادئ الثلاثة في التحليل السّيميائي للّوحة التشكيلية، نستخلص النّقاط التّالية المعتمد عليها في دراسة اللّوحة الفنّية سيميائيا:

---

[1] د.بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، مرجع سابق، ص22.

* **التبنين: (Structuration)** بالفرنسية، من البنية، ونقصد بها دراسة التركيب والبناء في النص (الأدبي أو البصري) ودراسة العلاقات المكوّنة لعناصره.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص24.

1. دراسة مضمون اللّوحة من ناحية المسح البصري، والتنظيم العلامي، وتركيب الدّوال واختلاف علاقاتها داخل اللّوحة، من حيث تحديد المعالم والأشكال وبناء فضاء اللّوحة وتحليل العلاقات فيها.
2. دراسة عناصر التشكيل من الخط، اللّون، النّقطة، الظل، الضوء،...
3. الخطاب التشكيلي المستنبط من تحليل المضمون وشكل المضمون، في وظيفته التّواصلية والإبلاغية.

العلامة في العمل التشكيلي:

اتّخذت دراسات العلامة في التشكيل اتجاهات متباينة وتفريعات مختلفة، فمن الباحثين من ينفي كل علاقة بين الأعمال الفنّية والحياة الاجتماعية، أو الثقافية، أو غيرها. فيعارضون وجود أيّ صلة أو ارتباطات بين الفنّ والواقع، وهذا ما نقرؤه عند "**كريستيفا Julia Kristeva**"* بقولها: «**إنّ حضورا للواقع في أيّ عمل فنّي يتعذّر القبول به**»[1] فمن رأيها كلّ عمل فنّي مستقلّ بذاته عن كلّ الأشياء وعمليات الواقع، ولا وجود للعلامة وإن وجدت فلا تشير لأيّ معنى. وفي نفس التّوجيه يشير "موريس" إلى أنّ العلامة في النّ دالّة لنفسها، مستقلّة، وتتميّز باكتفائها الذتي[2].

مسلك آخر في البحث عن العلامة في الفنّ التشكيلي، يذهب إلى ثبات العلامة وعلاقتها بالمدلول، فنجد الشكلانيين والبني يمثلون العلامة الفنّية شبه العلامة اللّغوية وتتميّز بالتّعبير[3]. ونجد

---

* – **كريستيفا Julia Kristeva:** أديبة وعالمة لسانيات ومحللة نفسية وفيلسوفة ، من أصل بلغاري.

[1] خرابتشنكو واخرون، طبيعة الإشارة الجمالية، دراسات، ترجمة مصطفى عبود، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، 1984، ص6.

[2] Voir, Morris, Signification and significance, Cambridge Mass, 1964, p67.

[3] د.زهير صاحب، د.نجم عبد حيدر، د.بلاسم محمد، دراسات في بنية الفن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص284.

"**موركافسكي**"* يعطي للعلامة رؤية خاصّة في علاقتها مع المجتمع، لقوله: «**تنشأ الشّخصية العلاماتية للعمل الفنّي أساسا من الطبيعة الاجتماعية للفنّ، فالبنية الدّاخلية للعمل الفنّي تنعكس في ذهن المتلقّي كاكتساب لموقف محدّد تجاه الواقع وهذه الدّلالة الاجتماعية للعمل تضعه في علاقة معنية مع نظام القيم الموجود في المجتمع المحدّد إديولوجيا**»[1] فالمستقبل يقرأ العلامة ويفكّ شفراتها تبعا لأفكاره وواقعه وقيم مجتمعه.

يرى "**لوتمان**"** العلامة في الفنّ تواصليّة، وذلك لوظيفة الخطاب في العمل الفنّي كرسالة تواصل واتّصال، فيقول: «**إنّ التّشديد على الخصائص التّواصلية للفنّ وعلاقته بالواقع بشكله العام أمر غير قابل للنّقاش**»[2]. فبالنسبة لـ "**لوتمان**"، إدراك الفنّ هو إدراك العلامة في العمل الفنّي وترجمة شفراته. والعلامة عند "**إيكو Umberto Eco*****": «**تستخدم من أجل نقل معلومات، ومن أجل قول شيء ما، أو الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الاخر هذه المعرفة**»[3] فالعلامة وسيلة لتبليغ المعلومات والتّواصل والتّعبير.

ومن جهة أخرى، يحدّد "**سوسير**" العلامة بالوحدة الثنائية: الدّال والمدلول كما تطرّقنا له في مدخل البحث. وتنشأ العلامة كدلالة بالربط بين الدّال والمدلول في صورة ذهنية يستوعبها المتلقّي. فإن لم

---

* **جان موكاروفسكي:** لساني و مؤرخ لعلم الجمال اعتمد في دراسة الأدب و الفن و الجمال على التحليل البنيوي .

[1] Mokarovsky, Jan. Studies in Asthetics prahal, 1966, p121

منقول عن: د.زهير صاحب، د.نجم عبد حيدر، د.بلاسم محمد، دراسات في بنية الفن، مرجع سابق، ص284.

** **يوري لوتمان** مؤرخ و سيميائي مختص في الأدب و الثقافة و الدراسات السلافية.

[2] Lotman, Yuri, Structura khodozhestvennog bckstd, Moscow 1970, p31.

مأخوذ عن قرص ليزر من الحاسوب: R ''Microsoft'' Sign Langag.

ترجمة خاصة بالبحث للجمعية العراقية للترجمة ''Encarta'' encyclope did ,1996.

*** **أمبرتو إيكو Umberto Eco:** فيلسوف، وباحث، وروائي إيطالي.

[3] أنظر، أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2007، ص47.

تثر شيئا محدّدا في الذّهن يصبح الدّال مجرّد فوضى لا شكل له، وليس له دلالة من المدلول. فعنصر المدلول أساسي جدّا في تحديد طبيعة العلامة خاصّة فيما يتعلّق بالفنّ التشكيلي، الّذي يختلف كلّيا عن المدلول اللّغوي ويعتمد بشكل كبير على الدّال. فإذا مثّلنا الدّال في رسم خطوط وألوان وأشكال كما نجده في الأعمال التجريدية مثلا، نجدها لا تشكّل صورة ذهنية معترف بها عامّة وبالتّالي يصبح هذا التركيب يشكّل ضوضاء بصريّا لا تتمّ فيه عمليّة الإيصال وهذا ما يختلف كلّيا عن العلامة لغويّا حيث هنا يقصي "**سوسير**" عمليات توليد الدّلالة في الفنّ التشكيلي، ويحصرها بين المفهوم والصورة السمعية فقط، «**لأنّ متاحف الفنّ واللّوحات المعاصرة يجب أن تعتمد في تفسيرها على الصّورة الذّهنية للمشاهد. وعلى هذا الأساس توجب أن تقيم قواعد تعاقدية حول مدلولات الألوان يمكن تقبّلها من قبل مجموعة معيّنة مثل اللّغة، وهذا ما لا يرتضيه الفنّ**»[1] فهل يمكن اعتبار الخطاب البصري لغة؟ وهل استطاعت الدراسات السّيميائية وضع حدود فاصلة بين دوال الخطاب البصري ومدلولاتها؟

ويرى "**شارلز ساندرس بيرس Charles Sandres Peirce**"[*] الأمريكي حين يركّز على السيميوطيقا الاجتماعية ويجعل العلامة في اللّوحة التشكيلية إيقونيّة، فيربطها بجانب وظيفي وآخر تداولي. نجد الجانب الأوّل خاصة في الإعلام والإشهار الفنّي حيث يكون الخطاب فيه هادف وتواصلي، والعلامة فيه ذات دلالة وظيفية في المجتمع والثقافة[2]. أمّا الجانب الثاني تداولي، يتمّ التعامل فيه مع العلامة الأيقونيّة داخل اللّوحة حسب تركيبيّتها وتشكيلة عناصرها، فتتّجه العلامة الجمالية فيها نحو

[1] د.زهير صاحب، د.نجم عبد حيدر، د.بلاسم محمد، دراسات في بنية الفن، مرجع سابق، ص285.

[*] **شارل ساندز بيرس Charles Sanders Peirce**: سيميائي وفيلسوف أمريكي.

[2] أنظر، المرجع نفسه، ص285.

تأويلات مختلفة، تتعدّد المدلولات فيها لدالّ واحد، وعكس ذلك صحيح بالنسبة لتعدّد الدّوال لمدلول واحد[1]، فتكون العلامة الجمالية في العمل الفنّي غنيّة في التأويل والقراءة.

يميّز " **موريس تشارلز Maurice Charles** [*]" (1946) ثلاثة أبعاد في قراءة العلامة، أوّلها البعد الدّلالي الّذي يركّز على علاقة العلامة بما تدلّ إليه، أيضا بعد تركيبي وذلك من خلال دراسة البنية الدّاخلية للدّال مع استقلالها عن المدلول فيها حالة ما كانت العلامة لتشتمل على مدلول وهذا ما تطرّقنا له كمثال عن الأعمال التجريدية في دراسة بنية العمل الفنّي المتركّب من الخطوط والألوان والأشكال بفضاء اللّوحة. وبعد آخر هو بعد تداولي، تتحدّد فيه العلامة من وظيفتها، ونجد في اللّوحة التشكيلية باعتبارها علامة إيقونيّة تُحدث أثرا عند مشاهديها[2].

تكون العلامة الفنّية في اللّوحة التشكيلية مفتوحة الإشارة والتّأويل، تتعدّد فيها القراءة حسب الأسلوب الفنّي وقدرة المتلقّي لقراءتها، وفكّ شفراتها غير المحدودة، فتكون الوظيفة التّصويرية متطوّرة وهنا لا ينقل العمل الفنّي معلومات ثابتة بل متغيّرة حسب طبيعة المشاهد ومستوى القارئ. وهذا من ميزة العمل الفنّي، فإن كان عكس ذلك فسينتهي بانتهاء فهمه ومقولاته. ولكن في نفس الوقت يشترط عمل العلامة توحّد المعنى وإلّا تعدّد التفسيرات والمعاني يعيق وجودها وتفقد الدّلالة ديمومتها داخل المجتمع السّائد والثّقافة والوعي المعرفي[3].

يدافع "**بارث**" في هذا المفهوم عن التفسير الرّمزي للفنّ بقوله: «**إنّ أيّ عمل فنّي باعتباره رمزا ينطوي على معان متعدّدة ويرجع سبب ذلك إلى بناء العمل ذاته لا إلى عجز صادر عن الّذين يقرؤونه.**

---

[1] أنظر، المرجع نفسه، ص286.

[*] – **موريس تشارلز Maurice Charles:** فيلسوف أمريكي يعدّ موريس تشارلز من كبار علماء اللغة المجددين في مجال فلسفة اللغة

[2] أنظر، أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص55–56.

[3] أنظر، خرابتشنكو واخرون، طبيعة الإشارة الجمالية، مرجع سابق، ص13.

وهذا الأمر بالذّات هو الّذي جعل من العمل رمزيا ليس صورة، وإنّما هو مجموعة من المعاني المتعدّدة»[1]. ومنه العلامة في العمل الفنّي نوعان، أحدها علامة الموضوع فهي علامة أيقونيّة مؤشّريّة ذات قيمة وظيفية في المجتمع وتواصلية، وأخرى تتعلّق ببنية العرض وبنية العمل الفنّي، تجسّد فيها الخطوط والألوان والمسافات، والنقاط، والأشكال، والفضاء. وعلى القارئ أن يكون مجهزا بمعارف وثقافات مختلفة تشمل الجانب النّفسي، والاجتماعي، والتاريخي، أيضا السياسي والاقتصادي، تمكّنه من اكتشاف مدلولاتها الإيحائية، وإدراك تأشيراتها ومؤوّلاتها.

فمن المهمّ التّمييز والتّفريق بين التّعبير الأيقوني والتّعبير اللّساني حيث يتقاطع الحقلان ويشكّلان معا العلامة، فهذا ما غفلت عنه بعض الدّراسات السّيميائية ودرستهما في إطار شامل وهو اللّغة. ومثّل هذا التّمييز "**إميل بنفست**" «**في معرض حديثه عن الأنظمة السّيميائية الّتي تحمل دلالة اللّسان والأنظمة الّتي لا تدلّ، وهي الّتي تتحقّق في الموسيقى والرقص وأشكال التعبير البصري**»[2]. ويذكر "**قدور عبدالله ثاني**"* الفرق بين العلامة اللّسانية والعلامة التشكيلية، حيث تشتمل الأولى على تمفصل مزدوج (Double articulation) فهي وحدات دالّة (Unités signifiantes) أو مونيمات، وأخرى دنيا غير دالّة هي وحدات مميّزة (Distinctives unités) أو فونيمات. أمّا التّمفصل المزدوج للعلامة التشكيلية هو تمفصل أوّل: الشّكلم**(Formème) كوحدة شكليّة صغرى، والثّاني: لونم*** (Colorème) وهو وحدة لونيّة صغرى[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص14.

[2] أنظر، د.قدورعبدالله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص26.

* **قدور عبد الله ثاني** مؤلف و باحث جزائري تناولت دراساته سيميائية الصورة، وأستاذ بجامعة وهران.

** **الشّكلم (Formème)**: من الشّكل أحد التمفصلات الأيقونية في العمل التشكيلي من وجهة نظر سيميائية.

*** **الونم (Colorème)**: من اللّون أحد التمفصلات الأيقونية في العمل التشكيلي من وجهة نظر سيميائية.

[3] المرجع نفسه، ص16.

تعتبر العلامة الوسيط المترجم والمؤوّل لكلّ العلاقات بين الانسان والطبيعة. واستنادا لمثال "**إيكو**": «**إنّ العلامة هي الأداة الّتي من خلالها تأنسن الانسان وانفلت من ربقة الطبيعة ليلج عالم الثّقافة الرحب الّذي سيهبه طاقات تعبيرية هائلة**»[1] فتشمل العلامة ثقافة الانسان كلّها. وكما قال "**إيكو**" أيضا، دائما المجتمع «**رهين في وجوده لوجود تجارة للعلامات**»[2]يعتمد عليها الفرد في تبادل الدّلالات واستهلاكها للإيصال والتّواصل والإبداع. فيقول أيضا «**العلامة توجد كلّما استعمل الإنسان شيئا ما محلّ شيء اخر**»[3]. فكانت وسيلة لاكتشاف محيطه وعالمه الخارجي. وأيضا وسيلة لنقل المعلومات والتّعريف والإبلاغ بصفة عامة.

التركيب العلامي في اللّوحة التشكيلية:

يعتبر التركيب العلامي الأساس في تركيب كل ما يتصوّره الإنسان من مشاهد أو صور أو حتّى مفاهيم، حيث يتمّ ذلك من خلال التجاور، التقابل، التباعد، التطابق أو التضاد، وغيره فيحقّق صياغة عالم الفنّ أو عالم الواقع. وتركيب الحروف الأبجدية لتشكيل الكلام يقابله تركيب الخطوط، والألوان، والمساحات، والفراغ، والتدرج اللّوني،.. لتشكيل اللّوحة. وتبدأ اللّوحة التشكيلية من التركيب، لقول "**محمد بلاسم**"*: «**محتوى اللّوحة هو تركيبها وإنّ موضوعها هو عبارة عن علاقاتها الدّاخلية وأساليبها**»[4]. فتركيب اللّوحة كما سبق لنا الذّكر، يتكوّن من اللّون والخطّ والنّقطة والفراغ، وغيرها من مقوّمات العمل الفنّي، تجمعها كلّها علاقات داخلية من علاقات تواز أو تعارض، أو تطابق أو تكافؤ، أو توافق أو تباين،.. كلّها في تفسير شامل عن الموضوع بأسلوب الفنّان المبدع، يربطها نظام إشارات لتكوين المعنى،

[1] أنظر، أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص9.

[2] أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، مرجع سابق، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص9.

* **محمد بلاسم** باحث عراقي و رئيس جماعة علماء العراق.

[4] د.بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، مرجع سابق، ص25.

و«**مادام التركيب إبداعا جديدا، من خلال تجاور العلامات، فإنّه يفترض نسقا أو مجموعة من القواعد التي تضبط إبداع هذه الدلالات كما تضبط طريقة استعمالها**»[1]. فإن عزل قانون من القوانين الّتي تربط هذه العلاقات يصبح التركيب دون معنى.

مقوّمات العمل التشكيلي:

تعدّدت الحركات الفنّية التشكيلية، و اختلفت المدارس و اعتنقت كلٌ منه فلسفتها و نظامها وقواعداً خاصّة لكل منها. ويتميز كلّ عمل فني عن الأخر بأسلوبه، وحدته، و بترابط أجزائه المختلفة، ولخاماته المتعدّدة. كلّها لغة تشكيليّة ، يؤسّسها الفنّان في لوحته لخطاب تشكيلي يقرؤه المشاهد المتلقّي سواء كان متذوّقا، أو فنّانا آخر، أو مشاهداً عاديا، فتختلف قراءة الخطاب التشكيلي من شخص لآخر حسب ثقافته وقدراته على فكّ الشّفرات و العلامات، و دارسة العلاقات ما بين مقوّمات الأداء الفني الّذي يتأسّس في التّشكيل عامّة من الخّط، النّقطة، المساحة ، الفضاء، اللّون الشّكل، الكتابة، الملمس، الضّوء، الإيقاع، التّكرار، التناغم، الانسجام.....و غيرها من العناصر التي تشكّل وحدة العمل الفنّي.

وحدة العمل الفنّي:

يتميّز كلُّ عمل فنّي بوحدة تجمع عناصره و تربط بين أجزائه، و تؤلّف بينها في صيغة واحدة كلّية، تعكس تناسقا و انسجاما و وفاقا مهما اختلف مصدرها و عواملها. وهي "**الكيان المسيطر على شتى التفاصيل**" [2] في اللّوحة، و يرجع الأصل في هذه الوحدة إلى ذاتية الفنّان و إرادته الواعية واللاواعية، والمنبثقة من الطبيعة أو التراث أو غيرها، فتشكّل تلك الوحدة في العمل الفنّي أساس النظرية

[1] المرجع نفسه، ص27.

[2] **الجشطلت Gestalt**: كلمة المانية تعني شكل أو نمط أو صيغة. عن: موسوعة علم النفس، إعداد أسعد رزوق، المؤسسة العربية للدّراسات و النشر، بيروت، 1977، ص98.

الجشطلتية حيث تعتبر الأخيرة الأساس الأوّل في الاتجاه البنيوي يعتمد فيه على "الكلّ". ووحدة العمل الفّني ليست فقط الجمع البسيط بين أجزائه بل هو كلّ شامل يتعدّى ذلك إلى العلاقة التي تربط ذلك الكلّ بالأجزاء. فإن حذف جزء معيّن أو عوّض بشيء آخر تختلف الرّؤية البصريّة و يتغيّر الإدراك و تصبح له دلالات أخرى مختلفة عن الأولى و جديدة و مثالا عن ذلك، نجد عمل الفنّان "**مارسيل ديشان**[*] **M. Duchamp**" الذي أدمج ثلاثة عناصر في لوحة (**الجيوكندا**)[**] سنة 1919 فأضاف لها شارب خفيف ولحية صغيرة و عنوان " **LH.O.O.O** " فتغيّرت المعطيات البصرية لتصبح (الجوكندا) رجلاً ذات دلالات جديدة[1] والفنّان بإبداعه هو من يكسب أجزاء هذه الوحدة في العمل الفّني قوتها الدّلالية و تأثير وضعيتها من خلال كشف نظام الأشكال و العناصر فيها بحساسيّته و مشاعره و ثقافته، فيستجيب له المشاهد دون التّفصيل في أجزائه أو معرفة مصدر أو سبب هذه الآثار فيما بينها و في تكاملها.

وإدراك العمل الفنّي يتحقّق بإدراك وحدته و ليس في إدراك التفاصيل و الأجزاء المنفصلة، فتجزئة الرّؤية في العمل الفنّي تفقد المشاعر الاستجابة الحقيقية للوحدة الفنّية . وفي إطار إدراك الوحدة سنتطرّق بالشرح و التفصيل في أهم العناصر و الأجزاء المكوّنة لوحدة العمل الفنّي، فكل جزء أساسي أو ثانوي في اللّوحة إلاّ وله دورٌ و وظيفة، و حذفه قد يغيّر بناء الوحدة، و معناها. و كل فنّان بمنهجيته وأسلوبه يعكس شخصيّته ، وأراءه و تعبيراته من خلال البناء الموحّد و النّهائي الّذي يخدمه الخّط والشكل، واللّون، والايقاع، والترديد، و التّكرار، و التّوازن، و شتى التفاصيل المختلفة للبناء و التّكوين الفنّي. وكلّما

---

[*] **مارسيل دوشامب:** فنان فرنسي، عادةً ما ترتبط أعماله بحركتي الدادا والسريالية، ويعتبره البعض أحد أهم فناني القرن العشرين

[**] **الجيوكندا (la joconde)**: أو بورتريه لـ "**مونا ليزا Mona Lisa** " ليونارد دافنشي في القرن 16، كتب عنها الكثيرين من النقاد و الصحفيين و الخبراء، و اهتّن بها العديد من الدراسات و البحوث.

[1] Voir, le grand dictionnaire de la peinture des origines à nos jours, EDDL Edition, Pays Bas, 1998, P 164.

قلنا أنّ الوحدة هي ذلك الكلّ الذي تتفاعل فيه مختلف العناصر التّي تبني صرح العمل سواء كانت خطأ، أو لونا، أو مساحة، أو حركة، أو ملمساً، أو كتابة، أو غيرها، كلّ جزء هو أداة من أدوات بناء العمل الفنّي، له دوره و وظيفته داخل الكلّ فيتأثر داخل الحيّز الّذي يوجد فيه و يؤثّر أيضا فيما يجاوره لإعطاء معنى و ملامح للوحدة ككلّ وهيئة عامّة يؤول إليها العمل الفنّي. و كمثال بسيط على ذلك في الألوان: يظهر اللّون البارد البنفسجي وكأنّه يتقدّم الى الأمام و ذلك راجع للخلفية الفاتحة فيأثّر بموقعه وضياء اللّون المجاور له، وهذا يخلق التضاد والتكامل اللوني، والعكس في ذلك يغيّر المشهد تماما. فتترك الألوان انطباعات مختلفة في نفس المشاهد، تتغيرّ بتغير درجتها و شدّتها، و موقعها بما يجاورها من ألوان أخرى، أو أشكال، أو كتل تشكّل أجزاء العمل الفنّي . هذا ما نجده أيضا في أعمال الفنان "**مقدس نورالدين**" من خلال مجاورته للنّقاط في شكل مربعات صغيرة (بيكسال) تختلف أحجامها حسب موضعها في اللّوحة، و تختلف أيضا درجاتها اللّونية، و هذا ما يكسب العمل الفنّي بعداً ثالثاً فيبرز الإحساس بالمنظور البعيد و القريب في اللّوحة . والجمع بين تلك الأجزاء من نقاط و مربّعات و ألوان تبهر المشاهد في وحدتها و كيانها الفنّي دون الشعور بتفاصيلها، فتكون الاستجابة للوحدة الفنّية في تكاملها وانصهار أجزائها وانسجام عناصرها، فتتحقق وحدة العمل الفنّي في عموم الشّكل و بصفة كلّية مسيطرة.

هذه هي لغة الفنّ التشكيلي الّتي تصنع الوحدة الفنّية في العمل الفنّي بخطاب بصري يعتمد أساسا على تحليل و دراسة علاقات كل الأجزاء والعناصر والدلالات التّي تكوّن بناء اللّوحة. وتؤدي هذه العناصر والمفردات التشكيلية دورا وظيفيا و جماليا لتربط بوضع هذه العناصر و بنظام العلاقات المتبادلة بينها. وكلٌ منهم وليد المكان الّذي وُجد فيه. و تمثّل هذه المفردات التشكيلية قوام العمل الفنّي، سنعالج أهمّها فيما يلي:

- **النّقطة:** تتمثّل في الطّبيعة من حبّات الرّمال و التراب إلى قطرات المياه أو النّدى على الزجاج و سطح النباتات و الأزهار، أو السطح الملمسي لشتى أنواع الخضروات و الفواكه و حتى في أضواء السماء و الأنوار و في جزيئات الأصباغ أو جزيئات مادّة البولستران و بكل أحجامها. كما تعتبر أبسط العناصر التصميمية و منها تتبرج مختلف الخطوط و المستويات و المساحات. تعدد نهاية كل خط أو مكان، كما تشكّل نقطتان متجاورتان بعداً بينها و اتّجاها معيّناً يقدر بخط وهميّ واصل بينها، أما إذا تجمّعت و تكاثرت قد تعتبر عن نوعا من الاستمرارية في الحركة التي تشمل المكان الذي تحدّه وتتعدى أيضا بما يجاوره. كما تتجاور عدّة نقاط و تصطفُّ لتشكّل بعداً و اتّجاها معّيناً فتشير إلى خط بسيط قد يكون مستقيم أو منحني أو مائل أو دائري أو غيره[1]. يعتبر الكثير النقطة دائرة صغيرة، لا أبعاد لها من حيث الطول أو العرض أو العمق استعملت في مجال الخداع البصري و في الحركة التأثيرية و التنقيطية أين تمادى رائدها "**جورج سورا**" * في فصل الألوان و تقسيمها إلى نقط صغيرة ملّونة و مجزّءة إلى بقع لونيّة متجاورة ومتضادّة يتمّ مزجها عقليّا و بصريا من طرف المشاهد. كما توجد النّقطة في مجال الطباعة وشاشات التلفزيون، فيختلف تجميعها و تكاثرها و تكاتفها حسب الصّورة و الشكل المراد إدراكه من تكويناتها و تشكيلها. كما نجدها بشكل مربع و ليس دائري في الفنون الرقمية و تشكل أصغر وحدة وجزيء في الصورة و تمثل **البيكسال (Pixel)** الّذي هو نقطة مرّبعة تختلف أحجامها، واتّخذ الفنّان "**مقدس نور الدين** " جزيء البيكسال أسلوبا اختصّ به في أعماله التشكيلية. و يتعدّد استخدام النّقطة في التصميم من خلال اختلاف أحجامها و تشكيلاتها و القيم التنظيمية في المساحات التصميمة، و تتغيّر الأرضية الّتي وجدت عليها فتنتج جماليات مختلفة من خلالها.

[1] خليل محمّد الكوفي، مهارات في الفنون التشكيلية، جدار للكتاب، العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2009، ص31.

* **جورج بيير سورا:** رسام ومصور فرنسي من كبار الفنانين المبدعين وهو من مؤسسي المدرسة الانطباعية الجديدة

- **الخط:** ظهر في شكل علامات على أسطح الكهوف الصلبة لتحديد مساحات عبّر بها الانسان البدائي قبل التاريخ و الخط عنصر من عناصر التصميم ذو إمكانيات غير محدّدة، و أنواع مختلفة ناتج من تتابع مجموعة من النّقاط المتجاورة، له معنى خاص في الفنّ التشكيلي و يعتبر سياسة أساسية في بناء العمل الفنّي. كما تمثّل أيضا "**الهيكل البنائي للصورة**"[1] أساسه التنوّع في اتّجاهه حيث يمتدّ ويثنى، و يتقوّس و ينعكس، و يستقيم و يزداد سمكا أو رفعا، حسب وظيفته في اللّوحة[2]. و الخطّ كوسيلة للتّشكيل و التّعبير، نجده من بداية التصميم إلى نهاية اللّوحة، في رحلة إيقاعية يكون فيها التهشير و التظليل أساس بناء اللّوحة، تختلف قيمه و تتحقّق بما يعصره و ينحته من مساحات وكتل وملامح مثلما تبديه لوحة البورتريه بقلم الرصاص في (اللّوحة7-40-51) للفنان "مقدس نور الدين".
- و نجد الخّط في مظاهر الطبيعة، فلطالما كانت هذه الأخيرة مصدراً للإلهام و الإبداع. وأبسط مثال عن ذلك الشجرة عند تساقط أوراقها، تصبح نظاماً خطّيا واضحاً على أرضية السماء و يجسّده الفنان "**مقدس نور الدين**" في عمل فنّي بتخطيط خيالي لحبر على ورق غنية بمختلف أنواع الخطوط وأشكالها. و يثير الخّط إيقاعات هندسية لتأملات تجريدية في لوحة أخرى للفنّان نفسه (اللّوحة 10-11-13) فالخّط في اللّوحة متّصل بخطوط أخرى تحصر أشكال هندسية ذات أحجام مختلفة ومتداخلة، بارزة من خلال كتلة المادّة المستعملة فيها إضافة إلى الضوء الّذي يُبرز في اللّوحة معالم الخطوط المتقاطعة و بالتّالي المساحات و الأشكال المتحصّل عليها كما نستطيع إبراز حضور الخط في أعمال تشكيلية عالمية كلوحات الفنّان "**موندريان Piet Mondrian** *" في لوحة "الشجرة

---

[1] أنظر، د محمود البيوني، أسرار الفن التشكيلي، مصدر سابق، ص28.

[2] خلود بدر غيث، معتصم عزمي الكرابلية، مبادئ التصميم الفنّي، مكتبة المجتمع العربي للنّشر و التوزيع، ط1،2008،ص61.

* **بيات موندريان Piet Mondrian**: فنان هولندي، اهتمّ بتصوير المناظر الطبيعية، من مواضعيه المفصبة: المطاحن،ى المزارع، الخطائر، المنارات، و كان يعيد تصوير نفس المواضيع في بعض الأحيان و لكن بأساليب مختلفة. بعد استقراره بباريس تغيّر أسلوبه الى الى التكعيبة الهندسية (1910)، ثم أصبح من أكبر فناني الفن التجريدي، مثل

الفضية"(1912) و التي تختلف تماما في أسلوبها عن عمل الشّجرة للفنان "مقدس" المذكورة سابقاً، بخطوط قويّة و بارزة واتّخذ "**موندريان**" من الخطوط الأفقية، و العمودية، و تقاطعها أساسا لبناء وتكوين مختلف أعماله الفنيّة بعد أن غيّر نمطه في التّصوير و أصبح يمثّل التكعيبية الهندسية** الّتي تختلف تماما عن تكعيبية الفنانين "**بيكاسو Picasso** "*** و "**جورج براك**"**** **George Braque** "[1]. ويجسد في أعمال أخرى علاقات خطّية بإيقاعات تحصر مجموعة من المستطيلات و المربّعات والكتل اللّونية (شكل) حيث أصبح المستطيل لديه من أهمّ الأشكال الهندسية، وصارت أعماله الفنّية في شكل تركيبات (compositions) بتجريدية محضة. تحصر بخطوط منعرجة ومنحنية أشكالا هندسية متناعمة في ألوانها، بالإضافة إلى بعض التّفصيل و التدقيق في مساحات معّينة حيث تلعب الخطوط فيها دوراً جماليا في أشكال مصغّرة جدّا، تزيد من رونق العمل لبروز

المدرسة التكعيبية الهندسية بتصريح من الناقد الفني "أبو لينير Guillaume Apollinaire " خلال مشاركة بصالون الأحرار (1943) تميّزت أعماله في شكل تركيبات متنوّعة لخطوط أفقية و عمودية مع استعمال الألوان الأساسية خاصة و أصبح رائدا لحركة دوسجل De Style (1917) .

ملخص من: Mondrian, Ebid, p75-135.

** **التكعيبة الهندسية:** (التجريدية الهندسية) مّرت التعكيبة بمرحلتها الأولى التخليدية التي تعتمد على تحليل و تجزئة الاشكال و الاجسام و إعادة تشكيلها في تركيب تجريدي، و ذلك بإظهار الأشكال من عدة جوانب في أن واحد، و منها نتجت التكعيبة التركيبية، التجريدية الهندسية، الأورفية، دو ستيجل و غيرها من الحركات الفنية المختلفة و التجريدية الهندسية من التكعيبية الهندسية، رائدها "رائدها موندريان" الذي كان من أوائل الفنانين المتحمّسين للشّكل الهندسي (خاصة بمربع و المستطيل(و الألوان الصافية في تكوين اللّوحة الفنية (خاصة الألوان الأساسية منها).

*** **بابلو بيكاسو** (1881- 1973) رسام ونحات، وفنّان تشكيلي إسباني. أحد أشهر الفنانين و رائد الحركة التكعيبية في الفن، عن:

Voir, Denys Chevalier,Picasso époque bleu et Rose, Bonfini Press S.A., Naefels, Suisse, 1981, p12, 92 ,93.

**** **جورج براك** : Georges Braque(1882 – 1963) رسام فرنسي يعتبر الفنان براك من مؤسسي المدرسة التكعيبية ومن رموز الفن في القرن العشرين ومن المؤثرين فيها. كان براك صديقاً للفنان بابلو بيكاسو. عن :

Voir, le grand dictionnaire de la peinture des origines à nos jours, EDDL Edition, Pays Bas, 1998, P 83.

[1] Voir, Mondrian, Ecole de la Haye-de Setijl, Bookking Internationl, Paris, 1994, P135.

بعض المساحات و الألوان. و للخطّ تأثيرات و دلالات لعين المشاهد، تختلف حسب الملمس والمساحة، و اللّون، كما يعبّر عن الهدوء و الاستقرار أو عن الحركة و الحياة، و يكون ذلك حسب نوع الخطّ (مستقيم، مائل، عمودي، حلزوني،...) و حسب امتداده و اتجاهاته. فطبيعة الخط بنفسها نقل الحركة و تتبّعها. و يقول ""**دوقا*** **Edgar Degas** " عن الخطّ " **الرسم ليس بالشكل، هو طريقة رؤية الشكل**"[1] و يقصد بالرسم هنا الخط (le trait) وليس التلوين أو التصوير (la peinture) حيث يُحدَّدُ بالخط الشكل و الحجم أيضا أكثر من اللّون. و بالحديث عن الرسم و الخط معا، يتميّز الرسم عند المصريين القدامى بالخط الذي يحدّد الشكل ويرسمهن ثم يملأه بالتلوين وفي العصور الوسطى، يتبين الرسم عن طريقة الإطار أو الخطوط الخارجية المحدّد للألوان و الأشكال، خاصة فيما يتعلّق بالرسم على الزجاج (Vitrail) ، الزرابي (Tapisserie) و الفسيفساء[2].

و الخطوط أنواع و أشكال، تنقسم لنوعين رئيسين هما: خطوط بسيطة و خطوط مركّبة، فتشمل الأولى خطوط مستقيمة مثل الخطوط الأفقية، الخطوط العمودية و المائلة، و أخرى غير مستقيمة كالخطوط المنحنية و المقوّسة. أمّا الخطوط المركبة، تتركب من خطوط، **أولاً:** أساسها الخط المستقيم والمثال على ذلك الخط المنكسر و المتوازي و المتعامد. **ثانيا:** خطوط أساسها الخط الغير مستقيم مثل الخط المنعرج، اللّولبي، الحلزوني، المموّج، و **أخيرا** خطوط أساسها الخط المستقيم و الغير المستقيم معا. كما يمكن أن تتركّب عدّة خطوط غير مستقيمة فقط نجد فيها الخطوط المصغّرة، الخطوط المنقّطة، الخطوط المتقطّعة و المتقاطعة، الخطوط المتلاشية، الخطوط الحرّة، و غيرها من الأنواع الغير متناهية أثناء الرّسم[3]. تتميّز كلّ من تصميماتها و تكويناتها بجسيمات و أحاسيس ووظائف، وبخصائص مختلفة

---

* **إدغار ديغا Edgar degas:** فنان تشكيلي انطباعي و رسام و نحات فرنسي، اشتهر برسم الراقصات.

[1] Jean Monneret, Tout sur la peintue, Dessain et Torbra paris,1987,p14.

[2] Voir, Ibid, P15.

[3] خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفن التشكيلي، مرجع سابق ص ص 37-38.

حسب موضعها و شكلها و علاقاتها بما بجوارها من أجزاء في وحدة العمل الفنّي كما تختلف أسماؤها أيضا حسب وظائفها، فمنها خطوط الحركة، خطوط الأفق و الأرض، خطوط التظليل خطوط مستوى النظر[1]. و الخّط بشتى أنواعه أساس مسودّة الرسمة (Croquis) و الّتي عرفت خامات مختلفة مثل الطباشير الأسود، الفحم، الحبر و غيره، و تطوّر أكثر بعصر النهضة خاصة مع الاهتمام بالمنظور والتشريح.

الشكل (المساحة و الحجم) : إذا تحدثنا عن الشكل أنّه "**بيان حركة الخط**"[2] فهو في نفس الوقت يشكل بالطول و العرض مساحة ليس لها عمق، و تركيب تلك المساحات المسطّحة المحاطة بالخطوط تحدّد هي أيضا الحدود الخارجية لأيّ حجم. و "**المساحة هي ذلك الفراغ المرصود بين الخطوط التي تتجه اتجاهات مختلفة** "[3] فتنشأ المساحة من أدوات البناء في لغة التشكيل، تشكل خطابها حسب صيغتها وروابطها بعناصر أخرى من اللّوحة الفنّية. فتتجمّع وتتفرّق كما تتباين وتتداخل، أو تتجاور و تمتلئ بدرجات لونّية متناغمة و متوافقة بين القاتم و الفاتح، فتشكّل تعبيرات. وتعطي المساحة منظورا حين تعلو أو تهبط، وتتقدّم إلى الأمام أو تتوارى وتتأخر بفعل علاقاتها و موضعها مع العناصر الّتي تتجاور معها دون أن تعطي إحداها على الأخرى[4].

فكلّ جزء من الوحدة له دور ومكانه الخاص به داخل اللّوحة، و تأسيس البناء بالمساحات في اللّوحة أساسي و أكيد في الأعمال التكعيبية من ناحية تصميم الأشكال المسّطحة و اللّونية، ففي تركيبات هندسية و بتغيرات ناتجة عن حوار العناصر داخل التكوين في العمل الفنّي، و كمثال عن ذلك لوحات الفنّان "**بيكاسو**" و الفنان "**براك**" يستلهمان ببساطة التحوير في الأشكال إيقاعات و تركيبات وحركة

[1] نفس المرجع، ص 46.
[2] نفس المرجع، ص 46.
[3] د. محمود البيوني، مرجع سابق، ص31.
[4] نفس المرجع ، ص31.

لمساحات تتبني عليها أعمالهم الفنّية، في هيكل قائم على هندسية بنائية عقلية مدروسة من ناحية الشكل، والحركة ، والتركيب، والتماسك الدّاخلي بين العناصر المختلفة في اللّوحة.

و كذا **الحجم** كما قلنا، تحدّده المساحات المسطّحة، "**هو بيان حركة المساحة المستوية {....} وتشكل حجم التكوين**"[1] في أشكال مجسمة تختلف من ناحية تركيب المساحات و طبيعة التوظيف والتّأثير المادي في لغة تشكيلية تختلف عن اللّغة الحقيقة الّتي يرى بها الأشياء المسجلة من خلال منظور العين[2].

و **الشكل** لغة قائمة في العمل الفنّي، يستلهمها الفنّان بقدر من التّوازن و الوعي العقلي و الإحساس الباطني و الغيرة الجمالية و الأدائية. يجسّد بها موضوعا مرئيّا لشحنات تعبيرية و انفعالية، يدركها البصر من خلال التوافق و التناسب، و التناغم و الإيقاع، و اللّون و الملمس. كلّها قوام يعتمدها الفنّان في تكوين الشكل لبنائه الفنّي. "**فالشكل إذن هو المحور الأساسي في العمل الفنّين فما لم يتوّفر فيه تنظيم متفرّد لعناصره التركيبية الأوّلية، لا يكتب قيمة فنييّة تتيح له أن يبقى و يؤثر**".[3] فالشكل معترفي ذاته، مستحضر لأحداث و موضوعات و انفعالات جمالية، من خلال قوامه الّتي تتفاعل و تنتظم في تراكيب، تُحدث خطابا بصريا في مضمون اللّوحة التشكيلية مهما كانت واقعية، أو رمزية، أو خيالية، أو تجريدية، لابتكار رؤية و أداء فنّي، يرتكز على نموّ الشكل و تركيبه.

[1] خليل محمد الكوفي، مرجع سابق، ص54.

[2] صالح رضا، لغة التشكيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص135.

[3] د. فاروق بسيوني، قراءة اللّوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروف، القاهرة، ط1، 1995، ص12-13.

كما نجد أبو الفن الحديث "**بول سيزان Paul Cezane** "[*] يجعل من الشكل الهندسي أساسا لبناء العمل الفنّي و يتجاوز ملامح الطبيعة المباشرة ليعيد صياغتها بتصميمات شكلية هندسية متماسكة تبلورت أساسا في شكل الأسطوانة و الكرة و المخروط، دون إفقادها تعبيرها الذاتي، بلمسات فرشاة قويّة، بنائية محكمة. نلاحظ **الشكل** أيضا بقوّة تعبيرية عالية في أعمال الفنّان الانطباعي "**فان غوغ Van Gog**"[**] عن طريق اللّون بلمسات عنيفة، ملتوية متداخلة، تؤلّف نسيجا في إيقاع و حركة متوتّرة ومعبّرة، موّلد أشكالا تعبّر عن قلق و انفعال صادر من اللّوحة، أو بالأحرى في صورة خطاب الفنّان النّفسي، و ذاته المجسّدة في اللّوحة التشكيلية. كما نجد بساطة الشكل و تلقائيته عند الفنّان الرمزي "**بول غوغان Paul Gauguin** " الذي تميّز بالمساحات المبسوطة و المسطّحة و عدم اهتمامه بالبعد الثالث المنظوري. فهذا ما أعطاه طلاقة التعبير بالشكل مع اختياره الألوان متباينة و متضادة، استطاع بها إبراز الشكل بتصميم متماسك و لو أنه غير هندسي و لكن معبّر بحساسية اختيار الألوان الزاهية و الغير مقيدة بالطبيعة. و قام فنّانوا الانطباعية الجديدة (التجزيئية) بتفتيت الأشكال الى نقط صغيرة يقترب منها الفنّان "**مقدس نور الدين** " فيما قدّمه من أعمال تتركب أساسا من مجموع مربّعات في كيان متكامل تحدّد الشكل و بناء اللّوحة بألوانها الانطباعية و إيقاعها و حركتها، و اختلاف أحجامها، تتنوع في فضاء اللّوحة لتصميم العمل الفنّي. و يتعلّق الشكل بالمادة لما لها من دور في التشكيل الفنّي، و بالتالي في رسالة و الإبلاغ من خلال صياغتها أو حتى تشويهها إذ " **لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل، بل**

---

[*] **بول سيزان Cézanne Paul**(1839-1906) هو رسّام فرنسي، رائد المدرسة الانطباعية والفنّ الحديث، مارس التصوير في الهواء الطلق (مشاهد طبيعية)، كما رسم كثيرا الطبيعة الصامتة. عن:

Voir, Le grand dictionnaire de la peinture des origines à nos jours, EDDL Edition, Pays Bas, 1998, P120-119

[**] **فينسنت فيليم فان غوخ Vincent Willem van Gogh** (1853-1890) رساماً هولنديا، مصنف كأحد فناني الانطباعية، ومن أشهر فناني التصوير التشكيلي. اتجه للرسم التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته. في آخر خمس سنوات من عمره رسم ما يفوق 800 لوحة زيتية. عن:

Voir, Stefano Roffo,Van Gogh, PML Editions,Paris, 1994, P11, 29

تصبح المادّة نفسها متشكّلة"[1] كما يتدخّل الضوء و الملمس في إبراز عملية تركيب الشكل، و يرتبط أيضا بمادّة ذلك التشكيل حيث يتغيّر الضوء من عتمة و انعكاس ضوئي يغيّر في الشكل مباشرة وبالتّالي يغيّر أيضا في العلامات البصرية[2] و في الإبلاغ و التواصل و تختلف الفترة الإبلاغية ووظيفة الخطاب التشكيلي باختلاف الألوان فيها، فيبقى الشكل مرتبطا دائما بتكويناته و نسق علائقه اللّونية و الحجومية والملمسية، و خطوطه و مساحاته ليؤدّي وظيفته الإبلاغية في رسالة فنّية لتقنيات غير منتهية في اللّوحة التشكيلية، و يتوقف الشكل في أعمال السريالي "**سلفادور دالي*** **Salvador Dali** " لصالح أشكال غريبة يضمحلّ دور العقل و المنطق فيها ليتصدّر اللاشعور و الحلم و الفوضي في اللّوحة، كخزانات مركبّة على أشكال بشرية، أو ساعات مائعة.

اللّون: يعتبر اللّون من الوسائل الهامّة للتعامل في حياة الأنسان و للتّعبير و الحسّ الإدراك وذلك لقدرته على المخاطبة و استثارة الحواسّ فاللّون "**ما هو إلاّ ذلك التّأثير الفيسيولوجي النّاتج على شبكة العين، سواء كان هذا اللّون مادّة صناعية أو ضواء ملوّنا، و يعني ذلك أنّ اللّون إحساس**" [3] و لغة تجمع كلّ لغات العالم، فيمّيز به مختلف الموجات في الطبيعة و الفروقات ز المشابهات، و تولد مختلف الانطباعات و الإحساسات و التأثيرات. كما يعتبر من العناصر البنائية في العمل التشكيلي كالخّط، والشكل، و النقطة، و غيرها من مقوّمات العمل الفنّي حيث عندما تتألف كلّها مع اللّون تعطى بعداً آخرا

---

[1] فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987' ص 106.

[2] أنظر، ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة، 1963، ص 220-221.

* **سلفادور دالي** Salvador Felipe Jacinto Dali Domènech (1904-1989)رسام إسباني ، يعتبر من أهم فناني القرن العشرين، ومن أعلام المدرسة السريالية والدادائية. عن:

Voir, le grand dictionnaire de la peinture des origines à nos jours, EDDL Edition, Pays Bas, 1998, P 166.

[3] شكري عبد الوهاب، لبقيم التشكيكية و الدرامية للون و الضوء، مؤسسة حورماه الدولية للنشر و التوزيع، الأسكندرية، 2007، ص 123.

للّوحة. يقول "**زيجفيلد**" عن اللّون أنّه "**استجابة أو ردّ فعل لرؤية الأطوال المختلفة للموجات الضوئية لشعاع الضوء المرئي، والّذي يمرّ عبر الموشور في شكل حزمة ضوئية من طيف الطاقة الإشعاعية**[1]" فضوء الشمس غير ملوّن و كذلك الضوء الأبيض، و ذلك ما أكّده العالم "**نيوتن**" من خلال تجربته للشعاع الضوئي و الموشور الزجاجي ليتحصل على ألوان قوس قزح أي ألوان الطيف (1676) و التّي هي مرتّبة كالتّالي : الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، البنفسجي، و النيلي كلّها إذا اجتمعت بنسب متوازنة تعطي الضوء الأبيض أي الضوء الغير ملوّن. و نصِفُ اللّون من خلال رؤيتنا للألوان الّتي تنحذر من خلال اصطدام الضوء الأبيض بجسم ما فيمتصّ هذا الأخير جزءا من الأشعة الضوئية الساقطة عليه، و يعكس الباقي إلى عين المتلقّي (المشاهد)، فيراه أحمرا أو أصفرا...أمّا كلّ ما هو شفّاف فيسمح بمرور الضوء دون عكس أي جزء منه على سطحه، و يبقي شفّافا لا نلمح منه أيّ لون آخر منعكساً. و هذا ما تكشفه الفيزياء و لكن ما نستعمله من خلال أنابيب الأضياف المائية أو الزيتية أو غيرها كإناءات الدّهن الملوّنة مثلا، تهتمّ بدراسته الكيمياء الّتي تميل أكثر إلى دراسة الجزيء في المواد الصبغية و مقاومتها للضوء و كيفية تعليبها و الحفاظ عليها.

أمّا علماء النّفس يهْوُون تحديد تأثيرات تلك الأصباغ و الألوان على سلوك و تصرّف المشاهد لها. و لكن الفنّان التشكيلي لا تفوته كل من هذه المحارف للظواهر المختلفة الّتي ذكرناها لهدف حلّ المسائل الجمالية الّتي تهتمّ لها إبداعاته البصرية في أدائه التشكيلي الّذي يتفرّد بأفكاره الفنّية من حيث الانطباع الحّسي و البصري، و التعبيري[2].

لغة الألوان مجال واسع تحّدده خواص و مصطلحات أهمّها:

---

[1] Voir, Ray faujkner, And Edur, Ziegfeld, Art to day, Ed 5, new york holt, Rinehard and winston, Inc, P320.

[2] Voir, Jean Monnert, Tout sur la peinture, dessain et lorba, Paris, 1987, p29.

1. **كنه اللّون (Nuance)** : أي أصل اللّون أو الصّفة اللّونية الّتي تطلق على اللّون من أجل تمييزه عن غيره و التّفريق بينه و بين مختلف ألوان الطيّف، و يمكن تغييره بمزجه مع لون آخر للحصول على ألوان مختلفة تختلف صفتها حسب طول الموجة الضوئية فيها و حسب موقعها في العجلة اللّونية* الّتي يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات: مجموعة الألوان الأساسية**، مجموعة الألوان الثنائية***، مجموعة الألوان الثلاثية****.

---

* **العجلة اللونية:** نسميها أيضا القرص اللوني أو الدائرة اللونية. و هي مخطط من مخططات الألوان المختلفة التي وضعها العلماء لتحديد الألوان و بيان علاقاتها. من بين هذه المخطاطات شكل المربع، المثلث، النجمة، و لكن فضلت التخطيطات الدائرية و ذلك لتبين التتابع الطبيعي المغلق للألوان. عن:

Voir, Methuen Handbook of color, A.Korner up and J.H wanscher, London, 1978,P195.

** **الألوان الأساسية (couleurs primaires)** : هي الألوان التي لا تتحصل عليها عن طريق مزج بألوان أخرى بل هي موجودة في الطبيعية، و هي ثلاثة: أحمر، أصفر، أزرق..

- **ملاحظة:** هذه الألوان أساسية فيما بعضّ الملوّنات و الصبغات بكل أنواعها، أمّا ألوان الضوء الأساسية هي : الأحمر، الأزرق و الأخضر.

*** **الألوان الثنائية (couleurs secondaire)** هي الألوان التي تتحصل عليها بمزج لونين أساسين و بنسب متساوية كالتالي: أحمر+أصفر= برتقالي، أحمر+أزرق= بنفسجي، أصفر+أزرق=أخضر.

**** **الألوان الثلاثية (couleurs tertiaires)** و هي الألوان المتبقية في القرص اللوني، نتحصل عبيها من اتّحاد و مزج لونين متجاورين في القرص اللوني، حيث أحدها أساسي و الأخر ثانوي و مزجها بنسب متفاوتة يعطي تغّيرات لونية و صفة جديدة، مستقلة متميّزة، و تداخل الألوان ما بين الأبتعاد و الأقتراب من اللّون الأساسي و الثانوي اللذّان يحّددانه، يجعل اللّون الثلاثي يتحرك و يتغير بسب اختلاف النّسب و كميات المزج فيه، فيتحصّل على تدريجات هائلة من الألوان هي:

- برتقالي محمر (أحمر أجوري)= برتقالي + أحمر.
- برتقالي مصفر = برتقالي + أصفر.
- بنفسجي مزرق = بنفسجي + أزرق.
- بنفسجي محمر (وردي) = بنفسجي + أحمر.
- أخضر مصفر (أخضر فاتح)= أخضر + أصفر.
- أخضر مزرق (أخضر داكن)= أخضر + أزرق.

2. **قيمة اللون*: (Valeur):** وهي درجة عتمته و استضاءته أو شفافيته. "**فبالنسبة للموادّ الصباغية، تحدّد القيمة بكميّة الأبيض و الأسود الممزوج بالنسيج اللّوني**"[1] أمّا في الضوء فهي " **العلاقة المتبادلة بين اللّون و الضوء المنعكس، و القيمة تصف الانعكاس الجمالي للّون، متضمنا أطوال الموجات في الطّيف المرئي**[2]" و من هنا قيمة اللّون هي الفرق بين إشراق اللّون أي اللّون الفاتح الّذي يعكس أكبر نسبة الأشعة و يمتصّ القليل منها، و عكسه اللّون الغامق، الدّاكن القاتم الّذي يمتصّ أكبر نسبة من الأشعة، و يعكس نسبة قليلة منها **و في الأصباغ*** نغير من قيمة اللّون (وليس من كنهه) بإضافة اللّون الأسود أو الأبيض. و دراسة هذه القيم اللّونية تهذب وتعوّد عين الفنّان المتعلّم لرؤيتها في الطّبيعة أو ملوّنة، كوجه باللّون الوردي، شعر و عيون سمراء، ملابس مختلفة الألوان داخل اللوحة التشكيلية، ويسهل الأمر بكثير فيما يتعلّق بالفنّ التجريدي[3] . و قيمة اللّون أساسية في إبراز الرسم الفنّي و الحجم فيه، والظل و النّور، والانعكاس الضوئي. و يغير الظل خاصة و الحجم في العناصر التشكيلية من لونها الحقيقي حتى تظهر في شكلها الطبيعي. و كلمّا كان الظل ناقصا، كلما كان اللّون مشرقاً أكثر و فاتحاً، و مقتربا من الحقيقة و من اللّون الطبيعي. فينقص تلطيخ اللّون و مزجه بالأسود

---

* تعرّف القيم اللّونية التي نلاحظها في القرص اللّوني باسم القيم العادية أو الطبيعية، حيث يكون اللّون فيها قمّة نقائه. منقول عن:

Felkner And Zeghfeld, Art to day, Op, cit, p327.

Ed, and with an entrodduction by Feber Birren, USA, 1969, p18.

[1] Maurice De Sausmarez, Basir design, The Dynamics of Visuel Form, London, Studio Vista, 1978, P308.

[2] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 125.

** فيعرفها "مانسال Munsell " الكيفية التي نميز بها اللون القائم من الفاتح"

*** و في حالة الأصباغ المائية (Acrilique, Aquarelle, Gauache,.....) كلما أضفنا كمّية الماء أصبح اللّون فاتحا وشفافاً، و كلما أثرنا من المادّة كلما ظهر اللون بقيمة عاتمة.

[3]Voir, Jean Monneret, Ibid, p 36.

أو بلون آخر لإبراز الظل و الحجم، و بالتّالي ينافس اللّون في الطبيعة. فيقول "**سيزان**" عن اللّون والضوء " **يغتني اللّون عندما يبلغ الحجم اكتماله**"[1]، فيقصد في هذا القول تنوّع الألوان في العنصر التشكيلي يعتدّل بالألوان النّقية و لكن بقيم متفاوتة، فحيث بهذا عن القيمة الغامضة خارج الحجم، و ذلك من خلال ارتباطه الشكل مع العامل الّذي يوضع عليه، كبرتقالة مثلا فوق طاولة، وهنا تكون القيمة الغامضة خارج حجم البرتقالة و في الأسفل مع تلامس الطاولة. فذلك اللّون القاتم يعطي فكرة الكتلة و الحجم و الثقل على الطاولة. كلّ هذا يبرز شكل البرتقالة في لونها المنافس للون الطبيعي، أي كما تراه العين في الحقيقة و ليس كما هو في اللوحة[2].

ويظلّ الصّراع قائم بين مختلف الفنّانين من ناحية إبراز الحجم والضوء باللّون في تقنيات استخدام القيم اللّونية، فعكس "**سيزان**" هناك "**ماتيس Henri Matissé** " الذي يجسد لطخة لونيّة نقيّة و يحدّدها من الأسفل خارج الشكل* بقيمة لونيّة أقوى غير ملحوظة و غير محسوسة. أمّا "**راوول Raoul Dufy** "** يعالج الأمر بشكل آخر، و ذلك بتأثير لمسات الألوان في حقل واسع من فضاء اللّوحة خارج العنصر التشكيلي***.

3. **شدّة اللون: (Saturation, Intensité)** وهي الخاصّية التّي تدلّ على نقاء اللّون، فيتميّز بالقوّة أو الكثافة في اللّون كما تسمىّ أيضا بدرجة التشبعّ، حيث اللّون النّقي هو اللّون الخالي من الأبيض أو

---

[1] Jean Monneret, idid, P38.

[2] Voir, Ibid, P38.

* مقطع من لوحة امرأة مع أزهار النعمان (femme avec anémones)1937 لماتيسن يتبين فيها تطوّر التعارض بين الحجم و اللّون و نلاحظ فيها وجود القيم الغامضة في قاعدة الفواكه.

** **راوول ديفي Raoul Dufy** (1877– 1953) هو رسّام فرنسي ولد في لوهافر، وهو عضو في Artists Rights Society، و Comité national de l'estampe . عن:

Voir, le grand dictionnaire de la peinture des origines à nos jours, P 195.

*** توضح لوحة النعمان (Anémonnes) لـ د. راوول توسيع السطح اللّوني الذي ينبسط عليه الخط و تصميمه الغرافيكي.

الأسود ، فنقول عنه لون مشبع. وشدّة اللّون أو درجة تشبعه هي الصفة التي تميّز لنا بين اللّون النّقي واللّون الممزوج بالأبيض أو الاسود.

ويصبح اللّون باهتا أو فاتحا بإضافة الأبيض فيه ومن هنا تتحدد درجة تشبعه حسب كمية اللّون المضافة، ونفس الشيء بإضافة اللّون الأسود تتغير درجة تشبّعه ويصبح اللّون داكنا مظلما " أمّا عند إضافة نسبة من اللون الرمادي الى الون النقي فمعنى ذلك أن اللون النقي قد أصبح محايدا أو معادلا. وهذا ما يمكن تسميته باللون الأغمق".

الألوان المكملة (المتتامة):

كما سبق أن أشرنا إلى الألوان الأساسية و هي ألوان أوّلية و رئيسية أو مصدرية، منها نتحصل على كلّ الألوان الأخرى كالألوان الثانوية (الثنائية) و الألوان الثلاثية أي المشتقّة و الّتي على أساسها نتحصل على إثنى عشر لون في العجلة اللّونية بترتيب ألوان الطّيف الطبيعي، فيكون كلّ لونين متقابلين في الدائرة اللّونية بترتيب ألوان متكاملين و استعمالها يعطي حيويّة و تبادلا جماليا، و تباينا قويا في اللّوحة (ينظر اللّوحة 85)*. و تسمى بالألوان المكملة لأنها أزواج من ألوان يكمّل كلّ منها الانسجام الموجود في اللّون الأخر. "**و لو حدقت مرّة نصف دقيقة في قطعة قماش حمراء مثبتا عيناك بدون تحريك ثمّ حوّلت فجأة إلى وسط أبيض لأبصرت لون أوراق خضراء و هو اللّون المتمّم، و ذلك لأنّ مجموعة أعصاب العين الّتي تستقبل اللّون الأحمر تعبت**"[1] و نفس الشّيء بالنسبة للألوان الأخرى المتكاملة كالأصفر و البنفسجي أو الأزرق و البرتقالي.

* "طفلتان بالجرّة": لوحة زيتية للفنّان "مقدس نور الدين" تبرز الألوان المتكاملة، و تتباين أكثر من خلال تجاورها فتعطي حيوّية و بهاء ساطع من لباس الطفلتان التقليدي.

[1] د.إياد محمد الصقر، فلسفة الألوان، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 87.

الألوان الحارة و الباردة:

ترجع هذه التسمية حسب مصدر كل لّون من الطبيعة و لارتباطه بعناصر الحياة اليومية فتنقل الألوان مشاعر و أحاسيس الأنسان و تؤثر فيه و في بيئته و محيطه. فالألوان الدافئة هي التي تسعرنا بالحرارة و الضوء مثل الأصفر و الأحمر أو البرتقالي، هي ألوان ساخنة مصدرها حراري كألوان النّار ولأنّها قريبة من ألوان وهج الشمس و أشعّتها توحي بالدّفء و تبعث في النّفس الحيويّة و البهجة والانشراح. كما أنّها ألوان بارزة تدفع بأشكالها إلى الأمام* وبالاقتراب من عين المشاهد. أمّا الألوان الباردة قاتمة تشعرنا بالبرودة و الظلام مثل الأزرق و البنفسجي أو البنفسجي المزرق. توحي بالسكينة و تبعث في النفس الراحة و الهدوء و في بعض الأحيان توحي بالكآبة و الانقباض (اللّوحة 95) ** كما أنّها عكس الألوان الساخنة من حيث الإيحاء بالمسافة و البعد، و تجعل الأشياء تبدوا أصغر من حجمها الطبيعي، و نلاحظ هذا في تصوير الطبيعة مثلا حيث تبدوا ألوان الأشجار البعيدة بالأخضر الداكن والجبال تميل إلى الزرقة عكس الألوان الحارة التي تنير خاصة الأسطح الأولى من اللّوحة التشكيلية (اللّوحة) *** .

* يبدو اللّون الأصفر و كأنه يندفع إلى الأمام و ذلك لوجوده فوق خلفية بنفسجية و البنفسجي الدّاكن يظهر حدة اللّون الأصفر و ذلك لشدّة التباين بين اللّونين المتكاملين الحار و البارد، أما البنفسجي الفاتح ينقص و يخفف من بريق الأصفر بداخله. فترتبط الألوان و تؤثر بعضها ببعض كما يتأثر موقعها بضياء أو غموض اللّون المجاور لها.

** لوحة زيتية على قماش للفنان "مقدس نور الدين" في تشكيلية الألوان الزرقاء، مختلفة الدرجات لمنظر طبيعي" عاصفة البحر " بأسلوبه الفني: البيكسال فتجاور تلك المربعات القاتمة و المتوسطة و الفاتحة بالأزرق التي تمثل تلاطم الأمواج تبعث في النفس الخوف و الارتداد و الإحساس بالبرودة و العاطفة.

*** لوحة زيتية على قماش للفنان التشكيلي "مقدس نور الدين " بتقنية البيكسال "المنظر طبيعي" تظهر في الظلال تشكيلية من الألوان الزرقاء و البنفسجية و هي توحي بالبرودة. أمّا الألوان الصفراء الشاحبة و البرتقالية (Couleurs Ocres) بارزة ساخنة ساطعة، تعكس الضوء و الحرارة في مقدمّة اللّوحة. بينما وضع في عمق المنظر جوًّا غامضا للجبال و الأشجار بألوان باردة، داكنة. و الكلّ في اللّوحة بإيقات مربعات من البيكسال متوازنة و متباينة.

اللّون في الفن التشكيلي:

اختلف اهتمام الفنّانين و أراءهم حول أهم حول أهمية اللّون و تأثيره في العمل الفنّي فمنهم من اعتقدوا أن اللّون أقل أهمّية من الشكل مثل " **روسكين Ruskin** "* و منهم من أجمع بين الأثنين حيث يتألف كل من الشكل و اللّون و التكوين و التقنية و غيرها من مقوّمات العمل الفنّي لتحقيق تعبير و تأثير و بعد في اللّوحة مثل **فازاريلي Vasarely**** في منتصف القرن السادس عشر. و آخرون اعتمدوا فكرة اللّون من أجل اللّون إلى حدّ مساواته مع الشكل، و هذا ما نجده بعد عصر النهضة بظهور الانطباعية وما بعد الانطباعية الّتي فتحت أبوابا لمختلف الأساليب و التقنيات و التغيرات مثل "**مانيه** " **Manet Edouard** *** و "**سورا Georges Seurat** "**** و ما بعد كـ " **هنري ماتيس**" و "**كندانسكي Kandinsky**"***** و غيرهم [1] في الوحشية (Fauvisme) و الأورفية (Orphisme) والتعبيرية (Expressionisme) و التجريدية (Abstrait) ، ليستكملوا حرّية الفن. وكمرحلة أخرى للّون في القرن العشرين بالفنّ التشكيلي، اهتمّت الانطباعية باللّون أكثر ممّن سبقها في العصور الماضية، لقول "**مانيه**"

---

* **جون راسكن:** (1819– 1900) شاعراً إنجليزياً و ناقداً فنياً ومفكراً اجتماعياً, وله العديد من المؤلفات والأعمال الأدبية والفنية، اشتهر برسم المناظر الطبيعية و استخدام الألوان المائية في أعماله. عن:
.Voir, le grand dictionnaire de la peinture des origines à nos joursP 642.

** **فيكتور فازاريلي:** (1908 – 1997) مصور ونحات فرنسي الجنسية من أصل مجري، يعتبر رائد فن الخداع البصري. عن:
Voir, Ibid, P 726.

** **إدوارد *مانيه* Manet Edouard:** (1832 – 1883) هو رسام فرنسي يعتبر أحد رواد المدرسة الانطباعية. عن:
Voir, Ibid,P 461.

*** **جورج بيير سورا Georges Seurat:** رسام ومصور فرنسي من كبار الفنانين المبدعين، ولد وتوفي في باريس. وهو من رواد المدرسة الانطباعية الجديدة (التنقيطية). عن: .Voir, Ibid,p 666

***** **فاسيلي كاندينسكي** : فنّان روسي (1866 – 1944) أحد أشهر فنّاني القرن العشرين، من رواد الفنّ التجريدي، وباحث نظري لعب دوراً محورياً ومهماً في الفنّ التجريدي. عن:
Voir, Kandinsky, Du Spirituel Dans l’Art et dans la peinture en particulier– au Coeur de la creation picturale, Denoel / Gonthiet Edition, Pariis, 1954.

[1] أنظر، شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 171.

"**إن الطبيعة خالية من الخطوط و أنّها عبارة عن لون و مساحات ملوّنة**"[1] و شهدت المساحة الفنّية تطوّرا كبيرا في مجال اللّون، فاكتشف الانطباعيون نظريّات الإدراك البصري للّون و تأثّروا بالدراسات العلمية للضوء و اللّون الأسود و الرمادي، و عبّرت عن الظلال في لوحاتها بالألوان المكمّلة واستعملت فقط ألوان الطّيف الشمسي، كما اهتمّت بكل ما هو منعكس، متغيّر، ذو شفافية أساسية الضوء حيث تتحدث فيها الألوان بالضوء الّذي تتلقاه و تتغير مع تغيير الضوء حسب كثافة الموجات الضوئية الّتي تتلقاها، وهذا مل يؤثر بشعور ووعي المتلقّي و يحدث إدراكا حسياً و بصريا يلتقي بإحساس الفنّان في اللّوحة ويشاركه في ذلك، خاصّة فيمنا يتعلّق بمزج اللّمسات و الأجزاء المتجاورة في اللّوحة (الانطباعية والتقسيمة أو التنقيطية) من طرف المشاهد، و هذا ما يجعل المتلقّى يكمّل اللّوحة و يشارك الفنّان فيها حسياً و بصريا. و بهذه الطريقة يذوب الشكل في صالح اللّون، و يتجسّد من خلال اللّون على شكل لمسات أو لطخات أو نقاط. فنجد لوحات الفنّان "**دولا تور De la tour***" و لوحات الفنّان " **فان غوغ Van Gogh** " تحقّقت بذاتية من ناحية الشكل و اللّون أيضا، عكس "**ماتياس غراموا Matthias Grumewald**"** الموضوعية من ناحية اللّون و الشكل معا. و نجد بعضا آخر مثل "**كونراد ويتز konrad Witz**"*** و " **لوغريكو Le Greco** "**** موضوعيان من ناحية اللّون و لكن ذاتيان في استعمال الشكل [2]. و من ناحية الموضوعية في الشكل " **يربط التكعيبيون اهتماما خاصّا بالشكل عكس**

[1] نفس المرجع، 171.

* **دولا تور De la tour:** فنّان فرنسي اشتهر برسم الحياة اليومية في لوحاته.

** **ماتياس غراموا Matthias Grumewald** : فنّان ألماني من عصر النهضة.

*** **كونراد ويتز Conrad Witz** : فنّان فرنسي من العصور الوسطى، حملت لوحاته أفكار الحداثة.

**** **لوغريكو Le Greco** : فنّان تشكيلي، ونحّات، ومهندس معماري.

[2] Voir, Johannes ITEN, Art de la couleur, j. Fink, Kemmat prés Stuttgart, Allemagne, 1961, p120.

اللّون"[1]. وعكس الانطباعيين حيث اهتمّوا بالخطّ و اللّون الأسود الرمادي، و الرماديات الملوّنة مع التدريج في التّكوين فتحاور العقل قبل الوجدان.

[1] Ibid, P120.

الفصل الثاني

الخطاب التشكيلي في الحزائر (المسارات والاتجاهات)

- جذور الفن الجزائري
- الفن الإسلامي في الجزائر
- الإستشراق في الجزائر
- الخطاب التشكيلي في القرن العشرين
- أسلوب البيكسال المعاصر (أسلوب الفنّان النّموذجي)

تعتمد دراسة الخطاب التشكيلي في الجزائر دراسة تاريخ و وقائع الفنون التشكيلية أوّلا، ومصادر الحركات الفنّية المختلفة حاليا، و تفاعل المشاهد الجزائري مع الأعمال التشكيلية و القراءات المختلفة حسب التذوّق و الثقافة التشكيلية لتكوينه الفنّي.

جذور الفن الجزائري:

رسم الإنسان البدائي في الجزائر و صوّر حضارة ما قبل التاريخ عن طريق الخطّ، والشكل، واللّمسة، والبصمة، والنّقش بشتى الطّرق معبّرا عن حضوره ووجوده و حياته بكلّ الصعوبات، و لكل الأحداث والوقائع الّتي مرّ بها، و أصبحت أعماله متاحفا مفتوحة على الطّبيعة وعلى العالم.

هذا ما جسّده الإنسان البدائي الجزائري كحضارة نفتخر بها في التاسيلي* الناجير و تاسيلي الهقار بالجنوب الجزائري ، تعود إلى أكثر من 8000 سنة قبل الميلاد[1] مثّلها بجداريات و رسوم صخرية و نقوش حجرية لرسوم أقنعة، و راقصين، و أشخاص و محاربين (الصورة 1)[2] ، و رعاة، وأبقار وثيران، وخراف وماعز (الصورة 2)[3]، وأحصنة وحمير، وغزلان، وجمال، وحتّى الفيلة، ورسومات لوحيد القرن، وزرافات وقردة وتماسيح، و حيوانات أخرى كالفهد والأسد والحمار الوحشي، وأخرى غريبة ثناية الرّؤوس مثلا، وحتى

* التاسيلي أكبر الماتحف في العالم مفتوحة على الطبيعة تبلغ مساحته أكثر من 80.000 كم2، منقول عن:
Les Peintres Fondateurs, Haj Ali Tahar, La PeintureAlgérienne les Fondateurs, Edition ALPHA, Alger, 2015, P 15.

[1] ابراهيم مردوخ، الحركة النشكيلية المعاصرة، م.س، ص 7، 8.

[2] Chaouche Salah et Bencherif Meriama, Une promenade Patrimoniale maghrébine à travers le temps, Bahaeddine Editions, Alger, 2013, P 23.

[3] L'atlas de L'art Mondial, John Onians, Acropole, 2006, P 37

الطيور والأسماك، نجدها في بعض الأحيان (الرسومات) بواقعية[1] يملأها الذوق والإحساس والتعبير عن الطبيعة.

والكثير من الآثار و الكتابات البربرية و الرموز، توارثتها الأجيال و تناقلتها لترجمتها بطرق مختلفة عبر الزمن في تزيينات المنازل و البيوت فيما بعد وفي الصناعات التقليدية المختلفة كالحلي والفخار وغيرها، و لا تزال رسومات التاسيلي الجدارية لما قبل التاريخ تحمل أسرارًا غامضة تمثل حياة كاملة لحضارة قديمة*، وألغاز لواقع الإنسان البدائي في تلك المنطقة الّذي سجّل برسوماته عالمه و محيطه، و صراعاته مع قساوة الحياة و تحوّلات الطّبيعة لهذه المنطقة الخصبة الّتي أصبحت صحراوية، و من هذه الآثار والجداريات والرسومات الصخرية والنقوش الحجرية، نستطيع القول أنّ "**الفنّ وجد الجزائر كمهد في التاسيلي منذ أكثر من عشرة آلاف سنة**"[2].

فنجد قطعان تمثّلت في أكثر من 65 حيوان و أخرى بجدران التاسيلي الناجير أقل من ذلك، ولكن بطريقة فنّية جيّدة من ناحية التركيب الفنّي و الدقّة في الرسم وجمال اللّون فيها، خاصّة لون الأوكر*، اللّون الأصفر، اللّون الأخضر، اللّون الأرجواني، و في بعض الأحيان أيضا اللّون الأزرق، و هو لون لم يوجد في أيّ رسم بدائي فنّي، و في نفس المنطقة (جدران)، أكثر من 5000 موضوع في جدار يصل إلى 600 متر تقريبا، و من بين هذه المواضيع صيادون مسلّحون بأقواس يتبعون مجموعة من الظباء والغزلان مع وجود وحيد القرن في مركز الجدارية، كما هناك مشاهد لآلهة، وأيضا شخصيات إنسانية ضخمة منها لفتيات

---

[1] ينظر: محمد بخوش، التدليس على الجمال، منشورات ANEP ، 2007، ص22.

* هي حضارة كبيرة و قديمة تبقى غامضة و لا نعلم الكثير عنها لعدم اهتمام العلماء و الباحثين بدراستها، و ذلك راجع لشساعتها كما أن أوروبا التي تعتبر مسقط نشئ علوم الأرض لم تهتم بتضاريس الأراضي الجافة لعدم وجود الصحراء فيها، و لم تجسد دراسة تكشف أسرار تلك الحضارة التي تبين أنها خصبة و خضراء و كثيرة الرطوبة لما احتوته من أنهار و أودية كبيرة و مجاري مائية قديمة، تحولت إلى صحراء جافة .

[2] عمارة علواش، دليل المتحف الوطني سيرتا، نوفمبر، أفريل، 2007، المعرض في رواق المتحف الوطني، ص 09.

** **الأوكر**: بالفرنسية L'ocre يشبه لون الرمال، بين اللون البرتقالي و اللون الأصفر الشاحب .

في ستّة أمتار، و هذا المشهد الأخير لم يظهر في أي مكان آخر بالعالم، و مشاهد أخرى لمعركة زرافات مصوّرة بطريقة جدّ طبيعية و حسّاسة، و مشاهد لراقصات وأخرى عن الأمومة وعن الخصوبة[1]، بمظاهر سحرية تحكي في مجملها قصصا دائما بين الحيوان و الإنسان في ذلك العصر بخطاب فنّي يروي الحياة الطبيعية للإنسان آنذاك، و تعتبر هذه الرسومات وثائق و مستندات تاريخية جديرة لتقديم معلومات قيّمة لتاريخ شعوب، و حضارة التاسيلي عن طريق الخطاب الّذي حملته التشكيلات البدائية الصّادقة لكلّ الوقائع و المعتقدات الّتي عاشها، غير أن تأريخ تلك الحياة لم تستطع الدراسات تحديدها، أمّا التصوير (اللّوحة109-110)* فيها كان بمثابة لغة وخطاب سجّل تاريخ هذه الحضارة.

وهذه الرسومات والنّقوش الصخرية ليست موجودة في الصحراء الجزائرية فقط، بل حتّى في شرقها الشمالي و غربها[2]، مهّدت هي أيضا للكتابة و روت قصّة شعوب بدائية مارست فنّها بالجزائر العميقة عن طريق خطاب الصّورة المرسومة و الرّموز و العلامات، فيقول "**بويساك Bouissac****" في هذا الشأن: "**يعتبر فنّ الرسومات الصخرية (Art Rupesque) الكتابة الحقيقية أو بالأحرى الأدبية الأكثر بلاغة في المعنى**"[3].

فبسّطت وهيّأت هذه العلامات والرسومات لكتابة التيفيناغ و الكتابة البربرية اللّيبية للتزيينات الفخارية ووجدت على شكل رموز أو حروف منفردة، مثل ما تمّ العثور عليه منقوشا على جرّة دفن تعود إلى القرن

---

[1] Voir, Haj Ali Tahar, P15.

* أعيد تمثيل هذه الجداريات في العديد من الأماكن المهمّة منها جدارية تاسيلي (11m x 3m) للفنان مقدس نور الدين بالمجمّع الجامعي لولاية سيدي بلعباس بتقنيات مختلفة و خامات متنوعة .

[2] L'atlas de L'art Mondial, P 36

** بويساك Bouissac: باحث أنتروبولوجي بجامعة كندا.

[3] P.Bouissac, BBeyond style : Steps towards a semiotic hyoppothesis, in M.Lorblanchet P.G.BAHN (dir), Pxford,1996, P 203,206.

السادس والسابع، في جزيرة (رشقون) بغرب مدينة وهران (الجزائر) والّتي تعتبر أقدم تجربة[1] واضحة تعود لتاريخ الكتابة اللّيبية.

أيضا الباحثة الأنتروبولوجية "**مليكة حاشد**" ، تقول: "**الفنّ الهندسي البربري (Bérbére) إستلهم الغرافيك اللّيبي و يحافظ عليه حتّى اليوم في الفنون الشعبية (النسيج، الوشم، الجداريات، النحت على الخشب، الحليّ،...**"[2]. كما صوّرت لنا الفخّار المرسوم عليه و الملوّن .وكمثال على هذه الفنون الشعبية صوّر لنا أيضا الفنّان "**جمال بوعلي**"* العديد من المنازل بقرية جبلة ببجاية والمزيّنة بجداريات رمزية وآثاث (الصورة 3-4) كلّه مستلهم من الغرافيك اللّيبي.

و في هذا المجال أيضا اجتهد الباحث "**غابريال كامب Gabriel Camps**"** في كتابه يدقّق تحليلا على تزيين فخاري بربري قديم استنتج منه تمثيلا لخمسة أنماط نباتية و طيرية[3]، تحولّت تدريجيا إلى أشكال هندسية و رمزية كما تبيّنه الصّورة [4] التّالية:

---

[1] Voir, CAMPS.G, Aux origines de la Berberie, Moments et rites funéraires protohistoriques et scientifiques, Paris, 1978, P 152,153.

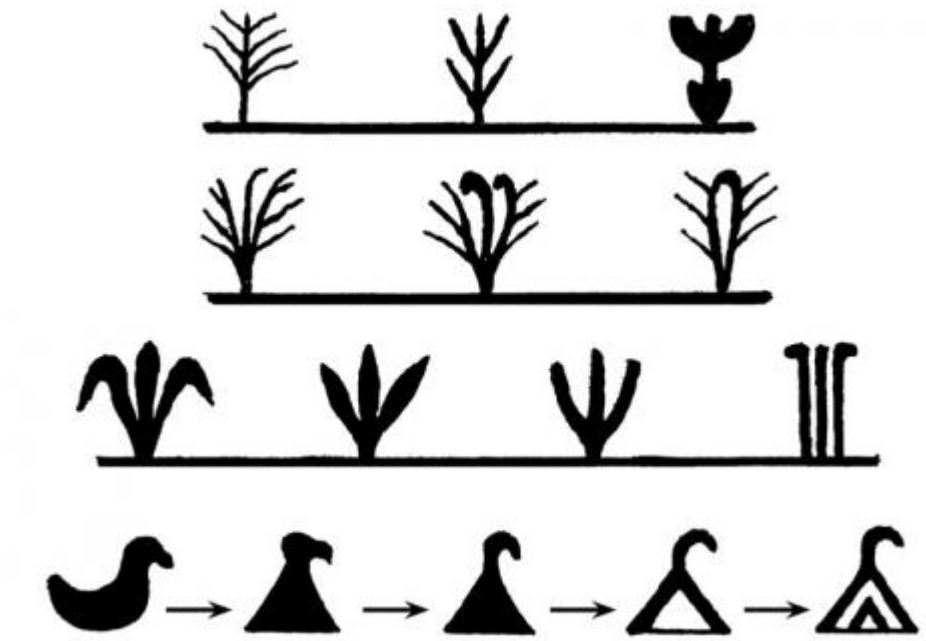
[2] Hachid .M, Les premiers bérbér : entre méditérannée, Tassili et Nil, Alger / Aire en provence, Inad-yas/ Edissud, 2000, P 165.

*__جمال بوعلي:__ (من مواليد13 جويلية بالقصر، بجاية) فنّان تشكيلي، مصمّم غرافيكي، مصوّر فوتوغرافي فنّي متخصّص، ومرمّم لوحات تشكيلية، ومحافظ للتراث الثقافي تخصّص في ترجمة التراث الغير مادّي. مصمّم ديكور وسينوغرافيا مسرحيات، منظّم ومصمّم معارض أحداث ثقافية. له العديد من الإنجازات الفنّية من بينها التأثيث الفنّي لمتحف الحظيرة الوطنية لقورايا ببجاية ، ومسجد سيدي الموهوب بوسط مدينة بجاية. متحصّل على العديد من الجوائز وطنيا ودوليا، ورد في الكثير من القواميس الفنّية والكتب الثقافية.

**__غابريال كامب Gabriel Camps:__ مؤرّخ فرنسي لما قبل التاريخ تخصّص في دراسة التاريخ البربري.

[3] Voir,Gabriel. CAMPS, Aux origines de la Berberie, Moments et rites funéraires protohistoriques et scientifiques, Paris ,Art et métiers graphiques, 1962, P 380.

[4] تحوير هندسي تدريجي لأربع علامات أيقونية تستعمل الآن لتزيين الفخار البربري عن:
Camps.G, Ibid, 1962, P 165.



ونفس الشيء بالنسبة لتحوير الأنماط و تبسيطها يتكرّر في مجال النّسيج و تزيين جدران المنازل بمناطق القبائل خاصّة، في حين يوثّق "**إدير عمارة**" بروز كتابة ليبية بربرية (Libyco-berbére) من خلال صورة صخرية، و يعطي أمثلة حول الحرف(z) كما هو مبيّن في الصّورة الموالية والّذي يشق من أشكال صخرية تمثّل رجال بدائية تحدّث عنها "**سليمان شاحي**" و "**سالم شاكر**"، يصرّحان بأنّ بعض الوجوه نجدها واضحة في طابع أبجديات التيفيناغ و بنمط التزيين البربري[1]، لازال لحد الآن يدرس سيميائيا .

فنستنتج من هذه الدراسات أن الأجيال أخدت عن بعضها هذا الإرث البدائي والحضاري وتحوّلت الرسومات البدائية إلى كتابات (التيفيناغ، ثم اللّيبية، ثم البربرية) أثبتت أنّ الفنّ البربري هو امتداد للغرافيك

[1] Voir, S.Chaker & S.Hachi, Apropos de l'origine et de l'age de l'écriture libico-bérbére, Réfléxion du linguistique et du préhistorien, Louvain Edition Peeters, Paris, 2000, P 05.

اللّبي و لفنّ التاسيلي عامّة، انتشرت في أنحاء الوطن الجزائري و كل المغرب العربي، و تشابهت بعض العناصر الزخرفية في التزيينات و تميّزت كل منطقة برموزها و ألوانها (بلاد القبائل، و الأوراس، وادي ميزاب، جبال عمور أو النمامشة، قبائل الطوارق بالهقار، ...) و استعملت بأنماط مختلفة في تزيينات الأثاث (الصورة 5-6) و جدران البيوت (الصورة 7-8-9) و الوشم، و في الصناعات الفخارية (الصورة 10- 11)، و المصنوعات الفضية، و المصنوعات الجلدية، و في النسيج و الزرابي الّذي أبدعت فيه المرأة الجزائرية[1] لحدّ الآن، كانت تستخدم للاستعمال اليومي، أصبحت تحفا فنية يحافظ عليها في مختلف متاحف العالم برموز تحمل قيمة رمزية، و اجتماعية أكثر من أن تكون تزيينية، (الصورة12-13)، حيث عبّرت فيها المرأة الجزائرية عن مجرى حياتها بلغة رمزية[2] عن طريق الأنماط و الألوان الغنيّة بالرموز والمستخدمة فيها بدل الكلمات.

ويعتبر فنّ التاسيلي حضارة يستمدّ منها الفنّ الجزائري حيث يمثل أقدم أثر تشكيلي، امتدّت رسومُه وأشكاله من لغة ذلك العصر (التيفيناغ) إلى الفنّ البصري الّذي تجسّد في الفنون التطبيقية والتقليدية، من خلال صناعة الحلي، والحياكة (الصورة14-15)، والأواني الفخارية، والكلسية في شتى أقطار الوطن من مناطق الطّوارق (الجنوب الجزائر) إلى مناطق الأوراس وجرجرة.

وأصبحت اليوم هذه الرسومات الجدارية لأقدم اللّغات (التيفيناغ، التخطيطات، والأشكال) أساسا لبناء الصّورة الرّمزية، ومنبعا لاستمرارية الرّمز البربري الّذي أخذ قسطا في تاريخ الفن الجزائري خاّصة مع جيل فنّاني القرن العشرين وبالتّحديد مع تطوّر الرّمز كاتجاه فنّي في سنوات الستّينات والسبعينات يعود لأصل بربري أمازيغي جزائري، ثم تطوّر أكثر في الوقت المعاصر ليأخذ لمسة وطابعا عالميا سنتحدّث عنه عند بعض الفنانين (في القرن العشرين) أثناء الحركة التشكيلية لما بعد الاستقلال في الجزائر.

[1] ينظر، سلسلة الفن والثقافة، الفن المعماري الجزائري، الجزائر، ص 99

[2] Voir, Tissages D'Algérie Expressions ancestrales tissées, Ministère de la culture, Musée National des Arts & Traditions Populaires, Alger, 2005, P 11.

وكان الرومان الأكثر تأثيرا في الثقافة الحضارية بشمال إفريقيا، من حيث الفنون والحرف، زيادة عمّا نحتوه وشيّدوه من عمران. ومن الآثار المتبقية عن تلك الحضارة التحف الفنّية (الصورة 16-17)، الّتي نجدها في بعض العمارات والمتاحف[1]. وتواصلت الفنون والحرف التقليدية باستعمال الرموز البربرية آنذاك من قبل الرومان وبعدهم حتى الحضارة العربية الإسلامية الّتي اهتمّت أكثر بما هو ديني وغير مدني، فاستمرّت الرموز البريدية في كلّ من الحليّ والتزيينات الداخلية والصناعة التقليدية خاصّة الزرابي والخزف.

[1] Voir, Hubert Nissen, L'Algérie, Arthaud, Paris, 1972, P 52, P 71.

الفنّ الإسلامي في الجزائر :

تأثّر الفنّ التشكيلي الجزائري بمختلف الحضارات المتعاقبة عليه، حيث مرّت الجزائر بكلّ من الدخول الفينيقي بالمناطق الساحلية، ترك نوعا من التّأثير الثقافي و ظهرت مماليك كبرى كمملكة "مسا يسيلس" التي عاصمتها "سيقا" في الغرب، و مملكة "ماسيلس" في الشرق و عاصمتها "سيرتا" و في القرن الثالث قبل الميلاد مملكة نوميديا العظمى على يد "ماسينيسا"[1]، بعدها جرت مناورات روما الّتي أسقطت نوميديا في عهد "يوغرطا"*، ثم جاء البيزنطيون، و الوندال، و بعدها النهضة الكبرى الّتي تمثّلت في الفتوحات الإسلامية، و كان الرومان الأكثر تأثيرا في الثقافة الحضارية لشمال إفريقيا من حيث الفنون والحرف، زيادة عمّا شيّدوه من عمران، و ما تركوه من آثار وتحف فنّية.

واستقبلت الجزائر الحضارة العربية الإسلامية، و كان لها ما خلّفته من آثار هندسية معمارية، ومعالم إسلامية عديدة تتمثل في القصور، والحصون، والمساجد، وفنون زخرفية، وكتابات فنية، وفنون المنمنمات الّتي كانت من أهمّ مصادر الفنّ في الجزائر.

وبعد سقوط الأندلس و هجرة أهلها إلى شمال إفريقيا ظهر الأسلوب الشعبي الأندلسي، وكان أثر الفنون و خاصّة الفنّ المعماري فيه واسعا، خاصة من ناحية " **العقود المدبّبة والأعمدة الحلزونية و التيجان الملوّنة والمداخيل المسقفة والقرميد الأخضر**" [2]، و بعد الأندلسيون جاء الأتراك ليتركوا طابعهم في الفنون

[1] Voir, Mohamed Kouace, Algérie d'hier algerie de toujour, ENAG Edition, Algeria, 2007, P 04.

* **يوغرطا:** من أقدم الحكام عرف بتحمسه لاستقلال بلاده خاصة نوميديا، و أيّده شعبه طيلة خلافته.

[2] محمد بن حموش، المدينة و السلطة في الإسلام–نموذج الجزائر في العهد العثماني، الجزائر، طبعة سنة 2013، ص 139.

الإسلامية بآثار معتبرة في مختلف الجوانب خاصّة الجانب الفنّي، يظهر ذلك كثيرا في الطابع المعماري لبناء القصور و المباني و الديار، والديكور الداخلي، و التصميم و منه تصميم الملابس*.

وتميّز العثمانيون بالدّقة والرصانة، وبكثرة القبب المركزية في المساجد مثل الجامع الجديد ** ، والجامع الكبير بالجزائر العاصمة، مسجد ندرومة، و جامع تلمسان***، ضريح سيدي بومدين، آثار المنصورة، جامع سفير، جامع كتشاوة، قصر الداي، قصر خداوج العمياء ، قصر عزيزة، قلعة القصبة، وقصور أخرى منتشرة تعود إلى العهد العثماني.

أدّى انصهار آثار كل من هذه الاحتلالات الكبيرة وامتزاج الثقافات فيها داخل المجتمع الجزائري خلال قرون عديدة، إلى إنتاج فنون غنيّة بخصائصها النّابعة من الجذور القديمة و الحرف التقليدية، والفنون الجزائريّة الأصيلة في أشكال شعبية هامّة، ومعاصرة في ذلك الوقت حافظ عليها الفنّان الجزائري وخاصّة الحرفيّ الّذي فتح أبوابا للفنون التقليدية والتطبيقية تميّزت في مجالات مختلفة خاصّة منها التصميم الداخلي و الديكور، وتمثّلت في تزيين الأثاث والأبواب و زخرفتها. واستخدام السيراميك[1]، لتغطية بعض الجهات من

* من تصميم الملابس الكاراكو الّذي يعود للفترة العثمانية وهو من أبرز الأزياء التقليدية في الجزائر.

** **الجامع الجديد**: أو يعرف أيضا بجامع الحواتين نسبة إلى مكانه المطل البحر المتوسط، تحفة من الطراز العثماني، خطط له و شيّده بنّاء إيطالي مسيحي، يعتبر من الشواهد الباقية على امتداد العمارة الإسلامية في الجزائر، يعود تاريخ بنائه إلى سنة 1007هـ الموافق لـ 1660م حسب ما نصّته الكتابة الراسخة على يسار المحراب داخل المسجد. عن: المرجع نفسه، ص 142.

*** **جامع تلمسان**: أعيد بنائه سنة 1136هـ و هو أحد المعالم البارزة، طوّر فيه القوس حدُوة و الأقواس فيه متعددة الفلقات، و به أعمال حجرية مثقبة في القبة، و لكن صغير الحجم مقارنة مع المساجد قبلة، عن: الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات ANEP ، 2007، ص18.

[1] Voir, André Ravereau, La Casbah d'Alger, et le site créa la ville, Sindbad, Paris, 1989 , P 113.

حائط البيت مثلا، والرسومات على الزجاج، ولوحات حائطية بالقواش* تمثلت في مواضيع دينية كمناظر الكعبة الشريفة، وبرزت فيها أيضا شخصيّات مثل "علي" كرّم الله وجهه وابنه الحسن والحسين[1]، مشاهد للمعراج ومواضيع أخرى[2] مثل المناظر الجزائرية الّتي اختلفت من القصة إلى المعارك البحرية والأسطول الجزائري. ظهرت هذه الموضوعات أيضا عند الرسام الجزائري "**محمّد راسم**"** و"**محمّد غانم**"*** اللّذان كانا لهما دورا في رصد تاريخ الجزائر[3] بخطاب تشكيلي.

ازدهرت الإبداعات في الصناعة التقليدية**** من أثاث تقليدي كصناديق الملابس، والرفوف الخشبية، والطاولات، والمائدات، والزجاج، والمرايا، وصناعة النحاس، والنسيج، وصناعة الجلود، وخاصة الأحذية،

---

* – **القواش(Gauache)**: خامة من الخامات الفنّية المتنوّعة مثل: الأكريليك، الألوان المائية، الألوان الزيتية...

1 – ينظر، ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن في الجزائر، ص 20.

2 – الفن المعماري في الجزائر ص 48.

** **محمّد راسم**: من مواليد الجزائر العاصمة (1896/1975). درس الفن على يد والده و في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر 1910. وكان أستاذ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر ابتداءا من 1934 وأمين عام بجمعية الفنانين الجزائريين والمستشرقين. عضو شرفي بالجمعية الملكية لرسّامي المنمنمات بلندن 1950. وعضو مؤسس للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر .أحرز على الجائزة الفنية للجزائر 1933، و تحصل على ميدالية المستشرقين. أقام عدّة معارض فنية في كل من: لندن، باريس، فينا، القاهرة، ستوكهولم، كوبهافن، تونس، فارصوفيا، بغداد، بيروت، الجزائر. وشارك في العديد من المعارض بالجزائر في السنوات: 1926– 1935– 1944– 1963– 1967– 1974. وبنابولي 1934، باريس 1937– 1964، بروكسل 1958، تركيا 1974. وقعت المشاركة بأعماله بعد وفاته في عدّة معارض جماعية بالجزائر: 1983– 1985– 1986– 1992– 1996. توجد العديد من أعماله بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر و في متحف فاليريا.

*** **محمّد غانم**: رسام منمنمات جزائري.

3 – Voir, Mohamed Racim Miniaturiste Algérien, Entreprise Nationaledu Livre, Alger, 1990, P 55, 57, 59.

**** – كمثال على ازدهار الصناعة التقليدية مشاركة الإخوة "راسم" (عائلة راسم: اشتهرت بممارستها المختلفة للفنون والصناعات التقليدية والمحافظة عليها أبا عن جد) في معرض دولي أقيم بباريس وفازوا بمدالية في فن الخزف سنة 1900.

وصناعة الأواني الفخارية، وكذلك الأسقف الخشبية المزخرفة والمزيّنة تقليديا. وصناعة الآلات الموسيقية الإيقاعية والوترية ويعود ذلك لحبّهم للموسيقى الشّعبية الأندلسية، فأُسّست آنذاك عدّة جمعيات حافظت على هذا التراث الموسيقي.

برز الفنّ العربي الإسلامي خاصّة في الهندسة المعمارية بالجزائر والدّينية منها غالبا. واشتهر الخط العربي، والمنمنمات والزخرفة في الفنّ التشكيلي. ولكن هذا لا يعني غياب الفنّ البربري الجزائري حيث دام تواجده في الكثير من تصميمات الأدوات اليومية ،والتزينات الغير دينيه مثل الزرابي و الأواني و الملابس، حيث لا الإسلام ولا العرب فرضوا الفنّ الإسلامي على السكان الأصليين لكلّ شمال إفريقيا، وهذا ما يؤكّده المجتمع المزابي بالجنوب الجزائري، مهما اعتناقه الإسلام حافظ على الهندسة المعمارية الأمازيغية والصحراوية ولم نجد حضورا للزّخرفة، بل بقيت الرّموز البربرية ونجد هذه الأخيرة تطوّرت في أسلوب تشكيلي جزائري محظ بعد الفتح بعد الفتح الإسلامي بشمال إفريقيا خاصّة في النصف الثاني من القرن العشرين.

وتعلّق المجتمع الجزائري بعلمانيّته وجذوره الأصلية[1] ولازال حتّى اليوم بالرّغم من تعدّد الاحتلالات الّتي مرّ بها تاريخ هذا البلد. ويشترك هذا الفنّ الرمزي مع الفنّ التجريدي في بلاد المشرق ولكن بطابع مختلف تماما حيث تعتمد تجريديته على الزخرفة، والشكل الهندسي، والشكل البياني، ومختلف الخطوط المتشابكة والمتلاقية المظفرة من استلهام الفنّ الإسلامي والّتي نتجت عن الديانة ، فاهتمّت بملأ الفراغ ، وفضاء اللّوحة ، واستمرارية أنماطه التشكيلية للابتعاد عن كل ما هو تشخيصي و تمثيلي إنساني ،غير الرموز البريدية الّتي لم تندثر و لم يضعف حضورها في الثقافة الشعبية و الاجتماعية حتّى الآن لقوّتها وعمق ثقافتها فلم يهزمها الفينيقيين ولا غيرهم من الرومان و ترجع جذورها لحضارة أثبتت الوجود الإنساني

[1] – Voir, Ali hadj Tahar, La PeintureAlgérienne les Fondateurs, Edition ALPHA, Alger, 2015, p 16, 17.

عن طريق النّقش و الرسم و التصوير.

من مجال العمارة والصّناعة التقليدية[*] والحرف اليدوية في الفنّ الإسلامي، نتطرّق إلى الفنون التشكيلية في هذا العهد من تاريخ الجزائر حيث اهتمّ الفنّان الجزائري في هذه الفترة بتخصّص الزخرفة والتّنميق، وفنّ المنمنمات لدرجة تأسيس مدرسة قائمة بذاتها في هذا المجال، تتميّز عن المدرسة ببغداد التّي اهتمّت «**بالبساطة في الرسم وبالتكوين الإيقاعي.[...] ، وبالهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص وبالاعتناء بإبراز الزخارف على الملابس**»[1]، وبالواقعية والدقّة سواء في المناظر الطبيعية أو رسم الأشخاص وملابسهم الفاخرة.

والمدرسة العثمانية الّتي استعملت ألوان الذهب والفضّة بكثرة، ثم المدرسة الهنديّة الّتي تأثّرت بالمدرسة الفارسية الإيرانية، واختلفت مواضيع التّصوير عندهم من مخطوطات وصور شخصية، ومناظر طبيعية وحيوانات وطيور، ومواضيع في الأدب الشعبي والملاحم الهندسية[2] القديمة في شكل جداريات.

---

[*]– ونذكر مثالا عن الصناعة التقليدية الوالد "على راسم " بن سعيد بن محمّد الذي نسّاجا للقطيفة ن ويتبع دروسا عند الفنّان "برانسولي Bransoulier" ثم أنشأ مع أخواه "عبد الرحمان راسم" و "محمّد" ورشة بالقصبة تسمّى ب "مرسم آل راسم" وكان منتدى العلية والقوم وكبار العلماء والمشايخ والمثقفين. عن: ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر، وزارة الثقافة، ص 21، .22.

[1]– ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر، ص15.

[2] – Voir ,Mohamed Racem Miniaturiste algérien ,Enterprise national du livre , Alger 1990, p 60, 61.

المنمنمات في الجزائر

أمّا مدرسة المنمنمات الجزائرية، كان رائدها الفنّان "**محمّد راسم**" الّذي ألمّ بين أسلوب المنمنمات الإسلامية ودراسته للفنون الأكاديمية الغربية. وأعطى طابعا ميّز المدرسة الجزائرية للمنمنمات عن باقي المدارس الفنّية الأخرى، باعتبارها امتدادا لفنّ المنمنمات الإسلامية القديمة الّتي نشأت عبر تاريخ الفتوحات الإسلامية وصولا إلى العهد العثماني بالجزائر. كما تأثّر "**محمّد راسم**" كثيرا بأسلوب المنمنمات الإيرانية حتّى أطلق عليه بهزاد الجزائر. و تميّزت إبداعاته في المنمنمات باهتمامه الكبير للمنظور والتجسيم، وإطار الصورة المزخرف إضافة إلى الأشكال النباتية والهندسية و الخطوط المظفرة. وكانت مِنحته إلى إسبانيا سنة 1920 ساعدته لإثراء ثقافته حول الآثار الإسلامية بأشبيلية و غرناطة و قرطبة، وغيرها من مدن الأندلس. فأدخلت الكتابة الّتي كانت جُملا قويّة ومستجمعة ترافق موضوع اللّوحة والّذي تعلّق دائما بالحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية في تلك الفترة، في شكل رسائل مشفّرة لا تختلف عن خطابه التشكيلي، ونذكر منها لوحة "نصر من الله وفتح قريب"[1] ولوحة "سفينة على أبواب الجزائر"[2] (اللّوحة1) ولوحة "معركة بحرية"[3] (اللّوحة 2)، كتبت فيها: «النّصر لمرّة الإرادة، والشجاعة الصبر والثبات». كما له صلة مع الفنان "**نصر الدين دينه**" وساعده في إنجاز العديد من الزخرفات والخطوط لتزيين كتبه، ابتداء من 1915[4]، منها:

[1]– ينظر ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر، ص 16،17.

[2] – Mohamed Racem Miniaturiste algérien, p 55

[3] –Ibid, p 57

[4] – Voir , Sid Ahmed baghli , un maitre de la peinture Algérien Nasreddine dinnet , Société National d’Edition et de Diffusion , Alger, 1975, p 15.

"**حياة محمّد رسول الله**[1]". كما أعطاه الفنان "**دينه**" بدوره دروسا أكاديمية محضة في المنظور والتبويب. وعن مواضيع لوحات الفنّان "**محمّد راسم**"، ارتبطت كلّها بحياته وذكريات طفولته بالقصبة، والحياة والرفاهة في المجتمع الجزائري قبل الاستعمار الفرنسي، مثل لوحة "ليالي رمضان في القصبة (اللّوحة 3) ، لوحة "عرس جزائري "(اللّوحة 4) ، لوحة "حفل تقليدي." فترجم حياة التّرف والنعيم بمختلف العادات والتقاليد الّتي تميّز بها العائلات الجزائرية.

وكشهادة عن المبدع "محمّد راسم" في كتاب " الحياة الإسلامية بالأمس من خلال نظرة محمّد راسم" يقول الأستاذ "جورج مارسي" حول مواضيع ولوحات هذا الفنّان أنه «**مرّ محمّد راسم من الوصاية والتأثّر الإيراني باحثا عن وجيه في عالمه الّذي هو خاصّ به إنّ مناظرة الطبيعية المفضّلة هي الواجهة البحرية للجزائر، المكوّنة من الدور النّاصعة المرتبة على هضبة مشرقة تنتشر فيها الفيلّات البيضاء، ...** »[(2)] وكان الحديث عن أعماله في كتب، ومجلّات، وجرائد جزائريّة، كثيرة منها في العالم العربي. كما أعجب به الغربيون بمختلف ثقافاتهم، واعتُبِر مرجعا في فنّ المنمنمات. و بعد حصوله على الجائزة الفنّية الكبرى للجزائر سنة 1933 في المنمنمات، أصبح مسؤولا على عمل كبير فيما يخصّ الفنّ الإسلامي بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر.

ومن الفنّانين الجزائريّين الّذين تركوا رصيدا من الفنّ التصغيري الجزائري "**مصطفى بن دبّاغ**"[(*)] الّذي تعلّم الصّناعة التقليدية ، و حرفة النجارة و الزخرفة على الخشب ، والزجاج ، و الفخار ،على يد الفنّان

---

[1]– Sliman Ben Ibrahim et E.Dinet ; Mohamed Prophète d'Allah, Studio Edition Ltd, Paris, 1918.

[2]– ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 29.

[*]– **بن دباغ مصطفى (رسّام منمنمات)**: ولد بالجزائر العاصمة في 05 ديسمبر 1906. تتلمذ و تمرس في الفنون التقليدية على يد الأستاذ دلاشي عبد الرحمان بالقصبة. درس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر. وكان أستاذ الزخرفة و الفنون

التقليدي "**دلاشى عبد الرحمان**" [*] وانتمى إلى مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر أين تعلّم فنّ صناعة الخزف على أساتذته، منهم : "**بن عناد عمر**"، والإيطالي "**إميل سوبيرو Emil Soupero****" كما مثّل بلده عالميا بعدة معارض في العديد من الدّول[1] منها : بريطانيا ، شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية، باريس، المجر، روسيا، وبعض الجمهوريات الإسلامية بآسيا الصغرى. من لوحاته: "زخرفة نباتية وطيور السعادة" (اللّوحة 5) ، "زخرفة إبريقان متقابلان بينهما ورد ". من أبرز الفنّانين في الفنون الصّغرى بالجزائر، نذكر **محمد تمّام***** الّذي تعلّم على يد الأخوين "**محمّد راسم**" و "**عمر راسم** " نصيبا من مبادئ فنّ المنمنمات

التطبيقية بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة سنة 1943 أنشأ سنة 1926 بالجزائر مشغلا للنحت و النقش على النحاس. الرئيس المؤسس لجمعية الفنون التقليدية الجزائرية 1982. كما عيّن سنة 1982 عميدا لأساتذة المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر. وأصبح عضوا لجمعية الفنّانين الجزائريين و المستشرقين سنة 1941. أقام العديد من المعارض الخاصة بالجزائر منها في السنوات: 1937- 1964- 1968- 1974- 1975- 1980- 1986- 1989- 1998. و خارجها منها. و في سنة 1990 نظّم له متحف الفنون القديمة بمناسبة اليوم العالمي للمتاحف معرضا استذكاريا لأعماله الفنية. عُين ضابطا للأكاديمية الفرنسية 1955. وتحصل على عدّة جوائز من معرض الفنون الجميلة و الفنون التطبيقية بالجزائر سنة 1968.

[*] - **دلاشى عبد الرحمان:** فنان حرفي درس عنده العديد من الفنّانين الصناعة التقليدية والحرف.

[**] **إميل سوبيرو Emil Soupero:** فنان إيطالي وأستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر في فترة الاستعمار.

[1] - ينظر، المرجع نفسه، ص 32-33.

[***] **تمام محمد (رسّام منمنمات و مزخرف):** ولد بالقصبة بالعاصمة في 23 فبراير 1915. درس بمدرسة الفنون الأهلية بالجزائر (1931- 1936)، وتلقى تكوينه الفنّي في فنّ المنمنمات و الزخرفة على يد الرسّام عمر راسم و محمد راسم. تحصل على منحة دراسية إلى فرنسا و واصل دراسته بالمدرسة العليا للفنون الزخرفية بباريس 1936، 1939. عمل مزخرفا للقطع الدقيقة بمشغل الخزف الفني بسيفر بباريس (1943- 1941). وعمل أستاذا بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، كما عُيّن مديرا بمتحف الآثار القديمة بالجزائر من 1963 إلى وفاته 1988. يعتبر من رواد فنّ المنمنمات بالجزائر. كان عضوا مؤسس للإتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1963، وعضوا بالمكتب التنفيذي للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية (1971- 1973). وعضو جمعية الفنون التطبيقية بالجزائر. شارك ضمن الوفد الرئاسي عند زيارته للولايات المتحدة بدعوة خاصة من الرئيس شاذلي بن جديد سنة 1984. أقام أول معرض لأعماله الفنية بباريس سنة 1937، وشارك ببعض أعماله الفنية ضمن معرض الرسّام محمد راسم بالدول الاسكندنافية من 1946 إلى 1957. كما شارك في عدّة معارض للمستقلين و الرسّامين المغاربيين. أقيم له معرضان إستذكاريان بالمتحف الوطني للفنون القديمة الذي كان مديرا له بعد وفاته و ذلك في

والزخرفة الإسلامية، وبرع في رسم المناظر الطبيعية الصامتة، والزخرفة والخطّ، دون إهمال تأثيره بالفنّ الغربي خاصة الفنّان "**بول سيزان**" الّذي نجد حضوره في لوحاته الصامتة، وذلك لالتحاقه بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس. كما نجد أيضا لمسات المنمنمات الإيرانية في أعماله الّتي تظهر بشكل كبير في لوحتي:"الموسيقيون" (اللّوحة 6) و"المطرّز " خاصة في سمات الوجوه، أمّا اللّباس كان جزائريّ تقليدي محظ، بعكس الهيئة الثقافية والاجتماعية آنذاك. ونذكر أسماء فنّانين آخرين مثل:"**عمر سماوي**"[*] متخصّص في الزخرفة ومتفوّق فيها خاصّة الزخرفات الخطّية والنباتية، أيضا نذكر أسماء الفنّانين: "**دلود محمّد الصادق**[**]""**علي كربوش**[***]".

وتطوّر فنّ المنمنمات في الجزائر بعد الاستعمار الفرنسي على يد الفنّان "**الهاشمي عامر**"[****] مدير مدرسة الفنون الجميلة بولاية مستغانم، الّذي كسر إطار الصّورة الزخرفي في اللّوحة (اللّوحة 7-8) بزخرفات

1989 و 1993. وأقام العديد من المعارض الخاصة بالجزائر قبل الاستقلال و بعد الاستقلال من 1937 إلى 1944 أثناء حياته و بعد وفاته، و في تركيا 1974، و باريس (1954، 1955). قام بالعديد من الأسفار إلى الولايات المتحدة، روسيا، فرنسا، تونس، العراق.

[*]- **عمر سماوي:** فنّان تشكيلي، ولد بغرداية سنة 1957 واهتمّ بالمنمنمات والخط العربي. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintes ,sculpture et designers Algérien, Djamila flici Guendil, ENAG ANEP, 2008. P293.

[**] **دلود محمّد الصادق:** فنّان منمنمات جزائري اهتمّ بالخط العربي والزخرفة.

[***] **علي كربوش** : فنّان منمنمات جزائري، ولد بمليانة سنة 1950. ودرس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintes ,sculpture et designers Algérien, Djamila flici Guendil, ENAG ANEP, 2008. P 197.

[****]- **الهاشمي عامر:** مدير مدرسة الفنون الجميلة بولاية مستغانم بالجزائر. تحصل على دبلوم الدراسات العليا من المركز الاكاديمي للفنون التطبيقية في بكين في جمهورية الصين.

تجريدية نباتية و هندسية أعطاها لمسة خاصّة، بتهديم كل ما هو جامد في هذا النّوع من الفنون و حمله إلى أقصى حدوده، مع الحفاظ على مميّزاته الأساسية بطابع من المعاصرة الحالية، وتأثّر به العديد من تلاميذه بالمدرسة وانتشر أسلوبه الفنّي في المنمنمات بين العديد من الفنّانين الشباب بأسلوب حديث غني جدّا من حيث الأنماط واختلافها الزخرفي الهندسي، والنباتي و التجريدي.

الخطّ العربي في الجزائر

كان للخطّ العربي مجالا في الفنّ بالجزائر خاصة قبل الاحتلال الفرنسي. تمثّل في كتابة المصحف الشريف، الإشهارات التجارية، والإعلامية، وعناوين الدّكاكين التجاري. كما ظهر أيضا في المنمنمات مثل أعمال "**محمّد راسم**" و"**عمر راسم**"* **ومحمّد تمّام** " و"**مصطفى بن دباغ**"، وفي الزخارف الفنّية، فتعكس دائما الطابع الفنّي الإسلامي، وتعتمد على القواعد الأساسية والدّقيقة الخاصّة بكل نوع من الخطوط العربية. ولكن بعد الاحتلال الفرنسي فقد الخطّ العربيّ وجوده في بعض المجالات، وأصبح الاعتماد على الخطّ اللاتيني في كافة المعاملات الرّسمية وبقي الخطّ العربي فقط في المجالات الّتي لها علاقة بالدّين الإسلامي وخاصّة القرآن الكريم والسنّة النّبويّة الشريفة حيث نجد "**الشيخ السفطي**"(**) في كتاب المصاحف بخطّ

* -**راسم عمر (خطاط و مزخرف)**: ولد بالجزائر العاصمة (1884/ 1959). قام بالعديد من الأعمال الخطية و الزخرفة الاسلامية، أهم أعماله كتابه للجزء الأخير من القرآن الكريم بالخط المغربي و طبع بالمطبعة الثعالبية بالجزائر. كان من أوائل الصحفيين الجزائريين، أنشأ العديد من الصحف التي كان يؤلفها و يكتبها بخط يده ثم يقوم بطبعها و توزيعها، و من هذه الصحف: الجزائر، الفاروق، ذو الفقار. أنشأ قسما لتدريس الخط و الزخرفة بالمدرسة الهلية للصنائع بباب الواد 1932، كما أنشأ أيضا مدرسة الزخرفة و المنمنمات بالجزائر سنة 1939. شارك في العديد من المعارض الفنّية بالجزائر 1931، 1974، 1998. وله اهتمام كبير بالموسيقى الأندلسية.

** – **الشيخ السفطي**: فنّان جزائري ومن الخطّاطين الجزائريين الّذين اهتمّوا بكتابة المصاحف القرآنية. عن: المرجع نفسه، ص51 .

مبسوط «**امتاز بالرّزانة والرّشاقة والرسو على السّطر وعناوين السور بخطّ الثلث**» [1].

كما نجد الفنّان "**نصر الدين دينه**" مولعا بالخطّ العربي وله عدّة محاولات في لوحات خطّية [2] (اللّوحة 9) يقول: «**والكتابة العربّية هي أمّ سائر الفنون الإسلامية، وهاته الأمّ المحبوبة هي التّي يسعى المستشرقون اليوم القضاء عليها**»[3]. كما نجد الخطّاط "**السعيدي الحكّار***" الّذي أجاد الخطّ والرسم أيضا وساهم في غرس الروح الوطنية بنشاطه الفنّي والثقافي في فترة الاحتلال الفرنسي حتى قُبض عليه من طرف السلطات الاستعمارية سنة[4] 1954.

أيضا الدكتور "**محمّد بن سعيد شريفي**" من أشهر الخطّاطين في مدينة القرارة بغرداية وذلك منذ صغره واصل دراساته في هذا المجال والتقى بأشهر الخطّاطين أثناء رحلاته الدراسية في فنّ الرسم، نذكر منهم "**محمّد الصالح الخماسي****" بتونس، وشيخ الخطّاطين "**سيد ابراهيم**"*** والأستاذ الكبير "**محمّد علي**

---

[1]– المرجع نفسه، ص 51.

[2] – Denis Brahim, Etienne dinet, ACR Edition, Paris, 1991, p110.

[3]– ابراهيم مردوخ، مسيرة الفنّ التشكيلي بالجزائر، ص68.

*- **السعيدي الحكّار**(1920–1963): خطّاط جزائري، درس الخطّ بالزيتونة بتونس. عن:

Diwan Al–Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien,Edition ENAG/ ANEP, 2007 , P 167.

[4]– ينظر المرجع نفسه، ص52.

** **محمّد الصالح الخماسي:** فنّان وأستاذ في الخطّ العربي بتونس.

*** **سيد إبراهيم:** فنّان وأستاذ في الخطّ العربي بمصر.

مكاوي[*]" بمصر، والأستاذ "**حامد الأمدي**[**]" الخطّاط التركي بإسطنبول. وتطوّر الخط العربي في الجزائر أكثر من فنّ المنمنمات حيث دخل الفنّ التشكيلي من بابه الواسع وأصبح الابتكار فيه إبداعا مبهرا على مستوى الألوان والتركيب وحتى المواضيع، من خلال الفنّانين الجزائريين بعد الاستقلال فتميّز بنوع من الحداثة والإبداع واعتنق الرّسم المسندي كمختلف الأساليب الفنّية فانتقل من فنّ الخط العربي إلى التشكيل الخطي أو ما نسمّيه أيضا بالحروفية فأخذ أشكالا في اللّوحة الفنّية خطّية بمنظر طبيعي أو طبيعة صامتة، أو مشاهد مختلفة تطوّر خاصة مع النصف الثاني للقرن العشرين.

[*] **محمّد علي مكاوي:** فنّان وأستاذ في الخطّ العربي بمصر.

[**] **حامد الأمدي :** فنّان وأستاذ في الخطّ العربي باسطنبول

الإستشراق في الجزائر:

ترك الاستعمار العثماني مجالا لاحتلال آخر جاء بعده، غيّر هو أيضا صورة شمال إفريقيا بشكل ملائم لاحتياجاته الثقافية و الاجتماعية و مدمّر للثقافة الجزائريّة و الديانة الإسلامية و الهويّة الوطنية، وتفاعل المجتمع الجزائري مع ما فرضه الاستعمار الفرنسي و بالطّبع كانت النتائج سلبية، وتأثّر الفنّانون بالمدرسة الغربية بالجزائر (مدرسة الفنون الجميلة بقسنطينة، بالجزائر، و بوهران)، وأصبحت الفنون التشكيلية تعتنق في معظمها الرّسم المسندي (La peinture du chevalet) وقلّت فيما بعد الفنون الصغرى كالمنمنمات و الخط العربي.

و كل ما وصلت إليه الإنتاجات الفنّية الجزائرية أصبحت ترجع و تدين للوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر الّذي سعى إلى صنع ذوق فنٍّ تشكيلي هادف إلى نشر وترسيخ ثقافة فرنسيّة مختلفة عن عادات و تقاليد المجتمع الجزائري الإسلامي، فيه طمس للشخصية الجزائريّة بفكرة تحرير الجزائري من التخلّف الّذي فرضته الدّولة العثمانية و زرع فكرة الجزائر فرنسيّة في وعي و شعور الفرد الجزائري[1]، وكانت الجزائر أكثر الدّول الّتي مارس فيها المستشرقون لوحاتهم الرومنسية و أخذوا منها مواضيعهم لتنوّع المناظر الطبيعية فيها و لجمالها و حسن المناخ فيها، و لفنُونها الشعبية[2] ، وتقاليدها المحلّية من هندسة معمارية، و ديكور داخلي، و تزيين للأثاث، و الحلي، و الزرابي، و اللّباس بمختلف الألوان، و الأدوات المصنوعة حرفيّا وتقليديّا ، كلّها أعطت صورًا سحرية لانسجامها في طابع جزائري أصيل جدًّا.

وقد ساهم المشرق في تغذية خيال الفنّانين و المبدعين الغربيين منذ العصور الوسطى، خاصّة الكتّاب و التشكيليين، كانت لهم منبعا للاهتمام و الإبداع، و كمثال على ذلك الرحلة الدراسية و الاستكشافية

[1] ينظر: عبد الجليل التيميمي، أول رسالة من مدينة الجزائر إلى السلطان الأول سنة 1519، المجلة التاريخية المغربية، العدد 66، جويلية 1976، ص 116.

[2] Voir, Ali El Hadj Tahar, La peinture algérienne les fondateurs, Edition Alpha, 2015, p.18.

لـ "**نابوليون بونابارت Napoléon Bonaparte**"* إلى مصر سنة 1798 الّتي وصلت إلى الأهرامات، كانت حافزا من ناحية تطوّر الاهتمام الكبير و الشّغوف لبلدان المسلمين، وأصبحت الكشفات والجرد والوصف العلمي الّذي قام به علماء هذه الرحلة الدّراسية و رسّاميها مصادرا ومراجعا راسخة، ألهمت عددا كبيرا من المصوّرين الغربيّين و الفنّانين الفرنسيين والبريطانيين، فأُسِرُوا لسحر هذه البلدان و جمالها، وشكّلت هذه الحملة بداية لحركة فنّية و أدبية جديدة.

فنجد الفنّان "**أنطوان جون كرو Jean Gros**"** (1771- 1835) صوّر "**معركة الناصرة La bataille de Nazareth** و"**معركة النّيل La bataille d'aboukir**" بشكل قريب جدًا من الحقيقة، حيث اعتمد في تجسيدها على لوحات و ذكريات و نسخ لتحف فنّية، و رسومات لمناظر طبيعية نقلها ووثّقها "**دومينيك فيفان دنون Dominique Vivant Denon**" الّذي كان من بين العلماء الّذين دوّنوا ودرسوا كنوز الشرق العلمية، و الّذي لعب دورا هامًّا في أسس الفنّ الغربي و الفنّ المشرقي.

ويوافق "**جون كرو Jean Gros**" تصريح "**بونابارت Bonaparte** " في قوله: "**الأسماء العظيمة لن تكون إلاّ بالمشرق**"[1]، وتحسّر جدّا لعدم مرافقته إلى مصر. ومن اللّوحات الناجحة عالميًا للفنّان، لوحة أخرى "**نابوليون يتفقّد ضحايا الطاعون في يافا Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa**"[2] تشكّل هذه اللّوحة مرجعا هامًّا في التّصوير الاستشرافي حيث أعجب بها كثيرا الفنّان "**دولاكرو**

* **نابوليون بونابارت:** قائد عسكري، ملك إيطاليا، حاكم فرنسا، وامبرطور الفرنسيين. يعرف ب "نابوليون الأول".

** **أنطوان جون كرو Jean Gros:** (1771- 1835) رسام فرنسي من فنّاني الكلاسيكية الجديدة والرومنسية.

[1] Christine Peltre, Les orientaliste, Edition HAZAN, Paris, 2003, P 63.

[2] Ibid, P 64.

Delacroix[1]" وأعاد تصويرها بعد ردود فعل الثّورة الفرنسية، و بعد حملة "**نابوليون**" الّتي تبعت بمحاولات ورغبات توسيعية للنّظام الملكي خاصّة بعد نهاية الإمبراطورية العثمانية الّتي شعلت الأطماع لفرنسا.

و لم تكتفي فرنسا بلصوصيات التّحف الفنّية المصرية و لا من تبرّعات الوفاق مع "**محمد علي**"[2]، وأرادت السيطرة على كل المشرق، أو على الأقل الجزء الغير محتل من طرف منافسيها. فهدف تصوير المستشرقين إلى بعد اثنوغرافي سياسي سجّل فيه تاريخ بلدان المشرق بما فيه من دقّة و تفصيل في خطاب تشكيلي، تعلّق الأمر في بدايته بتكريم الطلبات الرّسمية لـ "**دوق أورليان Duc d'orléans**" *وتخليدا لما سمّته فرنسا حرب إفريقيا، و في نفس الوقت كانت أعمال المستشرقين اختراقا للبلاد و تغلغلا في أعماقها، و تجديدَ نظراتها و تحويل تحليل تفاصيلها الدّقيقة في اللّوحة التشكيلية إلى محضرٍ تاريخي مُنقّب، غير خال من الشعرية، و النّشوة، و الرّفعة، و التعظيم.

و كمثال عن هؤلاء الفنّانين "**فرومنتان Eugéne Fromentin**" الّذي يروي رثاءه وذكرياته الشخصية، من خلال افتتانه لطلوع الشمس و استرجاع غرائبيّته و خياله الشاعري، بألوان مدهشة لهضبة في الطبيعة، أو لسياج من صبّار، أو لبريق شرفة بيضاء من جير، و من هنا يتعرّف على نفسيّته الداخلية و على الآخرين في العمل الفنّي، و من نفس الجيل نجد فنّانين مثل "**لبورغ Lebourg**"** "**شاتود**

---

[1] Voir, Les peintre Voyageurs, Ou le prétexte à la découverte d'un autre monde, Ministére de la communication et de la culture ; Musée national des beaux arts, 2002, P12.

[2] Voir, Ali El Hadj Tahar, P18.

* "**Duc d'orléans دوق أورليان**" : هو "**لويس فيليب الثاني**"، أمير فرنسا.

** **ألبير لبور Alber Lebour:** فنّان فرنسي، أعماله قريبة من الانطباعية. توقّف عن دراسات الهندسة المعمارية ليتفرّغ للتصوير التشكيلي، واهتمّ بالمناظر الطبيعية من خلال رحلاته بأوربا والجزائر. عن:

416Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours, Edition EDDL, Pays Bas, 1992, P

Chataud"*، "**غيومي Guillaumet**"**، "**فارشفيلت Verschaffelt**"***، "**دينيه Dinet**"، و غيرهم ما بين العاطفة و العقلانية[1]، و في اتّجاهات فنّية حديثة ظهرت بأوروبا، تعمّقوا في بحثهم الفنّي و ابتعدوا عن تركيزهم الروائي للمجتمع الجزائري. في حين تعلّقوا بسكّان المنطقة وعبّروا عن الجانب الإحتفائي بهم، وتولّد عن ذلك علاقات و روابط تخلّلت ثقافة جديدة تتحدّث عن اتّفاقية المجتمع و التفاوت الاجتماعي والشعوب الأصلية، فيقول الباحث "**بول ألبير فيفري Paul Albert Février**" في هذا المعنى: "**الشّيء الّذي طُلب منّا هو التصرّف بإحسان حسب الظروف المفروضة، ليس لتحقيق ملفات إجمالية، بل لبناء تاريخ . بمعنى مشاهدة و لقاء أشخاص، و إعادة نمط وجودهم و تواجدهم في منطقة ما**"[2] و تفاعل المجتمع باندماج هؤلاء في وسطهم. وعوّض المستشرقون الفوتوغرافيين في تقاريرهم بخطاب تشكيلي قويّ مجسّد للحقيقة و التّاريخ عن طريق الرّيشة و حضورهم في المواقف الحاسمة لتاريخ المشرق، فصوّروا سقوط

---

* **ألفريد شاتو Marc Alfred Chataud**: فنان استشراقي، ولد بمرسيليا سنة1833، وتوفي سنة 1908 بالجزائر العاصمة. عن:

https://www.auction.fr/_fr/lot/marc-alfred-chataud-1833-1908-246063#.WiQ1V4bibIU

** **غيومي Gustave Guillaumet**: (1840-1887)، فنان استشراقي فرنسي ، اهتمّ برسم الشعوب الصحراوية وفضّل السفر إلى الجنوب الجزائري على أوربا، كان من الفنانين الّذين صوّروا الحياة والحقيقة الصعبة للجزائريين أثناء الاستعمار الفرنسي. عن:

http://www.universdesarts.com/biographie/2240/guillaumet-gustave.html

*** **فارشفيلت Verschaffelt** : فنّان استشراقي ولد ببلجيكا سنة 1874، دخل الجزائر مع زوجته واستقرّ ببوسعادة. تعلّق كثيرا بالمنطقة ورسمها حتّى مماته. توفي ببوسعادة سنة 1955. عن :

Kader.B, Edouard Verschaffelt, un flamand à Boussaâda, Journal : Le soir d'Algerie, Culture : Peinture, Jeudi 23 février 2017.

[1] Voir, Les peintres voyageurs, p 10.

[2] Ibid, p 10

الإمبرطور العثماني، استقلال اليونان، و المستعمرة المغربية، و ترك كلّ منهم شواهد بطريقته الفنّية الخاصّة، و لم يصبح المغرب العربي جزءا من المسار البدائي للمستشرقين إلاّ بعد استعمار الجزائر في 1830 والّتي تطلّع لها أروع الفنّانين خلال رحلاتهم المتعدّدة و منهم من استقرّ فيها، فجدبت الجزائر الساحرة فنّاني الضفّة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط و مفكّرين و مثقّفين و مغامرين، فتَتَتْهم بمناخها و شمسها ودفئها و مناظرها الخلّابة المتنوعة، و تقاليد سكانها وحياتهم وعاداتهم من ديكور شاعري وأثاث ولباس: أحذية عربية "Babouches"، خمارات، سراويل عريضة، معاطف (غليلة)، صدريات (فريملة)، فساتين زاهية الألوان، الحايك، رقص شرقي، استراحات مغرية جميلة، أقواس و أضرحة، كلّها و غيرها دخلت بقوّة في حياة و خيال الأوروبيين، موضة عابرة و لكن جريئة لغزو عنيف، أصبح إنساني بفعل الفنّ و الأدب [1] قبل أن تستولى الصورة الفوتوغرافية بدورها على هذه المواضيع.

توافدت السّفن منذ القرن 17م لإكتشاف الأجواء الجديدة في أسطورة المشرق (سوريا، فلسطين، مصر، تركيا،...)، و ملأت إبداعاتهم بالإحساس و العاطفة و استطاعوا الغور في أعماق مجتمعاتها بكلّ الطّرق و الحيل لحدّ التنكّر بالزيّ العربي الإسلامي و دخول المساجد و التجوّل في الأسواق ومن بين هؤلاء "**دوزا أدريان Doza Adrian**" الّذي وظّفه البارون "**تايلور Taylor**" في بعثته العلمية إلى مصر[2]، فرسم كلّ ما وقعت عليه عينه من حياة المجتمعات الشرقية الإسلامية، نتج عن ذلك ميلاد نماذج لحركة المستشرقيين خاصّة بعد أن أصبح شمال إفريقيا مستهدفا من طرف فرنسا، فكتب "**فيكتور هيكو Victore**

[1] Voir, Ali El Hadj Tahar, P 19.

[2] ينظر، إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 60.

Hugo" * منذ 1829 في واجهة الاستشراق: "**مثل الصّورة، مثل الفكرة (المشرق) أخد بالنسبة للذكاء أو الخيال نوعا من الإنشغال و الاهتمام الكلّي**" [1].

و كان الفنّانون المستشرقون بأوروبا متحمّسون دائما لاكتشاف عالم المشرق و تصويره خاصّة بعد تهديد الهيمنة الغربية، فلم يكن الإستشراق لأغراض عسكرية** فقط و دراسة الأعراف البشرية والحياة اليومية في البقاع الشرقية بل أيضا استطلاعا لعالم آخر، لألوان وأشكال جديدة و ترك التعبيرات التشكيلية القديمة آنذاك، و أكّدوا على تفاصيل الفنّ الإسلامي و ثرائه خاصّة في الفنون التطبيقية الّتي كانت مواضيع استلهامهم في الأنماط التزيينية، و التراكيب الفنّية، و المواد، والألوان، وكان فنّا موجّها لتحضير دراسة عسكرية ضدّ خدمة الجزائر، فترك العديد من الشواهد والدلائل الّتي أصبحت اليوم من المجموعات المرموقة، محتفظ بها في عدّة متاحف و مؤسسات بفرنسا و الجزائر منها: **مؤسسة المطبوعات و الرسومات لمتحف الفنون الجميلة للجزائر، متحف الفنون الجميلة بالجزائر**.

و نجد ما يقارب 2200 تحفة، سلسلة من الرسومات والرسومات بالألوان المائية (Des Aquarelles) الّتي تصوّر الجزائر في مختلف مظاهرها[2] و مناظرها، و تروي حلقات تاريخها المضطربة، موضّحة مختلف الجوانب من ثقافاتها الغنية.

---

*فيكتور هيكو **Victore Hugo**: (1802-1885) فنّان عصامي، من رواد الحركة الرومنسية في الأدب الفرنسي، ومن كتاب الطليعة. أشهر مِؤلّفاته البؤساء ويعتبر أشهر الكتاب والشعراء الفرنسيين لكلّ زمان . عن:

Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours, Edition EDDL, Pays Bas, 1992, P 341.

[1] Voir, Ali El Hadj Tahar, P18.

** لم يكن وفود الفنانون المستشرقون في الجزائر لأغراض فنية بحثة فقط، بل وافقت الحملة العسكرية بعد 1830، وكانت أغراضها عسكرية كمقصد أوّلي، فقامت بدراسة و تحليل المجتمع الجزائري أنثروبولوجيا و ترجمة إرثه الحضاري و رصيده الثقافي لإدماجه سياسيا و اجتماعيا في نفس الراية الفرنسية.

[2] Voir, Les peintre voyageur, P 18.

و من رواد المستشرقين في الجزائر و الموجودين بالمتحف الوطني للفنون الجميلة:

- "**أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix**"
- "**أوجين إزاباي Eugéne Izabey**"
- "**أوجين فرومونتان Eugéne Fromentin**"
- "**غيستاف غيومي Gustave Guillaumet**"
- "**تيودور شاسيريو Théodore Chassériau** "

و غيرهم، أقاموا بالجزائر و رسموا فيها و عنها تحفا عالمية[1]، لم يكن لها أسلوبا محدّدًا أو انتماء لمدرسة فنّية، بل كانت في اتجاه عالمي ظهر في القرن 17م و تطوّر في التصوير الفرنسي منذ احتلال الجزائر في القرن 18و 19.

الاستشراق في أعمال أوجين دولاكروا:

كان "**دولاكروا**" من رواد الفنّ الإستشراقي العالمي، و قبل رحلته إلى المغرب العربي كان معجبا جدًا بلوحات "**جان كرو Jean Gro**"، فكانت رحلته فرصة لمقابلة المشرق و تحويل أساطيره الفاتنة إلى حقيقة يعيشها، و لإكتشاف هذا العالم الغريب، متعدّد الألوان، و الّذي تستنبره في الحياة بشمسه الدّافئة الّتي لا تغيب، كما ساعدته ثقافته الكلاسيكية و جنّبته التفاصيل الغير ضرورية في العمل وأعطت قوّة في جماليته و عالميته، بخطاب تشكيلي جديد و مبدع خاصّة من حيث اللّون والإضاءة و الحركة.

انطلاقا من سنة 1832 زار زعيم الحركة الاستشراقية المغرب ومن ثمّ الجزائر وضمن الحملة العسكرية الفرنسية على الجزائر، بعثه ملك فرنسا "**لويس فيليب Louis Philips**" مع الوفد لإمضاء وثيقة حسن الجوار مع ملك المغرب، فأقام يوم 11جانفي 1832 بمدينة طنجة ثم مكناس ثم الأندلس، و بعدها

[1] Voir, ibid, P13.

مدينة وهران لفترة وجيزة ثم الجزائر العاصمة من 25 إلى 28 جوان 1832 [1].

و في ستّة أشهر في المغرب و ثلاثة أيّام بالجزائر أكفت "**دولاكروا**" لإدخال شمال إفريقيا والجزائر خاصّة في أسطورة القرن 19م. في هذه الفترة من الزمن أنجز الآلاف من الرسومات والتخطيطات والكروكيات *(Croquis)، ورسومات الألوان المائية (Les Aquarelles) ساعدته على تحقيق البعض من لوحاته المشهورة مثل "**نساء الجزائر في بيتهنّ Femme d'Alger dans leurs appartement**" (**اللّوحة 2**) (سنة 1834بمتحف اللوفر، باريس)[2]، كما تمتلك بلدية سكيكدة لوحة مطابقة لها، لوحة أخرى "**عرب من وهران Arabes d'Oran**" (19سم x15سم)، (**اللّوحة 5**) قدّمها في صالون 1835 مستوحاة أيضا من الجزائر، فالمشرق في عينة أسقط مكانة روما بلوحاته الفنّية.

و من بين أعماله الموجودة بمتحف الجزائر: دراسات فنّية بقلم الرصاص و أيضا بالرّيشة، العديد من الحفر باليتو، لوحات بالأكواريل (بالألوان المائية) مثل: "**منظر المرسى الكبير**"، "**شارع بالجزائر**"، ولوحات زيتية مثل: "**الأسد النائم**"، نسخة من "**نساء الجزائر**"، "**فارس يعبر النهر**"، "**أسد يفترس أرنبا**" ، ونُظِّم مجموع هذه الأعمال في معرض كبير بمتحف الفنون الجميلة بالعاصمة سنة 1933[3].

"خلال نصف قرن، 67 رسّام و 17 نحّات زاروا وتفحّصوا الجزائر و عرّفوا بمناطقها، و مناظرها و جغرافيتها البشريّة والماديّة، فكانت الفترة الأكثر ثراءا من ناحية الفنّ الوثائقي الغربي، بدونهم لكانت هذه الكنوز التراثية قد ضاعت" [4]، و استرجعوا ضمار أجزاءِ ووحدات كاملة لتاريخ الجزائر في لوحات وأوراق

---

[1] ينظر، براهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 61.

[*] **كروكياتِ:** كلمة من اللغة الفرنسية، معناها عمل مسودّة و رسمة لتخطيطات بدائية.*

[2] Maurice Arama, Delacroix un voyage initiatique Maroc Andalousie Algérie, Edition Non Lieu, Paris 2006, P 277

[3] ينظر: براهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 61.

[4] Voir, Ali El Hadj Tahar, p 19.

فنّية . فكان وفود بعض الفنّانين للجزائر لأغراض فنّية، و آخرون بنيّة حسنة و مشاعر إنسانية صادقة لاهتمامهم بها مثل الفنّان "**إيتيان نصر الدين دينيه**".

الإستشراق من خلال أعمال "شاسيريو" و "فرومنتان":

كان "**تيودور شاسيريو Théodore Chassériau**" من الموهوبين ومن كبار الرسامين المبكّرين، انخرط بمدرسة الفنون الجميلة بباريس سنة 1833، و تتلمذ على يد الرسّام الكبير "**أنجر Ingres**"* في مرسمه منذ سنّ 12 سنة و أصبح مشهورا في سن 17 عاما، و كان من الممتازين في فريقه، ذو تكوين وتعليم كلاسيكي، متأثّر بالرومنسية الفنّية و بلوحات "**دولاكروا**" الّتي أعجب كثيرا بها، كان عاشقا للمشرق قبل زيارته له.

إنجازه لِلوحة صورة الباي "**علي بن أحمد**" بقسنطينة الّتي عرضت بصالون 1845 كانت سببا لدعوته سنة 1846[1] للجزائر، و من رسائله لأخيه من قسنطينة، كتب قائلا: "**إنّ البلد جميل جدًا إنّني أعيش أحلام ألف ليلة و ليلة، و أعتقد أنّني سأستفيد كثيرا من هذه الرحلة لإثراء فنّي**"[2]، فرسم العديد من الرسومات التخطيطية عن حياة العرب و اليهود و أيضا دراسات عديدة حول الخيول، و استغلّ لاحقا في لوحاته كنوز التّصوير المتراكم في شمال إفريقيا بكل موهبة و أصالة في العمل جسّد أعمالا نذكر منها: لوحة بورتري شخصي للفنّانة راشيل، و لوحة "**فارس عربي في النّبع**"، و لوحة "**صيف في الصحراء**". وترك العديد من الدراسات الفنّية لأشخاص بقلم الرصاص و الألوان المائية بالمتحف الوطني للفنون الجميلة.

---

*-**أنجر Ingres Jean Auguste Dominique** : (1780-1867)، فنّان فرنسي، درس الفنون الجميلة منذ 11 سنة بتولوز، وتحصّل على الجائزة الأولى لروما. من ممثلي الكلاسيكية الجديدة حيث تتلمذ على يد الفنّان الفرنسي "جاك لويس دافيد". عن:

Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours, Edition EDDL, Pays Bas, 1992, P 350-351.

[1] Voir, Les peintre voyageurs, P 15.

[2] ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 61.

رحلته إلى الجزائر تعمّقت في أسلوب عمله و كان من أكبر شخصيات الفن الإستشراقي و مات مبكّرا في سنّ 37[1]، و في سنة 1936 أقام المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر تنظيم معرض خاص بأعمال "**شاسيريو Théodore Chassériau** "، كما قامت به للفنان "**دولاكرو**" ، تخصّ لوحاتهم التي أنجزت أثناء رحلتهم الفنّية بالجزائر.

دخل "**أوجين فرومنتان Eugéne Fromentin**" الجزائر في نفس السّنة مع الفنّان "**شاسيريو Théodore Chassériau** " سنة 1844 و هما في مقتبل العمر لإعجابهما بالمشرق و بعاطفة جيّاشة نحو هذا البلد ترجم "**فرومنتان Eugéne Fromentin** " واقعه بنظرة شاعرية و هو في عمر 26 سنة، و بعد رجوعه لفرنسا أصدر مجلّدان لذكرياته في الجزائر حيث دخل أعماق الشعب ليتمكن من التعبير عن أصالته و تغلغل في مجتمعه وحياته اليومية ، و بعد رجوعه قال: "**هذه المرّة جئت لأعيش و أسكن هنا، و هذا في نظري الوسيلة المثلى للتعرّف أكثر على البلد، و هي الوسيلة كذلك لأرى جيّدا، و ألاحظ باستمرار أنّني أريد أن أغرس ذكرياتي في هذا البلد، كما تُغرس الشجرة، و هنا حتى أتمكّن من التجذّر في هذه الأرض**"[2].

وجد الفنّان جمالاً للتّصوير خاصّة المناظر الصحراوية في الجزائر، و كانت لوحاته دقيقة وحساسة بطابع ضوئي متلبّد بالضبابية، مات في سنّ مبكّر جدًا [3] مثل "**شاسيريو Chassériau**" ولم يستطع إثبات فنّه في التاريخ حسب رغبته.

كانت لرحلته الأولى في الجزائر عدّة رسومات و تخطيطات منها "**غابة الزيتون**" و "**مقهى في البليدة**"، كما عرض لوحات أخرى عن الجزائر دائما في صالون سنة 1847 منها تحفة "**مسجد قرب**

[1] Voir, Les peintres voyageur, p15.

[2] ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 61.

[3] Voir, Les peintres Voyageur, P 15.

الجزائر" و "**مناظر الشفة**"، أما رحلته الثانية مكث عاما بالتقريب و كانت له الفرصة لزيارة كلّ من مدينة قسنطينة، الجزائر، تيبازة، و واحات الجنوب: بسكرة، الأغواط، و صحراء الجزائر: تاجموت، عين ماضي... مكَّنته هذه الزيارات إبداع لوحات ناجحة جدًّا، شارك بها في سنة 1849، كما عرض أيضا في صالون 1859 عدّة لوحات من أشهرها لوحة "**شارع من الأغواط**" **(اللّوحة 7)**، كما نجد أعمالا أخرى بمسقط رأسه في متحف "**لاروشيل**" رسمها في الجزائر، لوحة أخرى له "**جنازة رجل مورسكي**" .

و يحتفظ العديد من لوحاته أيضا بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالعاصمة، نذكر من بينها:[1] لوحة "**تذكار الجزائر**" و لوحة "**مشرب بالقرب من ضريح**"، و لوحة "**منظر من الجزائر**"، لوحة "**صيد بالنسور**"

الاستشراق عند فنانين آخرين بالجزائر:

شمل فنّ الاستشراق العديد من فنّاني العالم بكل اتجاهاتهم الفنّية و انتماءاتهم للمدارس الفنّية المختلفة ، و اهتمّ بمواضيع المشرق، فرسم الفنّانون بمختلف التقنيات سحره و جماله الفاتن و المتنوّع، ومن هؤلاء الفنّانين الانطباعي "**أوغست رونوار Auguste Renoir**"* منبهر بغناء المناظر الطبيعية وباختلافها، خاصّة بالأضواء الطبيعية القويّة الّتي تعتبر أساس التّصوير الانطباعي وتنظير اللّون فيه.

زار الجزائر سنة 1881 و رجع مرّة أخرى سنة 1882، أبدع في لوحاته مستلهما من المناظر الجزائرية، نذكر منها: لوحة "**أخدود وادي المرأة المتوحّشة**" سنة 1881، و لوحة "**حقل الموز**" سنة 1881، بالإضافة إلى لوحات من حديقة التجارب بالحامّة في الجزائر العاصمة ، لوحة "**امرأة عجوز عربية**"

---

[1] ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر ، ص 61

*- **أغست رونوار Renoir Pierre auguste**: (1841-1919)، فنّان انطباعي فرنسي، استلهم من أسلوب الفنان أنغر Ingres، وركّز على الرسم والخط في تحديد الشكل. عن:

Stefano Roffo, Renoir, PML Editions,Paris, 1994, P 11-29.

(اللّوحة7) سنة 1882، و دراسات لأشخاص في الشّارع من نساء و أطفال[1]، و كمثال على ذلك لوحة "**ولد الجزائر**".

عكس الانطباعي "**أوغست رونوار**" نجد الفنانين الانطباعيين العالميين مثل "**كلود مونيه Claude Monet**" لم يتأثر بالرومنسية و بأعمال المستشرقين، و لا بالبيئة الجزائرية حيث قضى الفنان "**كلود مونيه**" خدمته العسكرية بالجزائر و لم يرسم أيّة لوحة عن شمال إفريقيا، ربّما لأسلوبه الانطباعي الّذي يفرض الرّسم على الهواء الطلق بالطبيعة مباشرة و لم يساعده وضعه العسكري بالرغم من غاية جمال المناظر الطبيعية فيها، نفس الشيء بالنسبة للفنّان "**إدوارد مانيه**"، رسم لوحة لامرأة جزائرية و لكنها في الحقيقة لا تعكس ملامحها في الصورة التشكيلية و كأنها باريسية[2].

و من الفنّانين الذين رسموا أيضا البيئة الجزائرية في مختلف مناظرها الطبيعية و الاجتماعية في سنوات متفاوتة من فترة الاستشراق، كثيرون نذكر منهم الفنّان "**ألبير لبور Alber Lebour**" و الّذي أقام في الجزائر منذ 1872 لمدة خمس سنوات، ودرَّس الرسم بمدرسة الفنون الجميلة للجزائر منذ 1877، سافر كثيرا في فرنسا و لكن تبقى مرحلة إقامته بالجزائر الأكثر نشاطا في الإنتاج التشكيلي حيث حاول دائما تحليل و دراسة تأثير الضوء و تجسيده في اللّوحة، فساعده المناخ في الطبيعة الجزائرية و سمح له بتحسين و تطوير خطابه التشكيلي، و من هذه الأعمال "**منظر مبني أمارة البحر بمرسى الجزائر**" حيث رسمه لعدّة مرّات و في أوقات مختلفة من النهار، حيث أنّ دراسة تأثير الضوء و إيجاد حلول لمشكلة تحليلية شغل الكثير من الفنّانين في نهاية القرن 19م، خاصة منهم الانطباعيون، فتقارب تعدّد تصويره لهذا المبنى بـ "**كاتدرالية روان Cathédrale Rouan**" سنة 1878 [3] التي رسمها "**مونيه**"، و رافق الفنّان

[1] المرجع نفسه، ص 63.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 63 .

[3] Voir, Les peintre voyageur, p58.

"**ألبير لبور**" الفنّان "**سينيو مارتان**" الّذي لم يبقى لمدّة طويلة[1]، و رسم معه بعض شوارع الجزائر و أيضا مبنى الأمارة البحرية.

من رواد المدرسة الوحشية "**هنري ماتيس** *Henri Matisse" كتب عن رحلته للجزائر قائلا: "**لقد كانت رحلتي إلى الجزائر التي دامت خمسة عشر يوما من الجزائر إلى بسكرة، مرورا بقسنطينة عظيمة جدًّا، لقد كنت مندهشا و مشدودا، حتى أنّني لم أستطع أن أميّز مصدر هذا الاندهاش هل هو من العادات و التقاليد التي شاهدتها عند الأهالي، أم هي من التنوّع في الأزياء الّتي أراها لأوّل مرّة، أم هو الإحساس الفياض إزّاء فخامة هذه المناظر الطبيعية العظيمة، تخيّل نفسك أمام شاطئ من الرّمال مترامي الأطراف و أنت تبحث عن البحر**"[2]. رسم الجزائر بأعمال نصف تجريدية سنة 1906، فلم يرسم الطبيعة كما رآها بل كما تأثّر بها و اختزلها في أشكال تجريدية بانطباعاته الفنية الخاصة به و بأسلوبه حيث لا يعتبر في ذهنه الفنّ ناقلا أو ناسخا للحقيقة، بل منافسا لها أو الخصم المناضل فيها[3]، فيغيّر من شكل موضوعها ويدرجها في عالم سحري جديد يتعلّق به هو الفنّان مثل لوحة "**عري أزرق**"، " **طريق في بسكرة**" سنة 1907.

و فنّانون كثيرون اهتمّ بعضهم بالأشياء المرئية وآخرون بالمظاهر و الجوانب الحسّاسة في المشرق

---

[1] ينظر: ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، م.س، ص63.

*-**هنري ماتيس Henri Matisse**: (1869-1954)، رسام ومصوّر تشكيلي فرنسي ونحات أيضا، من كبار الفن الوحشي، اهتمّ بالشكل العام في أعماله وأهمل التفاصيل فيه. عن:

Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours, P480-481.

[2] ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر ، ص 64.

[3] Voir, A.Malraux- essais de psychologie de l'art- la création artistique –Skira- suisse, 1948, P 212.

مثل: "**إزباي** [*]**Isabey**"، "**ألفريد شاتو Marc Alfred Chataud**"،وأيضا "**جان رايموندا Jean Raymond Hippolyte Lazerges**"[**]*، "**جوززيف سانتيز Joesef Sintés**"[***]،"**فريديريك أرتور بريدمان Frederick Arthur Bridgman**"[****]، "**غيومي Guillaumet**"، "**جون ليون جيروم Jean Léon Gérome**"[*****]، "**أوجين جراردي Eugéne Girardet**".

---

[*] **إزباي Eugène Isabey**: فنّان فرنسي، برز بأعماله في أواخر فترة الرومنسية، تأثر كثيرا بأبيه الفنّان "جان بابتيست إزباي، واستلهم أعماله من الفنّان دولاكروا. عن:

Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours, P 352.

[**]**جان رايموندا Jean Raymond Hippolyte Lazerges**: (1807-1887) فنان استشراقي، مؤلف موسيقي، كاتب دراما، وناقد فنّي. من مؤسسي المدرسة الفنّية الاستشراقية بالجزائر. عن:

/http://data.bnf.fr/12180595/hippolyte_lazerges

[***]**جوززيف سانتيز Joesef Sintés**: فنان إسباني (1829-1913)، تخصّص في رسم الغزوات العسكرية الاستعمارية والبورتريهات. كان أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، ومن أشهر لوحاته عدّة مشاهد بالقصبة للعاصمة الجزائرية، كما اهتمّ برسم الحياة اليومية والمناظر الطبيعية الجزائرية. عن:

/http://www.artnet.fr/artistes/joseph-sintes

[****]**فريديريك أرتور بريدمان Frederick Arthur Bridgman** (1847-1928)، من أبرز فنّاني مدرسة الاستشراق الأمريكية، درس بالأكاديمية الأمريكية للتصميم والمدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة. عاش فترة بفرنسا وأيضا الجزائر بمنطقة قالمة. عن:

http://data.bnf.fr/10627589/frederick_arthur_bridgman

[*****] **جون ليون جيروم Jean Léon Gérome**: (1824-1904)، من أبرز المستشرقين في العالم العربي والإسلامي. رسّام أكاديمي ونحّات فرنسي، تميّزت لوحاته بصيغة تاريخية وأسطورية، واحتلّت لوحته "نساء في الحمّام التركي" شهرة عالمية. عن: المتحف الرقمي العربي: /http://www.mathaf.gallery/

كما نجد اختلاف الأساليب و تنوّع العناصر فيها عند مجموعة من الفنّانين استلهموا نفس المواضيع في لوحاتهم الّتي تخصّ المشرق مثل: "**أنغر Ingrs**"، "**جان ليون جيروم Jean Léon Gérome**"، والفنّان الّذي أعطى الكثير للجزائر من فنّه "**إيتيان نصر الدين دينيه Etienne Nassereddine Dinet**" و سنتعرف على إبداعاته لاحقا، و رواد الاستشراق في فرنسا: "**دولاكروا Delacroix**"، و "**فرومنتان Fromentin**" .

كلّ منهم اختلف عن الآخر في لمسته و تقنيّته و طريقته في التعبير و في استعمال اللّون و مزجه، و في الإضاءة و الخطّ، حتى "**رونوار Renoir**" في لوحة " **Odalisque**" سنة 1884، و "**ماتيس Matisse**" اللّذان سبق أن تكلّمنا عنهما في هذا المبحث، كما نُظيف أيضا الفنّان العالمي "**بيكاسو Picasso**" بمحاولات فنّية.

الإستشراق في أعمال الفنّان "إيتيان نصر الدين دينه

الفنّان المبدع "**إيتيان نصر الدين دينه Etien Nasseredine Dinet**" رسّام ماهر خاصّة في مزج الألوان المميّز له، قضى جزءا كبيرا من حياته في الجزائر بمدينة بوسعادة، اهتمّ بسكّان المنطقة في مسرّاتهم و أحزانهم فتعمّق في دقّة الملاحظة الّتي انعكست على أشخاصه في أعماله الفنّية ووضحت نفسيّاتهم، و ترك العديد من اللّوحات الفنّية و مجموعة من الكتب ذات الصّيغة الأدبية و التاريخية و الدينية، أشرك في تأليف بعضها صديقه[1] "**سليمان بن ابراهيم***" لهدف البحث عن الحقيقة و التّعريف بحقيقة الإسلام

[1] Voir, Sid Ahmed Baghli, Un maitrevde la peinture Algérienne, Nassereddine Dinet, Société Nationale, D'idition et de diffusion, Alger, 1975, P 12.

* **سليمان بن إبراهيم:** رفيق الفنّان دينيه من مدينة مليكة بغرداية، تربطه علاقات صداقة وإيخاء معه. ساعده في التنقّل والتعرّف على العادات والتقاليد خاصّة في المدن الصحراوية. كما شاركه في تأليف بعض كتبه مثل: كتاب" حياة عن: محمّد رسول الله" ، كتاب "الشرق في نظر الغرب"، كتاب "الحج إلى بيت الله الحرام".

منها: **آفات في الرس و وسائل مكافحتها** * (1926)، **عنتر** (1898)، **ربيع القلوب** (1902)، **أوهام، لوحات من الحياة الغربية** (1908). و الّتي تبقى من أكبر شاهد على سعة اطلاعه في الدّين الإسلامي و عمق إيمانه، الكثير من أعماله موجودة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالعاصمة، و أيضا في الإقامات الرسمية للحكومة الجزائرية، متحف قسنطينة، متحف أحمد زبانة بوهران، و متحفه الخاص بمدينة بوسعادة، ولاية المسيلة و الّذي كان مسقط رأسه و حوّل إلى متحفا لأعماله، و أعمال أخرى في المتحف الملحق بقاعة العرض "**نصر الدين دينيه**" بباريس (شارع ليشيونه) لصاحبها السّيد "**جيلالي مهري**"** .

كما اقتنت الكثير من المتاحف العالمية أعماله لتقديرها لفنّه مثلا في : **القاهرة، جنيف، باريس، لندن، برلين، سان فرنسيسكو، سان لوي، سيدنيه، طوكيو**[1]، و آثار أخرى عند كبار جامعي اللّوحات الفنّية أوروبيون وجزائريّون .

لم يقتبس إلهامه من القيم و الأساطير بشكل مستمر مثل كل المستشرقين بل تعمّق في معرفة النّفس، و عبّر عن الرّوح البنيوية بكلّ مهارة ليجعلها للعالم مفهومة و محبوبة بقيمها الثقافية والاجتماعية، كانت أعماله تروي رحلاته في الجنوب الجزائري مثل لوحة "**غردايـة**"، لوحة "**منظر من القرارة**"، لوحة "**الغطّاسون في ورقلة**"، لوحة "**سطوح الأغواط**"، و لوحاة للحياة البدوية في الصحراء، وعن العروش والقبائل **(عرش ولاد نايل)** مثل: **لوحة** "**المرأة المهجورة La femme abondonnée**"***، لوحة "**عشق الفيافي**"، لوحة "**الفتيات العربيات**"، و أعمال كثيرة في مدينة بوسعادة الّتي قضى فيها بقية حياته فعبّر عن أمال

---

* **آفات في الرسم و وسائل مكافحتها:** 1926 عبارة عن مجموعة أبحاث مشروحة ذات صبغة علمية، درس فيها المشاكل التقنية المتعلقة بمزج الألوان، و فساد أقمشة الرسم و المحافظة على الآثار الفنية بالطرق الفيزيائية والكيميائية.

** **جيلالي مهري: من مواليد 1937 بمدينة الوادي. رجل أعمال جزائري، صاحب المؤسّسة الخيرية "الضاوية" (اسم والدته). من أكبر المستثمرين بالجزائر والعالم.**

[1] Voir, Sid Ahmed Baghli, Un maitrevde la peinture Algérienne, Nassereddine Dinet, Société Nationale, D'idition et de diffusion, Alger, 1975, P 11.12.14.

***__المرأة المهجورة:__ لوحة في شدّة التعبير و التأثير، امرأة لا تبتسم، تبدو جامدة تائهة في شرودها و تعكس نفسيتها.

وأهالي هذه المنطقة الّتي كانت تسميتها تعود إلى الحياة السعيدة، فخلّد أيّامهم الجميلة في عدّة لوحات منها: لوحة "**منظر المسيلة**"، لوحة "**فتيات بوسعادة**" **(اللّوحة 10)**، لوحة "**نساء بوسعادة**"، لوحة "**ضوء القمر**" **(اللّوحة 11)**.

غير السّعادة التي عبّر بها في لوحاته و عاشها مع شعب هذه البليدة، تضامن معهم في أوقات الشدّة و الفقر و الحرمان، و الألم الذي سبّبه الاحتلال الفرنسي، فعبّر عن كلّ هذه الأحاسيس في أعماله مثل لوحة "**المكفوفة**"، لوحة "**عهود الفقر**"، لوحة "**الأهالي المحتقرون**" **(اللّوحة 12)**، و صرّح بمعاناة الشّعب من الإستعمار الفرنسي و تفهّمه للمقاومات و المفاوضات. عبّر عن ذلك بلوحات أخرى مثل لوحة "**الكمين**"، أمّا جانبه الدّيني و اعتناقه الإسلام جسّده في تصوير الحياة الدينية مثل[1] لوحات : "**الركوع والسجود**"، "**المؤذّن**"، "**موكب الإيمان**" **(اللّوحة 13)**، "**الصلاة**"*، "**صلاة عيد الفطر**"، "**مراقبة الهلال**"، "**الفلقة في الكتاب**"، "**أطفال يتعلمون في الكتاب**"، مثل: "**راقصة أولاد نايل**" **(اللّوحة 15)** ، "**الشرق في نظر الغرب**"**، "**خضرة**"***، "**حياة محمد رسول الله**"[2]، "**الحج إلى بيت الله الحرام**".

[1] Voir, ibid, P 15.

* **لوحة الصلاة** لوحة زيتية يظهر فيها الخشوع و الانسجام القائم بين القوة الهادفة للرّجال و عمق الإيمان في النظرة و الحركة.

** **كتاب** "**الشرق في نظر الغرب**" تصدّى فيه إلى الردّ على العديد من المستشرقين الغربيين الذين كانوا يتهجّمون على الدين الإسلامي عن جهل أو عن فهم سقيم، كما أظهر فيه عدم الإستقامة الخلقية و نفاق لويس برترا Louis Bertrand ، وسخف الأب "لامس Père Lammes "، و سوء نية "ليون روش Léon Roches"، فقد كان هذا الأخيريتظاهر بأنه إهتدى للإسلام.

*** **كتاب خضرة:** فضح في هذا الكتاب سلوك بعض المرابطين الّذين يدّعون أنّهم من الشرفاء، و بهذا الأصل الشريف ينسبون لأنفسهم قوة خفيّة، فنصر الدين يذكر بأن الله لا شريك له (لاإله إلا الله).

[2] Sliman Ben Ibrahimet, E.Dinet, Mohammed Prophète D'Allah, Studion Edition Ltd, Paris, 1918.

كان عمالقة الفنّ الأوروبي قوّة حقيقية في الحركة الاستشراقية الّتي تطوّرت خاصّة سنة 1907 بدار **عبد اللطيف** الّتي تحوّلت إلى إقامة للفنّانين اللاّجئين إلى الجزائر و أصبحت قائمة على شكل دار "**مد سيس Medécis**"* بإيطاليا و دار "**فيلاسكيز Vélasquéz**"** بإسبانيا، و أصبح فنّ الاستشراق في القرن العشرين حديثا و امتدادا للفنّ الاستشراقي الكلاسيكي حيث بدأ في سنوات 1905- 1910 و بالضبط بدار **عبد اللطيف** كما سبق أن ذكرنا سنة 1907 الّتي كانت لتشجيع هذا التيار بين الفنّانين اللاّجئين للجزائر، فعرف تقدّما ما بين 1945 و 1960 في أواخر الاحتلال الفرنسي، حيث نجد الفنّانين: "**جان دزيري باسكول**"*** **Jean Désiré Bascoules**"، "**لويس فرناز**"**** **Louis Fernez**"، "**سيمون موندزان**"***** **Simon Mondzain**"، "**ليون كوفي**"****** **Léon Cauvy**"، "**ليون كاري Léon**

---

*دار **مد سيس Medécis**: مدرسة فنّية فرنسية بإيطاليا، تستقبل الفنانين للإقامة وتمثل الأكاديمية الفرنسية بروما.

دار "فيلاسكيز Vélasquéz**" : مدرسة فرنسية بإسبانيا، تمثل مركز فنّي للبحث والتعليم العالي والإبداع والابتكار.

***__جان دزيري باسكول Jean Désiré Bascoules__: (1886-1976)، فنّان فرنسي، عاش فترة في الجزائر(توقرت، وهران). تحصّل على العديد من الجوائز في ميدان الفنّ التشكيلي. عن:

http://galeriemichelsebe.midiblogs.com/archive/2006/10/09/jean-desire-bascoules-un-orientaliste-de-talent.html

****__لويس فرناز Louis Fernez__: (1900-1984) فنّان فرنسي، مشهور برسمه طوابع البريدفي فرنسا والجزائر. درس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر وأصبح أستاذا فيها سنة 1941. عن:

http://alger-oi.fr/Alger/arts/textes/32_louis_fernez_peinture_algerienne_algerianiste_117.htm

*****__سيمون موندزان Simon Mondzain__: (1888-1979) فنّان فرنسي من أصل بولوني، استقرّ في الجزائر سنة 1933 وعاش فيها حتى الاستقلال. عن:

http://www.algeriades.com/simon-mondzain/article/simon-mondzain

******__ليون كوفي Léon Cauvy__: (1874-1933)فنّان استشراقي فرنسي، تحصّل على منحة بدار عبداللطيف وأعجب جدّا بالجزائر، والمدينة، والحياة فيها، وبشمسها، وموانئها، وأسواقها،... وجسّدها بلوحاته حتّى توفّي فيها. عن:

Carré"[*]، "**لويس فارديناد أنتوني Louis Ferdinand Antoni**[**]"، "**جان أوجين بارزي Jean Eugène Bersier**"[***]...

أداموا فواصلوا إنتاجهم الفنّي في هذا التيّار حتّى سنوات 1960، و تواصلت الإبداعات الاستشراقية مع المعمّرين في القرن العشرين بعد استقرارهم في الجزائر ليصبح استشراقا حديثا (Orientalisme moderne)، أمّا بعد الاستقلال، تواصل الاستشراق أيضا مع الجزائريين الّذين تأثّروا بفنّ التّصوير المسندي و بطريقة إبداعية جسّدوا التراث الجزائري في سنوات 1970 ليصبح "**الاستشراق الجديد**[1] **Néo Orientalisme**" مع بعض الفنّانين مثل: "**حسين زياني**[****]"، "**رشيد طالبي**[*****]"، "**عبد الكريم كوميش**".

/http://www.arcadja.com/auctions/fr/cauvy_leon/artiste/5105

[*] **ليون كاري Léon Carré**: (1878-1942) رسام فرنسي استشراقي، رحلته الأولى في الجزائر سنة 1907، وتحصل على منحة دار عبداللطيف سنة 1909 واستقرّ بعدها بالجزائر. عن: http://data.bnf.fr/12108550/leon_carre /

[**] **لويس فارديناد أنتوني Louis Ferdinand Antoni**: (1872-1940) رسام ونحات فرنسي، درس بالبليدة ثمّ التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة. تحصّل على منحة المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباريس وتأثر بأعمال الانطباعيين ودولاكروا. عن: http://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/1076540

[***] **جان أوجين بارزي Jean Eugène Bersier**: (1895-1978) رسام ونحات فرنسي، اشتهر بأعماله المتمثلة في المناظر والواحات بالجنوب الجزائري وأيضا المناطق العاصمية. عن:

/http://data.bnf.fr/12589787/jean_eugene_bersier

[1] Voir, Ali El Hadj Tahar, P 21.

[****] **حسين زياني**: فنّان عصامي جزائري، ولد سنة 1953، درس المحاسبة واستقال من عمله ليتفرّغ للفنّ التشكيلي. يعتبر سفير الجزائر بأعماله المستوحاة من التراث والأصالة. مستقر بفرنسا حاليا. عن:

[*****] **رشيد طالبي**: فنّان عصامي جزائري، ولد سنة 1967 بوهران. مهنته الفن التشكيلي وتجلّت أعماله حول التراث والتقاليد. عن: Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintes sculpture et designers Algérien, Djamila flici, ENAG ANEP, Guendil, 2008. P304.

نجد أيضا الفنّان "**ألبير ماركي Albert Marqué***"، جاء إلى الجزائر سنة 1920 و سنة 1921 لتكون رحلته أسطوريّة استشراقية، حيث كانت رحلته على ظهر الجمال إلى الجنوب الجزائري (توقرت) وتعلّق برسم أرصفة الموانئ لدرجة أنّه لُقِّب بـ "**رسّام الماء و الهواء**" حيث رسم لوحة "**ميناء بجاية**"، ولوحة "**ميناء الجزائر**"، بأشكال مسطّحة و مبسّطة[1]، و بألوان تغلب فيها الألوان الزّرقاء والألوان الخضراء بتدرجات لونية كبيرة و متعدّدة.

و حتّى فنّانون آخرون بأوروبا لم يزوروا المشرق و لكن اشتركوا مع المستشرقين في استلهامهم لنفس المواضيع الّتي تخصّ شمال إفريقيا خاصّة و لم يتميّز بأسلوب واضح، بل متنوّع و بأساليب مختلفة مثل الفنّان "**كورو Corot****" الّذي رسم لوحة "**فتيات جزائريات مستلقيات في الخضرة**" في (1871-1873) وهم فتيات غربيات بلباس جزائري.

---

* **ألبير ماركي Albert Marqué**: (1875-1947) فنان فرنسي، درس بمدرسة الفنون الجميلة بباريس. اهتمّ برسم المناظر الطبيعية ومناظر المدينة. عن:

Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours, P 474 .

[1] ينظر: ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 64.

** **كورو Corot, Jean Baptiste Camille**: (1796-1875) فنان فرنسي، تخصّص بالمناظر الطبيعية والبورتريهات. عن:

Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours, P150 .

الخطاب التشكيلي في القرن العشرين

بداية القرن 20 في الجزائر

عرفت الحركة التشكيلية في بداية القرن العشرين استقرار الفنّانين الفرنسيين اللاّجئين إلى الجزائر بعد أن كانت رحلتهم استكشافية فقط و لفترات قليلة و متقطّعة ، ساعدتهم البيئة الجزائرية و الأوساط والاجتماعية والعاديات التقليدية على إبراز أسس و نغمات الرومانسية في فنّ حركة جديدة أطلق عليها الاستشراق ، اقتصرت مواضيعها على الحياة الجزائرية و بيئتها الطبيعية بكلّ ألوانها.

وهؤلاء اللاجئين من فرنسا أو من أصل أوروبي ، شكّلوا عائلات و أصبح لهم أبناء جزائريون مثل "**ألبير لبور Allrert Lebour**" الّذي تزوّج سنة 1923 "**بمارسيل مارتي Marcelle Marty**"[*] بالجزائر ، وآخرون ولدوا بالجزائر أمثال "**جون سميان Jean Simian**"[**] بالعاصمة ،و "**أوغست فرندو Auguste Ferrando**"[***] بمليانة، و "**لويس نلا Louis Nallard**"[****] بالعاصمة "مارية منتون Marria menton" بالبليدة، "**مارسال بوكتون Marcel Bouqueton**" بقسنطينة، وغيرهم، درسوا مع فنانين جزائريين من أصول عربية بالمدارس الفنّية الّتي وضعتها فرنسا في الجزائر ولكن دامت علاقتاهم

---

[*] – إبنة أحد المعمّرين الفرنسيين ببوفاريك.

[**] **جون سيمان Jean Simian**: (1910–1991) ولد بالجزائر ومن عائلة فنية، درس الأدب والفن التشكيلي والموسيقى. عن: http://www.cerclealgerianiste.fr

[***] **وغست فرندو Auguste Ferrand** : (1880–1957) فنان فرنسي، ولد وتوفي في الجزائروكان مدير مدرسة الفنون الجمية بوهران. عن: http://www.orientalisme.wikibis.com/augustin_ferrando.php

[****] **لويس نلا Louis Nallard**: (1918–2016) فنان فرنسي، ولد بالجزائر وتميّز بأعمال تجريدية. عن:

/https://jeannebucherjaeger.com/fr/artist/nallard-louis

وطيدة بفرنسا و بالعاصمة باريس نظرا لمكانتها العالمية في الفنّ التشكيلي، و كانوا هم من أسّسوا "المدرسة الجزائرية" في الفنّ التشكيلي مع كل من: **عبد الحليم همش**[*]**، محمد تمّام، عبد الله بن عنتر**[**]**، شكري مصلي**[***]**، محمد اسياخم**[****]**،**

[*] **عبد الحليم همش:** فنّان جزائري من رواد الحركة التشكيلية ومؤسسي المدرسة الجزائرية للفنّ التشكيلي.

[**] **عبد الله بن عنتر** ولد بمستغانم في 03 مارس 1931. درس النحت ثم الرسم بمدرسة الفنون الجميلة بوهران، ثم بالمدرسة الوطنية بالجزائر. درس بأكاديمية غراندشوميار بباريس. استقر نهائيا بباريس سنة 1953، أستاذ بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس 1971- 1974. أقام معرضه الشخصي الأوّل سنة 1957. يعرض بصفة منتظمة بباريس و في ألمانيا و الدانيمارك. شارك في العديد من المعارض الجماعية في فرنسا و في أوروبا و في المغرب العربي. إبتداءا من سنة 1962 بدأ يمارس فنّ الحفر و فنّ رسم الكتب و الفنّ المطبعي. في سنة 1970 قام متحف الفن الحديث لبلدية باريس بتنظيم معرض استذكاري لأعماله الغرافيكية. ابتداءا من 1989 اتجه كلّيّة الى التصوير الزيتي. قام بتنفيذ العديد من الأعمال الجدارية خاصة السجّاد الحائطي لمذار جدّة بالعربية السعودية. قام برسم و تزيين عدد لا يحصى من الكتب. يوجد العديد من أعماله في أكبر مكتبات و متاحف العالم منها على سبيل المثال: المكتبة الوطنية باريس، متحف غريفان بباريس، متحف الفن الحديث بباريس، معهد العالم العربي بباريس، مكتبة ألبير الأول ببروكسل، مكتبة الكونغرس بواشنطن. و في المكتبات الكبرى بنيودلهي في الهند، كما توجد أعماله في تونس و السويد، البرازيل، سويسرا. العربية السعودية. عن:
إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر.

[***] **شكري مصلي:** ولد بتلمسان (1931-2017) من عائلة موسيقية مثقفة، وانتقلوا للعاصمة حيث درس بمدرسة الفنون الجميلة وعيّن أستاذا فيها بعد الاستقلال سنة 1962. أسس مع مجموعة من الفنّانين الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية ثمّ مجموعة أوشام. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P 238-239.

[****] **محمد اسياخم:** (1928-1985)، من أعظم الفنانين الذين تركوا بصماتهم على الفن التشكيلي الجزائري. درس بجمعية الفنون الجميلة بالجزائر، ثمّ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة من 1947 إلى 1951، و تتلمذ على يد الفنّان عمر راسم. درس بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس (1953- 1958)، وعيّن أستاذ و رئيس ورشة التصوير بها سنة 1964. كان مدير دراسات بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران (1964- 1966). عمل رسّاما بجريدة (الجزائر الجمهورية)، و جريدة (الجمهورية)، كما قام برسم كتاب "نجمة" لكاتب ياسين سنة 1967. كان عضوا جماعة (51) و جماعة (35 رسّام)، وعضوا مؤسسا للإتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر 1963. أقام مجموعة كبيرة من المعارض الشخصية بالجزائر ابتداءا من سنة 1949 بقاعة كارو بالجزائر و في غيرها من قاعات الجزائر و في أعظم قاعات العرض بالعالم: الجزائر،

محمد الوعيل[*]**، بشير يلس**[**]**، و أحمد قارة**[***] . منهم من انتقلوا و استقروا بباريس.

ثمّ انتموا هناك إلى "المدرسة الجديدة لباريس " وهؤلاء ميّزوا المرحلة الأولى من تاريخ الفنّ بالجزائر في القرن العشرين وأصبحوا من روادها، وكانت الرّيادة للفرنسيين والأوربيين آنذاك أمّا الجزائر وشعبها الجزائريون الأصليّون كما ذكر "**عبد القادر جغلول**"([****]) في كتابه "**عناصر في التاريخ الثقافي الجزائري**". أصابها العجز والتجمّد وذلك راجع لهيمنة المستعمر ولسلطته المسيطرة على المجتمع الجزائري من كلّ

باريس، تونس، وهران، بجاية. شارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر و في العالم: فارسوفيا 1955، باريس من 1955 إلى 1990، تونس 1967- 1983، صوفيا 1969 – 1983، أفنيون 1995، موسكو 1989. قام برسم الأوراق النقدية للدولة الجزائرية، و لدولة موريطانيا و غينيا، بيساو. يوجد العديد من أعماله الفنية بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر، و متحف زبانة بوهران كما تحصّل على العديد من الجوائز و التقديرات الوطنية و العالمية. عن:
إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر.

[*] **محمد الوعيل:** من مواليد الجزائر العاصمة بتاريخ 23 أبريل 1930. درس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر (1948- 1951). كان عضوا الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية وعضوا أيضا في جماعة (51) و جماعة (35 رسّام). أقام معرضا شخصيا بالمتحف الوطني للفنون الجميلة سنة 1995، وشارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر العاصمة (67-83-84-86-95)، و في الخارج بواشنطن 1985، مكسيكو 1985، باريس 1986. قام بتنفيذ العديد من شعارات الشركات الوطنية و بالعديد من اللوحات الإشهارية في عدّة مناسبات، كما قام برسم العديد من الطوابع البريدية. عن: Ibid

[**] **بشير يلس:** رسام ومهندس معماري، ولد بتلمسان سنة 1921. تخرج من مدرسة الفنون الجميلة للجزائر (1942-1945) ثمّ المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس (1945-1949)، وأقام بفيلاسكيز (La casa Vélasquez) بمدريد (1951). كان أوّل مدير للمدرسة الوطنية للهندسة المعمارية و للفنون الجميلة بالجزائر من 1962 إلى 1982. كان أيضا رئيس مؤسسي الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية (UNAP) سنة 1963. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P 314-315.

[***] **أحمد قارة:** رسام ونحات وحفار ومهندس معماري، ولد سنة 1923 بالجزائر. درس بمدرسة الفنون الجميلة للجزائر سنة 1950 ثمّ مدرسة الفنون الجميلة بباريس. عن: Ibid, P 195.

[****]- **عبد القادر جغلول:** مفكر انتربولوجي، ومؤرخ جزائري أعطى الكثير للجامعة الجزائرية من خلال مقالاته المشورة ومحاضراته ولقاءاته.

الجوانب، فقامت فرنسا على إبادته في أعماقه ومن جذوره وطمس هويّته وأصوله. وبالرغم من هذا نشأت نخبة صغيرة من المفكرين المكوّنة من قضاء، صحفيين وكتّاب وعدد من الفنانين الّذين تأثّروا بالأساليب الفنّية الّتي قامت في المدارس والمراسم الفرنسية في مجال الفنون. وكانت غير مستقرة ومجزّأة تحاول التّحسين والتّوعية لاسترجاع النّشاط والإلمام بما فكّكته فرنسا في المجتمع الجزائري وإعادة الهويّة الضّائعة دون السقوط في فخّ التّقليد والتبعيّة[1].

وإعادة تفعيل شذوذ الماضي الّذي سطّرته فرنسا وتحمّل الظروف الصعبة والحاضر وجعله ميدانا للفعل والردّ الإيجابي حتّى ولو كان الاستقلال والحريّة بعيدان ولكن في الأفق القريب المناضلين. فقامت هذه الأقليّة الجزائريّة جاهدة على تغيير مجتمعها المتضرّر في الجزائر النّائمة ابتداء من مراجع ثقافية مختلفة وقامت بالدّعوة لحماية الهويّة الثقافية الجزائرية عكس مسار الإنجاز الاستعماري المتمثّل في التّهديم والتحطيم والسّلب لكلّ ما هو أصلي.

وعن محاضرات المؤرّخ والأنثروبولوجي الجزائري "**عبد القادر جغلول**"، نذكر "مرآة حمدان خوجة" الّذي نشره سنة 1833، فتح مجالا لسلسلة من المقالات باللّغة الفرنسية لكتّاب جزائريّين أعطوا فيها آراءهم حول مسألة السكان الأصليين. وارتفع التّعبير باللّغة الفرنسية منذ سنة 1930 بسبب التّعليم والدّراسة بها خاصّة في سنوات 1950 مع كبار الأدب الجزائري: "**مولود فرعون***"، "**مولود معمري****"، "**محمد ديب*****"، " **كاتب**

---

[1] – voir Djeghloul Abdelkader, Elément d'histoire culturelle algérienne, enal ,Alger ,1984 de Ali El hadj Tahar ,p21

* **مولود فرعون:** أديب وكاتب جزائري من منطقة القبائل تيزي وزو، يكتب باللّغة الفرنسية.

** **مولود معمري:** روائي وباحث جزائري في اللسانيات الأمازيغية. كان أول رئيس لإتحاد الكتّاب الجزائريين.

*** **محمد ديب:** أديب وكاتب جزائري من عائلة تلمسانية مثقفة، يكتب باللّغة الفرنسية (الرواية، المسرح، والشعر).

ياسين* "... أما الفنّانين الجزائريين تأثّروا بالتّصوير المسندي الّذي يميّز التشكيل الغربي منذ سنوات 1920[1] والّذي مارسه المستشرقون في البلاد وتعلّموه من خلال فتح المدارس والمراسم الفنّية الفرنسية في الجزائر.

كما نجد الفنّان "**عمر راسم**" الّذي إضافة إلى موهبته وفنّه المرهف، تشبّع بالوطنية وبأفكار رجال الإصلاح [(2)]، ومال إلى الكتابة الصّحفية ** فنشر الكثير من المقالات كانت دراسات في المجال الفنّي مثل: الزخرفة العربية، الموشّحات الأندلسية، وفي مجال الإصلاح ضدّ الوجود الاستعماري أخذت مقالاته دراسات اجتماعية نشرها في عدّة جرائد، منها في الصّحافة التونسية مثل: "جريدة المرشد" و"مرشد الأمة" سنة 1909 كما أصدر سنة 1908 أوّل مجلّة عربيّة بقلم جزائري هي "مجلة الجزائر"، وأنشأ جريدة "الفاروق" سنة 1913 ثم جريدة "ذو الفقار"(***).

ولم يبرز إلاّ القليل من الفنّانين التشكيليين الجزائريين في بداية القرن العشرين فترة ما قبل الاستقلال. رسموا بالطّريقة الكلاسيكية ولم يستعملوا الحامل (le chevalet) حتى بعد التّسجيل في المدارس الفنيّة.

---

* **كاتب ياسين:** أديب وكاتب جزائري، مشهور عالميا وله أكبر رواية في الأدب الجزائري "نجمة" ترجمت لعدّة لغات. كتب في الرواية والمسرح والشعر، وعمل بالصحافة.

[1]– Voir, Ali El Hadj Tahar, P21

[2] – l'art de la miniature et de l'enluminure, musée national de l'enluminure ministère de la culture , 2007, P21.

** **الكتابة الصحفية:** أضافت كتابات الفنان "عمر راسم" بالسلطات الاحتلالية نظرا لاحتكاكه بالسياسة، ولمواقفه الإصلاحية ضد التخلف والانحراف الاجتماعي والوجود الاستعماري. وأدخلته فرنسا السجن الانفرادي سنة 1914 بداية الحرب العلمية الأولى حيث أثر عليه عميقا وأفرج عنه لحسن الحظ سنة 1921، ليواصل نضاله من أجل التعليم ونشر الثقافة والفن الذي ورثه عن والده وأجداده في الوسط الجزائري. ورد في: إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري، ص 23.

*** – عزم "عمر راسم" على إصدار صحافة خاصة به ونظرا للظروف الاجتماعية والعجز المادي قام بكتابة هذه الجريدة "ذو الفقار" من تخطيط ورسم بنفسه وطبعها على المطبعة الحجرية.

تميّزت أساليبهم بالتّشخيصية والواقعية، وكانوا الأوائل والرّواد في الفنّ التشكيلي بالجزائر في الفترة ما بين سنة 1914و 1920 حيث تأثّروا بالأساليب السّائدة آنذاك عند الفرنسيين والمعمّرين خريجي المدارس الفنّية في الجزائر.

رسم الفنّانون الجزائريّون بلادهم بنظرات اعتادوا على جمالها وآلامها، يحاولون فيها التّرسيخ والشهادة بأعمالهم أكثر من التّعبير عن جمالها والعيش في أحلامها، عكس الغربيّين الّذين أتوا من أجل البحث عن الجمال في التّقنية أو عن سحرية ألف ليلة وليلة بالجزائر الرّائعة. وذلك أمثال: "**أزواو معمري**"* الّذي ظهر ابتداء من 1916 وتعلّم على يد الفنّان الفرنسي "**إدوار هرزيق EDOUARD HERZIG**"** وشجّعه كثيرا الفنّان "**عبد الرحمان ساحولي**" الّذي كان من أعظم الرسّامين الواقعيين بالجزائر. بدأ في المشاركة بالمعارض الفنّية ابتداء من 1920 كرسّام مزخرف. ومن رواد الفنّ التشكيلي في الجزائر "**عبد الحليم همش**" الّذي ظهر سنة 1928 بأسلوب رقيق لمناظر الحياة الجزائرية، متأثّرا بعدّة فنّانين فرنسيين في تلك الفترة في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، منهم "**راوول دوفي RAOUL DOVI**" و"**ألبير ماركي ALBERT MARQUET**". كما برز أيضا الفنّان "**محمد زميرلي**" منذ سنة 1935[1] باهتمامه الكبير للمناظر الجزائرية الخلابة.

* **أزواو معمري**: (1890-1954) من رواد الحركة التشكيلية في الجزائر، كان أستاذ في الزخرفة والمنمنمات واهتمّ برسم المناظر الطبيعية والريف الجزائري.

** **إدوار هرزيق EDOUARD HERZIG**: (1860-1926) فنّان فرنسي من أصل سويسري، دخل الجزائر سنة 1883، واستقرّ بالقبائل الكبرى أين تعرّف على **أزواو معمري**، ثمّ انتقل إلى العاصمة لمتابعة دروس في مدرسة الفنون الجميلة. عن:

http://www.cerclealgerianiste.fr/index.php/archives/encyclopedie-

[1] Voir, Ali El Hadj Tahar, P22

وفنّانون آخرون ظهروا في فترة الثلاثينات والأربعينيات لبداية القرن العشرين، نذكر منهم "أحمد بن سليمان" الذي تتلمذ على يد البلجيكي "**فيرشافيل VERSCHAFFELT**". وفنّانون آخرون أمثال "**حسن بن عبورة**"*، "**ميلود بوكرش**"**،"**إبراهيم بن عميرة**"***، برزت أعمالهم روح الوطنية الجزائرية، ورسّخت بشكل كبير روح المقاومات التحريرية، مثل مقاومة الأمير عبد القادر، المقراني، الشيخ بوعمامة، وحمل هؤلاء الفنّانين اسم "المدرسة الجزائرية L'école Algérienne" لكونهم الأوائل في إبراز الفنّ التشكيلي بالجزائر أمّا سنة 1930 كان الفنّان "**جان ألزرد JEAN ALZARD**" محافظ متحف الفنون الجميلة للجزائر، من 1930 إلى 1960، تكلّم عن "مدرسة شابّة جزائرية Jeune école algérienne" والّتي روادها كانوا "**إيتيان شوفارلي Etienne Chevalier**"، "**ليون كاري Léon Carre**"، "**ليون كوفي Léon Cauvy**"،

---

* **حسن بن عبورة:** (1898-1961) امتهن مهنة صباغة هياكل السيارات قبل أن ينتقل إلى الرسم الفني. أسلوبه فطري تخصص في رسم مناظر بيته بالجزائر العاصمة : الشوارع و الساحات والشواطئ . شارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر في السنوات 1944، 1953، 1963، 1974، وهران سنة 1949، كما شارك في العديد من المعارض الجماعية خارج الوطن: بروكسل 1958، باريس 1964، تركيا 1974، كركاس 1985، واشنطن 1985. تحصل على الجائزة الفنية الثانية بالجزائر 1954 ثم تحصل على الجائزة الفنية الأولى بالجزائر سنة 1959. يوجد العديد من أعماله الفنية بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة. عن: : إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري

** **ميلود بوكرش:** من مواليد سيدي بلعباس توفي سنة 1979. من أوائل الفنّانين التشكيليين الجزائريين. تتلمذ على يد الفنان نصر الدين دينيه. بدأ حياته العلمية كرسّام في إحدى شركات الأنسجة. زاول دراسته الفنية في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، و استقر بفرنسا و تخصّص في البورتريه في بداية حياته الفنية. أقام معرضه الأول بالنادي الفرنسي الإسلامي بالجزائر سنة 1947 و في نفس النادي سنة 1950. ثمّ معرض بقاعة الفن الفرنسي بباريس سنة 1950، و شارك في معرض جماعي بقسنطينة سنة 1953. قام بعمل العديد من الرسوم التوضيحية و التعبيرية لمجلة ألجيريا سنة 1950 ويوجد العديد من أعماله في المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر. عن المرجع نفسه.

*** **إبراهيم بن عميرة:** رسّام و عامل بشركة النقل الحضري بالعاصمة (C.F.R.A). عضو جمعية الفنّانين الجزائريين و المستشرقين. شارك بعدة معارض جماعية منها: معرض بالجزائر سنة 1944كما تحصّل على العديد من الجوائز و المنح منها: منحة جان يافيا بالجزائر ومنحة سفر إلى ربوع الجزائر من شركة السكك الحديدية بالجزائر. يوجد العديد من أعماله الفنّية بالمتحف الوطني للفنون الجميلة. عن المرجع نفسه.

"**موريس بوفيول Morice Bouviolle***"، "**جان ديزيري باسكول Jean Désiré Bascoules**"، "**بول إيلي ديبوا Paul Elie Dubois****"، "**موريس دي بيزان Maurius De Buzon*****"، "**شارل بروتي Charles Brouty**"، "**أندري همبورغ Andry Hambourg******"، "**غيستاف لينو Gustave Lino*******"، "**ريشارد ماغي Richard Maguer**"، وغيرهم دون أن ينسى ذكر جماعة الفنّانين الجزائريين[1] من أصل جزائري والّذين تكلّمنا عنهم كرواد للمدرسة التشكيلية في الجزائر. وفنّانون آخرون مثل "**عبد القادر فراح**" الّذي ظهر سنة 1940 من أكبر المصمّمين في العالم. بعده برزت الفنّانة "**باية******** **محي الدّين**"

---

* **موريس بوفيول Morice Bouviolle**: (1883-1971) فنّان فرنسي، درس في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباريس سنة 1910. دخل الجزائر (البليدة) سنة 1917 وتحصّل على جائزة عبداللطيف سنة 1921، وعلى عدّة جوائز أخرى. عن: http://www.bibliomonde.com/livre/maurice-bouviolle-4383.html

** **بول إيلي ديبوا Paul Elie Dubois**: (1886-1949) من الفنّانين المستشرقين في الجزائر، تحصّل على منحة دار عبداللطيف وأعجب جدّا بالإضاءة والشمس الّتي جسدها في لوحاته للجنوب الجزائري وخاصّة بالأهقار. عن:

http://www.cdha.fr/paul-elie-dubois-lambassadeur-du-hoggar

*** **موريس دي بيزان Maurius De Buzon**: (1879-1958) فنّان فرنسي من مدرسة الجزائر. رسم الكثير عن الجزائر ومناظرها. عن: http://data.bnf.fr/12509293/frederic_marius_de_buzon/

**** **أندري همبورغ Andry Hambourg**: (1909-1999) فنّان المقاومة البحرية الفرنسية، تحصّل على جائزة دار عبداللطيف وعلى عدّة جوائز أخرى. عن: https://www.hambourg.com/l-artiste/le-peintre/

***** **غيستاف لينو Gustave Lino**: (1893-1961) فنّان فرنسي من أصل ألماني. جاء إلى الجزائر منذ سنّ19 سنة 1912، وتخصّص في رسمالطبيعة الصامتة، المناظر الجزائرية والبحرية. عن:

https://www.galeriepentcheff.fr/peintre-lino-gustave.html

1 – Voir , Ali El Hadj Tahar, P24.

****** **باية محي الدين**: (1931-1996) فنّانة عصامية فطرية الاتجاه. في سنة 1947 اكتشفها مدير البرتيش كونسل بالجزائر "**فرانك ماك أوين**" و زوجته "**مارغريت**"، و تكفّلا بها لأنّها يتيمة و شجعاها على الرسم بالغواش الذي أصبح من تخصصها. قدّمها جون بيرينياك إلى السيدة ماغت صاحبة قاعة ماغيت الشهيرة بباريس عند زيارتها للجزائر. و في نوفمبر

سنة 1947 وكانت فريدة بأسلوبها الزخرفي الفطري، وفي نفس الأسلوب تقريبا الفنّان "**حسن بن عبورة**" الّذي تأثّر بأعمال الفنّانين " **ماكسيم نواري**" و"**أرتيغة**". من رواد الحركة التشكيلية الجزائرية في فترة سنوات الخمسينات نجد: **أكسوح محمد**[*]، **علي خوجة علي**[**]، **بن عميرة براهيم، بوكرش ميلود، بوزيد**[*] **محمد،**

1947 أقيم أول معرض لها بقاعة ماغيت بباريس و قام بكتابة تقديم الكاتالوج أندري بروتون. و في سنة 1948 اشتغلت باية بمصنع الخزف ببفالوريس بفرنسا حيث التقت بالفنان العالمي بيكاسو. في سنة 1963 نظّم لها المتحف الوطني للفنون الجميلة معرضا لأعمالها شجّعها للعودة إلى العمل الفني بعد سنوات من الانقطاع. بعد 1963 إلى وفاتها 1998 قامت بالعديد من المعارض الشخصية بالجزائر العاصمة قاعة راسم، المركز الثقافي الفرنسي بالجزائر، المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر ، دار الثقافة تيزي وزو، المركز الثقافي الفرنسي بعنابة و وهران، و في الخارج متحف كانتيني بمرسيليا، قاعة ماغيت بباريس، المركز الثقافي الجزائري بباريس. شاركت في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر و في الخارج: أفنيون، كورناف، مونبيليه، تركيا، القاهرة، أنتيب، بروكسل. عن: إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر.

[*] **أكسوح محمد:** من أوائل الفنانين التشكيليين الجزائريين. ولد سنة 1934. عضو الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية. بدأ العمل سنة 1959عن طريق النحت و الرسم بمختلف تقنيات الريشة، الألوان المائية، القواش، و الألوان الزيتية. يعتبر من روّاد الفن الحديث بالجزائر و أعماله تميل إلى التجريد. عضو غالبري بريجيت شاد بباريس سنة 1982 واستقر بباريس ابتداءا من سنة 1965. أقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر و بالخارج بالقاعات الكبرى بفرنسا و بالمركز الثقافي الجزائري بباريس سنة 1991 و في العديد من البلدان الأوروبية مثل سويسرا وهولندا، آخرها معرض بأمستردام 1992. شارك في العديد من المعارض الجماعية ابتداءا من سنة 1964 بالجزائر و بالخارج وخاصة باريس و بعض المدن الفرنسية و بعض عواصم العالم: سيول 1988، برشلونة 1992، بروكسل 1993، و آخرها أفنيون سنة 1995. كما يوجد العديد من أعماله الفنية بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر منذ 1963. عن المرجع نفسه.

[**] **علي خوجة علي:** فنّان منمنمات جزائري، ولد بالعاصمة سنة 1923 من أصول عثمانية. تعلّم الخطوالزخرفة في مرسم خاله "عمر راسم"، ودرس بمدرسة الفنون الجميلة فتتلمذ عند خاله الآخر "محمد راسم". شارك في العديد من المعارض بالجزائر والعالم، منها: ستوكولم، كوبنهاق، أوسلو، الرباط، أنقارة، تونس، قرطبة، بكين، باريس. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P .37

[*] **بوزيد محمد: ولد سنة 1929**، درس بمدرسة تكوين المعلمين ببوزريعة بالجزائر 1947- 1950. بدأ حياته كمدرس بالأخضريّة ثمّ اتجه إلى الفن التشكيلي ابتداءا من 1953. تحصّل على منحة لورماران سنة 1956 و على منحة كزافيلاسكيز بإسبانيا سنة 1958. عضو مؤسس للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية. بعد حياة طويلة بأوروبا رجع إلى أرض الوطن ليستقر بالأخضريّة، ثم الجزائر العاصمة سنة 1962.أقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر و الخارج خاصة : معرض بالمركز الثقافي الفرنسي بالجزائر سنة 1962، المركز الثقافي الجزائري بباريس سنوات (1996- 1997- 1999)، معرض

عبد القادر قرماز، بشير يلّيس، إسياخم امحمّد، خدّة محمّد**. ومن الفنّانين الّذين تأثّروا لحدّ بعيد بالاتّجاهات الفنّية الحديثة[1]، واهتمّوا بالتّجريد وبشبه التّجريد: **بن عنتر عبد الله، محمد الواعيل، أحمد قارة،** والفنان "**مصلي شكري**" الّذي استلهم أسلوبه من الرّموز وكان من مؤسّسي جماعة الأوشام*. ومع مرور السنوات واقتراب الاستقلال الوطني، أي فترة ما بين 1950 و1962 ظهرت مجموعة أخرى من

بقاعة إسباس ريشوليو بباريس سنة 1998. معرض إستذكاري خاص بأعماله بالمتحف الوطني للفنون الجميلة 1999. شارك في عدة معارض جماعية بالجزائر و في الخارج: بروكسل 1958، باريس 1964- 1999. قام بإنجاز الشعار الرسمي للجمهورية الجزائرية سنة 1963. قام بعمل العديد من الديكورات لبواخر الشركة الوطنية للملاحة. صمَّم و نفّذ العديد من الديكورات المسرحية و السينمائية . توجد العديد من أعماله بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر. تحصل على الجائزة الفنية الكبرى للجزائر سنة 1960. عن: إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر.

****خدّة محمّد:** من مواليد مستغانم (1930-1991)، رسّام تجريدي، تعلم الرسم عن طريق المراسلة سنة 1947. عمل بمرسم غراند شومير بباريس 1952. وتقلد عدّة مسؤوليات إدارية بميدان الثقافة. كان عضوا مؤسسا للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1963 والأمين العام للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1971- 1973. أقام العديد من المعارض الشخصية: في باريس 1961، قاعة محمد راسم بالجزائر (1964- 1971- 1968)، ليون 1964، فنا النمسا 1967، المركز الثقافي الفرنسي بالجزائر 1970. عدّة معارض متنقلة سنة 1985 في المسرح الجهوي بعنابة، المسرح الجهوي بقسنطينة، دار الثقافة تيزي وزو، المسرح الجهوي بوهران، المركز الثقافي لولاية الجزائر، معرض استذكاري بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر 1983، المجلس الشعبي البلدي بمستغانم 1985، دار الثقافة تلمسان 1985، مونبوليه فرنسا 1985. كما نظم العديد من المعارض بالخارج: باريس، مرسيليا، برلين، جنيف، المركز الثقافي الجزائري بباريس 1989. و بعد وفاته نظمت له عدّة معارض لأعماله الفنية بالجزائر و فرنسا و قد شارك في العديد من المعارض الخاصة: قاعة سيماز بباريس 1960، قاعة غوفرتاي باريس 1964، سافاج غاليري لندن 1965، متحف البلفدير تونس 1980، قاعة الفن الحديث ليون 1982، المعرض العالمي للفن الحديث بال سويسرا 1982، المركز العالمي للفنون التشكيلية باريس 1986. كما شارك في العديد من المعارض الخاصة بالفن الجزائري خاصة في: أبيدجان، بغداد، دمشق، موسكو، نيويورك، صوفيا، طوكيو، فارصوفيا من سنة 1963 إلى 1986. صمّم العديد من المعالم و الأعمال الميدانية خاصة: مقام الشهيد بالمسيلة 1981، سجاد حائطي للمطار الدولي الملك خالد بالرياض 1981. عن: المرجع نفسه.

[1]- أنظر، إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 84-83-82.

*__جماعة الأوشام:__ حركة فنّية، اهتمّت بالرموز والأوشام والزخارف الفنّية كخطاب تشكيلي في الأعمال الفنّية. ينظر الملحق.

الفنّانين الجزائريّين عاش أغلبهم بفرنسا نذكر منهم "**محمد تمام**" الّذي درس على يد الفنّان "**إميل سوبيرو Emile Soupiro**" وتأثّر جدا بأسلوب الفنّان "**ألبير ماركي Albert Marquet**" كما تتلمذا أيضا على يد **محمد وعمر راسم.**

التصوير المسندي:

جاء التصوير المسندي (La peinture du Chevalet) مع فتح مدارس الفنون والمراسم الفرنسية الخاصّة للتّصوير التشكيلي، أين كان هناك أساتذة فرنسيين، ولم يقتني الفنّان الجزائري الرسم على الحامل إلاّ بعد انخراطه للورشات والمراسم الجزائرية سابقا في القصبة، والّتي اهتمّت لها العديد من العائلات، وأهمّها عائلة "راسم" الجزائرية، اهتمّت بالفنون التقليدية والزخرفة. ويرجع الفنّ المسندي إلى فتح أوّل مدرسة حرّة للرسم** بالعاصمة سنة 1843 ترأسها الفنان الفرنسي "**برانسولي*** **Jean Baptiste Bransoulier**". وتابع فيها دروسا الفنّان الزخرفي "**علي راسم**"*** (والد محمد راسم)، تحوّلت هذه المدرسة الحرّة إلى مؤسّسة عامّة في شهر فبراير من عام 1848، ثمّ استفادت من قاعات واسعة سنة 1881 بشارع أورليون (Orleans) بحي البحرية أين دشّنت لتصبح مدرسة للفنون الجميلة بالجزائر وأدرج فيها تخصّص الفنّ الإسلامي سنة 1897 واستقبلت العديد من الفنّانين الجزائريين والأوربيين، ومن الفنّانين العرب نذكر:

**أول مدرسة حرة للرسم، كان مقرها في تلك الفترة بشارع ليزار (Lézard) قريبا من مسجد كتشاوة.

*** **برانسولي Jean Baptiste Bransoulier:** فنّان فرنسي، تتلمذ على يده العديد من الفنّانين الجزائريين والفرنسيين.

*** **علي راسم:** علي بن سعيد بن محمد راسم، ولد بالجزائر العاصمة سنة 1841. خطاط ومزخرف، أنشأ مع أخواه عبدالرحمان ومحمد مرسما بالقصبة يوجد بالشارع الّذي يحمل إسم العائلة "لشارع الإخوة راسم"، وكان مرسم "آل راسم منتدى لعليةالقوم وكبار العلماء والمشاييخ والثقفين. كان نسّاجا للقطيفة في البداية ثمّ تابع دروسا في مدرسة الرسم عند "برانسولي". عن: إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر.

حميمونة*، **عمر غامدة****، **علي برانكي، محمد كشكول*****، **محمد شراد، مصطفى بن دباغ، محمد راسم...** وكان هذا الأخير قد أعطى مرجعا في الفنّ الإسلامي. وجدّد فنّ المنمنمات بإدخاله المنظور الحديث فكان رائدا في التّصوير التصغيري وتكلّف بوضع تخطيطا للفنّ التقليدي الجزائري منذ 1911 إلى 1947.

وأُنشِأت المدرسة الصناعية الأهلية بباب الواد بالعاصمة سنة 1931. وفي سنوات 1940 أخذ أخوه "**عمر راسم**" دروسا في الخط العربي بمصر وسوريا مع كبار الأساتذة والخطّاطين في الفنّ، وأعطا هو أيضا دروسا في مدرسة الفنون الأهلية في العاصمة (Ecole des arts indigènes d'Alger) وأدخلت دروس الخطّ والمنمنمات والزّخرفة، والنحت المغاربي، والفخّار، في هذه المدرسة حتّى بعد مرور مائة سنة من الاحتلال الفرنسي في الجزائر سنة 1930. وفي سنة 1939 تخرّج على يد "**عمر راسم**" العديد من الفنّانين في الزخرفة التقليدية والمنمنمات منهم: **محمد تمام، مصطفى بن دباغ، بوطالب محي الدين***،...

---

* **حميمونة امحمد** "**محمّد أمين الأمناء**": (1897-1975) رسّام مزخرف، خزاف، نحات على الخشب. نشأ في أسرة فنّية، والده نحات على الخشب و أخوه صانع خزف. تتلمذ على يد الفنان عمر راسم بمدرسة الفنون الاسلامية. ودرس لمدة خمس سنوات بمدرسة الفنون الجميلة فنون الرسم و الخزف و الهندسة المعمارية، وبعد اتمام الدراسة قام بتربص في ورشات سوبيرو و في ورشة والده في النقش على الخشب. كما تحصل على العديد من الجوائز الشرفية منها: الجائزة الأولى في الخزف من المدرسة الوطنية للفنون الجميلة 1913. عن: المرجع نفسه.

** **عمر غامدة:** رسّام مزخرف، خزاف، درّس بمدرسة الفنون الجميلة للجزائر سنة 1949 وشارك في العديد من المعارض الفنّية. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P150.

*** **محمد كشكول:** (1882-1942) رسّام منمنمات، مزخرف، ونحات على الخشب. تعلم فنّ النحت في ورشة عمّه عبدالرحمان كشكول. مارس الفنون التطبيقية على الزجاج، الخشب، والجلد. تحصل على عدّة جوائز وشارك في العديد من المعارض بالجزائر والعالم. عن: Ibid, P 196.

* **بوطالب محي الدين:** رسّام منمنمات، من أوائل الطلبة بمدرسة الفنون الأهلية سنة 1931. تحصل على منحة التخصص في الثلاثيات من القرن20. عمل مع الفنان محمد تمام كمزخرف بمشغل الخزف بسيفر بباريس، وكان عضوا بجمعية الفنانين

ونقلت هذه الدروس إلى مدرسة الفنون الجميلة بعد التّقرير الرسمي لسنة 1939[1] الّذي أكّد على نقلها وتداولها عن طريق الاتصال بالفنّانين المسلمين المخلصين للفنون التقليدية، وأنصارهم باستمرار المشاركة في الحركات الفنّية الجهوية بالرغم من تهميشهم غالبا، نتج عن ذلك تطويرا بيداغوجيا للوحة الفنّان الجزائري ولمميّزات فنّه التقليدي. وأصبح شارع أورليون أين قاعات المدرسة العامّة لتعليم الفنون ملئ بالطلبة الجزائريين الأصليين وفي زيادة مستمرة نظرا لوعيهم بأهمّية الحداثة والتعليم ولحسن الحظ لم تقصي فرنسا الجزائريين من الدّراسة في المدارس الفنّية ولكن لم يدرس فيها إلاّ من سكن بالقرب منها، وكانت له القدرة المادية لمواصلة تعليمه. ونفس الشيء بالنسب للميادين الأخرى، وذلك لقلة وسائل النّقل خاصّة بالنسبة لسكان الأرياف.

وبجانب المدارس الفنّية وجدت المراسم والورشات الخاصّة، ومن الضروري الإشارة إلى مرسم جمعية الفنون الجميلة بالجزائر والّتي كانت جمعية فنّية لتكوين الفنّانين الهواة وتكوّنت في 28 جويلية 1851، وتوفّرت على مراسيم ومشاغل منها مرسم لتعليم التصوير الزيتي، ومشغل لتعليم النحت، وقاعة خاصّة لتعليم الموسيقى، وقاعة لتعليم الرقص الكلاسيكي. وكان الفنّان "**ألبير لبور Alber Lebour**" من أوائل الأساتذة الّذين درسوا في مرسم الجمعية سنة 1872، وجاء فيما بعد العديد من الأساتذة الفرنسيين للتدريس فيها خاصّة فترة الخمسينات من القرن العشرين أمثال: ريجي دولوز **Regie Delouse وكامي لوروا**

الجزائريين و المستشرقين سنة 1951. شارك في المعارض الجماعية بالجزائر 1937، 1944، 1985 ،وتحصل على منحة في فن المنمنمات من بلدية الجزائر. توفي في فان (فرنسا). عن: ابراهيم مردوخ

[1]–Voir Ali El Hadj Tahar, p22

Camille Le Roy [*]. ومن أبرز الفنّانين التشكيلين في الجزائر تكوّنوا بنفس الجمعية[1] مثل: **أمحمد إسياخم، عبد الرحمان ساحولي**[**]**، نور الدين شقران، مردوخ، باية محي الدين.**

مدرسة أخرى ساهمت في إثراء وتعليم الفنون بالجزائر كانت تسمّى بـ"المدرسة البلدية للفنون التشكيلية (Le Conservatoire) سنة 1881، كان إنشاءها في نهاية القرن 19م وخصصّت لها بناية في شارع الجنيرال موريس، تكوّنت من ثلاثة فروع هي: الرسم، النحت والموسيقى. ثم أصبحت المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة سنة 1888، وكان مقرّها الأوّل مسجد قديم حوّل إلى مدرسة شارع القناصل بحي البحرية بالقصبة السفلى، وأوّل من أدارها الفنّان "**شارل لابي Charle Labbé**[***]" ثم "**أبوليت دو بوا Happolite De Bois**" من 1885، 1909 "**ليون كوفي Léon Cauvy**" من سنة 1909 إلى سنة 1933 ثمّ كفّلت فرنسا المهندسان المعماريان "**ليون كلارو Léon Claro**[****]" و"**جاك باربيدا Jackes Barbéda**[*****]"

---

[*]– واصل **كامي لوروا Camille Le Roy** التدريس بالجمعية وبالمعهد التكنلوجي لبوزريعة بعد الاستقلال إلى سنة 1970 في إطار التعاون التقني بين الجزائر وفرنسا، وتخرج على يده مجموعة من الفنانين الجزائريين نذكر منهم نجار بودرين، بشير بن الشيخ، عيسى حمشاوي، يوسف صاري، وغيرهم.

[1]– أنظر، ابراهيم مردوخ، ص 112– 113.

[**] **عبد الرحمان ساحولي:** ولد سنة 1915 بالقصبة، العاصمة. تعلّم فنّ التصوير، والبورتريهات، والزخرفة، والمنمنمات، والخزف. قام بالعديد من المعارض بالجزائر والخارج. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P.286-285

[***]**شارل لابي Charle Labbé** (1820–1885) فنّان فرنسي، استقرّ بالجزائر سنة 1876. كان مدير مدرسة الفنون الجميلة الجديدة بالجزائرمنذ 1881 حتى وفاته.

[****]**ليون كلارو Léon Claro:** مهندس معماري فرنسي ولد بوهران وتتلمذ عند "**جاك باربيدا Jackes Barbéda**" بالعاصمة

[*****] **جاك باربيدا Jackes Barbéda:** مهندس معماري فرنسي، درّس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر الهندسة المعمارية.

ببناء المدرسة الحالية العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة في حدائق "غاتليف" (Parc Gatliff) وتعرف الآن بحديقة زرياب. دشّنت سنة 1950 إنضّم إليها المئات من الطّلبة (308 طالب) أغلبهم أوروبيون، درس فيها الأساتذة الموهوبون مثل "**فريدوي Fredouille**"، "**إيتيان شوفالييه Etienne Chevalier**"، "أندري **دوباك André Dupac**"، "**لويس فيرنيز Louis Fernez**"، "**أندري قريك André Greck**"*، وأساتذة جزائريون مثل: "**محمد راسم**"، "**بشير يلس**"، "**مصطفى بن دباغ**"، وأصبحت المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة[1] سنة 1985.

تواجدت أيضا مدرستين للفنون الجميلة غير المدرسة الوطنية بالجزائر العاصمة كانت بقسنطينة وبوهران، وكان لهما دورا هامّا في تكوين الفنّانين الجزائريين بالشرق والغرب الجزائري، إضافة إلى العاصمة كانت مدرسة قسنطينة آنذاك بمقرّ المسرح البلدي حيث ساهم الرسّام الفرنسي "**روجي ديبار oger Debat**" بإدارتها لمدّة عشرين سنة منذ سنة 1942 حتّى استقلال الجزائر تخرّج منها العديد من التشكيليين [2] أمثال: "**النوي عمّال**"، "**مرزوقي الشريف**"، "**عبد المجيد شعير**"، "**أمين خوجة الصادق****"، "**نذير شيبوب**"، "**بن يحي صامطة**"، "**صالح بوحفصي**". وغيرهم من الفنّانين.

---

* **أندري قريك André Greck**: (1912-1993)نحات فرنسي. عن:

http://www.piedsnoirs-aujourdhui.com/a_greck.html

[1]- ينظر ابراهيم مردوخ ، ص 113-114.

[2]- ينظر، المرجع نفسه ، ص 115-116.

** **أمين خوجة الصادق:** رسّام و مؤرّخ في الفنّ، ولد بقسنطينة في 15 أوت 1949. درس بمدرسة الفنون الجميلة بقسنطينة ثمّ بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس. تحصّل على ليسانس في تاريخ الفن و الآثار من جامعة باريس، كما تحصّل تعليم الفن التشكيلي من جامعة باريس. تحصّل على دبلوم الدراسات المعمّقة في فلسفة الجمال من جامعة باريس. تحصّل على دكتوراه في علم الجمال و علوم الفن من جامعة سان دوني. عمل أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة بقسنطينة ثمّ مديرا لهذه المدرسة من 1983 إلى 1991. أقام العديد من المعارض الشخصية في العديد من المدن الجزائرية: الجزائر، قسنطينة،

أمّا مدرسة الفنون الجميلة لوهران، من أقدم المدارس الفنّية بالجزائر. أنشأت سنة 1936 وأشرفت على إدارتها الأستاذة "**لامال**" حتّى الاستقلال ثم خلفها "**فيسنتي**" ثم الفنّان "**أمحمّد إسياخم**" بعد الاستقلال من سنة 1964 إلى 1966 وقد ساهمت هذه المدرسة الفنّية مثلها مثل المدارس الأخرى في تخريج مجموعة من كبار الفنانين[1] نذكر منهم مصمّم الأزياء العالمي "**إيف سان لوران***، **محجوب بن بلة****، **فرحات ليلى***** ، **عبد الله بن عنتر، عبد القادر قرداز، عبد العزيز بن زضمي******، وغيرهم.

وللدراسة في مدارس الفنون الجميلة كان يلزم الاقامة بالجزائر العاصمة، أو بقسنطينة أو بوهران، وهذا بالنسبة للجزائريين والأوربيين معا. وتداولت الدروس بالطريقة الكلاسيكية من طرف أساتذة فنانين موهوبين، ولكن لم يكن هناك دروسا حول "**سيزان Cézane**" وفنّه، ولا حول "**ماتيس Matisse**" والأفكار الفنّية

عنابة، و في العديد من مدن و بلدان العالم : باريس، تونس، الرباط، غرونوبل، ستوكهولم، ليبيا، أوغاندا. كما شارك في العديد من المعارض الجماعية في فرساي 1982، الجزائر 1996، باريس 1992-1995.

[1]- انظر المرجع نفسه ، ص 117.

* **إيف سان لوران:** فرنسي من مواليد وهران.

** **محجوب بن بلة:** ولد بمغنية (تلمسان) سنة 1946، ودرس بمدرسة الفنون الجميلة بوهران ثمّ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P 68.

*** **فرحات ليلى:** فنّانة تشكيلية ولدت سنة 1954 بمعسكر ودرست التزيين بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة للجزائر ودرّست بها حتّى سنة 1974. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P 142.

**** **عبد العزيز بن زضمي:** ولد بوهران سنة 1936، ودرس بمدرسة الفنون الجميلة بوهران ثم التحق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر. قام بالدراسة بمتحف الانسان بباريس. أستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بوهران 1973. مدير مدرسة الفنون بوهران1978. شارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر (1965- 1967- 1974) و في باريس 1989. توجد العديد من أعماله بالمتحف الوطني للفنون بالجزائر، و في متحف زبانة بوهران. عن:
ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر.

الجديدة من حركات وأساليب مثل: الدادائية، والتكعيبية، والفنّ الحديث، فلم تصل في وقتها للجزائر، وحتى الأساتذة الفرنسيين لم يتعرّفوا في ذلك الوقت على السيريالية حتى سنوات 1930[1] إلاّ بعض المتمرّدين الّذين لم يتأخّروا على مغادرة الجزائر من أجل العاصمة باريس.

وفي سنة 1937 قام الفنّان "محمد تمّام" والّذي يعتبر في الحقيقة رائد الفنّ الحديث بالجزائر بمعرض تشكيلي بقاعة عرض بالعاصمة وهو طالب بالمدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية بباريس " L'école nationale Supérieur des Arts Décoratifs" عند الأستاذ "**رولاند ديدو Roland Dudot**" سنة 1936، تمثّل هذا المعرض في لوحات تكعيبية لم يسبق للفنّانين الفرنسيين في تلك الفترة عرض أعمال بمثلها. وسبّب معرضه سخطا وفضيحة للمعمّر حيث لم تتقبّل السلطات الفرنسية هذا الأسلوب التعبيري الطليعي الوافد من عاصمتهم الكبرى باريس ومن طرف فنّان جزائري ثمّ لم يلبث أن تحصّل على منحة دراسية بالعاصمة الفرنسية ولكن بعد الاستقلال غيّر الفنّان "تمّام" كثيرا من أسلوبه واهتمّ أكثر بالمنمنمات والزخرفة. وفي 1944، العقد أوّل معرض جماعي تشكيلي[2] للمنمنمات والزخرفة الجزائرية والّذي اشترك فيه ثلاثة عشر فنّانا هم: **عبد الحليم همش، علال عبسي، محمد تمّام، براهيم بن عميرة، بن سمان***، **زميرلي****،**بشير يلس، محي الدين بوطالب، فراح عبد القادر، محمد غانم، علي علي خوجة، فرحات،**

---

1 – Voir, Ali El Hadj Tahar , p23.

2 – Voir, ibid, p28.

* **بن سمان محمد:** (1900–1929) فنان جزائري، درس بمدرسة الفنون الجميلة بباريس. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P 78.

** **زميرلي:** فنّان عصامي ولد سنة 1909 بتيزي وزو، عضو مؤسس فس الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية. شارك في العديد من المعارض بالجزائر والعالم.عن: Ibid, P 327-328.

عبد الكريم بن هاسل.

بقي الفنّانون الفرنسيون والأوربيون المستقرون في الجزائر يخلّدون تقليد صور القرن التاسع عشر حتّى سنوات 1950 حيث لقيت صياغة الحداثة التشكيلية بباريس فقط ولم تدخل الجزائر، وبالتالي لم تتجلّى أفكار "**بيكاسو Picasso**" ومفاهيمهم الوحشية والتجريدية في البلاد المستعمرة ولم يسمع بأسماء التلاميذ المتمرّدين على التشكيل الكلاسيكي مثل: "**موندريان Mondrian**"، "**بيكاسو Picasso**"، "**كانداسكي Kandenski**"، "**بول كلى Paulé clée**".

الحركة التشكيلية لما بعد الاستقلال

برز القليل من الفنّانين الجزائريين في الفترة الأولى لما بعد الاستقلال والّتي تشمل سنوات الستّينات والسبعينات من القرن العشرين، وكانوا أقلّية متفرّقون، تواجدت أغلبيّتهم بفرنسا ولكن بدأوا يأخذون طريق العودة إلى الوطن بعد الاستقلال، وكانوا روادا مخضرمين أمثال: **أمحمّد إسياخم، بشير يلّس، محمد بوزيد، محمّد خدّة، محمّد تمّام، ...** ساهموا في تكوين دفعات من الفنّانين التشكيليين بكل من مدرسة الفنون الجميلة بقسنطينة، وهران والجزائر. كما شرعت الحكومة الجزائرية بإرسال البعثات إلى الخارج لتكوين أبنائها في شتى المجالات، ومن بينها الفنون التشكيلية.

وكانت مجموعة من الفنّانين العصاميّين تأثّروا بالمعارض الفنّية واحتكوّا بالفنّانين المحترفين أمثال: **حميد عبدون، وزرالي أرزقي،...** ثم تخرّج بعض الفنّانين من مختلف أكاديميات العالم، من أبرزهم الخطّاط "**محمّد سعيد شريفي**"، الّذي تخرّج سنة 1963 والخطّاط "**عبد الحميد إسكندر**"* من مدرسة تحسين الخطوط

* **عبد الحميد إسكندر**: خطّاط جزائري، خريج مدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة. أستاذ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر وعضو جمعية الفنون التطبيقية بالجزائر. شارك في معارض جماعية بالجزائر في السنوات (1982– 1989). عن: ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر.

بالقاهرة، "**إبراهيم مردوخ**"* من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سنة 1967، فنّانين آخرين دخلوا من المهجر مثل الفنّان "**صمصوم إسماعيل**"** والفنّان "**بوخليفة محمّد**" الّذي درس الخط العربي وانطلق بفكرة أنّه صورة للحضارة وللتراث العربي الإسلامي في الجزائر فيدافع عنه بقوله «**يشكّل الخط العربي الصّورة الحضارية الرائعة وأحد الرّكائز الأساسية التي حفظت التراث العربي الإسلامي من التّلف...**»[1].

تميّزت أيضا هذه الفترة بميلاد الاتّحاد الوطني للفنون التشكيلية سنة 1963 على يد الفنّانين المخضرمين، نذكر منهم: **محمّد الواعيل، أمحمّد اسياخم، شكري مصلي، محمّد تمّام، مصطفى عدان**[***]، **فليجاني خيرة**[****]، **علي خوجة**، ورئيس الاتحاد بشير يلّس، وابتداء من سنة 1969 انظمّ أيضا إلى هذا الاتحاد خريجي جمعية الفنون الجميلة والمدرسة الوطنية للفنون الجميلة، فنذكر منهم الرسامون الواقعيون:

---

* **إبراهيم مردوخ:** فنّان تشكيلي جزائري وله مؤلّفات حول الفن التشكيلي في الجزائر.

** **صمصوم إسماعيل:** (1934-1988) من كبار الفنّانين الجزائريين، عاش مدّة في سويسرا وقام بمعارض في الجزائر وخارجها. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P.289

[1] -la Caligraphie -signe et symboles-, musée national de l'enluminure de la caligraphie arabe, ministère de la culture, 2007, p16.

*** **مصطفى عدان:** نحات، زخاف، مصمّم ومهندس داخلي. ولد سنة 1933 بالقصبة، الجزائر ودرس الفنون بألمانيا. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P30

**** **فليجاني خيرة:** (1912-1991) فنّانة عصامية ومن النساء الرواد في التصوير التشكيلي الجزائري. عن:

Ibid, P144

"**عائشة حداد***"، "**محمّد دوّادي****"، "**بشير إبن الشيخ*****"، "**صاري يوسف**"، "**عيسى حمشاوي******"،

---

* **حداد عائشة:** من مواليد برج بوعريريج سنة 1937. درست الفن التشكيلي بمرسم جمعية الفنون الجميلة بالجزائر. عملت أستاذة للرسم بثانويات العاصمة 1966، 1983، ثمّ مفتشة للتربية الفنية إلى غاية إحالتها للتقاعد. كانت عضوا بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1973. وأيضا بالاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب 1975. أقامت العديد من المعارض بالجزائر و في الخارج منها قاعة راسم 1974، بغداد و الرباط 1974، المعهد التكنولوجي بالجزائر 1986، سفارة السويد بالجزائر 1991، المركز الثقافي الجزائري بباريس 1991، قصر الثقافة بالجزائر 1999، المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر (معرض إستذكاري) سنة 2000. كما شاركت في العديد من المعارض الفنية 1972، رواق الأعمدة الأربعة بالجزائر 1973، المعرض الدولي حول دينيه بالمركز الثقافي الفرنسي بالجزائر 1975، و شاركت بعدة معارض دولية: بطوكيو، القاهرة، الكويت 1976، معرض النساء المغاربيات، و في العديد من المدن العالمية: جاكرتا، منيلا، إسطنبول، أنقرة، باريس، الجزائر، تونس. و شاركت بفعالية في العديد من المعارض الجماعية إلى غاية 2001. أحرزت على العديد من الجوائز والميداليات. يوجد العديد من أعمالها الفنية مقتناة من قبل: المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر، متحف الباردو بالجزائر، مقرّات الامم المتحدة، الفاو، اليونسكو، اليونسيف، و كذلك من قبل مجموعات شخصية بالجزائر، طوكيو، أبوظبي، عمّان، الشارقة، برلين، جاكرتا روما. عن: ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر.

** **محمّد دوّادي:** رسّام واقعي يختص بالمناظر الطبيعية وخريج جمعية الفنون الجميلة بالجزائر. أقام عدّة معارض شخصية: قاعة راسم بالجزائر، مركز البريد ببني مسُّوس 1968، قاعة الفنون بالجزائر 2002 ومعارض جماعية بالجزائر 1974-1989. عن: المرجع نفسه.

*** **بن الشيخ البشير:** ولد سنة 1944 بالصدوق بولاية بجاية. فنّان واقعي يميل إلى رسم المناظر الطبيعية، تكون في مرسم جمعية الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، وشارك في المعارض الجماعية بالجزائر في السنوات 1974، 1979، 1980، 1983، 1989، 1994. كما أقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر سنة 1967، 1970، 1978 بقاعة راسم 1981، قاعة مولود فرعون 1983، و بقاعة راسم 1994، و بفندق الأوراسي بالجزائر 1996، و بفندق سوفيتال 2001. عضو الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية ثم الاتحاد الوطني للفنون الثقافية. عن: المرجع نفسه.

**** **عيسى حمشاوي:** ولد سنة 1939 بفرنسا. درس الفن التشكيلي بمرسم جمعية الفنون الجميلة بالجزائر. أسلوبه واقعي، انطباعي مختص في رسم المناظر الطبيعية. عمل مفتشا للبريد و المواصلات. كان عضوا في الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية وأقام العديد من المعارض الشخصية بقاعات الجزائر (قاعة راسم، المركز الثقافي لولاية الجزائر، قاعة مولود فرعون، قاعة حميمومنة، قاعة فنون، فندق الجزائر) و ذلك منذ سنة 1971. كما أقام معرضا لأعماله الفنية بالمركز الثقافي الجزائري بباريس 1988. شارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر (1967، 1970، 1973، 1974، 1979، 1980، 1983، 1989، 1993). عن: المرجع نفسه.

والفنّان "**موسى بودرين**"* الّذي كانت له محاولات تجريدية وشبه تجريدية، كما نجد أيضا الفنّان "**محمّد نجّار**" الّذي أتمّ أسلوبه بنوع من الفطرية و"**نور الدين شقران**" حيث بدأ دراسته بجمعية الفنون الجميلة ثمّ واصل بمدرسة الفنون الجميلة، والّتي تخرّج منها العديد من الفنّانين أمثال: "**لزهر حكّار**"**، "**محمّد بن**

* **بوردين موسى** : ولد بالجزائر العاصمة سنة 1947. خريج مرسم جمعية الفنون الجميلة بالجزائر (1966– 1969) وعضو الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1974، عضو جمعية الفنون التطبيقية بالجزائر، وأيضا عضو جماعة (37 رسّام). أسلوبه واقعي في البداية ثم اتجه إلى التجريد و نصف التجريد.أقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر و أول معرض له بقاعة الاتحاد الوطني للفنون 1973، ثم عدة معارض بقاعات بالجزائر العاصمة كما أقام العديد من المعارض الشخصية بالخارج: باريس ، بكين، طوكيو، مونريال، مدريد، بلغراد، براغ، موسكو، هافانا، الهافر، بغداد، الرباط، صوفيا. شارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر من 1972 إلى 2000 و خارج الوطن بتركيا 1974، بغداد 1974، تونس 1974، باريس 1986، أنتيب 1988. شارك في انجاز مجموعة من الجداريات بمطار الجزائر الدولي 1977، و بمناسبة الألعاب الافريقية بالجزائر 1978، و بالمتحف المركزي للجيش الوطني الشعبي. كما شارك في إنجاز جدارية بمناسبة عيد الشباب بالجزائر سنة 1978. توجد العديد من أعماله بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر، المتحف المركزي للجيش الوطني الشعبي بالجزائر، وزارة الثقافة بفرنسا، سفارة فرنسا بالجزائر، متحف سالفاتور ألندي، و عند الكثير من الخواص في الجزائر، بلجيكا، كندا، تونس، المغرب، فرنسا، لبنان، إيطاليا. تحصل على جائزة التصوير الزيتي بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال سنة 1982. كما تحصل في 1983 على الجائزة الثانية لمسابقة بلدية الجزائر. عن: المرجع نفسه.

** **حكّار لزهر**: ولد سنة 1945 بمدينة خنشلة. درس الفن التشكيلي بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر (1963، 1966). عيّن مدير مصلحة الابداع و الانجاز بالشركة الوطنية للنسيج بالجزائر(1969، 1987). أسلوبه يتراوح ما بين التكعيبية و شبه التجريد. أقام مجموعة كبيرة من المعارض الفنية بمختلف قاعات العرض بالجزائر في السنوات (1972، 1991، 1992)، و بالمتحف الوطني للفنون الجميلة (1998، 2002). إستقر بتونس في السنوات الأخيرة حيث أقام العديد من المعارض: قاعة يحي 1995، قاعة شريف فين أرت (1996، 1997، 1999، 2001).كما أقام العديد من المعارض بالخارج : المركز الثقافي الجزائري بباريس 1998، بوردو بفرنسا 1994، قاعة ريشوليو بباريس 1998، سانت إتيان 1998، المركز الثقافي الجزائري الأمريكي بنيويورك 1999، وشارك في العديد من المعارض الفنية بالجزائر و في مختلف بلاد العالم و خاصة: تونس، إشبيلية، إسبانيا، باريس، و مختلف المدن الفرنسية. يوجد العديد من أعماله الفنية بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر، متحف الفن الحديث بتونس. له لوحات مقتناة من قبل بلدية تونس، بلديات سانت إتيان و روان بفرنسا، وبلدية الجزائر. عن: المرجع نفسه.

بغداد"[*]، "**سعيد سعيداني**"، "**محمّد حنكور**"[**]، "**عبد العزيز زضمي**"، أمّا قسم الفنون الإسلامية[1] بالمدرسة نجد منه "**مصطفى أجعوط**"[***]، "**علي كربوش**"، "**بن تونس**[****] **مقداني**"، "**أبو بكر الصحراوي**"،...

وفي مجال الكاريكاتور ورسم السلسلات الهزلية (BD) نجد مجموعة أيضا من الفنّانين أمثال: **محمّد حنكور، سليم، أحمد هارون،** ... نشروا انتاجاتهم الفنية في مختلف الصّحف الوطنية مثل: المجاهد اليومية،

---

* **بن بغداد محمد** : رسّام و مسرحي وصحفي، من مواليد مدينة البليدة. مراسل فنّي لجريدة المجاهد اليومية الصادرة بالفرنسية، وعضو الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية. ينتمي إلى جماعة الأوشام. شارك في المعارض الجماعية بالجزائر (1967- 1968- 1974) ضمن الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر. شارك في بينالي ببغداد 1973 وأسلوبه رمزي مستوحى من الزخارف الشعبية. عن: المرجع نفسه.

** **حنكور محمد:** مصوّر زيتي و رسّام كاريكاتور، ولد بتاريخ 12 جويلية 1944. بدأ دراسته الفنية بمدرسة الفنون الجميلة بوهران 1969 ثم واصل بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، ثم بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس (قسم الحفر). عمل رسّاما للكاريكاتور بمجموعة من الجرائد و المجلات: الشعب، جون أفريك، المجاهد، الجزائر الأحداث، الجمهورية، واتبع في تنفيذ لوحاته الزيتية الأسلوب التعبيري، ثم اتجه إلى السريالية. أقام العديد من المعارض الشخصية في: قاعة الموغار بالجزائر 1971، معرض ببلغاريا 1977، معرض بمونريال بكندا 1980. المركز الثقافي بوهران 1989. وشارك في العديد من المعارض الجماعية: بوهران 1971- 1988- 1990- 1991، الجزائر 1994، ألمانيا 1984. يوجد العديد من أعماله الفنية بمتحف زبانة بوهران، كما تحصل على الجائزة الأولى بمسابقة الكاريكاتور السياسي بألمانيا 1984. قام بطبع العديد من كتب الكاريكاتور و الأشرطة المصورة. عن: المرجع نفسه.

[1]- ينظر، إبراهيم مردوخ ص88.

*** **أجعوط مصطفى:** رسّام منمنمات، ولد سنة 1948. درس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة. أقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر ابتداءا من معرضه الشخصي بقاعة راسم سنة 1971، كما أقام معرضا خاصا ببيروت تحت إشراف السفارة الجزائرية سنة 1974. شارك في العديد من المعارض الفنية بالجزائر (1974- 1975- 1980- 1981- 1982- 1984- 1985- 1986- 1989). وتحصل على الجائزة الثانية لمسابقة بلدية الجزائر 1969. كما تحصل على الجائزة الكبرى في الفنون و الآداب سنة 1970. كان عضوا في الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية والأمين العام لجمعية الفنون التطبيقية. عن: المرجع نفسه.

**** **بن تونس** رسّام منمنمات وخريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، فرع الفنون الاسلامية. التحق بالمدرسة العليا للفنون بطهران بإيران حيث نال ليسانس في الفنون التشكيلية والمنمنمات. شارك في العديد من المعارض و المسابقات على المستوى الوطني و الدولي.نال عدة جوائز منها الجائزة الأولى في الذكرى العشرون للاستقلال بالجزائر سنة 1982.قا بتنفيذ العديد من الطوابع البريدية. عن: المرجع نفسه.

الجزائر، الأحداث، والعديد من المجلات مثل: المجاهد، الشعب، ألوان. كما برزت فنّانات جزائريات من خلال المعارض الفردية أو الجماعية وخاصّة منها في يوم 08 مارس سنويا بمناسبة عيد المرأة مثل: **فليجاني خيرة، باية محي الدين، عائشة حدّاد، زينة عمّور، داود جوزي، أنجر عامر، بتينا عيّاش***، **سهيلة بليمار، فتيحة سيكر** ... أمّا تخصصّ النحت كان قليلا جدا، من بينهم: **مصطفى عدان** الذي تكوّن بألمانيا، وتخصّص في فن السيراميك، وأغلب الفنّانين النحّاتين تكوّنوا بمجهوداتهم الخاصّة في النّحت، نذكر منهم "**مبروك جوقاني**"، "**نوارة الطيب**"، **محمّد دمّاغ**.

أمّا فترة الثمانينات بالجزائر في المجال الفنّي، عرفت تطوّرا كبيرا وأحداثا ثقافية وتوسّعا في التّكوين الفنّي، كانت إيجابية على الحركة التشكيلية. ومن أبرزها إنشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة بنفس مقرّ المدرسة الوطنية. كما تمّ إنشاء أقسام خاصّة بالمعاهد التكنولوجية لتخرّج أساتذة التربية التشكيلية والّتي منها

* **بتينا هاينن عياش:** ولدت بتينا بمدينة زولنغن بألمانيا الغربية في سنة 1937 في عائلة محبّة للآداب و الموسيقى و الفنون الجميلة. أبوها هانس هاينن عالما مختصا في اللغة و الاقتصاد و الصحافة، و كان شاعرا غنائيا كبيرا و أمها مثقفة جدا. وجّهها الفنان الألماني أوروين يوفين إلى الفنون الجميلة لمّا لاحظ استعدادها للفن. تردّدت على مختلف أكاديميات الفنون الجميلة في ألمانيا و غيرها. من سنة 1954 إلى 1957 زاولت دراستها الفنية في مدرسة الفنون التطبيقية بكولونيا خلال صيف 1957 بأكاديمية الفنون الجميلة بميونيخ، و من 1957- 1958 درست بأكاديمية الفنون الملكية بوكوبنهاغن بالدنمارك. تعرفت على أجواء الشرق لأوّل مرّة سنة 1962 عند زيارتها إلى مصر حيث أخدت بسحر الشرق. تعرّفت على السيد عبد الحميد عياش بباريس ثم تزوجته و في سنة 1963 استقرّت نهائيا بقالمة بالشرق الجزائري رفقة زوجها عبد الحميد. بتينا فنّانة واقعية مغرمة برسم المناظر الطبيعية الجزائرية. خلّدت منطقة قالمة بأعمالها الفنيّة. أغلب عمالها الفنية منفذة بتقنية الكواريل التي تتقن استعمالها بمهارة منقطعة النظير. فنّانة غزيرة الانتاج أقامت مجموعة لا تحصى من المعارض الفنية ابتداءا من سنة 1955 إلى 2002، في مختلف بلدان العالم: ألمانيا، سويسرا، الجزائر، تونس القاهرة، الدار البيضاء، حلب، دمشق، عنابة كما قامت بالعرض بالمركز الثقافي الجزائري بباريس 1990، 1998. شاركت في العديد من المعارض الجماعية ضمن الفنّانين الجزائريين بالجزائر (1973- 1983- 1986- 1991- 1992- 1993- 1997- 1999). يوجد العديد من أعمالها الفنية في مختلف متاحف العالم: المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر، وزارة الثقافة بألمانيا المتحف الألماني بزولنغن و عدّة متاحف ألمانية، دار الثقافة بتونس، المتحف الوطني بزولنغن. عن: المرجع نفسه

تخرّج الفنّان "**مقدس نور الدين**" محلّ الدراسة بعد أن سجّل السنتين الأوليتين بمدرسة الفنون الجميلة بوهران، فتح المتاحف وقاعات العرض، والعديد من المشاغل للفنانين والحرفيين أيضا، وقاعات السنيما والمحاضرات. كما تمّ بناء عدّة هياكل ثقافية ومكتبات. كل هذا سمح برفع المستوى الفنّي والثقافي في البلاد. وظهر الاتّحاد الوطني للفنون الثقافية الّذي ضمّ كل من الاتّحاد الوطني للفنون الغنائية و الاتّحاد الوطني للفنون السينمائية.

كما نُضِّمت المهرجانات التشكيلية والتي سمحت ببروز العديد من الفنّانين على شكل مجموعات[1]، مثل مجموعة باتنة: "**منوبي الشريف***"، "**هوّارة حسين****"، "**مصطفى لكحل**"، "**مرزوقي الشريف**"***، ومجموعة بسكرة مثل "**وحيد طهراوي**"، مجموعة المسيلة منها: "**عمروني**"، "**عبد الحميد لعروسي**"****،

---

[1] – ينظر، المرجع نفسه ، ص89.

* **منوبي الشريف:** رسام ونحات عصامي ، ولد سنة 1957 بباتنة. عن:

Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintres ,sculpture et designers Algérien, P235

** **هوّارة حسين:** ولد سنة1948 بالقنطرة ببسكرة ، درس بمدرسة الهندسة المعمارية والفنون الجميلة بالجزائر. عن:

Ibid, P 172.

***مرزوقي الشريف: ولد سنة 1951 بواد سوف، درس بمدرسة الفنون الجميلة بقسنطينة. عن: Ibid, 237.

****عبد الحميد لعروسي: فنان من ولاية المسيلة، ترأس الاتحاد الوطني للفنون الثقافية.

ومجموعة سوق أهراس مثل: "**حسن بوساحة***"، "**شعلان الشريف**". ومن نفس المجموعة "**محمّد بوثليجة****"، أيضا مجموعة بشار، مثّلها "**مرزوق بن سرجان**"، و"**أحمد بن سهول**"، مجموعة بوعريريج مثل **لخضر خلفاوي*****، والعديد من الفنّانين من جماعات مختلفة. فنّانون آخرون خريجي المدرسة الوطنية، والمدرسة العليا للفنون الجميلة وأكاديميات أوروبية، نذكر منهم: "**زبير هلال**"******، "**أحمد سلام**"، "**جمال مرباح**" وعصاميين[1] مثل: "**حسين زياني**" وغيرهم من كبار الفنّانين أناروا الساحة الفنّية في تلك الفترة.

كما كان لنفوذ الثقافة الفرنسية والغربية على الوطن تأثيرها في الاتجاهات الفنّية السائدة آنذاك من واقعية (خاصة مع المستشرقين)، انطباعية، وتكعيبية وتجريدية وسريالية، وغيرها انتشرت بين الفنّانين الجزائريين، واعتمدوا التصوير المسندي منذ بداية القرن العشرين، الّذي كان من الوسائل الحديثة الواجب

---

* **بوساحة حسن:** رسّام و شاعر. مفتش بالتربية الوطنية وعضو مؤسس لمهرجان الفنون التشكيلية بسوق أهراس. أقام معرضا شخصيا لأعماله بالمسرح الجهوي بعنابة سنة 1999. شارك في مجموعة من المعارض الجماعية في : سوق أهراس، فرنسا، كوبا، روسيا، اليونان، أمريكا الشمالية. تحصل على الميدالية البرونزية بالمهرجان العالمي للفنون بالقاهرة. عن: ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر.

** **بوثليجة محمد:** خطّاط، زاول دراسته الفنية بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، كما قام بالدراسة بمدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة. واصل دراسته بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، وشارك في مجموعة من المعارض الفنية: القاهرة 1984، الجزائر 1987، أفنيون 1995. عن: المرجع نفسه.

*** **خلفاوي لخضر:** رسّام و خطّاط من مواليد برج بوعريريج سنة 1955. عضو الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية و الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، وأمين وطني مكلف بالتنظيم بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، و عضو الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب 1984– 1985. أقام عدّة معارض فردية خاصة: معرض بقاعة راسم بالجزائر 1980، ثم معرض بقاعة راسم 1987، كما أقام معرضا فرديا بدار الثقافة ببرج بوعريريج تحت إشراف السيد وزير الثقافة. شارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر و خارج الوطن، وحاز على العديد من الجوائز، كما حاز على تكريم من رئاسة الجمهورية سنة 1987. عمل رسّاما للكاريكاتير في عدّة صحف وطنية. كتب عنه العديد من الصحف و المجلات الجزائرية، كما ورد اسمه في كتاب عن الفنّانين الجزائريين لمنصور عبروس. عن: المرجع نفسه.

**** **زبير هلال:** فنّان ومصمم جزائري، ولد بسيدي بلعباس وأستاذ حاليا بالمدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بالجزائر.

[1] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 90.

استعمالها بالطريقة المعاصرة في وقتهم وفي هذه المرحلة من الثمانينات قال "محمّد خدةّ" «**إن هؤلاء الفنانين سقطوا في فخّ الأيديولوجية الاستشراقية** »[1] ولكن في حقيقة الأمر عبّر هؤلاء الفنّانين بالطريقة المعاصرة التي كانت آنذاك وهي التشخيصية (le Figuratif) وبالشّكل السّائد في تلك الفترة. واعتمد فنّانون آخرون على أسلوب الغير التشخيصي (le Non Figuratif) معتمدين على الرّموز خاصّة (Le Signe) بطابعه المحلّي، وآخرون اتّبعو الأسلوب النصف تشخيصي (Le Semi Figuratif) بتعابير القلق والخوف وهذا ما نجده كثيرا في أعمال الفنّان "إسياخم". كان اختيارهم لهذه الأساليب يتماشى مع اختيار الشعب الّذي ينغرس وينحدر فيه بمطالبته بماضيه الّذي يفتخر به دائما ومنقبض بإرادة التغيير. هؤلاء الرّواد المؤسّسين للفنّ التشكيلي الجزائري أرادوا إبراز قيمة وتاريخ ثقافتهم في نفس الوقت وحضورهم كجزائريين.

توجّه "**مصلي**" و"**إسياخم**" إلى أسلوب تشخيصي تعبيري لهدف إبراز وإظهار معاناة الشعب الجزائري وقساوة العيش آنذاك. بقي "إسياخم" متعلّق ومتشبّث بأسلوبه حتّى مماته في 01 ديسمبر 1985 ولم يمارس أيّ أسلوب آخر، وكان مدرسة قائمة في الاتجاه التجريدي بالجزائر بأسلوب مميّز استوحاه من الخط العربي والرموز البربرية، ومن الطبيعة الّتي يحدّدها في خطوط وألوان فريدة من نوعها. أمّا "**مصلي**" تطوّر أسلوبه إلى نصف تشخيصي مع استخدامه رموزا عامّية تتعلّق بالصّور الإنسانية. وبالنسبة للفنّان "**أحمد شرقاوي**" تأثّر بالأنماط البربرية العربية وكان ملهما للغاية بما سمّي فيما بعد "مدرسة الرّمز" حيث نجد أيضا "**محمّد خدّة**" و"**عبد الاله بن عنتر**" طوّرا حروفية تشكيلية من الرموز المحلية لمناطقهم الأصلية وفي فترة من التساؤل العالق والمستمرّ حول الهويّة، لم يخفق الفنّانون الجزائريّون في الحقيقة ولا في التّاريخ ولا في الثقافة المتعلّقة بوطنهم. فتوافقوا وانسجموا بتعبيراتهم ولم يتأثّروا بالحداثة التي ظهرت في أعمال زملائهم وأصدقائهم الفنّانين الأوروبيّين بالرغم من أنّهم تعلّموا في نفس مدارس الفنون الجميلة. وكانوا في

[1] –Voir, Ali El Hadj Tahar, p24

أعقاب "مدرسة باريس"، ورسوماتهم ذات مستوى كبير[1]، وتبقى التّقنية متمكّن منها ومضبوطة، ولكن الأسلوب هو الّذي به تسمّى الفنون وتتحقّق بالاستقلال.

مرّت الجزائر بمرحلة أُطلق عليها اسم العشرية السوداء وهي فترة التسعينات، كانت أحداثها جدّ مأساوية، تسبّبت في هجرة الأدمغة والعديد من الفنّانين كما قُتل أثناءها الكثير من كبار الفنّانين والإطارات، وغُلقت قاعات المعارض الفنّية، وقاعات السّنيما، ولكن مع نهاية هذه العشرية تحسّنت الأحوال الأمنية عامّة وانتعشت الحركة التشكيلية في البلاد، وتواصل تدريس الفنون حيث تخرّجت دفعات جديدة من الفنّانين، فتضاعفت المعارض التشكيلية فيما بعد، وتحسّن الإنتاج الفنّي وبرزت أسماء جديدة[2] منها "**رجاح رشيد***" وزوجته، "**كمال نزار**"، "**فريد بوشامة**" وكانت نهاية التسعينات المأسوية بداية وانطلاقة لاتّجاهات فنّية جديدة في القرن الواحد والعشرين، أثمرت ببروز العديد من الفنّانين الجزائريين على السّاحة الوطنيّة والدولية.

اختلفت الأساليب والاتّجاهات عند الفنّانين الجزائريين من الواقعية الّتي برز فيها "**محمّد زميرلي**"، "**عبد الرحمان ساحولي**" كرائدان في التشخيصية الفنّية بأسلوب واقعي وبقوّة تحكّمٍ كبيرة في اللّون والتّقنية. أيضا "**بشير بن الشيخ**"، "**عيسى حمشاوي**"، "**الحاج يوسف صاري**"، "**محمد دوادي**"، "**مرزوقي الشريف**"،

---

[1] – Voir, Ibid, p29.

[2] – ينظر، إبراهيم مردوخ، ص90–91.

* **رجاح رشيد** : ولد بالجزائر سنة 1956 ودرس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر (قسم الاتصال البصري) 1984–1985، و واصل دراسته بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر. زاول تدريس التربية الفنّية بالجزائر العاصمة ثمّ ثانوية الشيخ بيوض بالقرارة. أقام العديد من المعارض الخاصة في الجزائر في: قاعة حميمومنة 1992، قاعة أكوريل 1992، فندق سوفيتال 1993. وشارك في مجموعة من المعارض الفنّية بالجزائر: 1985، 1986، 1987، 1996، 2001، 2002. عن:
المرجع نفسه.

وفنّانين أتقنوا أيضا الواقعية في القرن الواحد والعشرين مثل "**مقدس نور الدين**"، "**طالبي رشيد**"، "**زياني حسين**"، كما نذكر أيضا الشاب الفنّان "**سفيان داي***" الّذي تفوّق بأعماله الزيتية الواقعية.

وفي الانطباعية أو التأثيرية، نجد الأسلوب التعبيري عند المخضرم "**محمد بوزيد**" الّذي رسم الرّيف الجزائري بألوان غنية برّاقة لمنطقة القبائل، "**عائشة حدّاد**"، "**طالبي عكاشة**"، والموسيقي الشعبي "**سعدي حسيسن**"** الّذي جمع بين قصائده وألوانه الجميلة في رسم مناظر العاصمة[1] خاصّة بلمسات انطباعية حسّاسة جدّا، ومناطق أخرى في الجزائر.

نجد أيضا التكعيبية مفضّلة عند بعض الرسامين مثل "**شكري مصلى**"، "**عمار علالوش**"، "**أمحمّد إسياخم**"، كلّ واحد بطريقته الخاصّة، منهم من استقرّ في نفس الأسلوب مثل "**بشير يلّس**" أمّا "**إسماعيل صمصموم**" تميّز بتكعيبية بطريقة فسيفسائية جميلة. وكان للتجريدية انتشارا عند الفنّانين الجزائريين، ويعتبر الفنّان "خدّة محمّد" رائدا لها ولم يمارس أسلوبا آخر غيرهما كما نجد أيضا الفنّان "**قرماز**" الفنّان "**أكمون**"، الفنّان "**زرارقي**" والفنّان "**عيدون**".

---

* **سفيان داي** فنّان تشكيلي، خريج المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بباتنة تخصص في الرسم الزيتي وكانت بعض أعماله تفوق الواقعية.

** **السعدي أحسيسن:** رسّام و مغني شعبي، ولد بالجزائر العاصمة في 05أكتوبر 1946. بدأ حياته الفنية التشكيلية سنة 1959، و في نفس السنة شرع في ممارسة الغناء الشعبي. و في سنة 1964 انخرط بالمعهد الوطني للموسيقى (الكونسيرفاتوار) و تتلمذ على رائد الفن الشعبي المطرب الحاج امحمد العنقاء، في نفس السنة انضم إلى المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر لتحسين مستواه الفني. أقام العديد من المعارض الشخصية و شارك في العديد من المعارض الجماعية. عن:

H'ssicen le chaâbi lumineux, Collection Patrimoine, Edition ANEP , Algérie, 2000.

[1] Voir, Ibid, P 13.

وفي الاتّجاه التجريدي نجد "مجموعة أوشام" الّتي اعتمدت الرّمز في الأعمال الفنّية أمثال "**قاصر رمضان**"، الّذي تأثّر جدًّا بأسلوب "**مارتيناز Martineze**" التجريدي وهو من المجموعة أيضا، والفنّان "**محمّد بن بغداد**" استوحوا أعمالهم التجريدية من الزّخارف الشعبية[1] والرموز المحلية.

كان للفنّ الفطري نصيبا في الأعمال الفنّية خاصّة عند العصاميّين مثل: "**باية محي الدّين**"، "**سهيلة بلبحار**"[*]، كما نجد الفنّانة "**فوزية منور**[**]" بنفس الأسلوب للفنّ السّاذج في أواخر القرن العشرين والفنّان "**محمّد الصغير**" الّذي تجلّت أعماله ما بين الانطباعية والفنّ السّاذج.

أمّا أسلوب الحرف العربي الّذي انتشر جليًّا في مختلف أقطار العالم العربي ومن رواده العراقي "شاكر حسن آل سعيد" والّذي اعتمدت عليه الباحثة كثيرا في الدراسة النظرية للأطروحة من خلال كتاباته ومقالاته الفنّية. ومثّل هذا الاتّجاه "**محمّد بوثليجة**" بالجزائر، وانتشرت الأعمال الفنية عند مختلف المعاصرين

[1] ينظر، إبراهيم مردوخ، ص99.

[*] **بلبحّار سهيلة** : من مواليد البليدة سنة 1934.عضوة بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية سنة 1972. أسلوبها في الرسم فطري زخرفي متميز شبيه إلى حدّ بعيد بأسلوب الفنّانة باية. أقامت العديد من المعارض الشخصية بالجزائر: قاعة راسم (1973– 1980) قاعة مولود فرعون 1971، قاعة الأعمدة الأربعة 1975، سفارة تونس بالجزائر 1979 المركز الثقافي لولاية الجزائر 1981، المركز الثقافي الفرنسي 1982، المركز الثقافي الاسباني 1982، معرض استذكاري بالمتحف الوطني للفنون الجميلة 1984، قاعة حميمومنة 1986، قصر الثقافة بالجزائر 1991، فندق سوفيتال 1992، المركز الثقافي الجزائري بباريس 1986. كما شاركت في الكثير من المعارض الجماعية يوجد العديد من أعمالها الفنية بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر.

[**] **فوزية منور**: فنّانة عصامية ولدت سنة 1964 بسيدي بلعباس. قامت بعدّت معارض في الجزائر والعالم، وتحصلت على عدّة جوائز فنّية.

مثل "**كور نور الدين***"، "**عمر خيثر**"**"، "**خالد سبع**"***"، "**طيب لعيدي**"***". وهم فنّانون برزوا أكثر في بداية القرن الواحد والعشرين أعطوا لمستهم الخاصّة وطبعة حديثة للحروفية في الجزائر متميّزة جدًّا ويختلف كل عمل فنّان عن الآخر، وتعدّ الحروفية كأسلوب جديد وحديث عربيّ محض.

نجد أسلوبا آخرا معاصرا وعالميا وُجدت وانتشرت أسبابُ ظهوره في كل العالم دون أن يكون ارتباط أو تبادل معرفي بين هؤلاء الفنّانين الّذين مارسوه سابقا وهو أسلوب "فن البيكسال" الّذي يتميّز بجزيئاته المّربعة على شكل فسيفساء، أبدع فيه الفنّان "**مقدس نور الدين**" منذ سنوات الثمانينات إلى حدّ اليوم، كما نجده أيضا عند الفنان "**جمال تمتام**"***** سوف نتعرف على هذا الأسلوب بالتفصيل فيما يخص نشأته وانتشاره وتنوّع أشكاله الفنية.

* **كور نور الدين:** من مواليد سنة 1960 بوهران، خطّاط وفنان تشكيلي. تكوّن في مجال الخط العربي في مصر (1982-1985) ثمّ درس الفنون التشكيلية بجامعة مستغانم.

** **عمر خيثر:** خطاط وفنّان موسيقي، قام بالعديد من المعارض الفنّية بمختلف ولايات الوطن.

*** **خالد سبع:** فنّان وخطاط تشكيلي من ولاية خنشلة.

*** **الطيب العيدي:** فنّان وخطّاط معاصر من ولاية الأغواط. بدأ ممارسة فن الرسم بصورة ذاتية بسن مبكرة ثم صقل هذه الموهبة اكاديميا وتخرج من المعهد التكنولوجي للتربية كاستاذ للفن التشكيلي سنة 1992 . قام بعدّة معارض بالجزائر والعالم، كما تحصّل على الكثير من الجوائز في الوطن وخارجه.

***** **جمال تمتام:** فنّان تشكيلي، درس بمدرسة الفنون الجميلة لعنابة.

أسلوب البيكسال المعاصر (أسلوب الفنّان النّموذجي)

يعتبر فن البيكسال فن تجميع جزيئات مختلفة الأشكال أو مربّعات صغيرة لتركيب تحفة فنّية؛ فنستطيع استغراق ساعات لدراسة لوحة فنّية في فنّ البيكسال ولكن يستغرق صاحبها وقتا كبيرا لا نستطيع تحديده لتحقيقها. يتعلّق البيكسال بالصّورة الرّقمية، ويمثّل الجزيء الصّغير جدّا الّذي يكوّن ويركّب الصّورة، ويكون قابل للتّغيير من حيث لونه وانعكاسه الضوئي. فإذا كانت الصّورة بيضاء وسوداء يمثّل البيكسال فيها نقطة واحدة، أمّا إذا كانت صورة لونيّة فتتكوّن من ثلاثة نقاط هي أخضر، أزرق، أحمر. هذا بالنسبة للصّورة الضوئية أي الرّقمية. وللحصول على عدة ألوان يكفي تنوّع كثافة اللّون، وتجميع كل هذه النّقاط بكثافات مختلفة لنتحصل على الصّورة التي نريدها.[1]

ظهر فن البيكسال في أواخر القرن العشرين من خلال ألعاب الفيديو لسنوات السبعينات (1970)، حيث تميّزت رسومات الألعاب بوجود مربّعات، كانت كبيرة وذلك لرؤيتها بشكل واضح ولتسهيل العملية في اللّعبة، حيث كل مربّع يمثّل البيكسال الواحد. وتعتبر لعبة "**البونغ**" **(Pong)** أوّل ألعاب الفيديو الّتي أنتجت ببعض البيكسالات المتحرّكة (شكل 1)، يعود نشرها وإعلامها ل"**أتاري** [*]**Atari**". وأضيف لها تحسينات وتزيينات بعد سنوات لتظهر في ألعاب فيديو جديدة مختلفة، منها "**ماريو بروس Mario Bros**"

[1]Voir,http://www.jedessine.com/r_2651/dessin/apprendre-a-dessiner/le-pixel-art#5RufZM95dOSAPaSK.99

[*] **أتاري: (Atari)**: شركة تأسست سنة 1972 من طرف "نولان بيشنال Nolan Bushnell" و"تاد دابناي Ted Dabney" الّذان مارسا نشاطهم في مجال ألعاب الفيديو والإعلام الالي. وتعتبر أتاري مؤسسة لصناعة ألعاب الفيديو المرحة (l'industrie vidéoludique). منقول عن:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Atari_Inc.

السمكري الشهير، مصلّح أنابيب الغاز للمؤسّسة اليابانية "**نيتاندو Nitando**".[1] وأصبح البيكسال أصغر فأصغر، والمربّع المكوّن غير مرئي لتظهر الصّورة بشكل واقعي وواضح في الشّاشة، إلى أن اختفى هذا الجزيء كاملا ويعود الفضل في هذا إلى التقدّم وتطوّر التكنولوجيات الجديدة.

انتشر فنّ البيكسال في التّحف الفنّية بعدما اختفى من الصّورة الرّقمية لنجده في مختلف الصّور وحتّى الجدران وفضاء المدينة، وكمثال على ذلك تشكيل البيسكال في شخصيات "**سبايس أنفادور Spaces Invaders**"، والّتي هي لعبة اخترعت من طرف "**توشيرو نيشيكادو Toshiro Nishikado*** سنة 1978 "[2]الّتي كان هدفها تحطيم المخلوقات الفضائية الغزاة.

تجاوز البيكسال إطار الإبداع الرّقمي، ليصل تدريجيا إلى مختلف الحركات الثّقافية، والأساليب والأعمال الفنّية. وسنعالج هذا التطوّر في فنّ البيكسال من خلال الأمثلة الواقعية الّتي تجسّدت في تحف فنّية من طرف فنّانين من مختلف أنحاء العالم.

فنّ البيكسال من العالم الافتراضي إلى العالم الواقعي

فرض جزيء البيكسال وجوده في العالم الحقيقي وفي مختلف مجالات الحياة اليوميّة، ولم يستقر هذا الجزيء الأساسي في العالم الافتراضي وفي الرّقميّات، وإنّما غزى المجتمع والعالم الواقعي، وتمثّل ذلك في أعمال فنّية متعدّدة، مثلما قام به المصوّر الغرافيكي "**جهرين ميلر Jehrin Miller**"** الّذي جسّد

[1]Voir,http://fr.hellokids.com/c_32592/dessins-pour-les-enfants/apprendre-a-dessiner/le-pixel-art/qu-est-ce-que-le-pixel-art

* **توشيرو نيشيكادو Toshiro Nishikado**: ياباني مختصّ في اختراع الألعاب الإلكترونية.

[2] Voir, Ibid.

** **جهرين ميلر Jehrin Miller**: فنان ومصمّم غرافيكي من الولايات المتحدة.

أشخاص بيكسالية في أعماله وأدمج فيها العالم الواقعي، عن طريق صوره والعالم الافتراضي الّذي جسدّه في أشخاص بالبيكسال أضافها في الصّور الحقيقية (شكل 2).

أدّى فنّانو الطرقات (Les Streets artistes) دورهم في إبراز فنّ البيكسال بأحياء المدينة. وأبدعوا في توسيعه بفضاءها، فتمثل جزيء البيكسال على شكل فسيفساء مربعة، واستخدموا تشكيل البلاط بألوان مختلفة حسب الشّكل المرغوب فيه مثل ما نجده في محطّة الميترو بستوكولم (شكل 3)، الّتي أعيد تزيينها من جديد بطريقة فسيفسائية من طرف الفنّان السويدي "**لارس أرهينوسLars Arrhenius**"*. ولم تكن تقنّية الفسيفساء الوحيدة في تمثيل جزيء البيكسال عند فنّاني الطرقات بل لجؤوا لكلّ الوسائل والكيفيّات التقليدية منها والمبدعة الجديدة أيضا، فنجد "**بيكسال فيلPixel Phil** " في استعمال الرّسومات اللاّصقة في الجدران (شكل 4)[1]، مرسومة بطريقة بيكسالية، مع نوع من المزاح في تجسيد الأشخاص.

وجدت أيضا في المدينة منحوتات وتركيبات فنّية للفنّان "**كيلي قولر Kelly Goler** " الّذي أبدع بشفوية وانسجام في أرصفة مدينة نيويورك عن طريق المربّعات المنحوتة والملوّنة في شكل قطرات (شكل5). أيضا الفنّان "**كراك Qreg**"** اهتمّ ببعض العتبات القديمة في طرق المدينة على شكل غلاف بواسطة ألعاب ليغو (Légo) الملوّنة[2] (شكل 6) وكان تحقيقها يعتمد على طباعة ثلاثة أبعاد (3D) من أجل تدقيق القياسات في تغليف هذه العتبات. كلّها مجموعة أفكار تداولت في تزيين محيط المدينة عن طريق تقنية البيكسال. ونجد هذا الأخير أيضا داخل الشركات والمؤسسات المختلفة، وزاد في إشهار طلبة جامعة جيسيو

*لارس أرهينوسLars Arrhenius: أستاذ مادّة التاريخ بالجامعة، السويد.

[1] Voir, http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

**كراك Qreg: فنّان مصمّم أمريكي.

[2] Voir, Ibid.

(Jussieu) سنة 2012، قاموا بإلباس برج زمانكسي (Zamanshy) الّذي يبلغ طوله 90 مترا[1] بجدارية عن طريق البيكسال (شكل 7). نفس الشّيء بالنّسبة لطلبة آخرين من مدرسة غوبلين[2](Gobelin) ، استخدموا عمليّة (**Application Pix my street**) للرّسم والكتابة على الجدران والأماكن العامّة في محيط المدينة (شكل 8).

من غزو البيكسال في المدينة والأماكن العمومية، وداخل المؤسسات، انتقل إلى الثقافة الشعبية، وظهر في الموسيقى بكليبات المغنيين من طرف مخرجين منهم "**ميشال غوندري Michel Gondery**"* في كليب أغنية(**Fell In Love With a Girl**) [3](VDO) عن طريق مجسمّات ليغو (Légo) سنة 2001 للفنّان "**وايت ستريبس White Stripes**". أيضا سنة 2002[4]، المجموعة السويدية "**جنيور سنيور Junior Senior** "استعملت أسلوب بيكسال لأغنية (Moving Your Feet) (VDO).

كما نجد أيضا فنّ البيكسال عند مجموعة "Helsnski in architecture" سنة 2006 في كليب "القيام بالزّوبعة "Do the Whirlwind"[5] مع العلم أن الاسم الأصلي لهذه المجموعة يسمّى بقفازات

[1] Voir, Ibid.

[2] Voir, Ibid.

***ميشال غوندري Michel Gondery**: مخرج فرنسي، موسيقي، ومألذف سلسلات هزلية.

[3] Voir, VDO sur : https://www.youtube.com/watch?v=fTH71AAxXmM

[4] Voir, VDO sur : https://www.youtube.com/watch?v=SPlQpGeTbIE

[5] Voir, VDO sur : https://www.youtube.com/watch?v=MXIzyquw-kc&list=RDMXIzyquw-kc#t=0

البيكسال (The Pixel Mittens) سنة 2007، كانت أغنية "هذا الوقت" "This Time "لشادوو Dj Shadou " وكيفيات أخرى[1] وعديدة ظهر فيها البيكسال بشكل أساسي في تصميم الكليب (Ydou).

فن البيكسال في المجتمع:

هذا الشّكل الفنّي، من الأساليب الفنّية الّتي يتجاوب فيها مجتمع القرن 21م بوصفه مهلوسا بالثّورة الرّقمية، مليئا بالشّاشات، تسيطر عليه التّكنولوجيا، فأصبح الإنسان لا يختبر بنفسه اكتشاف العالم المحيط به، بما أنّ هذا الأخير يمرّ بالأنترنيت والأنترنت أصبح يخلق مجتمعا افتراضيا يتّم فيه تبادل الأموال، واللّقاءات، وخلق مجتمعات محلّية[2]. فهذا المجتمع الرّقمي نجده أحيانا في معارضة التّنظيم الاجتماعي الحقيقي، وفنّ البيكسال طريقة خاصة للتّعبير عن هذا التّناقض الحقيقي والافتراضي وأسلوب خاص للتفحّص في تطوّر مجتمعنا.

أصبح البيكسال طريقة لتمثيل وعرض العالم وذلك بدليل التّأثير الرّقمي (Le Numérique) والأنترنيت على طريقة عيشنا وثقافتنا ومجتمعنا. فالبيكسال جزء أساسي في عالم الافتراض، لم يستقر في فضاء الرّقميات بل غزى المجتمع أيضا، وبالرّغم من هذا الانتشار أصبح فنّ البيكسال مثله مثل الفنّ الرّقمي، تبقى المعارض الخاصّة به قليلة جدّا، وتبقى دائما مصداقياته في المتاحف أو المعارض المخصّصة له غير قوية وربّما يعود هذا لعصرنته أو لترسيخه في الحياة الآنية تنقص الكتابة فيه.

ظهر البيكسال في كلّ الأشياء كالأواني والملابس المختلفة، الألعاب، الملصقات، مختلف الأكسيسوارات مثل حقائب الهواتف النقّالة (شكل 9)، الأحذية، الحقائب المختلفة، الألعاب...، وأبدع مخترعوا

[1] Voir, VDO sur : https://www.youtube.com/watch?v=7bou5aTR9ww

https://www.youtube.com/watch?v=SAJKwRogzfc

[2] Voir, http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

الموضة تشكيلاتهم في فنّ البيكسال فنجد المبدعة اليابانية "**كونيهيكو موريناقا Kunihiko Morinaga**"*صمّمت سلسلة متنوّعة من ماركت « **Anrealage** » مستوحاة من البيكسال[1]، نجده في الفساتين، المعاطف، الجوارب، نظّارات مطبوعة بكتل مربّعة ملوّنة. كما تميّزت بنحتها لأعقاب الأحذية الخاصّة بالنّساء في شكل أجزاء مكعّبة، متراصّة وكأنّها أجزاء لعبة اللّيغو (Légo) (شكل 10).

من الملابس والأكسيسوارات الّتي احتوت فنّ البيكسال، تدخل المربّعات الملوّنة المنازل، وتشمل الأثاث، وورق الجدران والملصقات. وأبدع الفنّانون في عدّة تصميمات أصيلة وفريدة بأسلوب البيكسال، كأمثلة على هذا أعمال الفنّانة "**كونيهيكو Kunihiko** " الّتي سبق لنا ذكرها، فنجد استلهامها البيكسال في تصميم الزّرابي (شكل 11)، والأثاث الداخلي كالكراسي، المصابيح الكهربائية، الطاولات كلّها نقوش أو منحوتات تحوي البيكسال في تشكيلاتها. نجد أيضا الفنّان "**بريت ليف Britt Liv**" مهتمّ بالنّجارة والنّحت على الخشب صمّم سلة مهملات[2] لتشكيل غرافيكي 8Bit** تروق للمشاهد بالرّغم من أنها ليست بالشيء الجديد ولكن رسم Bit8 في تصميمها أكساها طابعا جديدا (شكل 12).

أصبحت لعبة الليغو (Légo) وسيلة حديثة استخدمها مصمّمون، ومصمّموا الديكور الداخلي لصناعة الأثاث (شكل 13)، وبناء الجدران(شكل 14) والسلالم في السكن(شكل 15) ، من بينهم[3] مصمّموا

*كونيهيكو موريناقا **Kunihiko Morinaga** فنّانة يابانية ومصمّمة أزياء وديكور داخلي.

[1]Voir, http://www.coolhunting.com/design/anrealage-8-bit-2011

[2] Voir, http://mikeshouts.com/8-bit-pixel-trash-can-holds-your-real-world-deletes/

** **8بتات:** وحدة قياس أساسية في الإعلام بعلم الحساب الآلي.

[3] Voir, https://fr.pinterest.com/pin/251568329155817816/

وكالة" I-BEAM Architecture"، "**بيلار روزتي Pillard Rosetti**"[1]، و"**فيليب سيمون Philipe Simon**"[*].

فن البيكسال في الرسوم الهزلية (BD)

انتقل فنّ البيكسال إلى سلسلات الرسوم الهزلية (BD) وأدّى إلى نشأة نوع جديد منها هو الرسوم الهزلية **عبر الواب** (Sprite-Comic)، يعتمد هذا النّوع على نفس مبادئ سلسلات الرسوم الهزلية الكلاسيكية، فهو مستلهم منها، وتقسّم اللّوحة الفنّية إلى خانات، تحوي كلّ منها شخصيات وديكور وإخراج ولكن السيناريو يكون بطريقة ألعاب الفيديو في تجسيدها للشخصيات والمحيط، وذلك باستعمال برامج إعلامية مختلفة، أبسطها Paint أو حتى Photofibre وPhotoshope. كلّها في طابع ألعاب الفيديو، مثل: "**بوب وجورج Bob & George Comic** "(شكل 16) كتب من طرف "**دافيد أناز David Anez**"[**] الّذي استعرض عالم الرجل الضخم "ميقامان Mega Man". نجد أيضا Super Oor's World ل: "**جوياتان سيلفستر Jonathan Silvestere** "[***] الّذي أبدع في رسم الشخصيات بطريقة اللّعبة بصفة خالصة للبيكسال (شكل 17). كما نجد "**قتل الأسطورة Kill the Legend**" سلسلة تقترب بشكل كبير لسلسلة الرسوم الهزلية الكلاسيكية، دائما لـ "**جونات سلفيستر Jonathan Silvestere**"[2]

[1] Voir, http://www.journal-du-design.fr/design/design-cuisine-lego-philippe-simon-et-pillard-rosetti-2017/

[*] **فيليب سيمون Philipe Simon**: مهندس معماري، باحث، وأستاذ بجامعة باريس.

[**] **دافيد أناز David Anez**: معلّم فزياء أمريكي وفنّان رسوم هزلية عبر الواب.

[***] **جوياتان سيلفستر Jonathan Silvestere**: فنّان ومِألّف رسوم هزلية عبر الواب.

[2] Voir, http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

تتميّز بغرافيك جيّد وإطارات سينيماتوغرافية في توزيع اللّوحة الفنّية (شكل 18)، في تناغم الألوان ورسم الشّخصيات في فنّ البيكسال. باشر مؤلّفوا سلسلات الرّسوم الهزلية الكلاسيكية بفنّ البيكسال مثل "**جيبي Jibé***" الّذي انتقل إلى البيكسال بعد ألبومه الأوّل "بدون عمل Sans Emploi" بأسلوب كلاسيكي أيضا، ألّف ورسم سلسلة الرّسوم الهزلية باس داف (basse Def) بطريقة بيكسالية سنة 2013[1]، وهي لعبة فيديو غامضة، تعتمد على بعض الخدع وتحتاج الذكاء في مواجهة خطط الغزو في اللّعبة كما هي مستوحاة من معظم كلاسيكيات تاريخ لعبة الفيديو.

فنّ البيكسال في الفنون التشكيلية:

لمّا نتكلّم عن البيكسال في اللّوحة نتكلّم بالضرورة عن اللّمسة التشكيلية، والحديث عن اللّمسة يؤدّي بفكرنا مباشرة إلى الانطباعية و الانطباعية الجديدة، وإذا أردنا تحديد عوامل مشتركة لهذه المصطلحات الثلاثة (البيكسال، اللّمسة، الانطباعية) نجد أنّ الانطباعية ظهرت مع ظهور الصّورة الفوتوغرافية ويتعلّق فنّ البيكسال بالصّورة الرّقمية. وكأنّ الفنّ الحديث نتج عبر الزّمن ووصل إلى ماهو عليه الآن الفنّ المعاصر بتطوّر الصّورة الفوتوغرافية إلى الصّورة الرّقمية وما خلّفته من تأثير في جميع الميادين الفنّية، خاصّة الفنون التشكيلية من حيث الأساليب والتّقنيات، فبرزت اللّمسة الفنّية الّتي كان ظهورها نقطة فصل بين فنون العصور الماضية والفنّ الحديث عن طريق الانطباعية، وبابا فتح مجالا لجميع الأنواع والأساليب والإبداعات الفنّية في الفنّ الحديث ، ومابعد الحداثة والفنّ المعاصر. وكان الفنّان "**موني Monet**" من السبّاقين في

* **جيبي Jibé:** فنّان فرنسي، مصمّم، ورسّام رسومات توضيحية وهزلية عبر الواب.

[1]Voir, Jibé, Basse Def, édition omaké Books, 1ère éd, 2013 De :

https://www.bedetheque.com/serie-39405-BD-Basse-def.html

إبراز اللّمسة وتجزئة الشّكل. وتواصل تطوّر اللّمسة وضربات الفرشاة إلى اللّطخة خاصّة مع التجريدية في تفكيك بناء اللّوحة وإعادة بنائها بصريا وذلك بمشاركة المشاهد الّذي تختلف رؤياه وإدراكه للعمل الفنّي من متلقّي عادي إلى متذوّق آخر ، وكمثال على ذلك الفنّان "**بولوك Pollock**"* الّذي يرى دائما أشكالا[1] في صميم الفروع والشّبكات المعقّدة الّتي تنتجها لطخاته الدّهنية (Drippings)** في اللّوحة.

تجاوزت التطبيقات الفنّية المتعلّقة بفنّ البيكسال الإطار الغرافيكي للصّورة الرّقمية، واهتمّت بمختلف السندات الكلاسيكية ومختلف أشكال الفنون التشكيلية، فبعض الفنّانين اختاروا استعمال البيكسال في اللّوحات الفنّية، ومنهم من اتخذّ ثقافة المهوس (La culture Geek) في الأعمال الكلاسيكية، وآخرون استبدلوا لوحات كلاسيكية قديمة لفنّاني عصور سابقة بلوحات في أسلوب البيكسال.

أدّى الفنّان "**مقدس نورالدين**" بحسّ في التّعبير عمّا تبعث فيه الحياة بطريقة وتقنيّة حديثة لما هو أصل تقليدي، تراثي يعطي البصيرة فيها، فيجسّدها بحكمة بارزة للهويّة الجزائرية، مثلما نجده في لوحة "**الشدة**"(*) (اللّوحة 86) ذلك الزّي التقليدي بأكسيسواراته الدّالّة على الرّزانة والهمّة والأناقة بألوانه ولمعانه الذهبي والفضّي. هي صورة شخصية (بورتريه) لطفلة حاملة الجرّة بابتسامة البراءة والسعادة، مرتدية لباسا

---

* **بولوك Pollock**: (1912-1956)، فنّان، نحّات، ورسام أمريكي، اشتهر بأعماله التجريدية ذات اللّطخات الدّهنية.
عن:

Le Grand dictionnaire de la Peinture-des origines à nos jours, P 575.

[1] Voir, Florence De Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Larousse, Paris, 2011, P 308.

** **Drippings**: كلمة انجليزية من الفعل To drip ويعني التقطير، وفي الفنون التشكيلية هي تقنية فنية يعتمد فيها على تقطير الألوان والصباغة، فتتداخل وتتشابك الألوان في اللوحة.

*** – **الشدّة**: لباس تقليدي راقي يعود تاريخه إلى القرن 11 ميلادي.

مطرّزا بالذهبي والفضّي في اللّون الأزرق والأبيض، وهي الألوان الّتي نجدها في كامل خلفيّة اللّوحة بتدرجات متفاوتة، وما أبرز التراث وأصالة اللّباس في هويّة الطّفلة، هو الجبين الفضّي فوق العصّابة ذهبية اللّون على رأس الطّفلة وهو من الأكسيسورات القديمة جدّا والأصلية لزينة المرأة الجزائرية.

هذاما نجده أيضا في لوحة "**القبائلية**" (تشبه اللّوحة 85) بألوان فسيفسائية توحي بالثقافة الغنيّة لهذه المنطقة، فتتميّز كل مدينة بتراث تقليدي خاص، تعمره الآن الحداثة والإبداع والتغيير، فكانت هذه الأعمال تمثّل النّماذج الأصلية للهويّة الجزائرية بطريقة فنّية معاصرة. أيضا لوحة "**طفل بالطربوش**" (اللّوحة 92) وهو في يوم ختانه بعباءته وطربوشه، الدّال على الطّهارة. هي لوحات لشبان وأطفال كرمز للجيل المنتظر في ظلّ هذه العولمة والتطوّر التّكنولوجي، ولكن في زيٍّ وطابعٍ جزائري تراثي محظ أعاد تجسيده بأسلوب خاص معاصر مع الثورة المعلوماتية والفنّ الرّقمي، مؤرِّخا تلك الأصالة والجمال الّذي تغتني به كلّ منطقة من هذا الوطن.

فنّان آخر جزائري "**جمال تمتام**"، تظهر تقنية البيكسال ببعض لوحاته، يروي فيها الثقافة الإفريقية والحياة التقليدية وبساطة العيش فيها، من خلال لوحات بورتريات زيتية لوجوه الشخصيات الإفريقية بطريقة تختلف عن بيكسالات الفنّان "مقدس نورالدين" المتجاورة، حيث أنّ جزيئاته متراكبة ومتراصّة الواحدة فوق الأخرى، دقيقة ومركّزة في ملامح الوجه وهذا ما نجده في لوحة "**امرأة حرّة**" (اللّوحة 1)، وكلّما انتشرت وابتعدت في باقي اللّوحة وخلفيتها زاد حجمها واحتوت رموزا إفريقية بربرية مثل في لوحته "**بدون أمّ**" (اللّوحة2)، تظهر وكأنّها في حركة دائمة.

كما يعبّر انفجار اللّمسة فيها وتفكيكها عن الحياة الصعبة وكيفية استهلاك انتاجاتهم البسيطة التي لا تربطهم بأي حضارة. فكان توزيع جزيئات البيكسال أو المربعات في الخلفية بطريقة متباعدة، مثل في لوحته "**الحب بين 1+1=1**" (اللّوحة 3) ، يخلق نوعا من التّضاد مع مركز اللّوحة (البورتريه) وكأنّها تحكي

بتلك الرموز الإفريقية واقعهم وأحلامهم البسيطة. أمّا التئام وانضمام الجزيئات المربّعة الواحدة فوق الأخرى بوجه الشّخصية الرّيفية في اللّوحة معبّرة جدّا عن أعماق الحياة القاسية، فتنفجر اللّمسة فيها بجزيئات متداخلة، تعكس ملامح وباطن وأحاسيس هؤلاء في مجتمعهم الصّعب والبسيط في نفس الوقت.

نجد أعمال متعدّدة الأشكال للفنّانة "**أشلاي أندرسن Ashley Anderson**"*، متأثرة بألعاب الفيديو وهذا ما نجده منعكسا في لوحاتها سواء كانت سلسلة الطبيعة الصامتة (اللوحة4-5)، أو بعض المناظر الطبيعية (اللوحة6-7) المستلهمة من ألعاب الفيديو وتجارب فنّية مختلفة بالبيكسال تجمع فيها صور خيالية لألعاب الفيديو[1].

لوحات تصويرية للفنّانة الكندية "**لورا بيفانو Laura Biffano**"** في سلسلتها الحيوانية وبأسلوبها المتميّز، معتمدة على الخيال بشكل كبير في تجسيدها للعمل الفنّي، من خلال تحويل الحيوانات في الطبيعة إلى مكعّبات ومضلّعات أخرى إشادة إلى ألعاب الفيديو القديمة(اللوحة8-9). هي فنّانة استطاعت مزج أصالة التّصوير الحيواني التقليدي وتمثيله بشكل معاصر وإبداع، عن طريق البيكسال بأبعاده الثلاثة يظهر في شكل فنّ الفوكسيل*** Voxél art ، أي في شكل مكعّبات ومضلّعات، أعمالها تصوير حيوانات وحشيّة (اللوحة10) وشخصيات خياليّة رائعة بخامة الألوان المائية عن طريق البيكسال في بيئة ريفيّة بظلال بسيطة وفروق دقيقة في الألوان، تمكّن التّكامل الممتاز في تكوين اللّوحة من ناحية الأشكال والألوان. وبالرغم من هندسة تشكيلية هذه الحيوانات في اللّوحة نجدها في أوضاع جدّ طبيعية (اللوحة11). وفي

*أشلاي أندرسن **Ashley Anderson** : فنّانة تشكيلية تميّزت بأسلوب البيكسال وألعاب الفيديو في لوحاتها.

[1] Voir, http://pixel-art-carre.blogspot.com/2012/03/laura-bifano-pixel-animalier.html

لورا بيفانو **Laura Biffano: فنّانة أمريكية ومصمّمة متخصّصة في الرسومات التوضيحية.

*** فن الفوكسيل: يعتبر نفسه فن البيكسال ولكن بثلاث أبعاد.

بعض الأحيان في مواقف برّية وحشيّة، وبنظرات موجّهة في اتّجاهات وكأنّها تسمع أصوات (اللّوحة 12) أو تتحسّس لمن يتحسّس عليها ، هنا ما يقوّي تماسك واتّساق وتناغم لوحاتها البيكسالية.

أعمال أخرى للفنّان الفرنسي "**أويليفي ماسمونتوي Olivier Mansmonteuil**"* وكأنّها صور فوتوغرافية رقمية بأسلوب البيكسال لمنظر طبيعي بتصوير زيتي على القماش[1] (اللوحة 13). فنّان آخر مولع بفضاء الأنترنت والرّقميات، وغائر في تاريخ الفنّ، "**مورو نيكولا Moreau Nicolas**"** استطاع أن يجمع بين ما هو كلاسيكي من أعمال كبار المصوّرين وما يمثّل الصّورة الرقمية الّذي هو البيكسال (اللوحة 11). له الكثير من الأعمال الزيتيّة على القماش الّتي أعادها عن أشهر الفنّانين بأسلوب البيكسال من بينها:

- لوحة (الحرية تقود الشعب) للفنّان الفرنسي "دولاكرو" سنة 2011 بقياس 240/220سم.
- لوحة (تشكيك القدّيس توماس) سنة 2012 بقياس 90/130سم للفنّان "كرافاج" Caravage.
- لوحة زيتية على الورق لعبّاد الشمس عن الفنّان "فان خوغ Van Gog " سنة 2012، بقياس 48/58 سم.
- وأعمال أخرى خاصّة به نذكر منها "جميلة من المشرق" سنة 2013 ، بقياس 130/110 سم وأخرى "الأسيوية" سنة 2014، بقياس 125/160سم وغيرها من الأعمال البيكسالية[2] الّتي تملأ رواق الفنّان بتقنيّة البيكسال.

* **أويليفي ماسمونتوي Olivier Mansmonteuil**: فنّان تشكيلي فرنسي، له أعمال بيكسالية واهتمّ بالمناظر الطبيعية

[1] Voir, http://artofthepixel.free.fr/peinture/

** **مورو نيكولا Moreau Nicolas**: فنّان تشكيلي فرنسي وخريج مدرسة باريس للفنون الجميلة، محب لعالم الرقميات.

[2] Voir, http://moreaunicolas.com/pixels.html

فن البيكسال في النّحت:

اهتمّ فنّ النّحت أيضا بالبيكسال بأبعاده الثلاثة، أي عن طريق الأحجام، واقترب بشكل كبير من فنّ الفوكسيل Voxél art ونجده في تحف الفنّان والكاتب "**دوغلاص كوبلاند Douglas Coupland**". له العديد من اللّوحات التشكيلية بأسلوب البيكسال (اللوحة 15). ومنحوتة متميّزة من ناحية الحجم والتّقنية لحوت الأورك بساحة مركز مؤتمرات مدينة (فانكوفرVancouver) بكندا[1] ولطالما هذا الفنّان أنتج تحفا فنّية ولوحات تشكيلية نجمع فيها بين الرّقميات[2] والأنترنات والفنّ.

يتكرّر موضوع الحيوانات الّذي تداولته الفنّانة التشكيلية "**لورا بيفانو Laura Biffano** " عند النّحات "**شون سميث Shawn Smith** " بإبداعاته في نحت الحيوانات والبهائم والطّيور(المنحوتة 1)، بقطع من الخشب في شكل متوازي المستطيلات، متقايسة جدّا وطويلة الشّكل، ملوّنة حوافها بالأكريليك وبإبداع رائع، يركّز على تحقيق الارتباط بين ما هو رقمي والواقع الحقيقي، فهو ينحت أشياء واقعية انطلاقا من أشكال مستطيلة لإعطاء طابع ملموس وكبير بالبيكسال[3] (المنحوتة 2).

كما ينحت أيضا من صورة ذات بعدين ونجسدها بأبعاد ثلاثة وبطريقة جدّ واضحة انطلاقا من غير الملموس (الصورة ذات البعدين) إلى الملموس بيكسال ببيكسال وقطعة بقطعة لدرجة الإحساس بدور كل بيكسال في إظهار هويّة الشّيء المنحوت، حقق مجموعة كبيرة من المنحوتات والحيوانات بأبعادها الثلاثة في أعمال تعبّر عن عدم توازن العالم الرّقمي والعالم الواقعي في قوله: "**عندما نرى الطبيعة في التّلفاز أو**

[1] Voir, http://urba-actu.blogspot.com/2012/05/digital-orca-lorque-pixelise-de-doug.html

[2] Voir, http://danielfariagallery.com/artists/douglas-coupland

[3] Voir, http://www.designboom.com/art/pixelated-animal-sculptures-by-shawn-smith/

على شاشة الكمبيوتر، ماهي إلاّ أشكال لأشعّة ضوئيّة بالبيكسال"[1]، وكأنّه يمجّد العمل اليدوي والنحت الملموس، ويرفع كلّ ما هو حقيقي وواقعي محسوس وملموس مقارنة مع جزيء البيكسال الضوئي الّذي يحقّق لنا الصّورة في الرّقميات.

فنّ البيكسال في الهندسة المعمارية:

استلهمت الهندسة المعمارية أيضا في فنّ البيكسال، فنجده في تحفة الفنّان المعماري والعالمي "**سانتياغو كلاترافا Santiago Galatrava**" بإسبانيا سنة 2001، وهي بناية كبيرة في شكل سفينة أميرال بكروم عنب (إيسيوس Ysios) (الصورة 1)، تخصّ جميع مراحل إنتاج الخمر، منذ حضور العنب المصنع حتى التّغليف في براميل وزجاجات، بأسلوب معماري، واجه أكبر المهندسين في العالم، فهو سقف متموِّج له طابع الإعلام الآلي وما يحتوي هذا الأخير من بيكسال لجمالية بارزة جدّا تصنيفاته المعمارية الرّاهنة ملهمة جدّا في قيد الإنشاء كلّها من طلبات منتجين راقيين حيث أعماله دائما مشرقة ومدهشة، وبالرغم من القيود الكثيرة الّتي تواجه المهندس المعماري المعاصر "**سانتياغو**" في تحقيق إبداعاته خاصّة من ناحية استعمال المواد التقليدية كالحجر، كان إنجازه ل" **بوديغاس bodygas ysios** " بشكل خاصّ ومحدّد يبرز هيكلا [2]منظّما مصنوعا بأحجام كبيرة في انسجام تركيبي بنيوي متناسق مع المنظر الطبيعي والإقليم.

نجد أيضا مؤسسة "سبليتروارك Splitterwerk" صمّمت مكعبا 25م^2 للجانب الواحد، عمارة تتكوّن من أربعة طوابق، حيث كل واجهة منها مكوّنة من مربعات متماثلة ملوّنة ومتقايسة بقيم متفاوتة من الأبيض إلى الرّمادي فالأسود[3] ، معبّرة عن البيكسال الّتي تعوّدنا رؤيته في صور الحاسوب الآلي إلى درجة

[1] Voir, http://www.creanum.fr/news/toutes-les-news/id/349/shawn-smith-sculpteur-de-pixels.aspx

[2] Voir, http://www.cepdivin.org/articles/phmargot04.html

[3] Voir, http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

عدم التّمييز والتّفريق بين النّوافذ أو الأبواب أو الحائط المركّب لمواجهة المبنى في نمط متجانس جدّا، يظهر وكأنّه موضوع على سطح الأرض دون أيّ وظيفة كانت وكأنّه يخرج من رواية خيالية في تصميم شبه فوق واقعي لما هو افتراضي في عالم حقيقي واقعي يثير الفضول (الصورة 2) والإغواء كما صمّمت بنايات أخرى في أسلوب البيكسال من أبرزهم فندق ب"هونكونغ" اليابان لمؤسسة "هيثرويك ستوديو[1] Heatherwick Studio"(الصورة 3) .

فنّ البيكسال وتاريخ الفنّ:

يعارض فنّ البيكسال الواقعية المفرطة حيث هذا النّوع من التّحدي والتّطور التكنولوجي كان تيّارا معاصرا له تأثيرا في مجمل الممارسات الفنيّة كما يستجيب أيضا لانشغالات اجتماعية، ويلقى صدى في حركات ثقافية جدّ معاصرة، مثل حركة التّقنية البسيطة*(Le Low Tech)، فنّ البوب، الثقافة الشعبية، ألعاب الفيديو المرحة (Vidéolodique) وغيرها.

تعود بنا تقنيّة البيكسال إلى عصور قديمة مرّ بها تاريخ الفنّ، فبشكلها المربّع وجزيئها الملوّن نرجع مباشرة إلى الممارسة الفنّية للفسيفساء الّتي دامت على مدى قرون وتختلف من فنون تطبيقية (Arts Décoratifs) إلى فنون بصرية، ويبقى تجسيد الفسيفساء سابقا، كترجمة الآن لبدايات البيكسال المجسّدة

[1] Voir, http://www.spawton.com/kush/

***Low Tech** مصطلح انجليزي يترجم بالفرنسية (Basse Technologie) ظهر في سنوات السبعينات بكتاب البريطاني "**أرنست فرادريش شاماشي Ernst Friedrich Schumancher**" الّذي كان من السباقين في الفكرالإيكولوجي بما يتعلق الاقتصاد السياسي. وجاء هذا المصطلح (التقنية البسيطة) معارضا ل " Hign Tech" (التقنية العالية)، فيعتمد على تقنيات بسيطة اقتصادية وشعبية، أيضا ضدّ العالم التكنولوجي ولا تعتمد كثيرا على الطّاقة المجسّدة (énergie grise).

في مختلف أشكالها خاصّة بالأحياء العامّة مثل أعمال "**كيلي قولر Kelly Goler** " و "**لارس أرهينوس Lars Arrhenius**" الّتي ذكرت سابقا ثمّ تطوّرت في مجالات فنّية أخرى منها فنّ النّحت والفنون التشكيلية.

والحديث عن أسلوب البيكسال في تاريخ الفنّ يربطنا بالانطباعية من حيث اللّمسة وأثر الأداء المستعملان في اللّوحة. وتعتبر البصمات المرئية أساسا في العمل التشكيلي بطريقة واضحة، وبتموّج لوني في الأشكال ولمسات متجاورة للفرشاة دون مزج الألوان فيها، بطابع اهتزازي يملأ الجو العام للعمل الفنّي أكثر من أن يكون عمل واقعي مفرط (Hyperréaliste) للواقعية الملاحظة، عكس الطريقة المصقولة الكلاسيكية، وهذا التجاور للمسات يستطيع أن يُمثّل بتجاور أجزاء، أو أشياء، أو مربّعات أو نقاط تعطي روح البيكسال في اللّوحة.

تشترك التّنقيطية مع أسلوب البيكسال في تجاور النّقط المربّعة بلمسات لونية صافية ومتقاربة، وقراءتها بصريّا، فمثلا نقاط صفراء متجاورة مع نقاط زرقاء، يقرأها البصر خضراء حسب وضعية الألوان الأساسية وتجاورها. هذا ما يقترب جدّا من الصّورة الرّقمية في تمثّل اللّون بالجزيء أو البيكسال واختلاف كثافته وطريقة تجميعه للحصول على الصّورة الضوئية. وتُرغم البقع اللّونية في الانطباعية الجديدة (التنقيطية) و في فنّ البيكسال المشاهد على التّراجع والابتعاد عن اللّوحة للمزجِ بصريّا لجزيئات اللّوحة واكتشاف وتأمّل مضمونها.

وتطوّرت التّنقيطية في تقنيّتها سنة 1899[1] إلى التّقسيمية أو التجزيئية الّتي تعتمد على تجزئة اللّون بشكل متفاوت مقارنة مع التنقيطية، هذا ما نجده أيضا في أعمال بيكسالية عند مجموعة من الفنّانين البيكساليين.

[1]ينظر، نصرالدين بن طيب، تاريخ الفن من عصر النهضة إلى الفن المعاصر، دار بن طيب للنشر والتوزيع، ط1، 2014، الجزائر، وهران، ص142.

كما نجد أيضا ملامح البيكسال في تارخ التصميم من خلال الأريكة المشهورة "**بروست Fauteil Proust**" سنة 1978 للمصمّم "**ألساندرو مندیني Alessandro Mandini**"[*]؛ ولكن في الحقيقة هي أريكة "**لويسXIV**" بلمسة "**بول سينياك Paul Signaque**"[**] التنقيطية[1]، وذلك لتقارب وتقاطع فنّ البيكسال والتنقيطية في اللّمسة والنّقطة والمربّع والألوان المتجاورة.

نجد أيضا فنّ البيكسال في التكعيبة الّتي تعتمد على الأشكال الهندسية، وتقوم بتجزئة الفضاء وإعادة بنائه في اللّوحة التشكيلية، عن طريق جمع المساحات المتجاورة والمتداخلة والمتراكبة بواسطة الخطوط ذات الطبيعة الهندسية بعد تكسير الأحجام والألوان على شكل مكعّبات صغيرة متراصّة بأسلوب نجده في فنّ البيكسال من خلال جمع الأشكال أو الأجزاء وتركيبها وتجاورها وتكاثفها لبناء الصّورة المرئية.

نرى بدايات البيكسال في الأعمال التجريدية للفنّان "**موندريان P. Mandrion**" و"**بول كلي Paul Klee**"، وحقّق "**موندريان**" لغة تشكيلية خاصّة انطلق فيها باختزال البنى التأليفية للتكعيبية، فقسّم اللّوحة إلى مساحات صغيرة، مستطيلة أو مربّعة بتركيب يغلب عليه الطابع الهندسي (اللّوحة 15)، وما يلفت انتباه المشاهد بالرؤية الأولى لأعماله هو تجاور المربّعات أو المستطيلات في اللّوحة الفنّية بألوان أساسية في معظم اللّوحات[2]. أيضا "**بول كلي**" الّذي يعمد إلى تحليل الأشكال والحركات الأوّليّة[3] ويعيد صياغتها بطريقة

---

* **ألساندرو مندیني Alessandro Mandini** : منظّر إيطالي، فنّان تشكيلي، مهندس معماري، ومصمّم معاصر

بول سينياك Paul Signaque : فنّان تشكيلي من رواد الحركة الانطباعية الجديدة.

[1] Voir, Anne Bony, Le design Histoire. Principaux courants. Grandes Figures , Larousse, Paris, 2015, P 160-161.

[2] د. محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، ص 228.

[3] Voir, Denys Chevalier, Klee, Flamarion, Paris, 1979, P23, P68.

متناغمة وديناميكية .

ويعتبر "**موندريان**" الرّائد الأوّل لحركة "**دوستيجل**" (**De Stijl**) الّتي نجدها في الهندسة المعمارية، والفنّ التشكيلي، والتّصميم. وترتبط خاصّة بالتجريدية الهندسية وتصميم الأشياء (Design d'objet) . وتعتبر أوّل حركات التّصميم الحديثة، اعتمدت في إبداعاتها على حضور جزيء المربّع بقياسات متفاوتة في مختلف تصميمات الأشياء. مثلا زربية صغيرة[1] ل"**بارت فان درليك Bart Van Der Leck**"*؛ زربية أكبر في مكتب الفنّان "**والتر غروبيس Walter Gropius**"** استلهم تصميمها من لوحات "**ماندريان Mondrian**"[2] و "**ثيو فان دزبيرك[3] Théo Van Doesburg**"*** التجريدية، مجزّأة على (16X12) مربع.

يندرج فنّ البيكسال مع فنّ البوب من حيث ارتكازه على المجتمع الاستهلاكي، ويظهر رابط الأبوّة بينهما دائما واضحا في الوضعية الشعبية من حيث صناعة ألعاب الفيديو المرحة (Industrie Vidéoludique) وثقافة الجيك (Culture Geek)، ونفس التحويل في برامج الحاسوب المختلفة (بالطبع

[1] Voir, Charlotte et Peter Fiell, Design du XX^e siécle, Taschen, Chine, 2011, P 202.

* **بارت فان درليك Bart Van Der Leck**: فنّان تشكيلي، تكوّن في مجال الرسم على الزجاج، ثمّ درس الفنون التطبيقية بأمستردام.

** **والتر غروبيس Walter Gropius**: مهندس معماري ومصمّم ألماني، من مؤسّسي مدرسة الباهوس.

[2] Voir, Dolf Hulst, Modrian Ecole de la Haye – De Stijle,Bookking international, 1994, P 151, P159.

[3] Voir, Ibid, p 161.

*** **ثيو فان دزبيرك Théo Van Doesburg**: فنّان تشكيلي، ومهندس معماري، ومن المفكرين في الفن الهولندي، ومن رواد الحركة الفنّية دو–ستيجل (De–Stijl).

تختلف شخصية ماريوالسمكري في ثقافة الجيك، مع شهرة "**مارلين مونرو Marilgn Monroe**"* بالنسبة لفنّ البوب ، (ونفس الحدود والفوارق بين الثقافة الشعبية والنخبوية).

أعمال فنّية أخرى تذكّرنا بفنّ البيكسال لفنّانين برزوا في تاريخ الفنّ، نذكر منها لوحة الفنّان "**دالي Dali**"** سنة 1975، وهي صورة "**غالا Gala**" زوجة "دالي" صوّرها من ظهرها في شكل ضبابي وفي وسط يطلّ من نافذة مفتوحة على فضاء كلّه مربعات متقايسة وملوّنة على شكل فسيفساء وكلّما ابتعدنا للوراء ظهر لنا شكل لوحة رجل[1] معروف "**لانكولن Lincoln**" الرئيس السادس للولايات المتحدة.

تجاوز فنّ البيكسال ظهور الإعلام الآلي ونجد حضوره في تاريخ الفنّ منذ القديم ليومنا هذا، ويعتبر حركة معقدّة نوعا ما لعدم رسميّتها بالرغم من وجود جذورها في تاريخ الفنّ القديم وأيضا بقوّة مع ظهور ألعاب الفيديو، وبم يتعرّض له الغرافيكيين ومبدعي ألعاب الفيديو فقط، بل مجمع الممارسات الفنّية ومختلف التطبيقات الفنّية المبتكرة والمسلّية أيضا.

فنّ البيكسال والفنّ المعاصر:

خرج فنّ البيكسال عن طوق اللّوحة والفنّ الغرافيكي، ومسّ مختلف الأعمال والتطبيقات الفنّية، من التقليدية جدّا إلى الأكثر متعة وإبداع، استمدّ جذوره من الثقافة الشعبية 8 بتات (8Bit) ومن تاريخ الفنّ أيضا. وبلغ التقاء واحتشاد التّصميم والعلوم حدّا أقصى من الإبداع، ومثال على ذلك موضوع الطبيعة ممثّل بحركات لمربّعات البيكسال وتدريجات رمادية ملوّنة، تتتابع في شريط ذو عشرات الأمتار بأعلى بناية

* **مارلين مونرو Marilgn Monroe**: ممثّلة ومغنّية أمريكية مشهور.

** **دالي Dali**: فنّان تشكيلي، نحّات، مؤلّف، وكاتب سيناريوهات إسباني.

[1] محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 1996، بيروت، لبنان، ص 241.

متحف العلوم الطبيعية بكارولين الشمالية، ما بين مناظلي فنّاني الطرقات (Street Art Militant) والتركيبات الفنّية (أندرغراوند Underground)، نجد "**جازون إبكينك Jason Eppkink**"* و"**جان سمال Jean Small**"** بنيويورك يجزؤون الشّاشات الخاصة بالإشهار[1] إلى 9 مربّعات على 5 مربعات (5×9 مربع) كلّها في حركات متغيّرة تظهر في تحفة تجريدية بالبيكسال (الصورة 8).

تركيبات فنّية أخرى (Instalations) لفنّانين تشكيليين، نذكر منهم الفنّان الجزائري "**عطية عبدالقادر Kader Attia**"***، قام بتركيبات فنّية سنة 2007 ممتعة النّظر عن طريق استخدام 19 ثلاجة غير صالحة وأعاد تغليفها بجزيئات مربّعة من المرايا عبّر بها عن الأفق[2] (Skyline) وعن مدينة حديثة بناطحات السحاب عن طريق أداة بسيطة فقيرة الشّيء واللّون، غير ممكن استعمالها استرجعها من ورشة الخردوات وأعاد تركيبها بطريقة فنّية مبدعة، وبأسلوب معاصر موجود الآن ببامبيدو (Centre Pompidou) بباريس.

* **جازون إبكينك Jason Eppkink**: فنّان تشكيلي معاصر أمريكي.

** **جان سمال Jean Small**: فنّان تشكيلي معاصر أمريكي مختص في الرقميات.

[1] Voir, http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

*** **عطية عبدالقادر Kader Attia**: ولد سنة 1970 بفرنسا من أصل جزائري. فنّان، مصمّم معاصر، قام بالعديد من التركيبات والإنجازات في العالم.عن:

Jean-Louis Pradel, L'art contemporain depuis 1945, Larousse, Paris, 2011, P 144.

[2] Voir, Jean-Louis Pradel, L'art contemporain depuis 1945, Larousse, Paris, 2011, P 144.

أيضا الفنّانة المعاصرة الكنادية، "**أنجلا بولوش Angéla Bulloche**"**** تقوم بتركيبات فنّية عن طريق البيكسال المجسّد بالضوء، واللّون، والشّكل (الصورة 4)[1]، والصوت يعطي جمالية للشّكل الهندسي خاصة المكعب منه، ومن بين أعمالها: انتشار 8 بيكسالات (Progression de 8 pixels pervertis) (الصورة 11)وهي أحد التّحف الّتي عرضت مكسّرة في معرض الاضطرابات (Tourbillons) مع عمل ثاني خصّص أيضا للبيكسال في الفنّ المعاصر هو سوائل البيكسال (des pixels liquides) سنة 2009 للفنّان "**شوفليي Miguel Chevalier**"* تمثّلت في إنجاز فنّي لحقيقة افتراضية توليدية وتفاعلية كانت تكريما للأعمال التشكيلية في سنوات الخمسينات للفنّان "**جاكسن بولوك Jackson Pollok**"، "**سام فرانسي Sam Francis**"**، "**بيار سولاج Pièrre Soulages**"***، أعمال تسجّل في تواصلية الفعل التّصويري (La continuité de l'action parting) تجسّدت في عدّة لوحات ذات طابع بيكسالي يتلوّن في تطوّر تدريجي[2]، وبصفة مستقلّة عن اللّوحة وتَنقُّل المشاهدين يخلق ميلا من الألوان الّتي تمتزج

**** **أنجلا بولوش Angéla Bulloche**: فنّانة تشكيلية معاصرة من كندا وفنّانة متعدّدة الوسائط.

[1] Voir, https://www.we-heart.com/2013/06/19/angela-bulloch-universal-mineral/

* **شوفليي Miguel Chevalier**: فنّان التمس تجربته الفنّية من خلال دراسته ورحلاته في العالم، من رواد الفنّ البصري والرقمي في العالم.

** **سام فرانسي Sam Francis**: من مواليد كاليفورنيا سنة 1923. فنّان أمريكي من الجيل الثاني للتجريدية التعبيرية. عن:

Le Grand dictionnaire de la Peinture-des origines à nos jours, P 240.

*** **بيار سولاج Pièrre Soulages**: فنّان فرنسي تجريدي وعصامي، ولد سنة 1919. متأثر بأعمال "سيزان" و"بيكاسو". عن:

Le Grand dictionnaire de la Peinture-des origines à nos jours, P 678-677.

[2] Voir, http://www.miguel-chevalier.com/fr/pixels-liquides-1

وتتدفّق مع ألوان الضّوء على شكل طلاء (Peinture lumière)، تستمرّ في خلفية اللّوحة ولا يمتسح إلاّ ببطىء حتّى مرور زائر آخر لهذا العمل الفنّي، ليعطيها ألوانا أخرى وكأن هذا المشاهد يمثّل الفرشاة الإلكترونية بجسمه على اللّوحة بألوان ضوئية، فالفنّان "**شوفاليي Miguel Chevalier**" بضبط تقنيّة السّيل الإلكتروني (Dripping électronique) في التّصوير الضوئي وفي دورة حركية مستمرّة مع مشاركة الزّائر بوجوده عند اللّوحة في ألوانها المتدفّقة. وكان هذا مع مرافقة موسيقية تخلق نوعا من الاضطرابات في الأعمال المعروضة، وتمّ عرض هذه الأعمال الفنيّة في عدّة بلدان وبأبعاد وقياسات وألوان مختلفة تغوص بنا في عالم بين الأحلام والسحرية نذكر منها:

- سنة 2009 بقاعة عرض جيورج فارناي، ليون فرنسا بأبعاد 3م×2م George Verney larron, Lyon (الصورة 11) .
- سنة 2008 بكنيسة أنغين بفرنسا Eglise d'enghien les bains
- سنة 2011 بمهرجان بمتحف الحديث والمعاصر، تولوز، فرنسا بأبعاد 7.50×33م (Festival la Novela, Les Abattoirs)
- سنة 2015 بإبيزا، إسبانيا بأبعاد 4.50م×12م (الصورة 12).

كلّها تحف فنّية معاصرة جدّا ومختلفة تماما وفريدة في نوعها، تتجاوب مع المجتمع المعاصر بطرق عن بعضها خاصة ومتغيّرة.

من التركيبات الفنية (Les Installations) إلى الإنجازات أو الأداءات الفنّية (Performance) في البيكسال، نجد "**غيوم رايموند Guillaume Reymonde**" مع جماعته بدون ضوضاء (Not so Noisy) بتحف فنيّة مختلفة جدّا، ومتنوّعة، يمثّلون البيكسال الرّقمي أو المربّع الافتراضي في الحاسوب

بالإنسان في العالم الحقيقي، ويصوّرون أداءهم الفنّي بتقنية تشبه تقنية الرسوم المتحرّكة، تعرّف بـ: (Stop-Motion)[1] حيث يتمّ تصوير كلّ الأشياء والممثّلين الحقيقيين صورة بصورة، تعرف أيضا بتقنيّة (Pixilation) ورؤية هذه الأداءات يذكّرنا بألعاب الفيديو أو الألعاب الإلكترونية مثل باك مان (Bak man)، تيريس (Tiris).

ومن هنا نكون قد تطرّقنا إلى معظم المجالات الّتي عمّ فيها فنّ البيكسال المعاصر، ومختلف الفنّانين الّذين مارسوه بشتى التّقنيّات الّتي ميّزت أعمال كلّ فنّان عن الآخر، وأعطته طابعه الخاص دون الابتعاد عن جوهر الأسلوب، الّذي يعتمد على الجزيء والمربّع والنّقطة في تحف فنّية منفردة وأصيلة.

[1] Voir, http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

الفصل الثالث

الخطاب التشكيلي في أعمال الفنّان البيكسالية

- ترجمة الفنّان "مقدس نورالدين"
- أسلوب البيكسال عند الفنان "مقدس نور الدين"
- أعمال الفنّان التشكيلية
- تحليل اللّوحات الفنّية التشكيلية

تّرجمة الفنان "مقدس نور الدين"

الفنّان "**مقدس نور الدين**" أحد المبدعين الجزائريين في الفنون التشكيلية، أجاد في براعة الصّنع التشكيلي ودقّة المضمون، وإثبات الهويّة والأصالة والثقافة الجزائرية، كما أجاد في توصيل أفكاره وطروحاته من خلال تصويره المتميّز بأسلوب البيكسال والتّفكيك المربّع للألوان لكلّ الأشكال التشخيصية والتجريدية والعودة إلى الجذور والتاريخ المجيد للتراث والأصالة.

الفنّان "**مقدس نور الدين**" من مواليد 06 أكتوبر 1960 بحي ماكوني بمدينة سيدي بلعباس، كان والده بناءا ومحبّا للسنيما، يأخذه كل عطلة أسبوع لقاعات السنيما، أمّا أمّه ماكثة في البيت وتحبّ رسم الأزهار والباقات اهتمّت بأولادها وبنتيها: عبّاس، عبد القادر، نور الدين، بغداد، مولاي إدريس، فاطمة، مصطفى. بدأ الرّسم منذ سنّ الرّابعة على الجدران، الطاولات، الأرض، سواء في المنزل أو خارجه. ويرسم بكل ما وجده ليّنا يترك أثرا عند الرّسم، مثل الجير، الطين، ولم يعرف الأوراق والأقلام إلاّ بعد أن دخل أخوه الأكبر المدرسة فيأخذها منه كلّما وجد الفرصة، كما كان يأخذ منه أيضا الطباشير الّتي وجدها سهلة للرّسم مختلف الحوامل.

ثمّ التحق الطّفل "**مقدس نور الدين**" إلى الابتدائي وذلك بمدرسة "جوليان Julien" (مدرسة العقيد لطفي حاليا) سنة 1966 بحي قمبيطة بسيدي بلعباس، كان تلميذا ممتازا حيث لاحظ معلّمه "**العوفي**" يحبّ الرّسم ويقوم بأعمال جميلة في كرّاسه الّذي يتركه غالبا فوق المكتب، وبما أنّ "**مقدس نور الدين**" عُيِّن مسؤولا للقسم، كان يعود دائما إلى قاعة الدّراسة أثناء الاستراحة وذلك لتوريق كرّاس المعلّم والتأمّل في رسوماته (بقلم الرصّاص وبالأقلام الملوّنة)، فتأثّر بها لحدّ محاولة إعادتها دائما بعد رجوعه إلى المنزل.

وفي سنة 1972 التحق بالمتوسطة (متوسطة عزّة) في وسط المدينة، فتتلمذ على يد الفنّان التشكيلي "**عبد الرحمان بن عامر**"* والذي كان يعطي دروسا إظافية بالمعهد البلدي للموسيقى (Le Conservatoire Municipal)، ولكنّ دروسه كانت في الرسم (كما وجدت أيضا قاعات للرّقص ولنشاطات أخرى)، وكان "**مقدس نور الدين**" رسّاما بارعا منذ طفولته ، و يحلم بأن يصبح مبدعا لسلسلة رسوم هزلية (Bande Dessiné)، فرسم الكثير منها وهو تلميذ بالمتوسط والثانوي حيث يذكر لنا بعض السلسلات الّتي أعاد رسمها مثل مغامرات "**كبير Kébir**" للتركي "**زياد يالاس Zuat Yalas**"**، وسلسلات أخرى لشخصيات الرجل الأبيض "**رهان Rahan**"[1] في العصر الحجري ومغامراته في وسط مجتمع غريب عنه، للفرنسي "**أندري شيري André chéré**"***.

وتضاعفت ممارساته الفنّية حتّى أثناء الدّراسة حيث كان يقضي ساعات المداومة بالمتوسّطة في ورشة أستاذه "بن عامر" للرسم والتلوين، وكان يلتقي مع مجموعة من الزملاء من بينهم الفنّان "**نكروف نور الدين**"(****) الّذي التحق بالورشة أيضا. وفي هذه الفترة، اقترح عليه الأستاذ "**بن عامر**" التسجيل في المعهد البلدي للرسم والموسيقى، فبعد إنهاء الدّراسة من المتوسّطة كان يذهب مباشرة إلى المعهد ويدرس من 17 سا إلى 19سا ومن ثمّ بدأ استعمال الألوان المائية ثمّ الزيتية ويساعده أستاذه في استخراج الألوان المختلفة. ويقول الفنّان "**مقدس نور الدين**" عن أستاذه "**بن عامر**" (رحمه الله): "**كان قويا جدّا من ناحية الألوان مزجها، وكيفية الحصول عليها**".

---

*__عبد الرحمان بن عامر__: فنّان تشكيلي من ولاية سيدي بلعباس، وأستاذ تربية تشكيلية تتلمذ على يده العديد من الفنّانين.

**__زياد يالاس Zuat Yalas__: رسّام سلسلات هزلية تركي، درس بمدرسة الفنون الجميلة لاسطنبول.

[1] Rahan les aventure complète du fils des âges farouches, R. Lucureux, A. Chéret, Lintegrale de Rahan N° 07, N° 08, N°13, N°14, Monsuel From canada, Belgique, France, Suisse.

***__أندري شيري André chéré__: رسّام سلسلات هزلية فرنسي، اشتهر بسلسلة "رهان Rahan"

****__نكروف نور الدين:__ فنّان تشكيلي من ولاية سيدي بلعباس، وأستاذ تربية تشكيلية سابقا شارك في العديد من المعارض الفنّية.

قام الفنّان "**مقدس نور الدين**" بأوّل معرض تشكيلي جماعي وهو تلميذ في السّنة الرّابعة متوسّط سنة 1976، فتحصّل على الجائزة الأولى بتصويت من الجمهور عن طريق تسجيل الانطباعات حول أحسن اللّوحات المعروضة الّتي لفتت انتباهه وإعجابه. واصل "**مقدس نور الدين**" الدراسة بالثّانوي واقترح عليه أستاذه إضافة ساعات بورشته في المنزل (وهي عبارة عن غرفة توجد في أعلى العمارة)، وبالطبع سرّ الفنّان "**مقدس نور الدين**" بذلك وكانت فرصته لتعلّم تقنيّة الألوان الزيتية. فرافقه زميله "**ميراد الحبيب**"* أحيانا، حيث يحضّر لهم الأستاذ الأدوات والألوان الزيتية والوسائل العامّة للرّسم والتصوير الزيتي. وكان الفنّان "**ذراع نور الدين**"** يسكن بنفس الحيّ مع الأستاذ، يأتي في بعض المرّات مع "**مقدس نور الدين**" لتعلّم التّصوير الزيتي. كانت أعمال الفنّان جميلة وفي المستوى بالرّغم من صغر سنّه، فقام الأستاذ "**بن عامر**" ببيع بعض لوحاته لمجموعة من الألمان كانوا يعملون بالمؤسسة الصناعية (SONACOM) بالمدينة ممّا دفع الفنّان إلى تعميق معارفه في قواعد الرّسم واستخدام الألوان المائية والزيتية وطريقة المزج، فتعرّف على مختلف طرق استعمالها وتطبيقها في اللّوحة.

تواصلت العلاقة بين الأستاذ وتلميذه وتعدّدت خرجاتهم الفنّية وكانت أوّل تجربة للفنّان في الرسم الجداري تزيين ثكنة عسكرية بواد صارنو بضواحي المدينة، رفقة زميله "**ميراد الحبيب**". استلهموا من جمال المناظر الطبيعية في ذلك المكان ومن غاباته الكبيرة المتواجدة فيه، فكانت أوّل الجداريات التي قام بها وهو في سنّ صغيرة. ورسم في هذه المرحلة من التعليم الثانوي العديد من بورتريهات الفنانين أمثال: سيّدة الطرب "أم كلثوم"، الموسيقار والمطرب "فريد الأطرش"، موسيقار الأجيال "محمد عبد الوهاب"، العندليب الأسمر "عبد الحليم حافظ"، وغيرهم بتقنية قلم الرصّاص والأقلام الملوّنة أيضا.

*__ميراد الحبيب:__ أستاذ التربية التشكيلية، وكان رفيق الفنّان ويسكن في نفس الحي معه وهو من بين التلاميذ الذين واصلوا مشوارهم الفني، شارك في العديد من المعارض الفنّية.

** __ذراع نور الدين:__ (1956-2013) فنّان تشكيلي عصامي من البارزين في مجال الفنّ بولاية سيدي بلعباس، قام بالعديد من الإنجازات الفنّية وشارك في الكثير من المعارض التشكيلية .

وفي سنة 1979 تقدّم الفنّان " مقدس نور الدين" إلى التسجيل بمدرسة الفنون الجميلة بوهران وفي نفس السنة الدراسية (1979-1980) شارك بمعرض جماعي مع أساتذة المدرسة حيث شارك فيه فقط بعض الطلبة الممتازين بالمدرسة وذلك لمساعدة ضحايا زلزال الأصنام سنة 1980.

سجّل الفنّان عام 1980 السنة الثانية بمدرسة الفنون الجميلة لوهران (تبعد عن بيته ب 90 كلم)، وفي العام الثاني من الدراسة ، توجّه إلى المعهد البيداغوجي لتكوين أساتذة التّعليم لمدّة سنة، وفيه درس عند عراقيين وسوريين فنون التّصوير وعلم الجمال، وعند المصريين اللّغة العربية وعلم النّفس، والتربية الاسلامية بالإضافة إلى مقاييس أخرى مثل اللّغة الفرنسية. وشكّل هو وزملائه أوّل دفعة في سنة تكوين (1980-1981) تتكوّن من 19 متربص، قاموا بتزيينات على جدران المعهد، قسّمت على ثلاثة أجزاء:

- الجزء الأوّل: حول التراث.
- الجزء الثاني: نماذج للوحات الفنان دينه.
- الجزء الثالث: القصبة .

وتعتبر ثاني مشاركة له في الجدارية الفنية وبهذا الحجم الضخم. وفي سنة 1982 قام هؤلاء الفنّانين بتنظيم معرضا جماعيا بمناسبة إنهاء السنة الدراسية بالمعهد. وبعد تخرّجه توجه الطالب الفنّان إلى الحياة المهنية وأصبح أستاذ تربية تشكيلية. وكان له نشاطات مع التلاميذ الموهوبين في الرسم فأخذ بتجربة أستاذه وقام بنفس طريقته، مع تشجيعه للتلاميذ المحبّين للرّسم بالقيام بنشاطات في ورشة المؤسّسة التربوية.

في نفس السنة (1982)، شارك الفنان بمعرض جماعي وطني بالجزائر العاصمة، وأقيمت فيه مسابقة خاصة بالرسم تحصّل فيها على الجائزة الثانية، وكانت بمناسبة إحياء الذكرى العشرين للاستقلال الجزائري (1962-1982). كان عضوا في الاتحاد الوطني للفنون الثقافية (UNAC) منذ سنة 1980.

وفي سنة 1982 شارك في مؤتمر تجديد مكتب الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية (ANAP) بقصر الأمم بالجزائر مع مجموعة من زملائه الفنّانين من نفس مدينته، نذكر منهم: "كاتي بن عسوّ"، ميراد الحبيب"، "العالمي عبد القادر"، ودام المؤتمر خمسة أيام. وكان فرصة للالتقاء والاحتكاك، وتبادل المعرفة والاعلام الفنّي بين الفنّانين الحاضرين من كل ولايات الوطن.

استُدعِي للالتحاق بالخدمة الوطنية سنة (1983-1984)، فلم يبتعد فيها عن فنّه بل مارسه كلّ يوم، حيث قام بجداريات ولوحات للتزيين طيلة مرحلة الخدمة الوطنية، نذكر منها عدة مناظر طبيعية ومشاهد مختلفة، بالإضافة إلى بورتريهات لكلّ من: الشاذلي بن جديد(*)، الأمير عبد القادر(**)، ولمجموعة من الشهداء. أنهى فترة الخدمة الوطنية في سنة 1985.

وفي سنة 1986 نظّم أوّل معرض تشكيلي فردي بعد التكوين البيداغوجي للأساتذة وكان بمركّب القبة السماوية(***) بسيدي بلعباس، وتجلّت لوحاته في مواضيع مختلفة من مناظر طبيعية مشاهد، نباتات وأزهار،...

وفي هذه الفترة من حياته رسم الفنّان كثيرا، ومن خلال خبرته في الرسم منذ الصغر وتجاربه الفنّية، استمدّ أسلوبه المتميّز ولم يتوقّف عن الدراسات الفنّية التطبيقية لهذا الأسلوب (البيكسال) فأنتج تحفا فنّية في غاية الإبداع، أظهر فيها ببراعته التّقنية في إبراز معالم تكوينات لوحاته. لجأ إلى إضفاء

---

* - **الشاذلي بن جديد:** (14 أفريل 1929- 16 أكتوبر 2012) من ولاية الطارف كان الرئيس الرابع للجزائر منذ الاستقلال. ألف كتاب "ملامح حياة" دوّن فيها أحداث التي شارك فيها وكان شاهدا عليها.

** - **الأمير عبد القادر:** ابن محي الدين والملقب بـ"عبد القادر الجزائري" كان كاتبا، وشاعرا، ورائدا سياسيا وعسكريا، وفيلسوفا، ورمزا للمقاومة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، قاد الكثير من المقاومات ضد المستعمر ويعتبر مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة. ولد في 06سبتمبر 1808 بولاية معسكر ونفي إلى دمشق فتوفي فيها يوم 26 ماي 1883.
Voir, L'Emir Abdelkader, L'épopée de la sagesse, Zaki Bouzid Edition, Alger, 2010, P 305.

*** - **مركب القبة السماوية:** مرفق لهدف تأسيس الثقافة العلمية والاهتمام بالعلم والتكنولوجيا من خلال النشاطات الترفيهية المختلفة والمسابقات والمعارض الثقافية والفنية، كان عضوا في جمعية القباب الفلكية العلمية. ينظر الملحق، ص.

طابع التّفكيك والتجزيئ في الألوان من خلال إتقانه الكبير للّون والتّصوير الزيتي، وما تولّده حركات فرشاته المربّعة مختلفة الأحجام في جمال ناتج عن الحركة المتناغمة داخل اللّوحة، وكأن الناظر إلى تلك اللّوحات يشعر بتذوّق وإحساس بالنّقاء، والسعادة، والهدوء، والارتياح، والجمال من خلال التعبير اللّوني المجزّأ.

كانت انتاجاته الفنّية متواصلة ولازالت حتى اليوم في استمرارية، حيث لم ينقطع عن المهرجانات الثقافية ولا المشاركة في الصالونات التشكيلية. قام بإنشاء أوّل جمعية تشكيلية ولائية بسيدي بلعباس هي جمعية الرّواق، كان يرأسها سنة 1996 وأقيم معرضا كبيرا بمناسبة تأسيسها سنة 1996 ببهو المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس. أمّا النشاطات الفنّية التي ميّزت هذه الجمعية: تنظيم الصالون الولائي الأوّل للفنون التشكيلية بمدينة سيدي بلعباس في نوفمبر من سنة 1997 شارك فيه كل من الفنانين التاليين: "**حجام رشيد**"*، "**أوس عبد القادر**"**، **مولاي محمد**"***، "**بشيخي نور الدين**"****، "**غراف لخضر**"*****، "**فرداخ الطيب**" (مدعو عالم)، "**حنتات عبد الله**" ، "**كبيبي عباس**"******. نشطت هذه الجمعية بالعديد من المعارض، نذكر منها:

- معرض ثنائي للفنّان "**مقدس نور الدين**" والخطّاط "عبد الحق شايب الدراع" بمكتبة الكنيسة (la Cathédrale) بوهران سنة 1998.

---

* **حجام رشيد:** فنّان تشكيلي وأستاذ تربية تشكيلية، قام بالعديد من المعارض الفنّية التشكيلية.

** **أوس عبد القادر:** فنّان تشكيلي وأستاذ تربية تشكيلية، قام بالعديد من المعارض الفنّية التشكيلية.

*** **مولاي محمد:** فنّان تشكيلي عصامي، مدير البنك الجزائري بولاية سيدي بلعباس سابقا. قام بالعديد من المعارض الفنّية التشكيلية، تميّزت أعماله بالتجريد وبأحجام كبيرة.

**** **بشيخي نور الدين:** فنّان تشكيلي وأستاذ تربية تشكيلية، قام بالعديد من المعارض الفنّية التشكيلية.

***** **غراف لخضر:** فنّان تشكيلي،أستاذ في مادّة التاريخ والجغرافيا. قام بالعديد من المعارض الفنّية التشكيلية بولاية سيدي بلعباس.

****** **كبيبي عباس:** فنّان تشكيلي وأستاذ تربية تشكيلية، قام بالعديد من المعارض الفنّية التشكيلية.

- معرض ثنائي للفنّان "**مقدس نور الدين**" والفنان "**حمداد سيدي أحمد**"* بالقبّة السماوية دشّنت افتتاحه وزيرة الثقافة آنذاك السيدة "**زاهية بن عروس**"(***) وتزامن هذا المعرض مع افتتاح مهرجان المسرح الممتاز الّذي نظمتّه عدة سنوات جمعية البيان برئاسة الأستاذ الدكتور "**إدريس قرقوة**"(****) رئيسها.
- ومعارض أخرى بمناسبات مختلفة مثل معرض تشكيلي جماعي بالمركز الثقافي بن غازي بوسط المدينة بسيدي بلعباس سنة 1996 افتتحها أيضا الوزير السابق للثقافة "**عبو محمد**"(*****).

وبعد هذه النشاطات الفنية، تفرّقت الجمعية في سنة 1998 ليعوّضها بتأسيس جمعية ثانية سمّيت "إبداع" سنة 2000 ومعظم المعارض التي نظّمتها كانت ببهو المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس في السنوات التالية 2002-2004-2006. كما قام الفنّان بتأسيس الصالون الوطني الأول بولاية سيدي بلعباس في جويلية 2007 حيث سُجّل هذا في التاريخ الفنّي للولاية كونه للمرّة الأولى (ونفس الشيء مع الصالون الولائي الأول). وتحصّل "مقدس نور الدين" على العديد من التّكريمات على مستوى الولاية، وكان ذلك في غالب الأحيان مصادفا ليوم الفنّان 08 جوان، نذكر منها سنة 2000 وفي أواخر سنة 2006.

ورد ذكر إسمه في بعض المصادر الفنّية مثل: **ديوان الفنان، قاموس الفنانين،** النحاتين، والمصممين الجزائريين[1]، **قاموس الفنانين الجزائريين**[2]. وكتب من بينها كتاب "مسيرة الفن التشكيلي في

---

* – **حمداد سيدي أحمد**: فنّان تشكيلي وأستاذ تربية تشكيلية، قام بالعديد من المعارض الفنّية التشكيلية.

*** – **زهية بن عروس:** إعلامية جزائرية، عضو في مجلس الأمة، ووزيرة سابقة للثقافة

**** – **إدريس قرقوة:** أستاذ دكتور في تخصص النقد المسرحي، يمارس التدريس بجامعة سيدي بلعباس، قسم الفنون.

***** – **عبو محمد:** وزير الثقافة والاتصال سابقا بالجزائر.

1 – Voir, Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintes, sculpture et designers Algérien, Djamila flici Guendil, ENAG ANEP , 2008, p248.

2 – Dictionnaire des artiste algériens, Abrous Mansour, l'harmattn,2007.

الجزائر[1]، وكتاب تواجد الشكل التشخيصي (la figure et sa Présence) حيث يتحدث في هذا الأخير[2] عن أعماله وأسلوبه الفنّي. وظهر أيضا في العديد من الكتيّبات (الكاتالوج) من خلال مشاركته بمختلف الصالونات الوطنية أو الجهوية نذكر منها:

- كُتيِّب الصالون الوطني للفنون التشكيلية لقسنطينة سنة 2002.
- كُتيِّب صالون البيانالية للفنون التشكيلية بوهران سنة 2007.
- كُتيِّب الصالون الجهوي للفنون التشكيلية بوهران سنة 2008.
- كُتيِّب الصالون الوطني للفنون التشكيلية بوهران سنة 2009.
- كُتيِّب الصالون الوطني للفنون التشكيلية بوهران سنة 2014.
- كتيِّب الصالون الوطني للفنون التشكيلية ببجاية سنة 2014.
- كتيِّب الصالون الوطني للفنون التشكيلية بعنابة سنة 2015.
- كتيِّب الصالون الوطني للفنون التشكيلية بتلمسان سنة 2017.

تأثّر الفنّان بالمقاومة الشعبية وبالثورة الجزائرية من خلال مشاركة عائلته الّتي جاهدت في سبيل تحرير هذا الوطن من الاستبداد والظلم الّذي فرضه الاحتلال وعاشه شعب الجزائر. كما عاش هذه الأحداث من حكايات أهله ودراسة التاريخ الوطني، فاستلهم من هذا مواضيعه ونجد العديد من لوحاته معبّره عن أحداث الثورة. أنجز عدّة أعمال فنّية بولايات الوطن تمجّد التّاريخ والثّورة الجزائرية، منها بورتريهات للعديد من الشهداء سنة 1997، يحتفظ بها متحف المجاهد لولاية سيدي بلعباس. كما تواجدت أعماله الفنية بعدّة ولايات مثل أعمال فنّية تشكيلية في موضوع التراث والتّاريخ بمقر ولاية معسكر، بألوان مائية جسّد فيها العديد من الأزياء الجزائرية التراثية القديمة. كما قام برسم العديد من بورتريهات الأمير

[1] – ينظر، إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر، ص271.

[2] –Voir, Ali Hadj Tahar, la figure et sa présence, Edition olpha, 2015, N°74.

عبد القادر الجزائري بطلب من مؤسسة الأمير عبد القادر لمدينة سيدي بلعباس تمثل الأمير في مشاهد مختلفة له، وكان ذلك سنتي 1999-2000. كما قام بأعمال تشكيلية زيتية، بمقرّ ولاية وبلدية مدينة سيدي بلعباس سنتي 2002 و2003.

وفي سنة 2004 أنجز عدّة جداريات كبيرة الحجم وبتّقنية وواقعية مهمّة كانت حول موضوع الثورة الجزائرية (مظاهرات سبتمبر 1960)، وهي معروضة بقاعة الاجتماعات في ولاية عين تيموشنت. كما تحتفظ مدينة سيدي بلعباس بعشرات البورتريهات للشّهداء الأبرار مع جدارية بألوان زيتية هي معروضة بالمدرسة العسكرية لمدينة سيدي بلعباس سنة 2005.

منذ سنة 2009 أصبح منسّقا لفرع الاتّحاد الوطني للفنون الثقافية بولاية سيدي بلعباس. اشتغل كأستاذ تربية تشكيلية مدّة ثلاثون سنة وتحصّل على التقاعد في سنة 2014 أين تفرّغ للفنّ والتّصوير، واهتمّ بالمشاركة في المعارض والصالونات الوطنية، مع زيادة في الإنتاج والابداع الفنّي. وما نلاحظه في أعماله يتغير عبر السنوات على مستوى التقنية الّتي تميّز أسلوبه الفنّي، هذا ما سنحلّله من خلال دراستنا للوحاته في هذا الفصل.

تقنيات الفنّان المختلفة

أتقن الفنّان كثيرا الرسم بقلم الرصاص والأقلام الملوّنة، وأحبّ هذه التقنية كثيرا منذ بداياته في رسوم السلسلات الهزلية(BD) وقام بالعديد من الأعمال بقلم الرّصاص خاصة منها البورتريهات. كما مارس كثيرا تقنية الألوان المائية ويقول عنها: «**إن الألوان المائية خامة، تقنيتها غنية جدّا، يجب على الفنّان تذوّقها** ...» وتعجبه كثيرا. كما له العديد من الأعمال بألوان القواش (Guache)، نجدها كثيرا في إنجازاته الاشهارية الرائعة والّتي نذكر منها:

- ملصق إشهاري للصالون الولائي الأول للفنون التشكيلية بسيدي بلعباس، من 27 أكتوبر إلى نوفمبر 1997.

- ملصق إشهاري للمهرجان الوطني الأوّل للمسرح الممتاز بسيدي بلعباس 1997.
- ملصق إشهاري للملتقى والأيّام الوطنية الأولى للمسرح الحرّ سيدي بلعباس 1997.
- ملصق إشهاري للمهرجان الوطني الثاني للمسرح الممتاز بسيدي بلعباس من 26 مارس إلى 01 أفريل 1998.
- ملصق إشهاري للأسبوع الثقافي لمدينة سيدي بلعباس ببشار من 23 إلى 27 مارس 2000.
- ملصق إشهاري للمهرجان الدولي الأوّل للرقصات الفلكلورية بسيدي بلعباس الجزائر من 27 جوان إلى 06 أوت 2000.

أمّا الألوان الزيتية فتعتبر من الخامات الأكثر استعمالا، يفضّلها عن معظم الخامات المختلفة هي وقلم الرصاص، حيث يعتبر رساما (Dessinateur) أكثر من أن يكون مصوّرا تشكيليّا (Peintre). كما يفضل أيضا التصوير في المساحات الكبيرة، فكلّما كانت أكبر، أصبحت راحته في التّصوير أحسن وأفضل، ولهذا يقول «**لو واصلت دراستي في الفنون التشكيلية لقمت بتخصّص التّصوير الجداري (La peinture murale)**» وهذا ما نلاحظه من خلال معظم أعماله، فهو يعتمد على قياسات كبيرة.

كما يتميّز الفنّان بخط جميل جدّا، وكانت له عدّة محاولات في الخطوط الفنية العربية وقليلا منها اللاتينية ، ولكن نجده مبدعا جدّا في التخطيطات الزخرفية (النباتية، الهندسية، والتجريدية خاصة). رسم الفنّان على مختلف الحوامل، حيث بدأ منذ الطفولة في الحائط، وجدران الشوارع، والطرقات وفيما بعد على الخشب والقماش بأنواعه وحتّى الخزف.

أسلوب البيكسال عند الفنّان "مقدس نور الدين"

بعد اكتشاف فنّ البيكسال والتعرّف عليه من خلال الأمثلة والتّحف الفنيّة الّتي تتعدّد مجالاتها في مختلف أقطار العالم، سنلج إلى الجزائر لاكتشاف فنّ البيكسال فيها بمجال الفنون التشكيلية، في أعمال الفنّان "مقدس نورالدين" الّذي مارس هذه التقنية منذ سنوات الثمانينات دون العلم بوجودها عند فنانين آخرين وفي مجالات أخرى. والصدفة في إبداع هذه التقنية عند مختلف الفنانين هو التطوّر التكنولوجي وتطوّر وسائل الإعلام والإتصال والإعلام الآلي وألعاب الفيديو.

واستلهم الفنّان هذه التّقنية من شاشة التّلفاز ثم تأثّر بالصّور الرّقمية لاحقا، الّتي أصبحت يوميّة جدّا ومستعملة في حياتنا. وبهذه الطريقة أوجد التشكيلي "**مقدس نور الدين**" التوازن بين الموضوع المجسّد الّذي يرسّخ فيه التراث والأصالة وبين الواقع الراهن الّذي تسيطر فيه المعلوماتية والرّقمنة. فأجاد إدماج أسلوبه وإحياء الهويّة الثقافية في مجتمعه سعيا إلى التحضر وتوفيق خطابه التشكيلي في حوار الحضارات. وكانت أعماله ولاتزال اتّصالا وتواصلا مع الوجود بالحضارة في الجزائر عبر العصور، جسّدها في رسم القصبة، جبال الأهقار والصحراء، ومشاهد أبرز فيها الأزياء المختلفة لكلّ منطقة وتقاليدها بلغة معاصرة مفهومة بين كل الحضارات.

استخدم الفنان "**مقدس نورالدين**" لمسة البيكسال في لوحات زيتية تمرينية منذ سنة 1986 ، بعد أن مارس بإتقان قواعد الفنّ التشكيلي في الأسلوب الواقعي وبشتى التقنيات: التهشير، الرسم بالباستيل، الحبر الصيني والأقلام، الشفافية والعتمة بالألوان المائية، تقنيات الألوان الزيتية والأكريليك، وغيرها في مواضيع اجتماعية، تراثية، أصيلة. ووصل إلى الفنّ التجريدي الّذي تميّز ببروز الأحجام فيه والأشكال (les reliefs). ولكن تطوّرت إبداعاته في تقنية البيكسال والّتي لازالت انتاجاته الفنّية فيها متواصلة حتّى اليوم، وتطوّرت مع مرور الزّمن حيث التغيير والتقدّم في هذه التقنية صار ملحوظا، خاصّة بمقارنة

اللّوحات الأولى واللّوحات الجديدة. وما جسّده الفنّان في هذه اللّوحات عن حقيقة الحياة مرتبط أشدّ ارتباط بالثقافة والهويّة حيث ترتبط دائما هذه الأخيرة بالثقافة، واللّغة، والانتماء، والدّولة، والمجتمع، والحضارة وما نلاحظه في تشكيل الفنّان توضيح الرؤى الّتي تغيب عن النّاس ويرفع من مستواها، وذلك بحكم انشغالهم بثقافة العولمة والثقافة العالمية فيسجّلها بصورة جمالية واعية وبتقنية معاصرة رائعة، تعطي فرصة الحوار والخطاب لما هو حضاري، وتتنوّع بتنّوع مواضيعها فترسم رسالات تؤثر في المشاهد والمتذوق والجمهور بقدر اعتناقه لمبادئه مجسّدا عاملا من عوامل التقدم نحو المدنية والحضارة.

ساهم الفنّان المعاصر " **مقدس نور الدين**" بتعبيراته التشكيلية ولم يقتصر فيه بنقل الأفكار وتكرار التراث بصورة مشابهة للماضي بل تعمقّ تدريجيا في تكنولوجيا الأداء، وإضافة طابع جديد الّذي هو "البيكسال" في التشكيل. والتبصُّر في القيم الفنّية للّوحة التشكيلية تساعد على إبراز التقدّم والتطوّر الحضاري مع إحياء التراث. ورؤية هذه الأعمال المعاصرة والممثلة للموروثات الأصلية تحسّيس بالانتماء إلى هذه الأمّة والأرض والحضارة، فهي تبرز في تنوّعها الخصائص الشخصية والطابع القومي والحضارة الأصلية. كلّها في خدمة المجتمع داخل حضارة حديثة محافظة بطابع التراث، الثقافة، الشخصية، والتاريخ، وقادرة على استبصار الجديد في الابداع التشكيلي من ناحية التقنية أو اللّون، أو الإضاءة، أو الرؤية العامّة للعمل الفنّي، والمستجيبة لمتطلّبات المعاصرة.

تعكس هذه الأعمال ثقافة المجتمع الّتي تحدّد سلوكه حيث يبنى على مجموع العقائد والقيم، وانتاجه الفنّي نتيجة ما يحمله ذهنه وحواسّه وتجربته الاجتماعية وهويّته الثقافية بخطاب تشكيلي يلفت انتباهنا فيه تجاور الألوان والأجزاء والمربّعات المكوّنة للّوحة والتي يعود تشكيلها لفترة ظهور التلفاز في المجتمع الجزائري (كما ذكرناه سابقا) واستلهامه أسلوب تجزئة الصورة إلى نقيطات سمّيت في الصور الرّقمية ب"**البيكسال**" (le Pixel).

دراستنا لهذه الأعمال حسب تطوّر تقنية البيكسال فرضت تقسيم الدراسة والتحليل إلى ثلاث مراحل شاءت أن تكون بارزة ومهمّة في تاريخ الجزائر وذلك حسب الظروف المعاشة، والحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في الوطن وذلك لارتباطه بحبّ ذاتي ووطني وبروح الانتماء إلى بلده وهذا ما تستمتع به لوحاته من سمات خصوصية متميّزة.

تأثّر الفنّان "**مقدس نور الدين**" بالمرأة والطّفل ليجعل منهما مركزا حواريا لمعظم أعماله الفنّية فرسم المرأة في لوحات عديدة منها المرأة بلباسها التقليدي كالحايك في لونه الفاتح، وهي سترة تميّز المرأة الجزائرية عن باقي نساء الدّول العربية، كما مثّل الأم في لوحات منها: "**الأم**"، "**الأمومة**"، "**الأم وأبناءها**" كما له أعمال أخرى للمرأة والأطفال مثل: لوحة "**الراقصة**"*، "**طفلتان بالواد**"**، "**طفلتان قبائليتان**"***، "**الطفل الترقي**"****، "**الطفلة بالقردون**"، "**طفلتان تقرآن**"، وغيرها. وأعمال تمثّلت في رسم الجياد أحدهما للأمير "**عبد القادر**" بمواضيع مختلفة (فوق الحصان)، لوحات للفنتازيا، تقاليد الوعدة، ومناظر طبيعية كثيرة ، صحراوية أو تلّية في أحجام كبيرة، حيث صوّر البيئة الجزائرية في أجمل تصوير، استلهاما من جمال طبيعتها وألوانها، بما فيها من جبال وبحار وغابات، وأحياء قديمة كالقصبة مثلا وإرثها المعماري المتميّز في إبراز واضح للصفات الواقعية للبيئة، مع الانسجام اللّوني والمعالجة الكبيرة والمدروسة لتجاور الألوان المضادّة والمكمّلة، والضوء والظّل وتداخلهما مع بعضهما بألوان الانطباعية (البنفسجي في الظلال) والّتي تتمّ عن دراسة واسعة وخبرة كبيرة في مجاله التقني.

و جسّد بلوحاته روحية الأثر وتأصيل الماضي لمعاصرة مبدعة، متميّزة بالتجدّد والتطوّر في الأسلوب والتقنية المتمثلة في الجزيئات المرّبعة البيكسالية المتجاورة، تذكّرنا بلمسات الانطباعية في تجاور

* لوحة "**الراقصة**: تمثّل الراقصة امرأة شابّة بزيّ تقليدي من قبيلة أولاد نهار لمدينة سيدي بلعباس.

لوحة "طفلتان بالواد**": تمثّل اللوحة طفلتان تحملان جرّتان في زيّهم التقليدي بالواد.

*** لوحة "**طفلتان قبائليتان**" تمثّل اللوحة طفلتان بأكسيسوارات وملابس تعود لمنطقة القبائل.

**** لوحة "**الطفل الترقي**" تمثّل اللوحة بورتري طفل من الطوارق (الجنوب الجزائري) بلباسه التقليدي الأزرق.

ألوانها دون مزجها وكأنّها فسيفساء مركّبة، يعطي فيها أهمّية للضوء ويعتمد على تشكيلات لونية غنية جدّا ومتناسقة، وفي كثير من الأحيان متضادّة جدّا ومتكاملة. ويفضّل رؤية هذه الأعمال من بعيد حتّى يقوم المشاهد بالمزج البصري للّون واللّمسة، ويركّب كلّ مايفكّكه الفنّان من جزيئات وبيكسالات لونية في اللّوحة ليجمعها المشاهد بصريا، وتكتمل في تحفة تشكيلية.

أعمال الفنّان التشكيلية

نقسّم دراستنا لأعمال الفنّان " **مقدس نور الدين** " خلال كل هذه الحقبة من حياته ، الى ثلاثة مراحل مهمّة و بارزة في تاريخ الجزائر ، كان فيها تغييرا ملحوظا لأعماله وأسلوبه خاصّة في تقنيّة البيكسال الّتي تميّز أعماله التشكيلية ، وذلك حسب الظروف المعاشة وحسب الحالة الاجتماعية ، والسياسية والاقتصادية في الوطن ، والّتي تؤثّر طبعا على نفسية أيّ فنّان، وبالتّالي على أسلوبه وإبداعاته في اللّوحة البصرية، و حدّدنا المراحل الثلاثة كالأتي:

I. مرحلة أولى: من سنة 1978 الى سنة 1988.
II. مرحلة الثانية: من سنة 1988 الى سنة 1998.
III. مرحلة ثالثة: من سنة 1998 الى سنة 2017.

I- المرحلة الأولى: من سنة 1978 الى سنة 1988:

تركت الثورة مخلّفات وأثرا عميقا في الجزائر بعد الاستقلال ، و عرف هذ الوطن العديد من التحوّلات في كلّ المستويات واستطاعت بالرّغم من ذلك إشباع ضروريات المواطنين خاصّة من ناحية الصّحة، والتّعليم مقارنة مع سنوات الفقر والظّلم الماضية قبل الاستقلال ، فتجاوزت نسبة الالتحاق بالمدارس 90% ، وعرف المردود السّنوي ارتفاعا ملحوظا بفضل الصّناعة و مختلف الخدمات[1]، وفي سنة 1978 صدم الشعب الجزائري بوفاة الرئيس بومدين سنة 1978، وتفاقم الصراع القائم في السلطة، من أجل خلافة الرئيس بومدين ما بين مناصري الإصلاح الاقتصادي "للتحرير" ومن جهة " الاشتراكية الجزائرية " التي تدافع على مكتسبات الثورة الاشتراكية ومن ثمّ بحكم الجيش فتمّ اقتراح الضابط الأكثر

[1] Voir, **https://www.cairn.info/revue-internationale-et-strategique-2002-2-page-61.htm**

أقدمية وفي الدرجة الأعلى العقيد " شادلي بن جديد " مناصر التحرير ، انتخب رئيسا للجمهورية من سنة 1984 إلى سنة 1988 والّذي قام بإعادة تشكيل المؤسّسات العامّة و تقييد القانون الاجتماعي لسنة 1984 من ناحية حقوق المرأة و ساءت الوضعية الاقتصادية للجزائر ، وارتفعت الديون الدولية وحل اختلال التوازن الاستغلال الزراعي والمؤسسات الصناعية ، و أصبحت الضغوطات الاجتماعية شديدة منذ 1985 مع سقوط سعر البترول وارتفاع الدولار، وحدوث أعمال الشغب وحرب الشوارع الّتي كانت متوقّعة.

رغم أهمية تلك المجهودات إلاّ أن النتائج في التربية والتعليم لم تكن مقنعة وذات جودة ، بالإضافة إلى التسرب الدراسي الّذي أدّى بالشباب الّذي يمثّل الأغلبية إلى حافة الطرقات دون تكوين وتأهيل ، وبالتالي ارتفعت نسبة البطالة وبارتفاع نسبة المواليد أدى بالطبع إلى نقص في الإيواء والهياكل الأساسية والثقافية ، وارتفاع هذه النقائص والأساسيات بشكل متواصل يؤدي إلى الكوارث الاجتماعية والى عدم الاستقرار وإلى تدهور الوضع الاقتصادي والاجتماعي.

ولكن رغم هذا الوضع عرفت أواخر فترة الثمانينات أحداثا ثقافية أثّرت إيجابيا على الحركة الفنّية التشكيلية، كتأسيس المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة ، وفتح المعاهد لتخريج أساتذة التربية الفنّية في عدّة ولايات، وإنشاء الهياكل الثّقافية المختلفة.

في هذه الفترة توجّه الفنّان " **مقدس نور الدين** " إلى التّعليم الفنّي في مدرسة الفنون الجميلة بوهران ثم المعهد البيداغوجي لتكوين الأساتذة ، و تخرّجت مجموعات الفنّانين الّتي بعثتها الدولة الجزائريّة إلى مختلف أكاديميات العالم، ونشط العديد من خرّيجي المدارس الجزائريّة وحتّى العصاميّون، وشاركوا في الكثير من العروض المسرحيّة والسينمائية، وأقاموا المعارض الفنّية بمختلف القاعات في المنشئات الثقافية. وفي هذه المرحلة وبعد سنوات قليلة من بعد تكوين الفنّان " **مقدس نور الدين** " بدأ نشاطه التشكيلي وتضاعفت ممارسته الفنّية وتوصّل لتقنّية جديدة في أسلوبه كانت "**البيكسال**" واخترنا لوحة "الأم"

لسنة (1986) نموذجا للدّراسة والتحليل، كما نذكر أيضا البعض من مجموعة من الأعمال الزيتية والمائية وأخرى بقلم الرصاص رسمها الفنّان في هذه الفترة:

- رسم بورتريه للممثّل السنمائي الفرنسي "**جان لويس فرانتينيو Jean Louis Trintignant**" بقلم جاف أسود (bic) وقلم رصاص. (ينظر اللّوحة 1)
- رسم بورتريه شخصي بقلم رصاص.
- رسم لوحة لطبيعة صامتة تكعيبية، بقلم رصاص. (ينظر اللّوحة)
- رسم لوحة لطبيعة صامتة تفّاحتين، بألوان مائية.
- رسم لوحة لطبيعة صامتة لأواني فخّارية، بقلم رصاص. (ينظر اللّوحة)
- رسم بورتريه للفنّان "**أنغر Ingres**" بقلم رصاص، سنة 1982. (ينظر اللّوحة)
- رسم بورتريه **للسيّدة** "**بن حليمة**"، بأقلام ملوّنة، سنة 1982. (ينظر اللّوحة4)
- رسم لوحة (القط)، بألوان مائية، سنة 1982. (ينظر اللّوحة)
- رسم لوحة (طفل يأكل) بقلم رصاص، سنة 1983. (ينظر اللّوحة)
- رسم لوحة (طفلان يلعبان الكرة)بأقلام ملوّنة، سنة 1984.
- رسم لوحة(قابيل وهابيل)، بالقواش، سنة 1984.
- رسم بورتريه رجل، بالباستيل على الورق، سنة 1984. (ينظر اللّوحة 2)
- رسم بورتريه شخصي (2) بقلم رصاص، سنة 1985. (ينظر اللّوحة 3)
- رسم لوحة (الحصان)، بتقنية البيكسال، ألوان زيتيّة على القماش (دراسة)، سنة 1985.
- رسم بورتريه (الأمّ)، بتقنية البيكسال، ألوان زيتيّة على القماش، سنة 1986.
- رسم بورتريه (لطفل يبكي)، بألوان زيتيّة على الخشب، سنة 1986.
- رسم لوحة (فارس بالزّي الجزائري) ، بتقنية التهشير وأقلام ملوّنة، سنة 1986.(ينظر اللّوحة 5)

- رسم لوحة (تحصين ميدانية مدفعية)، (صورة من القرن 19م في الجزائر)، بألوان مائية، سنة 1987.
- رسم بورتريه **للسيّدة "دلي نبية"**، بقلم رصاص، سنة 1987.

II- من سنة 1988 إلى سنة 1998:

تعتبر سنة 1988 سنة التمرّد والتخريب و الثوار على السّلطة من طرف الشّعب والشباب خاصّة، وفي قطاعات واسعة من الشارع الجزائري، والاضطراب العامّ لعمّال المصانع في مختلف أنحاء البلاد، وأحداث أكتوبر العنيفة الّتي أدّت إلى قتل واعتقال الآلاف من المواطنين. وامتدّ ذلك الوضع حتّى سنة 1989 حيث تمّ تعدّد الأحزاب والجمعيات و النّداء بالدّيمقراطية [1]. و جرّاء كلّ هذا اندلعت الحرب الأهلية الجزائرية سنة 1994 بعد الانتخابات البرلمانية لسنة 1991 الّتي حلّ الصّراع بعدها في سنة 1991 بين الجبهة الإسلامية للإنقاذ وجبهة التحرير الوطني. وبعد تدخّل الجيش الجزائري للسّيطرة على البلاد نتجت جماعات مسلّحة وضعتها الجماعات الإسلامية ضدّ الحكومة ، احتلّت معظم الجبال الجزائرية وجعلتها مركزا وقاعدة لها، واستهدفت قتل وذبح سكّان القرى، وبلغت تلك المجازر ذروتها من الضحايا سنة 1997[2].

ولم يتوقّف إطلاق النّار والرّعب والإرهاب حتّى سنة 1999 وما بعدها أيضا فأطلق على هذه المرحلة من تاريخ الجزائر العشرية السوداء. تسبّبت في هجرة الكثير من الأدمغة و الفنّانين في مختلف المجالات، وغلق قاعات المعارض والأروقة الفنّية، وقاعات السينما، ومختلف المراكز الثّقافية وحلّت الأزمة الثّقافية ورغم هذا لم يتوقّف الإبداع التّشكيلي عند الفنّانين الجزائريّين ومن بينهم الفنّان "**مقدس نورالدين**" أنموذجا للدّراسة، الّذي واصل في تقنية البيسكال والّتي نلاحظ أنّها تطوّرت وتحوّلت بتغيّر

[1] Voir, http://www.matierevolution.fr/spip.php?article101

[2] Voir, http://www.algeria-watch.org/fr/aw/chronologie.htm

الوضع ، السّياسي والحالة الاجتماعية، وبتعبير متكامل ما بين الموضوع والتشكيلة اللّونية والتّقنية الفنّية .

ونذكر بعض أعماله الفنّية المنجزة في هذه المرحلة، وهي:

- رسم بورتريه مكبّر ل(ضوء القمر)، بالباستيل على الورق. (ينظر اللّوحة 6)
- عمل تجريدي (1) ، بتقنيات مختلفة. (ينظر اللّوحة 9)
- عمل تجريدي (2) ، بتقنيات مختلفة. (ينظر اللّوحة 10)
- رسم لوحة لطبيعة صامتة تكعيبية، بألوان مائية وقلم لباد.
- رسم لوحة لطبيعة صامتة، مجموعة من الفواكه، بألوان زيتية، سنة 1990.
- عمل تجريدي (1) ، بتقنيات مختلفة، سنة 1993. (ينظر اللّوحة 11)
- عمل تجريدي (2) ، بتقنيات مختلفة ، سنة 1993. (ينظر اللّوحة 12)
- عمل تجريدي (3) ، بتقنيات مختلفة ، سنة 1993.
- عمل تجريدي (1) ، بتقنيات مختلفة ، سنة 1994.
- عمل تجريدي (2) ، بتقنيات مختلفة ، سنة 1994.
- رسم بورتريه الممثل "**آرلاند**"، بقلم رصاص، سنة 1996. (ينظر اللّوحة 8)
- رسم لوحة (الأمومة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 1997. (ينظر اللّوحة 21)
- رسم ملصق اشهاري للصالون الولائي الأول للفنون التشكيلية بسيدي بلعباس، سنة 1997. (ينظر اللّوحة16)
- رسم ملصق اشهاري للمهرجان الوطني الأول للمسرح الممتاز بسيدي بلعباس 1997.
- رسم ملصق اشهاري للملتقى والأيام الوطنية الأولى للمسرح الحرّ سيدي بلعباس 1997.
- رسم ملصق اشهاري للمهرجان الوطني الثاني للمسرح الممتاز بسيدي بلعباس سنة 1998.
- رسم بورتريه للسيّد "**بن عامر**"، بقلم رصاص، سنة 1998.

- رسم مشهد لفارس وخادم وكلاب، بقلم رصاص، سنة 1998.
- رسم بورتريه امرأة ، بقلم رصاص، سنة 1998.
- رسم بورتريه امرأة (1) ، بألوان مائية، سنة 1998.
- رسم بورتريه امرأة (2) ، بألوان مائية، سنة 1998.
- رسم بورتريه الممثل "**آرلاند**، بقلم رصاص، سنة 1998. (ينظر اللّوحة 7)
- عمل تجريدي (غرداية)، بتقنيات مختلفة، سنة 1998. (ينظر اللّوحة 13)
- رسم لوحة لمنظر طبيعي، بألوان زيتية على القماش ، سنة 1998. (ينظر اللّوحة 56)
- رسم لوحة لطبيعة صامتة تكعيبية، بقلم رصاص، سنة 1998. (ينظر اللّوحة 14)
- رسم بورتري للجدّ "**مقدس حمو**"، بألوان زيتية على القماش ، سنة 1998. (ينظر اللّوحة15)
- رسم بورتريه امرأة(2)، بقلم رصاص، سنة 1999.
- رسم بورتريه امرأة (3)، بقلم رصاص، سنة 1999.
- ورسم العديد من الدراسات الفنّية والكروكيات بقلم رصاص، والكثير من اللّوحات الزيتيّة المنقولة عن الفنّان "نصرالدين دينيه"

III. من سنة 1998 إلى سنة 2017.

تواصلت المذابح، والمجازر، والضحايا في سنة 1998 وفي 11 سبتمبر 1999 قدّم "اليمين زروال" استقالته، ليحلّ بعده الرّئيس "عبد العزيز بوتفليقة" في 15 أفريل 1999، الّذي جاء بميثاق السّلم والمصالحة الوطنيّة والمطالبة بنزع السلاح باستمرار الحوار مع الجبهة الإسلامية للإنقاذ، وتمّت الموافقة الشعبية بنسبة 99% على الميثاق[1] في 16 سبتمبر 1999 ونزع السلاح بالكامل في 1 يناير 2000. تميّزت هذه المرحلة بالعديد من الأحداث والتغيّرات، انتقلت فيها من الحرب الأهلية إلى المصالحة الوطنيّة

[1] Voir, Ibid

والسلم بالبلاد، الّذي لم يكن سهلا على الشعب الجزائري تجاوزها. وتمكّنت الجزائر منذ سنة 2000 من تخفيض ديونها وإعادة تقويم مؤشرات اقتصادها والتحكّم فيها والحفاظ على استقرارها نوعا ما.

وبمجرد ذكر المصالحة الوطنيّة والاستقرار نجد لوحات الفنّان تختلف كلّيا عن لوحات العشرية السوداء، فتميّزت مختلف أعماله التشكيلية بالبهاء والعودة إلى التراث وإحياء الأصالة. كلّها مواضيع تُمجِّد ثقافة الجزائر وتقاليدها المميّزة. فالثقافة والحركات التشكيلية في هذه المرحلة استعادت استئنافها وانتعشت مرّة أخرى مع تحسّن الحالة الأمنية بالجزائر. وتمّ إعادة فتح قاعات المعارض ومختلف قاعات العروض والأروقة الفنّية. وبرزت الحركات التشكيلية في الساحة الفنّية، وتضاعف الإنتاج واختلفت الأساليب نتيجة الاحتكاك والتبادل ما بين الفنّانين والمهتمّين بالفنّ من خلال نشاطاتهم ومعارضهم. فكانت انطلاقة جيّدة لبداية القرن 21 في الجزائر.

تتميّز هذه المرحلة من الدّراسة بالكثير من التغيّرات والتطوّرات في أعمال الفنّان. وبارتفاع كبير في انتاجه الفنّي. ومن بين اللّوحات المختارة للدراسة: لوحة هروب قابيل (2005)، لوحة الأمير عبد القادر (2010)، لوحة القصبة (2015). أمّا اللّوحات الّتي أنجزت في هذه الفترة هي:

- رسم مشهد بالسوق (صورة من القرن 18م في الجزائر)، (60 x50 cm) ، بألوان مائية.
- رسم لوحة (الترقية)، تقنيّة البيكسال، (60 x83 cm)، بألوان زيتية على القماش، سنة 1998. (ينظر اللّوحة19)
- رسم لوحة (الأمّ وابنائها) (1)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 1998. (ينظر اللّوحة23)
- رسم لوحة (طفلتان بالواد) ، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 1998.
- رسم مشهد للصيد (صورة من القرن 18م في الجزائر)، بالقواش، سنة1999.

- رسم ملصق اشهاري للأسبوع الثقافي لمدينة سيدي بلعباس ببشار سنة 2000.
- رسم ملصق اشهاري للمهرجان الدولي الأوّل للرقصات الفلكلورية بسيدي بلعباس الجزائر سنة 2000. (ينظر اللّوحة17)
- عمل تجريدي أزرق ، بتقنيات مختلفة. (ينظر اللّوحة28)
- عمل تجريدي مستلهم من أعمال خدّة ، بتقنيات مختلفة. (ينظر اللّوحة29)
- رسم بورتريه الزميل "جمال خليفة"، بقلم رصاص.
- رسم لوحة (الأمّ وابنائها) (2)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2001. (ينظر اللّوحة26)
- رسم بورتريه الفنّان "**بن عامر عبد الرحمان**"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2001.
- رسم بورتريه الشهيد، (60 x50 cm)، بقلم رصاص، سنة 2002.
- رسم لوحة (فتاة تتستّر)، (60 x50 cm)، عن الفنّان "إيتيان دينيه" بألوان باستيل على الورق، سنة 2003. (ينظر اللّوحة30)
- رسم لوحة (رجل من الجزائر)، (يعود لسنوات 1830)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة33)
- رسم لوحة (طفلتان في الحقل)، (60 x50 cm)، بقلم الرصاص، سنة 2003. (ينظر اللّوحة40)
- رسم لوحة (عازف على الآلة)، (صورة من القرن 18م في الجزائر)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة34)
- رسم (إمرأة من القبائل)،(60 x50 cm) ، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة46)
- رسم (رجل حضري من الجزائر)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة32)
- رسم لوحة (فتايات)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة39)

- رسم لوحة (امرأة بالنافورة)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة41)
- رسم لوحة (امرأة فلاحة)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة42)
- رسم لوحة (راقصة بزيّ تقليدي)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة47)
- رسم لوحة (الأمير عبدالقادر فوق العود)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة31)
- رسم لوحة (جزائريون)، وهي جزء من لوحة الفنّان "تصرالدين دينيه" (موكب الإيمان) ، (60 x50 cm)،بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة35)
- رسم لوحة (الصلاة)، وهي جزء من لوحة الفنّان "تصرالدين دينيه"، (60 x50 cm)،بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة38)
- رسم لوحة (الصديقان)، وهي جزء من لوحة الفنّان "تصرالدين دينيه"، (60 x50 cm)،بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة43)
- رسم لوحة (في المسجد)، عن لوحة الفنّان "تصرالدين دينيه"،(60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة37)
- رسم لوحة (نساء في الدشرة)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة45)
- رسم لوحة (المجاهد)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003. (ينظر اللّوحة36)
- رسم منظر طبيعي لتوقّف القافلة في الواحة (1)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2005. (ينظر اللّوحة 58)
- رسم لوحة "ضوء القمر" عن الفنّان "تصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2005.
- رسم لوحة "عهود الفقر" عن الفنّان "تصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2005.
- رسم لوحة "الكمين" عن الفنّان "تصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2005.

- رسم لوحة "الفلقة في الكتاب" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2005
- رسم بورتريه الأمير عبد القادر، بألوان زيتية على القماش، سنة 2005. (ينظر اللّوحة62)
- رسم لوحة (القصبة)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2006. (ينظر اللّوحة49)
- رسم لوحة (امرأة حضرية قسنطينية)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2006. (ينظر اللّوحة48)
- رسم لوحة فارس من فرسان الحرس (صورة من القرن 19م في الجزائر)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2006. (ينظر اللّوحة 50)
- رسم لوحة (الأمومة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2006. (ينظر اللّوحة22)
- رسم لوحة (الأمومة) (2)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2006.
- رسم لوحة (الصديقان)، وهي جزء آخر من لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه"، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2006. (ينظر اللّوحة44)
- رسم بورتريه السيد "**حميدي**"، بقلم رصاص، سنة 2006. (ينظر اللّوحة 51)
- رسم بورتريه السيد "**حميدي**"، بألوان مائية، سنة 2006. (ينظر اللّوحة 52)
- رسم ملصق اشهاري للمهرجان الدولي الأوّل للرقصات الفلكلورية بسيدي بلعباس الجزائر سنة 2007. (ينظر اللّوحة18)
- إنجاز جدارية (التاسيلي) (1) بالمجمع الجامعي لولاية سيدي بلعباس (11m x 3m) بتقنيات مختلفة وخامات متنوّعة، سنة 2007. (ينظر اللّوحة 109)
- إنجاز جدارية (التاسيلي) (2) بالمجمع الجامعي لولاية سيدي بلعباس (7m x 2m) بتقنيات مختلفة وخامات متنوّعة، سنة 2007. (ينظر اللّوحة 110)
- إنجاز جدارية (الزمن) بالمجمع الجامعي لولاية سيدي بلعباس (11m x 3m) بتقنيات مختلفة وخامات متنوّعة، سنة 2007. (ينظر اللّوحة 111)

- إنجاز جدارية (العجلة) بالمجمع الجامعي لولاية سيدي بلعباس (7m x 2m) بتقنيات مختلفة وخامات متنوّعة، سنة 2007. (ينظر اللّوحة 112)
- رسم لوحة (الرقص الشعبي الجزائري)، بألوان مائية، سنة 2007. (ينظر اللّوحة 54)
- رسم لوحة (للفنون الشعبية)، بألوان مائية، سنة 2007. (ينظر اللّوحة 55)
- رسم لوحة (الأمّ وإبنها)، تقنيّة البيكسال، (79,5 cm x 100) بألوان زيتية على القماش، سنة 2008. (ينظر اللّوحة24)
- رسم لوحة (الابتسامة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2008. (ينظر اللّوحة 83)
- رسم لوحة طبيعة صامتة لمزهرية الورد، تقنيّة البيكسال ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2008. (ينظر اللّوحة76)
- رسم لوحة (ختان طفل)، تقنيّة البيكسال، (60 x 40 cm)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009. (ينظر اللّوحة 92)
- رسم لوحة منظر طبيعي ، تقنيّة البيكسال، (120 x 80 cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2009. (ينظر اللّوحة 57)
- رسم لوحة (القصبة)، (80 x100 cm)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009.
- رسم لوحة (بني يزقن، غرداية)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009.
- رسم لوحة (الفنتازيا)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009.
- رسم لوحة (الأمير عبد القادر)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009. (ينظر اللّوحة 63)
- رسم لوحة(الأمير عبد القادر بالعود)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009.
- رسم لوحة (فانتازيا) (1)، بألوان مائية + قواش، سنة 2009. (ينظر اللّوحة 66)
- رسم لوحة (فانتازيا) (2)، بألوان مائية + قواش، سنة 2009. (ينظر اللّوحة 67)

- رسم لوحة (الرقص الفلكلوري العبّاسي)، بألوان مائية + قواش، سنة 2009. (ينظر اللّوحة 68)
- رسم بورتريه الأمير عبد القادر ، ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.
- رسم مشهد الأمير عبد القادر، تقنيّة البيكسال ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010. (ينظر اللّوحة 64)
- رسم لوحة (القصبة)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010. (ينظر اللّوحة 69)
- رسم لوحة (القصبة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.
- رسم لوحة (طفلة بالقردون)، تقنيّة البيكسال، (80 x 70 cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.
- رسم لوحة (ترقيان فوق الجِمال) ، تقنيّة البيكسال، (66 x79cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2010. (ينظر اللّوحة 79)
- رسم بورتريه (الرجل الترقي)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010. (ينظر اللّوحة 80)
- رسم لوحة (الوعدة)، (الفنتازيا بستة فرسان)، تقنيّة البيكسال، (66,5 x 97) بألوان زيتية على القماش، سنة 2010. (ينظر اللّوحة 65)
- رسم لوحة (طفلتان تقرءان)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010. (ينظر اللّوحة 81)
- رسم لوحة "ضوء القمر" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2012.
- رسم لوحة (القصبة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2012. (ينظر اللّوحة71)
- رسم لوحة (إمرأة بالحايك)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2012. (ينظر اللّوحة 74)
- رسم لوحة (إمرأة بالحايك)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013. (ينظر اللّوحة 75)
- رسم لوحة لمنظر طبيعي لتوقّف القافلة في الواحة (2)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013.
- رسم لوحة لمنظر طبيعي لتوقّف القافلة في الواحة (3)، تقنيّة البيكسال،(120x80 cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2013.

- رسم لوحة طبيعة صامتة لمزهرية الورد، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013. (ينظر اللّوحة 77)
- رسم لوحة (طفلة بزهر الكركاز)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013. (ينظر اللّوحة 84)
- رسم لوحة لمنظر أمواج البحر، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013. (ينظر اللّوحة 95)
- رسم لوحة (راقصة بالي سيدي بلعباس) (1)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013.
- عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013. (ينظر اللّوحة 104)
- عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال(1)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 105)
- عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال(2)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 107)
- رسم لوحة (راقصة بالي سيدي بلعباس) (2)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 88)
- رسم بورتريه(الطفل الترقي)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. رسم ملصق
- رسم لوحة (طفلة بالقردون) (2)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 82)
- رسم لوحة (طفلتان بالواد) ، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة27)
- رسم لوحة (الشدّة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 86)
- رسم لوحة "راقصة من أولاد نليل" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 89)
- رسم لوحة (الرجل بالمزمار)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 87)
- رسم لوحة (السلام)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 93)

- رسم بورتري (صديق)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 94)
- رسم لوحة (مرأة بطبق الورد)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (لوحة منقولة). (ينظر اللّوحة78)
- دراسة فنّية (للعاصفة في البحر)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة98)
- دراسة فنّية (لأمواج البحر)(1) ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة96)
- دراسة فنّية (لأمواج البحر)(2) ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 97)
- رسم لوحة (القصبة)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.
- رسم لوحة (القصبة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 70)
- رسم لوحة (قرقابو)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 91)
- رسم لوحة (القصبة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015. (ينظر اللّوحة 72)
- رسم لوحة (غابة من سيدي بلعباس)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (ينظر اللّوحة 60)
- رسم لوحة (طفلة بالقردون) (3)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015.
- رسم لوحة (ميناء تيبازة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015. (ينظر اللّوحة 99)
- رسم لوحة (الشدّة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015.
- رسم لوحة (الطفلة الصغيرة)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015. (ينظر اللّوحة101)
- رسم لوحة (طفلتان بالجرّة)، تقنيّة البيكسال، (75 x 95 cm)بألوان زيتية على القماش، سنة 2015. (ينظر اللّوحة 85)
- رسم لوحة (الفنتازيا)، (بأربعة فرسان)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015.

- رسم لوحة منظر طبيعي، بألوان زيتية على القماش، سنة 2016.
- رسم لوحة (سوق غرداية)، تقنيّة البيكسال، (65 x 75 cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2016. (ينظر اللّوحة 73)
- رسم لوحة (الفلاح الصغير)، تقنيّة البيكسال، (50 x 60cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2016. (ينظر اللّوحة 100)
- رسم لوحة "راقصة من أولاد نليل" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بتقنيّة البيكسال، (80x60cm) ،ألوان زيتية على القماش، سنة 2016. (ينظر اللّوحة 90)
- رسم لوحة (الجوكندا)، تقنيّة البيكسال، (80x60cm) ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2016. (ينظر اللّوحة 103)
- رسم لوحة "النساء عند الواحة" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2016.
- رسم لوحة "الفلقة" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2016.
- رسم لوحة "لعب الأطفال" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2016.
- رسم لوحة (القصبة)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2016.
- رسم بورتريه طفلة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2017. (ينظر اللّوحة 102)
- رسم لوحة "المدرسة القرآنية" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2017.
- عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2017. (ينظر اللّوحة 106)
- عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2017. (ينظر اللّوحة 108)
- رسم لوحة (غسالات الصوف بالواد)، (120 x 85cm)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2017. (ينظر اللّوحة 61)

دراسة وتحليل لأعمال تشكيلية معاصرة للفنّان " مقدس نور الدين "

يعتبر مبحث الدراسة والتحليل لأعمال التّشكيلي المعاصر " **مقدس نور الدين** " جانبا تطبيقيا لما تعرّضنا إليه في الفصول السابقة ، فنعتمد في دراستنا للوحات الفنّان على منهج و منهجية تنيران لنا الطريق لبلوغ هدف الدراسة و الوصف والتحليل ، وكان المبحث في المنهج السيميائي لقراءة العمل التشكيلي مخطّطا واضحا في اعتماده على المحايثة والتبنين والكليّة[1] ومتكاملا مع منهجية "**أروين بانوفسكيPanofsky**" في تحليل العمل الفنّي الّذي يعتمد في مقاربات تحليلية للأعمال الفنّية على المراحل الثلاثة التالية:

المرحلة الأولي: pré iconographique : هي المشاهدة الأولى الّتي تجذب المتلقّي أو الشيء الّذي تتضمّنه اللّوحة ، يتمّ فيه طرح بعض التساؤلات البسيطة ، وبشكل عفوي ، والتطرّق إلى كلّ النّقاط والأجزاء ، والأشكال والمساحات ، والمستويات الّتي تكوّن اللّوحة ، فنتعرّف فيه على إسم اللّوحة وصاحبها مع تاريخ إنجازها ،وقياسها، ونوعها: كتصوير زيتي ، رسم منحوتة ، ... والحامل الّذي أبدعت عليه كالقماش الحائط ، الخشب ، ... والنّموذج مثل ، الطبيعة الصامتة أو المنظر الطبيعي ، أو عمل تجريدي ، ... وكل هذا عبارة عن وصف واضح لكامل أجزاء اللّوحة ويقابله كمفهوم أولي عند بانوفسكي خاصية المحايثة في التحليل السيميائي للّوحة التشكيلية التي تعتمد على المسح البصري في النّص التشكيلي وشكل المضمون عبر العلاقات الموجودة بين العناصر الدّاخلية في العمل الفنّي.

المرحلة الثانية: iconographique : وهي المعنى الثاني أو المفهوم الاصطلاحي، لا يكتفي فيه معرفة محتويات اللّوحة سطحيا فحسب كما هو في المرحلة الأولى من الدّراسة وانّما في كيفية خلقها ويتمّ التّركيز خاصّة على الجانب التّقني كدراسة الخطوط ، المنظور ، العمق ، اللّون ، (كألوان باردة ، حارة ، متضادة ، أساسية ، رمادية ، متكاملة ، التدرج اللّوني ، ...) ، الإضاءة (كالظل ، النّور ، إضاءة

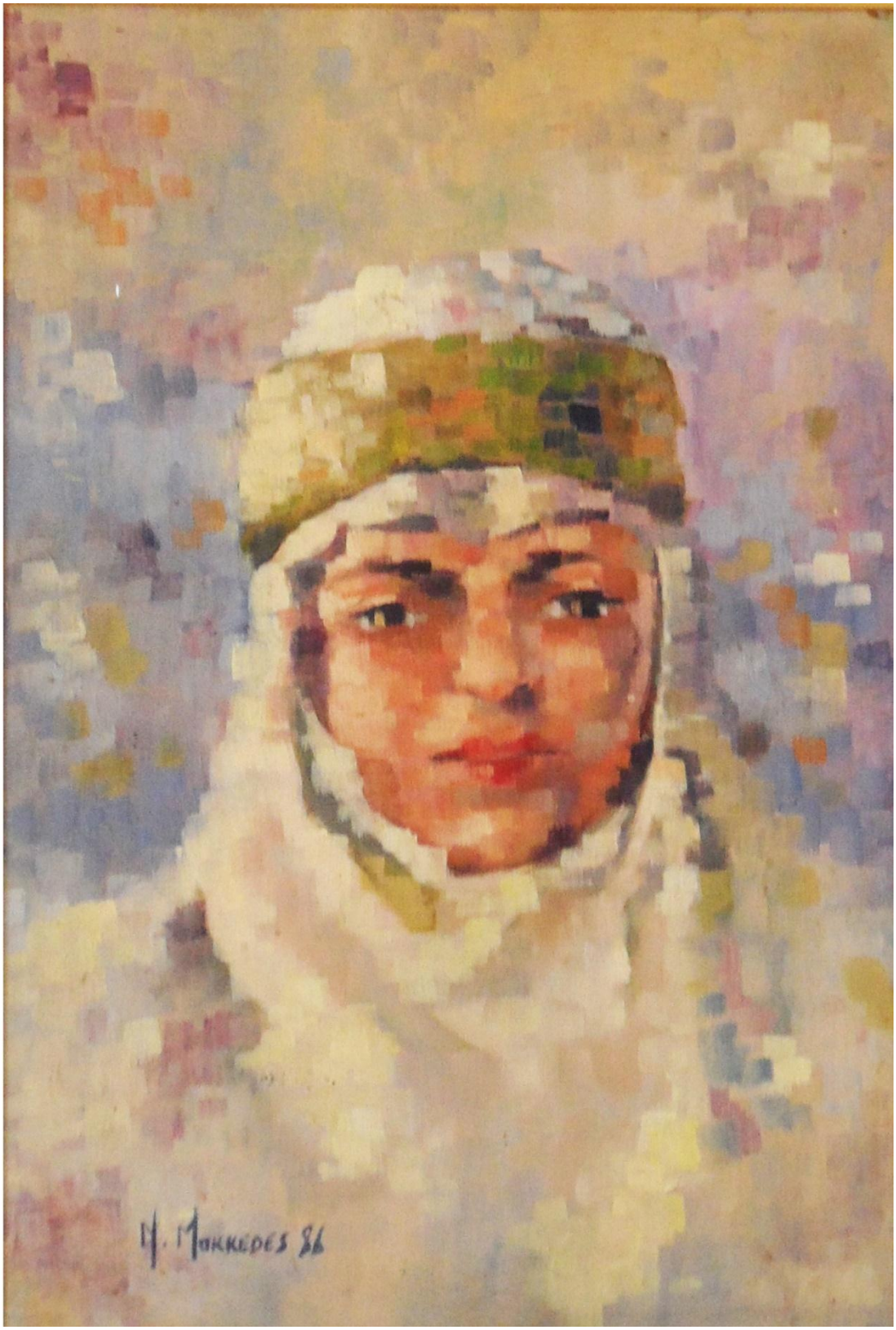
[1] راجع ص 66، 67.

اصطناعية ، طبيعية ، ...) الغرافيزم ، الخامة (كألوان مائية ، زيتية ، أكريليك ، قواش ، ...)، التّقنية (كالتنقيطية ، التهشير ، العتمة، الشفافية ، ...) ، لمسات الفرشاة (رفيعة ، اهتزازية ، بارزة ، ...) وهذا الاختلاف له مجال أوسع للتحليل في المنهج السّيميائي (مرحلة التبنين) وذلك بدراسة النّظام العلامي وشبكة العلاقات بين كلّ هذه العناصر البنائية المشكّلة لمضمون العمل البصري.

المرحلة الحقيقية : Iconologique : تقف على عمليّة البحث ومعرفة الحقائق من خلال دراسة مختلف الجوانب ، وإيجاد حدث معين يقترن باللّوحة ، ويتمّ فيه استشفاف معيّن واضح ، و قراءة رسالة اللّوحة في خطاب يمكن إدراكه عن طريق الصّورة ومن دون الكلام (عن طريق تحليل النّظام العلامي للدّوال في خطاب تكون له وظيفة تواصلية و إبلاغية بالنسبة للمنهج السيميائي) ، فهو المعنى الباطني الّذي نستنتجه من الأثر الفنّي الّذي يتركه المصوّر.

ربطنا منهجية " **بانوفسيكا Panofsky** " في تحليل الأعمال الفنّية بالمنهج السّيميائي لتجنّب التقصير في حقّ الوصف ولإثراء التحليل و محاولة الإلمام بجميع المستويات و الدّلالات في حقل الدّراسة الفنّية نظرا لميزة السّمياء في قدرتها على تفكيك البنى وكشف المدلولات و انفتاح الخطاب بالرّغم من معارضة السّميائيون لربط تحليل الصّورة بكل ما هو وصف موضوعي للمدلول أو ربطه الذّاتي في الصّورة لتعبيرات مختلفة أو انفعالات[1] ، أيضا ما دفع للاستعانة بمنهجيّة " بانوفسكي Panofsky" هو نقص الأطروحات في جامعاتنا التي تناولت الدّراسة السّميائية في الفنّ التشكيلي ، وحتى في العالم العربي و خارجه فيظل الاهتمام السيميائي بالميدان التشكيلي محدودا وناقصا.

[1] Voir, L'esprit des formes, L.G.F. « le livre de poche » 1966, T I : « Introduction », p22.



الفنّان "مقدس نور الدين"

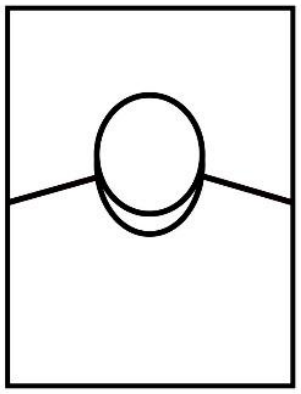
لوحة الأم، تقنية البيكسال بألوان زيتية على القماش (50 cm x60cm)، سنة 1986

تشكيل لوحة الأم (1986):

تميّز الفنّان "مقدس نور الدين" بأسلوب البيكسال في الجزائر ، و لوحة "الأم" الأولى في هذه التّقنية، فالأمّ وهج الحياة ، موضوع حساس ، رمز الأمان ليشرق أجمل المعاني ويعبّر عن أورع الخلق. كانت أوّل تحفة أنارت مستقبل الفنّان وأسلوبه المبدع يحتفظ بها في منزله كونها الأولى بتقنية البيكسال ، حقّق فيها نجاحا اقتنع به بعد دراسات فنّية سابقة لمواضيع مختلفة في تجربة البيكسال[1].

أنجزت هذه اللّوحة الزيتية على القماش (la toile) بقياس (50 cm x60cm)، من خيال الفنّان، عبارة عن بورتريه صورة مقرّبة (plan rapproché) يتمركز اللّوحة ، لامرأة متوسّطة العمر متحجّبة، تلبس خمارا أبيضا يغطّي الرأس والجبهة والعنق، بالإضافة إلى عصّابة خضراء عند الجبهة أيضا، و يتلاشى هذا الخمار في أسفل اللّوحة حيث لا نميّز حدوده مع القميص. يظهر وجه المرأة بملامح جميلة وبريئة واضحة جدّا بالرّغم من تركيبة مربّعات البيكسال الجزيئية للبورتريه بتشكيلة ألوان متناسقة ومتباينة مع الخلفية الزرقاء البنفسجية.

يتبيّن العمل التشكيلي بالمسح البصري في وحدة أساسية (أيقونة) هي وجه الأمّ بمركز اللّوحة البصرية، ويجمع في فضاء العمل بين مستويين = أسفل الرأس وخلفيّة الصّورة بتحديدات لونيّة تتداخل في تضاضّها و تنمو وتضمحلّ في لعبة التّداخل بين الأعلى والأسفل وهي علامة على ضبط تناسق الأضداد اللّونية ، مبرزة بذلك البورتريه عن الخلفية بعلامات سنأتي على ذكرها من خلال تقسيم العمل كالأتي:



[1] من بين هذه الأعمال التي لا يزال يحتفظ بها الفنان : لوحة الحصان (CM X CM) عبارة عن دراسة فقط في تقنية البيسكال

التنظيم العلامي و تنظيم الدّوال :

من ناحية التنظيم العلامي ، نجد اللّوحة تبني على أيقونة وجه الأمّ بألوان حارة : برتقالية ، صفراء، بنية، وردية ، محمرة ، تدلّ في علامتها على الملامح المنبثقة من نظرة العينين ومن التشكيلة البنائية للأنف والشفتين. ومجموع هذه العناصر التشكيلية تتناسق مع الألوان الباردة المحيطة بالوجه في شكل خمار أبيض اللّون، والّذي يشغل كل الفضاء السفلي من اللّوحة ، فيتباين بفتاحته مع خلفية الأيقونة في الأعلى. يعكس كلا الوجهين العلوي والسفلي بالألوان الباردة أمّا وجه الأم بألوان حارة ، والعصّابة الخضراء التي تحيط بالرّأس تفرض نوعا من التّوازن بين التشكيلة الفاتحة والداكنة في الأسفل والأعلى وتتوسّط التّكامل اللّوني بين الألوان البرتقالية والصفراء في وجه الأم والزرقاء والبنفسجية في الخلفية فتتبني اللّوحة على فضاء يحكمة قانون التّداخل بين الألوان والنّقاط والمربّعات بطابع يقوم على التّشاكل علاميا على:

التضاد اللوني
- **مشتقات الأحمر + تدريجاته**
- **الأخضر + تدريجاته**

الداكن والفاتح
- **الخلفية: أزرق ← بنفسجي ← وردي**
- **الأرضية: أبيض ← أصفر**

تعمل اللّوحة بنظام مربّعات البيكسال الجزيئية في بنية الوضوح على متوالية انسجامية من حيث التّقسيم وتعمل على طابع التّكرار اللّوني في طريقة العرض للتذكير بقاعدة التشكيلية اللّونية المعتمدة في اللّوحة والّتي تسود بالأبيض المصفر والأبيض الوردي أو الأبيض البنفسجي ، كما يتم التذكير أيضا

بجميع الألوان المستعملة وانتشارها في كلّ فضاء اللّوحة ممّا يعطي جمالا و تناسقا يحافظ فيه على التّوازن اللّوني من حيث التّضاد والعدد.

التحليل العلامي:

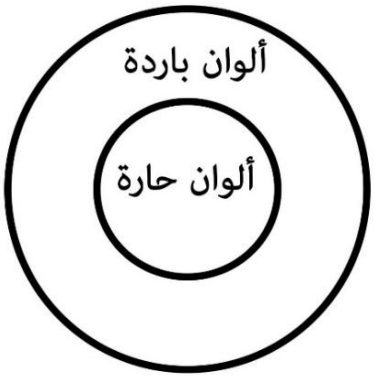
بعد التّنظيم العلامي للأشكال البصرية و تحديد مراكز الدّلالات في العمل البصري ، يستلزم الخطاب التشكيلي الالتفات إلى التدليل اللّوني في بناء التّشكلات على مستوى التعبير ، والدّلالة عن طريق تفكيك محتوى اللّوحة (الشكل) و مضمونة (مضمون الشكل). تتشّكل الوحدة الأساسية في العمل الفنّي بمركز فضاء اللّوحة، فيظهر وجه المرأة بألوان حارّة كلّها مشتقّة من اللّون الأحمر، فهو الأصل في التشكيلة اللّونية للبورتريه، وهذا اللّون الحار في صفته الدّلالية يحيل في خطاب اللّوحة التشكيلي إلى النّار، والحرب، والدم.

أحمر ← برتقالي ← أصفر

أحمر ← وردي محمّر

أحمر ← بنّي

وتعدّ هذه الألوان من أحد العلامات على مستوى الدّلالة والبنية فتبعث ملامح الأم إحساسا بالخطر والقلقة والشفقة، وذلك خاصّة من خلال حضور نظرة العينين والحاجبين، وحتّى الجزء السّفلي من الوجه يؤكّد ذلك في بناء الشّفاه الّتي تخفي الابتسامة*[1] ، خارج هذه الوحدة الأساسية ألوان باردة (شكل أ)



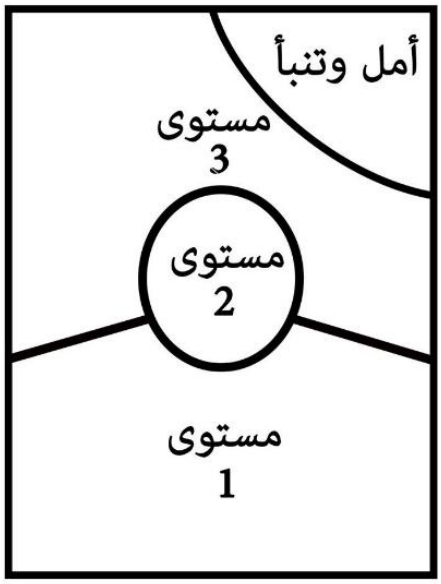
(شكل أ)

* يعكس تقسيم نظام العمل الفني (الجزء السفلي، الوحدة الأساسية: وجه الأمّ،الجزء العلوي: الخلفية) المراحل التاريخية الثلاث التي قسّمت فيها دراسة أعمال الفنان " مقدس نور الدين ".

تقسّم العمل إلى جزأين، جزء سفلي (مستوى أول) فاتح يطغى عليه اللّون الأبيض، أمّا الجزء العلوي (الخلفية) يتميّز بلون بنفسجي أزرق (شكل ب)

(شكل ب)

علينا أن نكشف الآن عن العلاقات بين مكوّنات الأداء التشكيلي في اللّوحة. العنصر الأيقوني : وجه الأمّ في علاقة بصريّة بملامح تعبيرية حسّاسة عميقة تشكّل مرحلة ثانية بعد المستوى الأوّل في اللّوحة الّذي يرمز لمرحلة أولى قبلها بيضاء فيها نوع من الاستقرار والهدوء والثبات. أمّا الخلفيّة في مستوى ثالث بألوان لامعة باردة أيضا و داكنة مقارنة مع الجزء السفلي في العمل الفنّي ، توحي بمرحلة غامضة تعقب ذلك القلق والخوف المنبعث من الوحدة الأساسية في وسط اللّوحة ، ولكن بالرغم من ذلك الغموض هناك تكرار للتشكيلة اللّونية الموجودة في المستوى الأول بلمسات جعلها الفنّان للتّذكير، لخلق نوع من التوازن في كلّية العمل وأيضا لاعطاء أمل الخروج من هذه المرحلة الغامضة المتوقّعة من أيقونة الوحدة الأساسية في اللّوحة **(شكل ت)**.

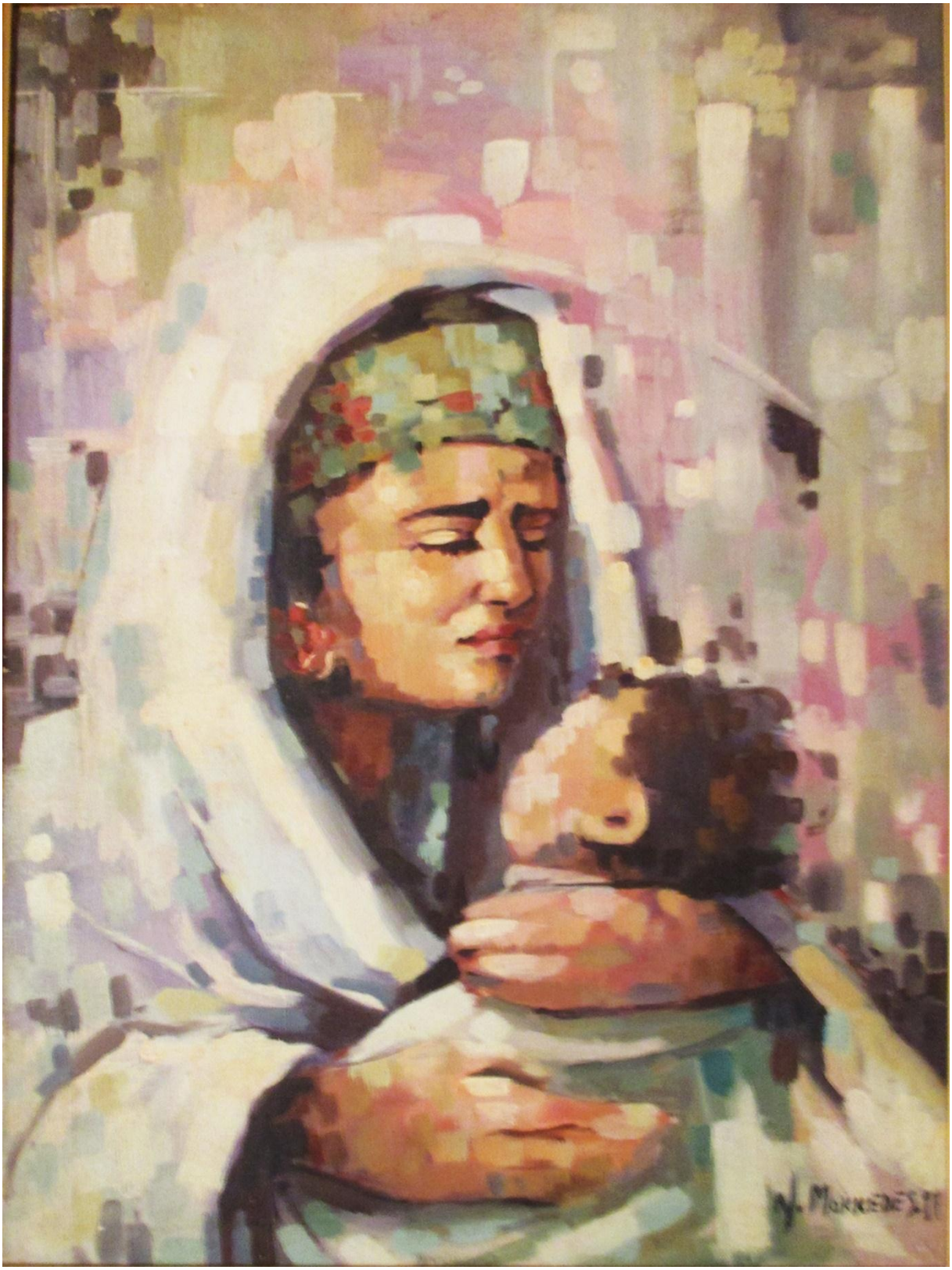


(شكل ت)

كما هناك تفصيل مهمّ في هذه الوحدة يضبط لنا التوازن من ناحية التكامل اللّوني والدّلالة العلامية للتشكيلة الفنّية: هو العصّابة الخضراء على جبهة الأمّ والتي تعطي توضيحا إضافيا وتحقيقا لمعاني المراحل المختلفة ، من ناحية اللّون والحضور لهذا العنصر (العصّابة) فهي بطبيعتها تشدّ الرّأس وفي حالة الألم تخفّف من وجع الرّأس ، وهنا تجمع في بنيتها ما بين الحارّ والبارد في اللّوحة بعلاماتها اللّونية و دلالتها الشّكلية، فالأخضر لون يجلب الاستقرار والأمان، وفي هذه اللّوحة يتوسّط أولا ملامح الحزن و نيران الأسى (اللّون الأحمر) المنبعثة من وجه الأم، و ثانيا الخلفيّة المعبّرة على الغموض في المرحلة الثالثة من التّقسيم العلامي. ويرتبط الانتشار اللّوني الأبيض المصفر والبنفسجي الأزرق بمختلف تدريجاتهما اللّونية بتحديد المناخ العام عن طريق جزئيات البيكسال المميّزة في اللّوحة، كما نلاحظ انتشار أيضا اللّون البرتقالي والأخضر من الوحدة الأساسية إلى فضاء العمل وهذا يضع اللّوحة في سياقها ، ويؤسّس أسلوب البيكسال المتناثر داخلها والذي تجمعه العين المشاهدة في اللّوحة عند الرؤية.

ومن جهة الخطاب التواصلي والابلاغي لهذه المراحل والدلائل المستنتجة من علامات البناء الفنّي في اللّوحة البصرية نتوجّه الى خطاب تشكيلي ، ربّما لا تهتمّ به السّيمياء لأنّه يتعلّق بما هو

تاريخي واجتماعي ، وهذا لا يمنعنا للتطرّق إليه بما أنّنا استعنّا أيضا بمنهجية "بانوفسكيPANOFSKY" الّتي تؤّكد على خطاب اللّوحة من الأثر الفنّي الّذي يتركه الفنّان فنستنتج من خلال هذه الدّراسة إضافة إلى معلوماتنا التّاريخية لإنجاز هذه اللّوحة (1986)، والمرحلة السّياسية والاجتماعية الّتي مرّت بها الجزائر خاصّة منذ سنة 1985 فوجه "الأمّ" هي "الجزائر "الأم" الّتي سادت بمرحلة استقرار بعد الاستقلال (1962) ورغم كل المجهودات في تلك الفترة للتخلّص من مخلّفات الثّورة طرأت بعض التحوّلات والتغيّرات في أواخر مرحلتنا الأولى من الدّراسة (1978 – 1988) تظهر لنا في ملامح وجه الأم المعبّرة عن القلق والخوف والحرب، و كأنّها عدسة الفنّان التي تنبّأ بها المستقبل من ملامح الوجه لمتدخل مرحلة ثالثة تجّسدت في عمله التشكيلي بنوع من الغموض في تقنيّة ألوان خلفيّة اللّوحة.



الفنّان "مقدس نور الدين"

لوحة الأمومة ، تقنية البيكسال بألوان زيتية على القماش (50 cm x60cm)، سنة 1997

لوحة الأمومة (1997)

ومن لوحات الفنّان المختارة للدّراسة كنموذج في المرحلة الثانية : **لوحة الأمومة** في مشهد الأمّ ورضيعها بنظرات متبادلة. ينقسم المشهد إلى إثنين : مستوى أوّل فيه الرضيع الّذي تضمّه ذراعي الأم ومستوى ثاني هو وجه الأم بنظرات للأسفل نحو وجه الرّضيع فيرتبط المستوى الأوّل مع الثّاني بنفس ارتباط الأمّ برضيعها وتشكل العلاقة بين وجه الأمّ والرضيع العنصر التشكيلي الأساسي في اللّوحة، تتباين الوحدتان التشكيليتان (الأمّ والرضيع) في العمل الفنّي بألوانهما الحارّة مع التشكيلة اللّونية الباردة لفضاء اللّوحة بتقنية البيسكال (جزئيات البيكسال في هذه اللّوحة أكبر حجما من جزئيات بيكسال اللّوحة الأولى) الّتي تختلف نوعا ما عن بيكسال لوحة الأمّ الّتي درسناها في المرحلة الأولى " **فالصّورة في الفنّ تحظى بتجديد مستمر، وإبداع متواصل خلافا لنظيرتها التكنولوجيا** "[1] من جهة ومن جهة أخرى التّأثيرات والمعاناة القاسية الّتي مرّ بها الشّعب في عشرية الحرب الأهلية.

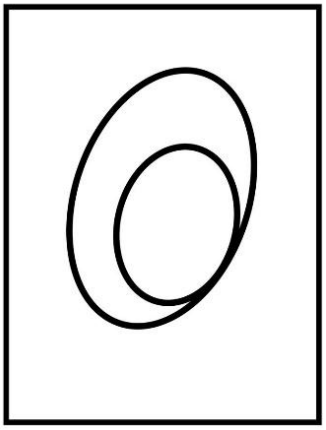
أنجزت هذه اللّوحة من خيال الفنّان، دائما بألوان زيتية على القماش (La toile) و بقياس (60x50cm) بنفس الأسلوب (البيكسال) إلّا أن البيسكال في اللّوحة الأولى يختلف في هذه اللّوحة، حيث تتّسم بلطخات بيكسال مستطيلة، عمودية وليس نفس المربّعات الصّغيرة السّابقة فتذكّرنا بلمسات الانطباعية الجديدة حينما انتقلت من التنقيطية (Le pointillisme) إلى التجزيئية (Le divisionnisme) وهذا يتركّز في خلفيّة الصّورة الّتي تشكّل الفضاء المحيط بالأمّ و رضيعها (**الشكل ث**).

[1] عبد العالي معزوز ، فلسفة لصورة الصورة بين الفن والتواصل ، افريقيا الشرق ، المغرب ، 2014 ، ص.47

(الشكل ث)

كما نلاحظ أن ملامح هذه الأمّ الشابة تقترب جدّا من ملامح الصّورة الأولى للأمّ وبعض الأقرباء من الفنّان يصرّحون بأنّ الصّورة تشبه أمّ الفنّان كثيرا في أسارير وجهها. وتعتبر هذه اللّوحة استمرارية للّوحة الأولى دائما في نفس اللّباس (خمار أبيض بعصّابة خضراء على جبهة الرأس)، ونفس الملامح تقريبا، إضافة إلى الرّضيع الّذي تضمّه بيديها على صدرها.

وبالمسح البصري نرى أنّ اللّوحة تتركّب من عنصرين أساسيين يحقّقان كلّية واحدة متماسكة، تقسّم بنائية العمل إلى وحدتين كما في الخطاطة التالية:



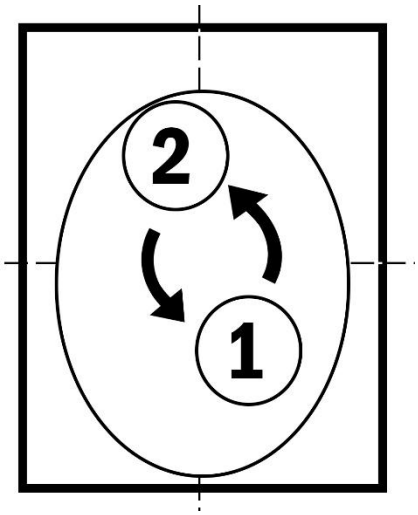
(الشكل ج)

حيث تحتوي الوحدة الكبرى (الأمّ) الوحدة الثانية الصغرى (الرّضيع) وذلك للعلاقة التي تربط الوحدتين في كلّية واحدة لمجموعة من العلامات الّتي تمنح اللّوحة هيئتها، فيمكن فرزها في هذه البنية كالاتي:

- **علامات خطية:** تحيط الخطوط المنحنية بوجه الأمّ في شكل الخمار و تتواصل للأسفل بحركة اليدين الحاملتين للرّضيع.
- **علامات لونية:** تعطينا هذه الخطوط البنائية في اللّوحة حدودا مع الألوان الحارّة في الوحدة الكلّية والألوان الباردة في فضاء اللّوحة.

التنظيم العلامي:

يتمّ تحديد الاشتغال الدّلالي عن طريق تفاصيل التنظيم العلامي للّوحة، حيث تنبني على علاقة تبادل النظرات بين الأمّ والرّضيع حسب **(الشكل ح)** في جوّ من الألوان الحارّة وجزء من الظل الّذي يسود عنق الأمّ ويفصل وجهها عن وجه الرّضيع ليظهر في هذا الأخير وهج من النّور (أصفر، برتقالي ، أبيض) والّذي يتكرّر نفسه في وجه الأمّ (على الخدّ و جزء من الجبهة والأنف والفم والذّقن) ويتباين الوجهين مع الخمار الأبيض(+ كمية فاتحة جدّا من الأصفر والأزرق) المحيط بوجه الأمّ والرداء الأبيض (+ كمية فاتحة من الأخضر) الّذي يحوي الرّضيع كلّه في إضاءة تخلق جمالية ذات تحليل علامي.



(الشكل خ)

عنصر آخر له دلالاته العلامية أيضا، هو العصّابة الّتي رأيناها في لوحة الأمّ السّابقة بلون أخضر يتّسم بتدريجات لونيّة نجدها متكرّرة في أسفل اللّوحة على رداء الرّضيع وذلك للتّذكير بهذه التشكيلية المتكاملة مع تشكيلة الوجهين والّتي تحتوي في نفس الوقت على بيكسالات حمراء تنسجم مع لون الشفاه وقرط المرأة في أذنها. شعر الرضّيع بلون بنّي داكن نفسه مع شعر المرأة والظّل الّذي بين الوجهين في معادلة لونيّة، تخلق توازنا وانسجاما وتباينا مع الإضاءة المنيرة للوجهين داخل الوحدة الكلّية، وحتى خارجها عن طريق لطخات بيكسالية في فضاء اللّوحة خارج الكلّية، وذلك في أعلى الخلفيّة وفي الأسفل كظل عند اليدين (**الشكل ح**).

(الشكل ح)

يحدَّد الموضوع في اللّوحة بالتّخطيطات الدائرية المستمرّة والمتكررة داخل حلقة تتمركز فيها الوحدتين الأساسيتين في اللوحة، واللّتان هما موضوع العمل الفنّي (شكل المضمون)، أمّا مضمونه ترويه كثافة الألوان وتكامِلِها في تقنية المربّعات والمستطيلات مختلفة الأحجام، حيث تكون دقيقة و" **لابدّ لنا أن**

نفرّق بين الموضوع "كمثير أولي" والمضمون – برغم ترابطهما معا– حيث أن الموضوع من الممكن أن يتناوله عديد من الفنّانين، بينما المضمون يتحدّد وفقا "لكيفيّة" تناول الفنّان لموضوعه، ودرجة "صهره" وليس "توفيقه" لأدواته و أشكاله وما يقصده من معانٍ " [1]، فكانت جزئيات البيكسال دقيقة وجزئيّة أكثر في مركز اللّوحة وأخذت أشكالا وحجما أكبر في فضاءها، خاصّة الخلفيّة منها. فانصهرت التّقنية وأسلوب معالجة اللّوحة بملامح الأمّ والحرارة المتدفّقة من وجهها وذلك راجع لمعالجة الشّكل وكثافة خصائصه من لمسات وألوان أثارت المشاعر والإحساس التواصلي، والحوار والارتباط الإنساني في مضمون العناصر التشكيلية (الأمّ والرّضيع).

التّحليل الدلالي:

أصاب الفنّان التّوافق بين المبنى والمعنى للّوحة، واستطاع بتقنيّته الخاصّة "البيكسال" في مشهده الخيالي إبراز الخطاب التشكيلي المنبثق من فعل العلاقة المصوّرة بين الأمّ ورضيعها ببراعة. ويعبّر هذا الفعل الّذي يحمله المشهد عن حدث يتصوّره الفنّان في ذهنه يمكننا أن نربطه بالحالة الاجتماعية في الوطن آنذاك. الّتي كان يعتلها الخوف والرعب والقتل والدّمار لضواحي المدينة فهي مرحلة متنبأ لها في اللوحة السابقة للتحليل[2]. فالأم بكلّ رقّتها وحنانها تضم إبنها وبشكل من الحماية والأمان المنبعثين من علامات الألوان: الأبيض والأخضر بتدرجاتهما المختلفة الّتي تحيط بالموضوع ككليّة متماسكة، واللّون الوردي في الخلفيّة. وحسب ما قال الفنّان الانطباعي "**ديغا**" "**DEGAS**" :"**ما يبهر ليس هو إظهار مصدر النور بل تأثيره**" [3] فيدلي الخطاب التشكيلي من إضاءة الوجهين المتقابلين واليدين اللّتين تحملان

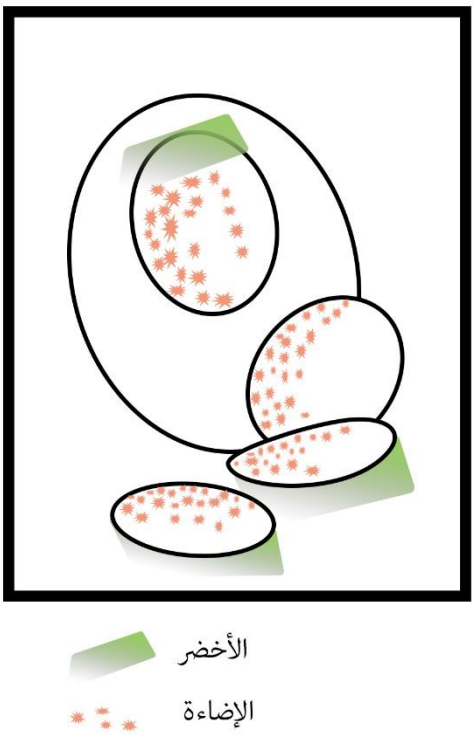
---

[1] د. فاروق البسيوني ، قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في اعمال بيكلسو ، دار الشروق ، ط1 ، 1995 ،ص21

[2] راجع ص 225، 226.

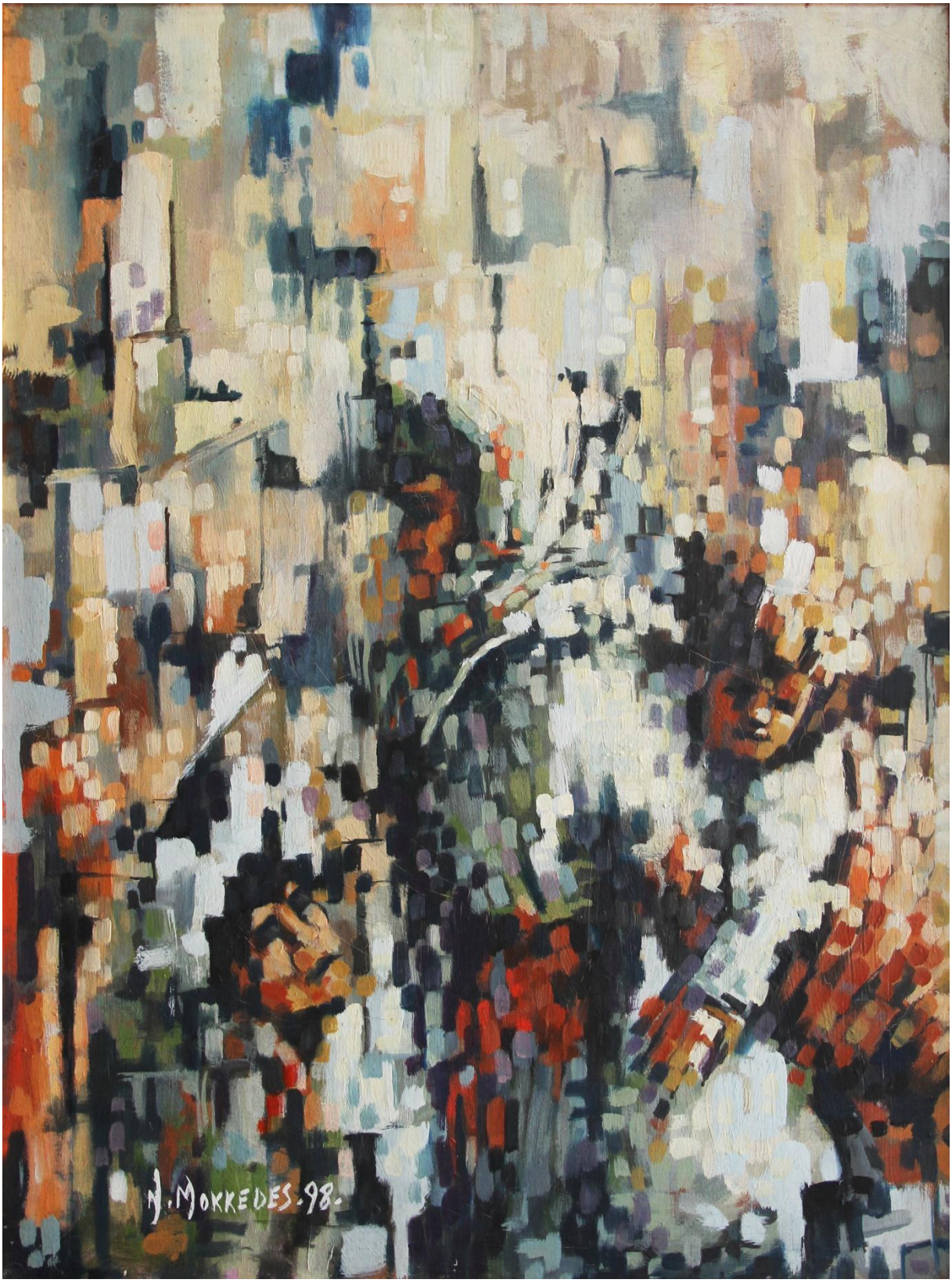
[3] Lmd Say Snider, A lasting impression : French, Painters revolutionize, The Art World, p 2.

الرّضيع بنور السلام الّذي يجاور دائما اللّون الأخضر (العصّابة)[1] في الصّورة حسب التخطيط الموالي بذاتية تصويرية تحوّل الصّورة المرئية إلى انطباع بصري وإلى ديمومة داخلية، وكأن الألوان الفاتحة في فضاء اللّوحة تؤمّن الرّاحة والاستقرار، وتعطي شيئا من الطُّمأنينة للوحدة الكلّية في اللّوحة (الأمّ والرّضيع) الّتي تبرز حالة من القلق والخوف عند الأم لرضيعها وهذا ما تترجمه لنا تقنية البيكسال عن طريق تكامل الألوان ولمعانها. يمكن توضيحه حسب الإيقاع الّذي تنتشر فيه الألوان بالشكل الآتي: **(الشكل** د)



(الشكل د)

[1] راجع ص 222، 223 . وذلك لعدم تكرار التنظيم العلامي للعصابة، بما أن اللّوحتين تشتركان في بورتريه الأمّ من حيث نفس الملامح واللّباس.



الفنّان "مقدس نور الدين"

لوحة الأم وأبنائها ، تقنية البيكسال بألوان زيتية على القماش (90 cm x70cm)، سنة 1998

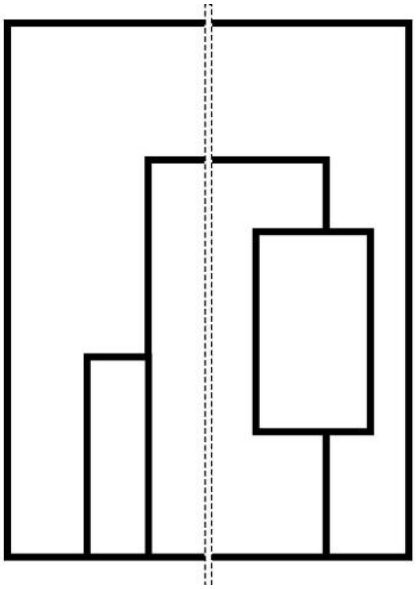
لوحة الأم وأبنائها (1998)

في موضوع الأمّ دائما ونحن بمرحلة الحرب الأهلية، تتكرر تيمات لوحات الفنّان وتتجدّد في سلسلة من الأعمال، وعن الأمّ بمشاهد مختلفة. من لوحة الأمّ، لوحة الأمومة ثم لوحة الأمّ وأبنائها وغيرها. فموضوع المرأة في دور الأمّ بحاجة إليه دوما ونحن في حالة من القلق والخوف والضمار الذي ساد فترة العشرية السوداء بالجزائر، فيمثل الفنّان الأمّ لما تؤمّنه من سلام، وأمان، وحنان، واستقرار، يعود إليها المرء كلّما انتابه ذلك الشعور ليجد القوّة والضّمان الّذي تملؤه الأمّ به. كما ساعدت تأثير الحالة الاجتماعية على إبداع خيال الفنّان وتعبيره عما يجري بالعائلات الجزائرية.

أنجز لوحة الأمّ وأبنائها في معاناتهم سنة 1998 بحجم يضاعف حجم اللّوحات السابقة (90×cm70) وبألوان زيتية على القماش (La toile)، لمشهد أمّ تحمل إبنها على ظهرها وأمامها إبن آخر يلتفت إليها بانطباع استفهامي لمعرف شيء ما (ربما يسأل عن المكان الّذي يذهبون إليه، أو على حالة أمّه وإرهاقها، ...). تظهر المرأة في حالة تعب وتتوسّط طفليها في اللّوحة وتمشي. صوّر الفنّان المرأة بمظهرها الجانبي أمّا وجه الطّفلان للأمام. الأوّل ينظر إلى المشاهد والثاني إلى أمّه.

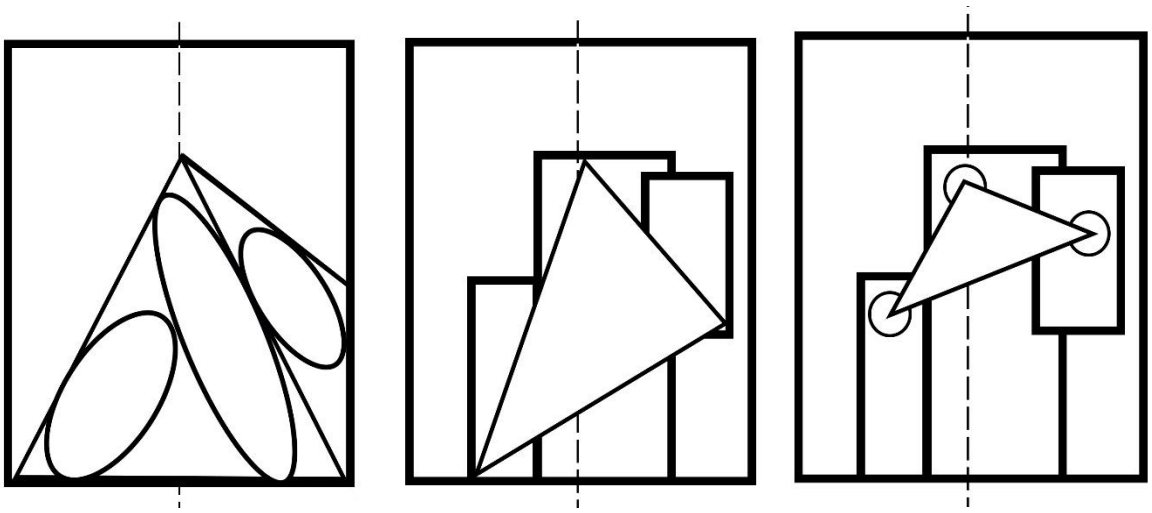
اختلف أسلوب البيكسال تماما عمّا هو في اللّوحة الأولى (**الأم 1986**) وقليلا عن اللّوحة الثانية (**الأمومة 1997**)، حيث تعتبر تطوّرا لها واختلفت أيضا التشكيلة اللّونية، فهناك استعمال للرماديات الملوّنة بشكل كبير خاصة الرماديات الزرقاء بدرجاتها الفاتحة والداكنة والرماديات الصفراء واستعمال أيضا للأحمر الآجوري وتدرجاته.

تتبني اللّوحة بصريّا من ثلاثة عناصر هي الولدين والأمّ بينهما يتمحور فضاء اللّوحة حسب الخطاطة التالية (**الشكل** ذ):



(الشكل ذ**)**

كما يبني فضاء اللّوحة على التّسطيح اللّوني من الأبيض المصفرّ بتدرجاته، والأوكر، والرماديات الزرقاء اللّتي تنتشر على المساحة الكلّية للّوحة، وتتباين مع الأحمر الآجوري ومشتقاته في بعض المساحات من اللّوحة. وتتوازن العناصر التشكيلية الثلاثة بشكل مثلّثي يأخذ أسفل اللّوحة قاعدة له أما رأسه في وجه الأم كنقطة القوة ومركز موضوع العمل الفني وذلك حسب التصميم الموالي **(الشكل** ر**)**:



(الشكل ر**)**

التنظيم العلامي:

تترجم العناصر الأساسية الثلاثة في اللّوحة إلى علامات لا تخفوا بعلاقاتها مع بعضها ومع فضاء اللّوحة، ويظهر ذلك من التفاتة الإبن إلى أمّه، هدوء الطّفل الصغير وهو على ظهر الأمّ، ونظرات الأمّ للأسفل وهي تمشي. ويمكن القول أنّ الأمّ في محور اللّوحة هي العلامة المركزية الكبرى من زاوية التّكوين والحجم والعمق الدّلالي، ثمّ الطّفلين كعلامات ثانوية تدخل في علاقات مع العلاقة المركزية (الأمّ).

يعتمد اللّون كمادّة تشكيلية على التسطيح في العمل الفنّي ويقوم على اللّون الأزرق خاصّة، الّذي ينوء بمحمولات علامية متعدّدة في داخله. واتّسمت تقنيّة الفنّان باستخدام خاصٍّ للرماديات الزرقاء في تدرّجاتها اللّونية وشدّتها (Intensité) بتشكيلة باردة تتباين مع التشكيلة الحارّة، المتمثّلة في الأحمر الآجوري، البرتقالي، الأوكر، ودلالاتهم العلامية. فيصرّح "ولفلان" "WÕLFFLIN" بقوله "**تظهر قيمة الموضوع في طريقة طرحه وكيفية إبرازه**"[1] وبأسلوبه أيضا، وتعتبر أعمال الفنّان "**مقدس نور الدين**" أكثر ابتكارا على الصعيد الشّكلي والتّقني، ذلك لتطوّر تقنيّته بمراجعة للوحاته المدروسة منذ المرحلة الأولى. فتقنيّة البيكسال تتغيّر وتتطوّر لتُبرز الموضوع أكثر وتُثريه من ناحية التعبير والإبلاغ الخطابي.

كان لاكتساء النّور للعناصر الثلاثة وفضاء اللّوحة أهمّية قصوى في العمل الفنّي، أعطى فرصة لتفجير الألوان رغم برودتها (رماديات ملونة زرقاء) فيظهر ذلك أكثر في تباينها، ومن لمسات الفرشاة وضرباتها القويّة مع الأحمر، والأحمر الآجوري، والبرتقالي.

[1]WÕLFFLI N, H, Principes fondamentaux d'histoire de l'art , G . MONFORT, 1984, p 108.

التحليل العلامي:

علينا الكشف عن العلاقات القائمة بين مكوّنات الصّورة البصرية: العناصر الثّلاثة، الألوان، والتّقنية والكلّ يشكّل العمل الفنّي ويدخل في علاقات بصريّة تنفتح على أفق رمزي. ينطلق الانتشار اللّوني للأزرق والأحمر الآجوري بتحديد للجوّ العام أو الحالة النّفسية وحتّى الاجتماعية في العمل التشكيلي، بحيث يعمل الأزرق كرابط في تحديد معالم الشّكل ولونا سائدا في اللّوحة كما تعمل الألوان الأخرى علامات جو لخدمة بنية العمل، وتقوم أيضا بتفعيل فكرة الحرب من خلال اللّون الأحمر وتستند الألوان في مجملها إلى محور التّباين والتّكرار في كلّ فضاء اللّوحة.

تمثّل الأمّ وطفليها العائلة الجزائرية وتماسكها، ويظهر هذا من وضعية الطّفل الصغير على ظهر أمّه وارتباطه بها في صورة بريئة. كذلك يرتبط الطّفل الثاني بأمّه من خلال نظراته إليها في خطاب إبلاغي دالٍّ على الحالة الاجتماعية والتّعب والإرهاق عند الأمّ. كما تعكس ذلك تقنية البيكسال المجسّدة بلمسات قويّة متفاوتة من حيث الحجم، وتظهر في بعض الأجزاء من اللّوحة على شكل ضربات صارمة بألوان باردة سواء كانت فاتحة أو داكنة، وتتخللها ألوان الأحمر الآجوري وتدريجاته الدّالة على الضّيق أو بالأحرى الدم الّذي خلّفته الحرب الأهلية في تلك السّنة الّتي أنجزت فيها اللّوحة (1997 -1998). فالخطاب التشكيلي في هذا العمل البصري يلمّ بهذه التفاصيل الحزينة من خلال علاقات مقوّماته المجسّدة في العمل الفنّي.

الفنّان "مقدس نور الدين"

لوحة هروب قابيل ، تقنية البيكسال بألوان زيتية على القماش (90 cm x120cm)، سنة 2005

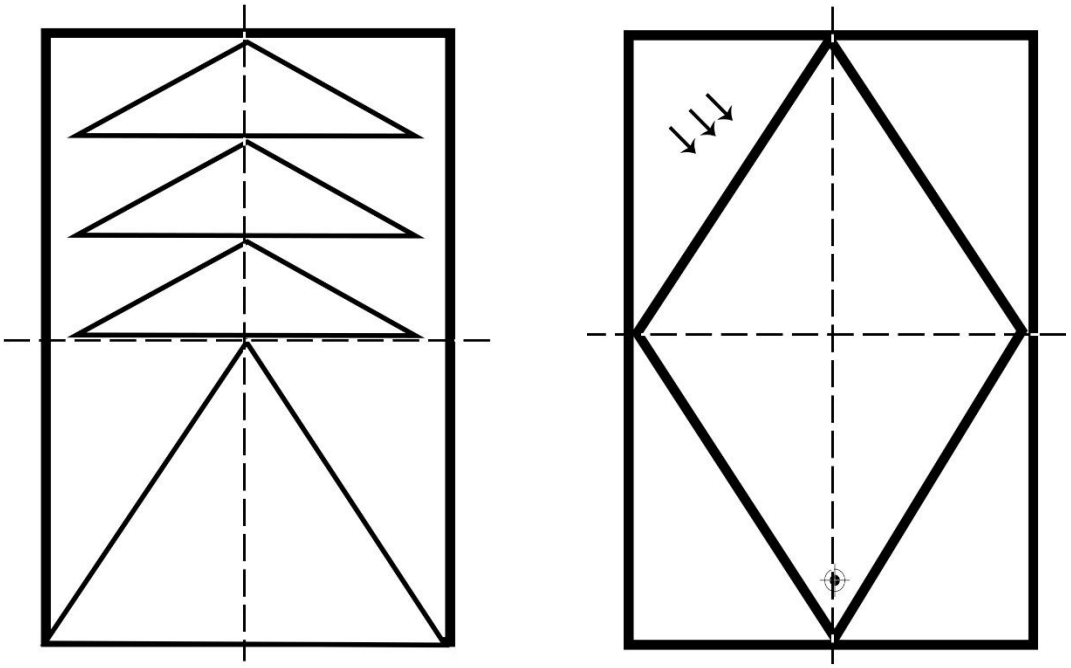
لوحة هروب قابيل (2005)

ترجع بنا هذه اللّوحة إلى نشأة النّسل في الأرض، وتعتبر من أروع قصص القرآن الكريم وتروي لنا أوّل جريمة قتل في البشرية قام بها ابن سيدنا آدم عليه السلام، ولم يذكر إسمه أو اسم أخيه في القرآن الكريم ولكن حسب ما جاء في التوراة هما "قابيل وهابيل".

قتل "قابيل" أخاه "هابيل" بسبب الحسد، فيقول سبحانه وتعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم: "وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ{27}"[1]. قدّم كيلاهما قربانا، ولكنّ الله تقبّل من أحدهم ولم يتقبّل من الآخر، فغضب وهدّد أخاه بالقتل فأجابه الأوّل بأنّ الله تعالى يتقبّل فقط من المتّقين وكان ذلك ردّه عليه حسب ما ورد في القرآن الكريم، قوله تعالى: "لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ{28} إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ{29}" فقُتِل هابيل وكان أوّل إنسان يموت على الأرض ولم يعرف كيف يدفن أخيه، وبمعجزة من الله عز وجل، أرسل إليه غرابا يحمل جثّة غراب ميّتٍ، فوضعه على الأرض وغطّاه بجناحيه، وحفر على الأرض بمنقاره ليدفنه في القبر وطار، لقوله تعالى: " فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ{30} فَبَعَثَ اللّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ{31}" فندم قابيل على فِعلته بعد فوات الأوان. بهذه الفكرة الّتي توضّح لنا قصّة الممثّل الرّئيسي في اللّوحة، نبدأ في دراستها أوّلا من ناحية المسح البصري والمشاهدة الأوّليّة للعمل الفنّي:

[1] القرآن الكريم، الآية (27)، سورة المائدة.

هي لوحة تشكيلية غير منقولة، من خيال الفنّان لحدث مهمّ في البشريّة لم يسبق حدوثه قبلها، بألوان زيتية على القماش، أنجزها الفنان سنة 2005، بقياس(120cm×90 cm) فيظهر حجمها كبيرا مقارنة مع جميع اللّوحات سابقة الدّراسة، وكبيرا أيضا حسب القصّة الّتي ترويها، حيث قام الفنّان بعدّة تخطيطات في الدراسة للحصول عليها بهذا التركيب والتشكيل (**الشكل ز**).



(الشكل ز)

تشكّل الصّورة في اللّوحة بالمسح البصري شكل معيّن من حيث البروز والغموض لتركيب الشخصيات وتشكيلتها اللّونية. كما تتشكّل من تراكب أربعة أهرام، الواحد فوق الآخر يمثّل كلّ واحد منها مستوى من مستويات اللّوحة من الأسفل إلى الأعلى داخل المعيّن الّذي يضمّ شكل ومضمون اللّوحة حيث قاعدة الهرم في الأسفل أمّا رأسيته تمثل نقاط القوة في كل مستوى من العمل التشكيلي.

تتضمّن اللّوحة قافلة من الرّجال في سفر تتوسّطهم امرأة ويتقدّمهم رجل، كيلاهما يحملان عكّازا متينا وكأنّهم في صحراء قاحلة في صورة ترجع إلى زمان بعيد جدّا، يظهر ذلك من شعورهم ولباسهم

وخاصّة أحذيتهم. تنقسم هذه اللّوحة إلى أربع مستويات، يأخذ المستوى الأوّل نصف اللّوحة بالتّدقيق، ويحتوي على الرّجل الّذي يتقدّم القافلة (قابيل) بشعر طويل أبيض، ولحية وشاربين أبيضين، تأخذهم الريح يمينا وهو يمشي بعكّازه وكأنّه يعاكس الريح إلى الأمام. صوّره الفنّان من الأسفل بزاوية منخفضة (Contre plongé en) فيبدو أكثر قوّة.

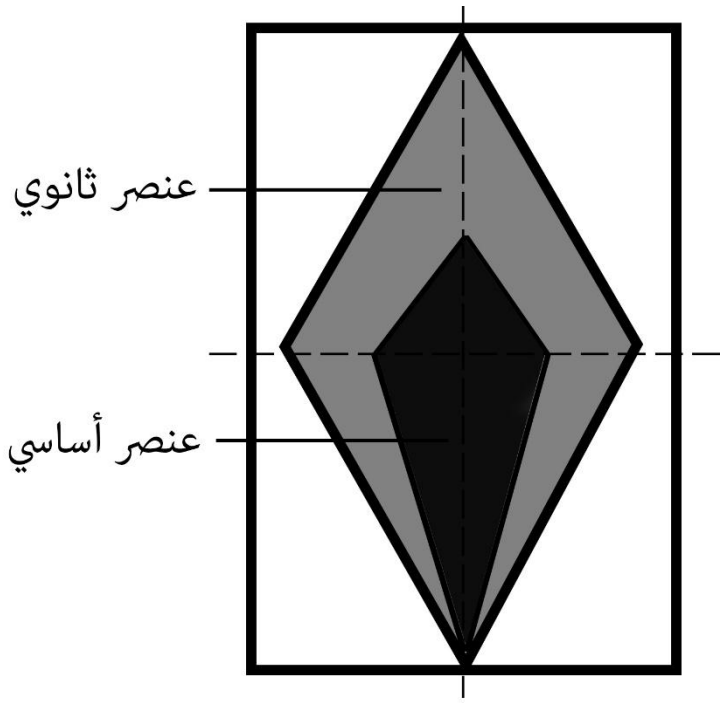
أمّا المستوى الثاني من اللّوحة يأتي في الدرجة الثانية بعد المستوى الأوّل من حيث العناصر الأساسية، فيه امرأة تتمحور اللّوحة بلباسٍ أحمر وعكّازٍ أيضا، تحمله وتمشي مع القافلة إلى الأمام وراء الرّجل الأوّل (قابيل) وبجوارها من الجهتين ثلاثة رجال بنفس أسلوب الهندام وبشعورهم الطويلة سوداء اللّون، وبشوارب ولحية طويلة أيضا. يأتي المستوى الثالث وهو مواصلةٌ لما قبله، لكن ينقصه التّدقيق في الشّخصيات المرسومة فينطوي عليها الغموض (Dans le flou) وتعتبر كخلفية للمستوى الثاني لتلِج بعمق المنظور في قاع اللّوحة، فيتضاعف عدد هذه الشّخصيات مقارنة مع المستوى وبحجم أصغر وذلك راجع لنظرية المنظور.

أمّا المستوى الرابع وهو الأخير فيمثّل خلفيّة الّصّورة في اللّوحة. تظهر لنا هذه الخلفية بمجموعة من البيكسالات الّتي تضمحل وتندمج مع بعضها في خطّ الأفق بتداخل الأرض والسّماء الزرقاء. وألوان اللّوحة في مجملها حارّة تتدرج جزئيا لتمتزج مع برودة السماء في عمق اللّوحة.

التنظيم العلامي:

ساعد نظام المربّعات والجزيئات البيكسالية في اللّوحة على إبراز قوّة الموضوع وحركة القافلة بإيقاع متوازن يعتمد على التكرار سواء في التشكيلة البدائية أو اللّونية بمنظور محوري (Perspective Axonométrique). تتمحور اللّوحة على شخصيتين رجل وامرأة يبرزان كعنصر أساسي، وفي المرتبة

الثانية القوم الّذي يصاحبهما كعنصر ثانوي مكمّل للقصّة في العمل الفنّي **(الشكل س)**، ويعتمد على التّكرار في التّمثيل.



(الشكل س)

أنجزت اللّوحة في تشكيلة حارّة بشكل كبير: برتقالي وتدرجاته + أصفر، أحمر (الشمس، الحرارة، النار، الصحراء) ومكمّلاته: الأزرق والبنفسجي بالسماء والظلال والأخضر بالملابس. ويبرز في اللّوحة أيضا اللونان: **الأحمر** ← **المرأة**

الأبيض ← **الرجل**

وكعلامة مشتركة: **العكاز** ← **المرأة**، **الرجل**

التحليل العلامي:

تتيح لنا اللّوحة البصرية خطابا تشكيليا من خلال العنصرين المؤسسين للقصّة:

العنصر الأساسي: بطل القصّة (قابيل)، أصل وجوده (الأم حواء).

العنصر الثانوي: من يشكّل بقيّة القافلة وهم بقيّة القوم المرافق للأمّ حواء ويتبعون كلّهم قابيل.

قابيل في مقدمّة اللّوحة وأساس القصّة ومحورها، بعكّازة يتميّز بشعره الأبيض عن باقي القوم، حواء في مقدّمة القافلة بمحور اللّوحة أيضا وبعكّازها تمشي إلى الأمام والجميع يتبعها للوصول إلى قابيل.

ألوان حارة في اللّوحة بخطابها الواضح عن الحرارة والجو السّاخن الدّال على مناخ المنطقة، تظهر من دلالاتها صحراء خالية. الأخضر في لباس القوم يحيط بالأحمر في لباس المرأة ويخلق نوعا من التضادّ ويتوازن مع المنطقة الحالية، وكأنها صحراء تخلو من المساحات الخضراء.

اللّوحة في مجملها تروي خطابا إبلاغيا توصيليا عن طريق التشكيلة البنائية الجدّ مدروسة في جميع المستويات الأربعة، وعلى المحوران: العمودي والأفقي، وعن طريق التشكيلة اللّونية الّتي أثْرت العمل الفنّي من حيث التضاد والتكامل والتّباين والإيقاع الّذي تبرزه تقنية البيكسال من مركز اللّوحة إلى خلفيّتها.

الفنّان "مقدس نور الدين"

لوحة الأمير عبد القادر ، تقنية البيكسال بألوان زيتية على القماش (90 cm x120cm)

سنة 2010

لوحة الأمير عبد القادر (2010)

تعتبر سنة 2010 سنة تفجير للأعمال الفنّية، ففيها تمّ إنتاج أكبر عدد من اللّوحات مقارنة مع جميع السّنوات المدروسة في أطروحتنا (من سنة 1978 إلى سنة 2017). ولوحة الأمير عبد القادر من اللّوحات الخيالية الّتي رسمها الفنّان في هذه السّنة بعد العديد من التخطيطات والكثير من التّصويرات للأمير عبد القادر، فكانت له عدة طلبات في موضوع الأمير عبد القادر أنجزها بطرق مختلفة (الأمير عبد القادر جالس على الكرسي، بورتري مقرّب للأمير عبد القادر، مقاومة الأمير عبد القادر، معركة الجزائر) كانت أعمالا فنّية تصويرية موجّهة للسلطة. الأمير عبد القادر، مؤسّس الدّولة الجزائرية، قائد المقاومات الاستعمارية، فوق الحصان في صورة البطل والسيف في يده، صورة يقشعر لها البدن لمن يعرف شخصية الأمير وبطولاته. أُنجزت هذه اللّوحة سنة 2010، وتعود حقيقتها إلى قرابة قرنين من مروءة وشجاعة هذا المقدام. تنبني الصّورة على وحدة أساسية تمثّل اللّوحة في دور ثري فروسي، ينقسم إلى عنصران متماسكان: الفارس والفَرَس في مركز اللّوحة ويظهر الحصان في قوّته وثيرانه.

صوّر الفنّان الأمير عبد القادر في عظمته بزيّه البطولي الفارسي كاملا من البرنوس، والسّيف، والعمامة، والفريملة (Gilet)، والسروال العريض الجزائري، بطريقة تذكّرنا ببورتريات فروسية عالمية، أقامها فنّانون آخون، رسامون ونحاتون، نذكر منها منحوتة الفروسية الضّخمة لـ "فالكوني FALCONET"[1] التي تمثّل "بيار الأول"، أو نقول أيضا "بيار الأكبر" بسان بترسبورغ " Statue

[1] فالكوني: FALCONETETIENNE MAURICE (1791 –1716) نحات فرنسي، تندمج أعماله في الأسلوب الكلاسيكي الجديد ومتأثر بمدرسة الباروك، له العديد من المنحوتات، أشهرها: فارس البرونز بسان بترسبورغ (روسيا)، الحب المخيف بمتحف اللوفر بباريس (فرنسا)، عن:
https:/fr.wikipedia.org /wiki / etienne-maurice-falconet
org/ wiki/ le-cavalier-de-bonze (falconet)

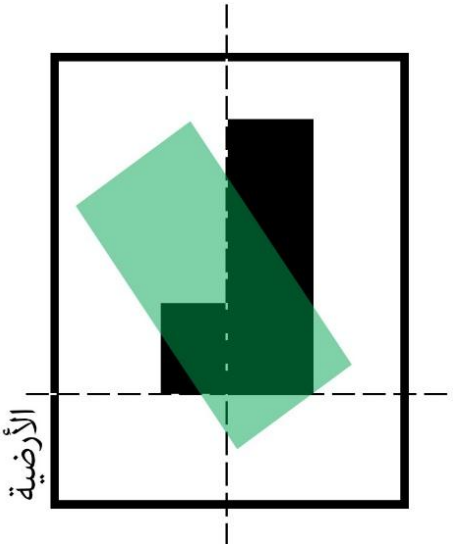
equesre de Pièrre 1er à Saint Péters bourg"[1] في لقطة قفز الحصان بأعلى الصخرة، تتشابه جدا مع وضعية الأمير ببورتريه في الصّورة. وتعتبر من أعظم المنحوتات الّتي أنجزها الفنّان الفرنسي "فالكوني" في مدة استغرقت اثنا عشر عاما.

نجد أيضا الفنّان الجزائري "حسين زياني" تبلغ تصويراته للخيل أكثر من ثلاثين لوحة فنّية رائعة. وتحفة فنّية أخرى: "بونابرت يخترق سان برنار الأكبر" " BONAPARTE franchissant le Grand Saint Bernard" سنة 1801، للفرنسي "جاك لويس دافيد JAQUE LOUIS DAVID في نفس الموضوع تشترك مع لوحة الأمير عبد القادر في قفزة الحصان ولونه الأبيض، ولكن يختلف تماما من ناحية التّقنية والتشكيلة اللّونية وذلك بأسلوب الكلاسيكية الجديدة[2].

كان القطر في اللّوحة يقوّي الإحساس بالحركة وبصعود الحصان إلى الأعلى، ويعطي هبة للفارس فوق الحصان بهذه الوضعية. فيقسم القطر اللّوحة إلى إثنان ويُعتبر محور بنائها، كما تنقسم اللّوحة إلى مستوى أوّل وهو الأرضية، يرتكز عليها الحصان وفارسه ومستوى ثانٍ هو الخلفية (وتشتركان الأرضية والخلفية في الألوان فتُبرِزُ أكثر موضوع اللّوحة). أمّا المحور العمودي يوازن في اللّوحة بين الجهة اليمنى الّتي مثَّل فيها الفنّان الأمير من الجانب (de profil) بزيّه وسيفه، راكبا على الحصان. والجهة اليسرى تنبني على الحصان في قفزته الرائعة مبرزا أرجله الثلاثة (الرجلان الأماميان في الهواء) مع رِجل للفارس، أمّا رِجل الحصان الأخرى تدخل في الجهة اليمنى يرتكز بها الحصان على الأرضية، فتتوازن اللّوحة بشكل دقيق جدّا ورائع **(الشكل ش)**.

[1] منحوتة فروسية ضخمة (بيار 1)، توجد بمدينة سان بترسبورغ بروسيا للفنان إيتيان موريس فالكوني. عبارة عن طلبية بأمر من الإمبراطورة كاثرين 2 بروسيا (CATHRINE II de Russie) لتكريم امبراطور روسيا الأكبر. جسّدها الفنّان من قالب واحد، غرانيت كبير الحجم. دُشنت من طرف كاثرين 2

[2] Voir, Les chefs d'œuvres de la peinture, DOMINIQUE SPIESS, EDITA, 1935, p 236.

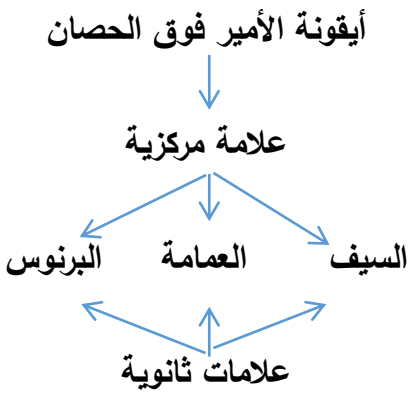


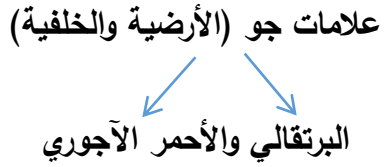
(الشكل ش)

اعتمد الفنّان على تشكيلة لونيّة حارة يسود فيها الأحمر، البرتقالي، والأحمر الآجوري. بالإضافة إلى ألوان داكنة عند الظّلال تمثلت في البنّي والبنفسجي، وانتشرت في الخلفيّة للتّذكير والتّنسيق. وما يبرز موضوع البورتريه الفروسي بصورته الجانبية هو التشكيلة اللّونية الباردة بالأبيض، الّتي تتباين لحدّ كبير مع الخلفية والأرضية الحارّتين (أحمر، برتقالي، أحمر آجوري).

التنظيم العلامي:

تتواجد في وسط اللّوحة أيقونة مركّبة من وحدتين متماسكتين تمثّلان العلامة المركزية الكبرى من زاوية التركيب والحجم والعمق واللّون، وتنوء بمحمولات علامية متعدّدة في داخلها. تتمثّل هذه العلامة المركزية في هاتان الوحدتان الأساسيتان: الفارس والحصان. وتقدّم لنا هذه الأيقونة كعلامة مجالا في تحديد القيمة العلامية داخلها، تتكون من:





تجتمع هذه العلامات في تركيبها، وتشغل بما ينسجم مع العلامات اللّونية داخل الأيقونة وخارجها في خلفية اللّوحة.

علامات لونية:

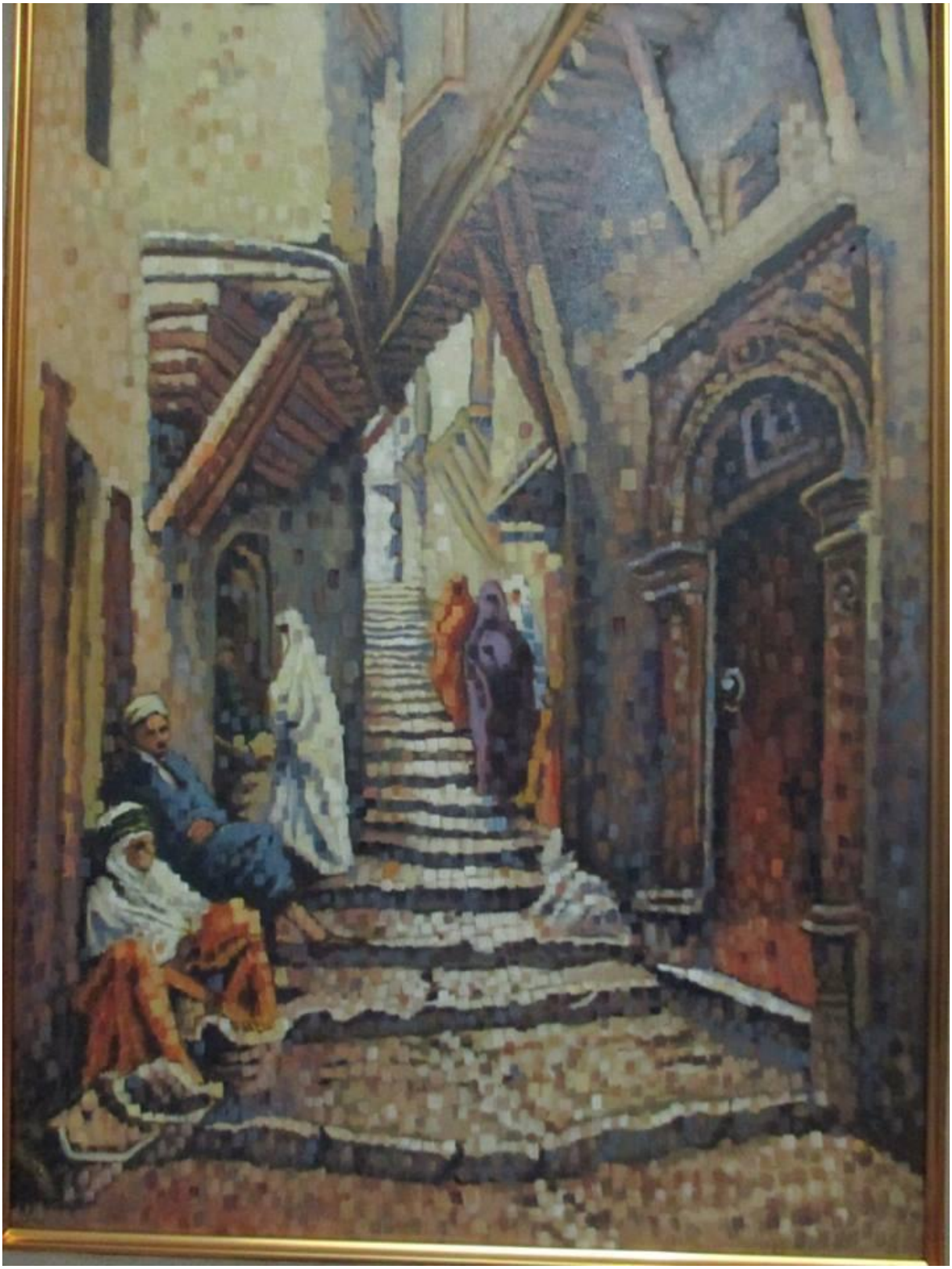
تتباين الألوان في اللّوحة بين الحارّ والبارد وتسود باللّون الأحمر، الأحمر الآجوري، البرتقالي (ألوان الحرارة، النار، الحرب) كما تشير أيضا إلى علامة أساسية هي الضّوء الّذي يظهر على رأسي الفارس والحصان، فيفعّل التضاد والانفصال والتّمييز (بين الشكل والعمق) بين الفارس الّذي يركب الحصان وخلفيّته (منظور النظرية الحبشطلتية)[1].

[1] راجع الهامش، ص 74.

التحليل العلامي:

علينا الكشف عن العلاقات القائمة بين مكوّنات الشّكل الأيقوني. وإذا بدأنا بالألوان، فنجد الألوان الحارّة في اللّوحة والتي سبق ذكرها (البرتقالي، الأحمر والأحمر الآجوري) هي الألوان السائدة وبشكل كبير، تعبّر بوجودها عن الحرارة والمقاومة والاندفاع. وبرنوس الأمير يمثّل البطولة والشجاعة والجرأة ومواجهة الخطر دون خوف، هي نفسها لون الاحتراق والثأر والحرب. وما يضيف إلى هذه الألوان قوة وبروزا هو تباينها مع اللّون الأبيض خاصة، والبنفسجي والبني في الظلال.

وكان الفارس يرتدي عمامة وقميصا أبيضا، أضاف نورا وإضاءة للبور تريه. ووجود السّيف يعكس مكانته الاجتماعية كونه سلاح متين ومثالي، له رمز القوّة والنّفوذ. وما يميّز الأمير في لباسه التقليدي هو برنوسه الطويل بغطاء الرّأس المذبّب وراءه، رمز الهيبة والوقار ينسجم أكثر مع قفزة الحصان.



الفنّان "مقدس نور الدين"

لوحة القصبة ، تقنية البيكسال بألوان زيتية على القماش (70 cm x50cm) سنة 2015

لوحة القصبة (2015):

القصبة من المعالم التاريخية والتراث العتيق الّذي يميّز الجزائر بخصوصياته الهندسية عن جميع دول العالم، وتعتبر من أهمّ الأحياء القديمة. تتميّز هندسة منازلها الساحرة بالنّوافذ الصغيرة المزيّنة بالقضبان الحديدية، وبالأبواب المقوّسة وبالأزقّة الضيّقة. لتشكل في مجموعها مدينة يشبه مخطّطها المتاهة، لتداخل أزقتها وانعراج الطرقات فيها وانقطاع الكثير منها لانتهائها بأبواب منازل تسدها[1]. ترجع أوّلا لعهد الفينيقيين حيث كانت موقعا هامّا للتّجارة الدولية وتمّ تحصينها في عهد العثمانيين. تمثّل أكبر شاهد تاريخي للأصالة والتراث الجزائري العريق. كانت هذه العمارة حيّ البسطاء وألهمت العديد من الأدبيّين والرّوائيّين والسّينمائيّين، نذكر منهم الرّاحل الجزائري "محمد ديب" والكاتب "**ياسين سعدي**"، ومعظم التشكيليّين حتّى الّذين لم يعيشوا بهذه المدينة، ولا يزال يدرسها حتّى اليوم الكثير من المؤرّخين وعلماء الآثار. صوّرها الفنّان في العديد من لوحاته، وفي سنوات مختلفة تملأها حكايات التاريخ الجزائري والاجتماعي والثقافي العريق. وتواجدت أحياء القصبة بالعديد من المدن الجزائرية وليس في العاصمة فقط و بأنماط مختلفة.

أنجزت هذه اللّوحة سنة 2015 وتمثل أحد أحياء قصبة العاصمة. قياسها (70cm×50cm) بألوان زيتية على القماش (Toile) بأسلوب البيكسال. تنقسم اللّوحة إلى ثلاثة أجزاء عموديا، نبدأ بالجهة اليمنى كجزء أول، والّذي يحتوي على باب مستطيل من الخشب ويحدّه من الطّرفان عمودان رباعيا الشّكل (Pilastres)، يتكوّنان من قاعدة ورأس مربّعان، يربطان القوس الّذي يحيط بأعلى الباب للتزيين وتحيط بكلّ هذه الأجزاء من فوق الباب والقوس حافة مستقيمة مزيّنة بالقرمود، تجعل شكل الباب بكامل أجزاءه

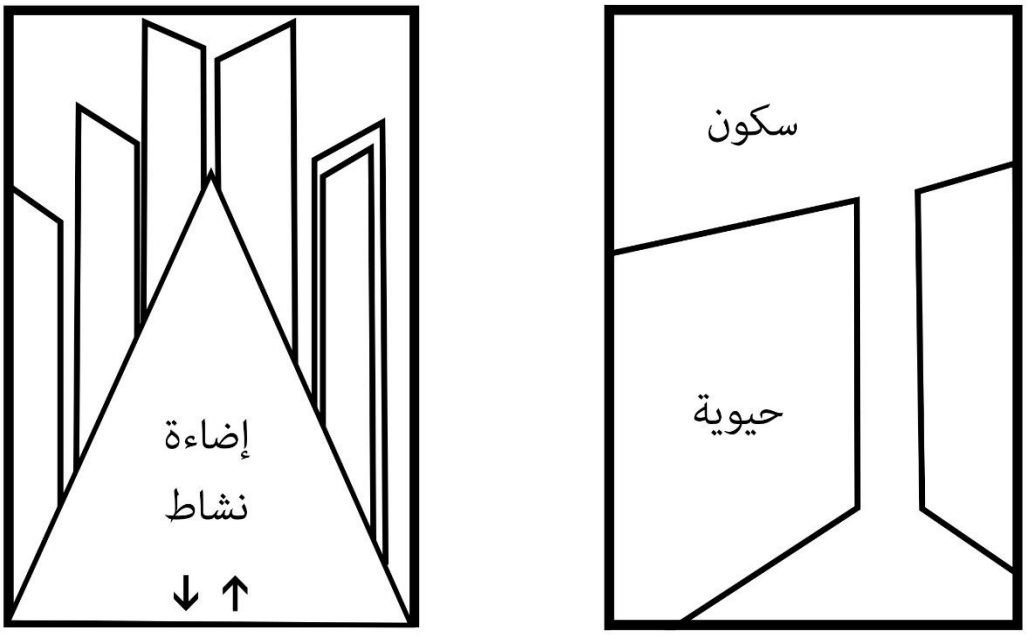
[1] أنظر، مصطفى بن حموش، المدينة والسلطة في الإسلام، نموذج الجزائر في العهد العثماني، Edition Palimpseste، الجزائر 2013، ص 25.

داخل مستطيل كبير. في نفس الحائط (بالجزء الأول دائما) نافذة صغيرة فوق الباب، يعلوها سطح تحمله مجموعة من الأعمدة الخشبية المائلة تُعدّ من مميّزات وخصوصيات هندسة القصبة.

الجزء الثّاني من اللّوحة في الوسط، ويتمثّل في الدرج، صوّره الفنّان بمنظور أمامي (Perspective Frontale) يمثّل الزّنقة الضيّقة في الحي، يفصل بين العمارتين حيث يلتقيان في الأعلى (يخرج الطابق الأول عن الطابق السفلي وتمتّنه أعمدة خشبية مائلة تربط الطابقين (en porte à faut) السفلي والأول) وتظلّل الدّرج فتترك مساحة ضيّقة على طول الدّرج لتدخل منها الإضاءة الشمسية وتزيد في جمال الحيّ والهندسة المعمارية. ويتواصل الدّرج إلى الأفق لتنتهي رؤيته عند الدوران، كون القصبة تتميز بالتفاف أزقّتها وتداخلها. وفي المستوى الثاني من نفس الجزء الثاني للّوحة توجد امرأتان وأخرى ثالثة بينهما غير واضحة، تعبّران عن طابع تلك الفترة من الزمن، وذلك بلباسهما للحايك الجزائري بلونين مختلفين (بنفسجي، برتقالي محمر). تعطي الإضاءة في البيكسال على الدّرج (الذي يفصل اللّوحة إلى جزءان) حيويّة وجمالا ساحرا في اللّوحة، تعكس حلاوة الدّنيا في ذلك الحيّ.

أمّا الجزء الثالث من اللّوحة هو العمارةُ المقابلةُ للعمارةِ في الجهة اليمنى، بألوان بسيطة يعلو أحدها سقفا بارزا مزيّنا بخمسة حوافٍ متسلسلة الواحدة تحت الأخرى، متنازلة في الحجم، إضافة إلى الأعمدة الخشبية المائلة التي تربط هذا السّقف بالحائط، وكل هذه العناصر من مقوّمات هندسة القصبة، تميّزها عن مختلف الهندسات المعمارية في العالم، إضافة إلى نافذة مستطيلة، صغيرة في أعلى الحائط. وما ينشط هذا الحي هو الشخصيات بلباسهم التقليدي المنسجم جدا مع الطابع المعماري. ويتواجد رجلان بزيّ رجالي، يجلسان عند الحائط، وامرأة عند الباب تلبس حايكا أيضا.

وبذكر كلّ هذه العناصر المشاهدة في اللّوحة نلاحظ أنّ التركيبة البنائية ترسم مثلّثا تتركّز فيه الإضاءة والحركة، أمّا ما هو خارج المثلث جامد عبارة عن عمارة ثابتة بخطوط عمودية متوازية حسب الخطاطة التالية **(الشكل ش)**:



(الشكل ص)

هذا بالنسبة للتشكيلة البنائية، أمّا من ناحية الألوان فيطغى على اللّوحة اللّون الأوكر، البني، والبرتقالي، في تشكيلة حارة يقابلها الأزرق والبنفسجي في الظلال والمناطق الدّاكنة. وإضاءة موجّهة من الأعلى تنتشر في الحي فوق السلالم والأزنقة.

التنظيم العلامي:

تتأسس الأشكال داخل فضاء اللوحة وفق مبدأ العمق والتّقابل والتداخل، وتتخذ من تقاطع القصرين في فضاء العمل نقطة القوة والحركة فهي تتوسط الدرج الأمامي.

الخاتمة

الخاتمة

تعدّ اللّوحة الفنّية عنصرا حاسما في رصد المادّة التشكيلية، و الوسيلة التي يتعامل معها الناقد لكشف غاية النّقد، و للوصف و التحليل، و القراءة على شكل خطاب فني. و فن التشكيل الذي هو لعبة الشكل و اللون، يؤسس لغته الخاصة يمكن الاستدلال عليها بواسطة العلاقة التعبيرية او الرمزية للأشكال، و قد استطاع الفن المعاصر أكثر من ذلك في تحقيق لغته المرئية و خطابه التشكيلي .

وسعت هذه الدراسة إلى البحث في الخطاب التشكيلي بأعمال الفنّان "مقدس نورالدين" ، فتوصلنا إلى أنّ الخطاب التشكيلي وسيلة، تجسد علاقة أو رأيا أو انطباعا للمشاهد في اللّوحة ويكون بحصول قدرة الادراك التي يمتاز بها المتلقّي على اللّوحة البصرية. فالمشاهدون أو المتأمّلون للعمل الفنّي يختلفون في مراتب القدرة على التعبير عمّا في الضمير، وعن كل ما يخطر بالبال، ويحضر في الخيال الذي توحي به اللّوحة الفنّية.

كما فتحت لنا هذه الدّراسة:

- مجالا للتحليل في الخطاب ومناهجه.
- دراسة لمنهجية قراءة اللّوحة التشكيلية وتحليلها.
- فرصة لمراجعة تاريخ الفنّ في الجزائر مع استكشاف بعض التفاصيل والغوص فيها.
- اكتشاف أسلوب فنّي جديد (البيكسال)، أخذ العالميّة في توظيفه بشتى المجالات المختلفة من الحياة.

وأفضت الدّراسة في هذا البحث جملة من النتائج تتعلّق في مجملها بالفنّ التشكيلي في الجزائر وبأسلوب البيكسال خاصّة الّذي تميّزت به إبداعات الفنّان "مقدس نورالدين" والّتي كان لها أثرا واضحا في

تاريخ الفنّ ومنه الفنّ المعاصر. ويمكن حوصلة أهمّ النتائج والملاحظات الّتي توصّلت إليها الباحثة فيما يلي:

- ✓ مرّ الخطاب التشكيلي بعدّة تحوّلات ارتبطت بالظروف السياسية والاجتماعية والثقافية، حيث بدأت من جداريات التاسيلي والأهقار إلى الفنون التطبيقية والتقليدية والزخرفة الرمزية البربرية الّتي تختلف عن المنمنمات والزخرفة في الحضارة الإسلامية من بعدها، وذلك من حيث التقنيّة والأنماط النّباتية، والحيوانية، والهندسية أو التجريدية الرمزية. كلّ عنصر من مكوّنات الخطاب في العمل التشكيلي لغة رمزية، تحمل القدرة على إثارة الانفعال الجمالي والرسالة الفنّية من خلال العلامات والدلائل الّتي تحملها خطاباتها التشكيلية.
- ✓ تختلف أيضا فنون حضارة التاسيلي عن الفنون التجريدية والبربرية في استعمالها "الرمز" والّتي ظهرت في الحركة التشكيلية للنصف الثاني من القرن العشرين في شكل جماعات مثل "جماعة أوشام" و"الصباغين" وذلك لاختلاف العصر الزمني والنموّ الفكري، والتطوّر التكنولوجي، ولاختلاف أيضا القيم الجمالية المتعارف عليها في كل عصر. وكلوحة فنّية كلّ منها خطابها التشكيلي تختلف فيه الخامات وتتعدّد فيه التقنيّات، ولكن تبقى هذه الجداريات الصخرية منبعا لاستمرارية الرمز البربري.
- ✓ رسّخت الحضارة العربية الفنون الإسلامية بالجزائر واهتمّ الفنّان الجزائري حتّى اليوم بالمنمنمات والخطّ العربي. بل طوّرهما أيضا من خلال إبداعاته اللّامتناهية. هذا ما نجده عند "محمد راسم"، رائد المنمنمات في الجزائر من خلال أعماله المنمنمة الّتي اعتمدت قواعد التصوير الغربي واستخدمت قواعد المنظور والتجسيم وأعطت أهمية للحجم في فضاء اللّوحة. ثمّ الفنّان "الهاشمي عامر" في أواخر القرن العشرين الّذي أعطى لمسة خاصة وطابعا جديدا لهذا الفنّ، أصبحت

منمنمات حديثة متميّزة بتكسير إطارها الجامد الّذي يحوي موضوع اللّوحة لتثير إحساسا من التحرّر في نوع من انفجار الشكل واللّون لتلك الجزيئات النمطيّة المزخرفة والمتلاحمة في الإطار.

- ✓ تطوّر الخطّ العربي أيضا واعتنق هو كذلك الرسم المسندي فخرج من الفنون الصغرى ليتجسّد في لوحات كبرى من حيث الشكل والحجم والأهمّية، وهذا ما نجده في أعمال الفنّان "كور نورالدين" فأصبح تشكيلا فنّيّا، أو ما يعرف بالحروفية. وأبدع الفنّان الجزائري في هذا المجال خاصّة مع بداية القرن الواحد والعشرين بأعمال تميّزت خاصّة من حيث الشكل واللّون والموضوع مثل أعمال الفنّان "العيدي الطيب" والفنّان "سبع خالد".
- ✓ نتج عن فتح مدارس الفنون الجميلة بالجزائر، وهران، وقسنطينة، حركة فنّية جزائريّة أوضحت تاريخ الفن الجزائري في القرن العشرين، وتخرّجت منها دفعات مثّلوا الفنّانون الرّواد في التصوير التشكيلي بالجزائر، نذكر منهم: "اسياخم"، "خدّة"، "أزواو"، "معمري"، "قرماز"، محي الدين"، "أكسوح"، "علي خوجة"، "بوكرش"، "همش"، "الواعيل"، "زميرلي"، "تمّام"، "يلس"، "قارة"، "بن عنتر"، "بن عبورة"، "مصلي"، "بوزيد"، "بن سليمان"، "بن عميرة"، ...
- ✓ تأثّر الفنّانون الرّواد بالمدرسة الفرنسية من حيث التقنيّة والتطبيق، ولكن لطالما لعب هاجس الهويّة دوره في ارتباطهم وتشبّثهم بجذور الفنّ الجزائري، وعدم تأثّرهم بمختلف الاتّجاهات والأساليب الفردية. منهم من اهتمّ أكثر بالفنّ الإسلامي والآخرون واصلوا خطابهم التشكيلي على أساس اللّون والرمز البربري.
- ✓ تعدّد الخطاب في القرن الواحد والعشرين وشمل مختلف التّقنيات، فاختلفت الاتّجاهات الفنّية وأخذت اللّوحة المعاصرة طابعا تناسب مع التطوّر التكنولوجي، والعولمة، والرّقمنة إلى حدّ الخروج من إطار اللّوحة. من هذه الأساليب فنّ البيكسال.

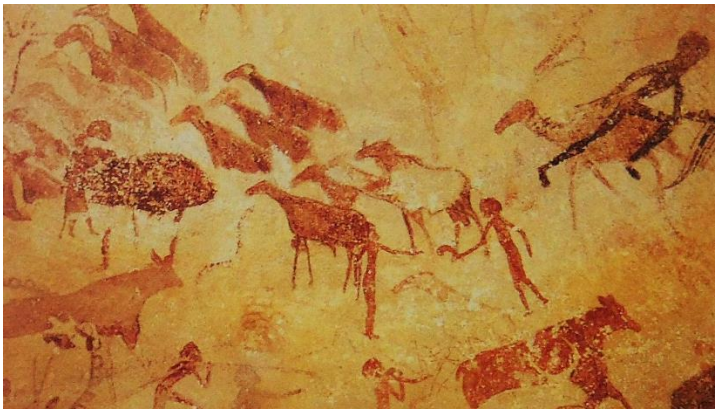
- ✓ شمل فنّ البيكسال مختلف الميادين، من ألعاب الفيديو إلى الحياة اليوميّة وأدواتها المختلفة، إلى محيط المدينة والطرقات. فخرج عن نطاق الصورة الرقمية، ثمّ عن اللّوحة الفنّية وتجسّد في مختلف التركيبات والإنجازات.
- ✓ تعود أعمال البيكسال لفنّانين من مختلف أنحاء العالم، نذكر منهم: المصوّر الغرافيكي "**جهرين ميلر Jehrin Miller**"، الفنان السويدي "**لارس أرهينوسLars Arrhenius**"، الفنّان "**كيلي قولر Kelly Goler** " في مدينة نيويورك، والمبدعة اليابانية "**كونيهيكو موريناقا Kunihiko Morinaga**"، والفنان "**بريت ليف Britt Liv**"، والمصمّمان "**بيلار روزتي Pillard Rosetti**"، و"**فيليب سيمون Philipe Simon**"، والجزائري "**عبدالقادر عطية kader attia**" في إحدى إنجازاته الأصيلة، وغيرهم في مختلف المجالات.
- ✓ اختلف التشكيليون البيكساليون في أعمالهم الفنّية من حيث استلهامهم جزيء البيكسال في اللّوحة، وأبدع كلّ منه بطريقته الخاصّة نذكر أوّلا الجزائري محلّ الدراسة: "مقدس نورالدين" وفنّان آخر من ولاية عنابة: "تمتام جمال". أمّا خارج الوطن، تعرّفنا على الفنانة "**أشلاي أندرسن Ashley Anderson**"، والفنانة الكندية "**لورا بيفانو Laura Biffano**"، والفنان الفرنسي "**أويليفي ماسمونتوي Olivier Mansmonteuil**"، والفنّان "**مورو نيكولا Moreau Nicolas**، وغيرهم من النحاتين والمهندسين في أسلوب البيكسال.
- ✓ تميّزت أعمال الجزائري "مقدس نورالدين" البيكسالية بشكل الجزيء المربّع يقترب من بيكسال الصورة الرقمية، وباختلاف أحجامه حسب تفاصيل اللّوحة.
- ✓ تميّز بيكسال تقنيّة الفنّان "مقدس نورالدين" بقوّة اللّون وقوّة اللّمسة فيه وتجاور ألوانها في اللّوحة.
- ✓ الاعتماد على الألوان المتضادّة والتكاملة عند تجاور البيكسالات.
- ✓ تقارب البيكسالات في العناصر الأساسية للّوحة وتباعدها مع زيادة حجمها في الخلفيّة.

الملاحق

ملحق جذور الفنّ الجزائري

(الصورة 1) التاسيلي الناجير الجزائر عن:

l'anexe, Chaouche Salah et Bencherif Meriama, Une promenade Patrimoniale maghrébine à travers le temps, Bahaeddine Editions, Alger, 2013, P 23.



(الصورة 2) التاسيلي الناجير الجزائر عن:

L'atlas de L'art Mondial, John Onians, Acropole, 2006, P 37 , P 37

(الصورة 3) صور من منازل قرية جبلة ببجاية للفنّان جمال بوعلي.

(الصورة 4) تزيين داخلي للمنازل صور من منازل قرية جبلة ببجاية للفنّان جمال بوعلي

(الصورة 5) أواني مزيّنة برموز بربريّة

صور من منازل قرية جبلة ببجاية للفنّان جمال بوعلي

(الصورة 6) منازل مزيّنة برموز بربريّة

صور من منازل قرية جبلة ببجاية للفنّان جمال بوعلي

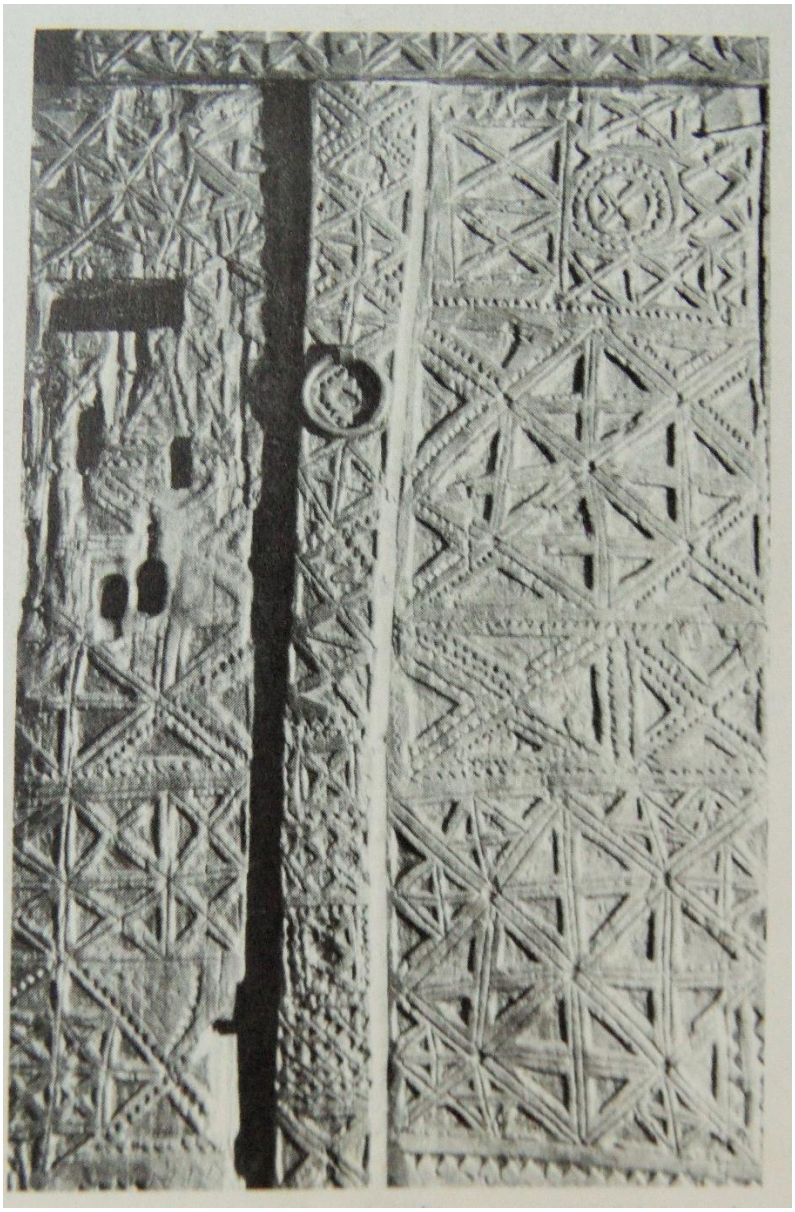
صور من منازل قرية جبلة ببجاية للفنّان جمال بوعلي

(الصورة 7) صور من منازل بربرية

صور من منازل قرية جبلة ببجاية للفنّان جمال بوعلي

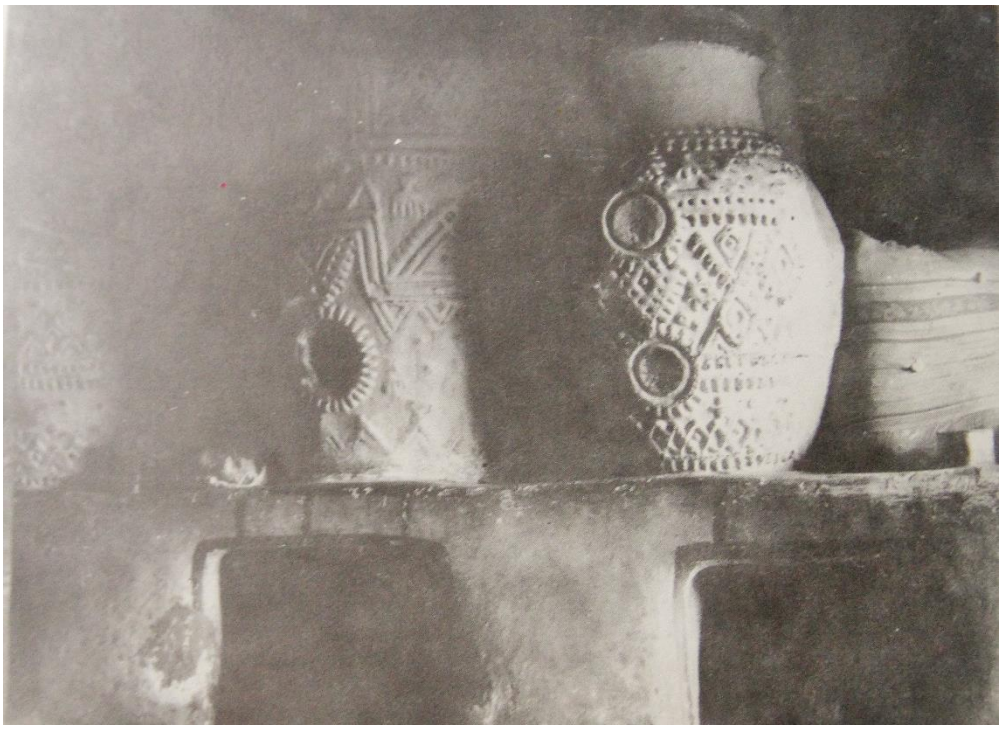
(الصورة 8) صور من منازل بربرية

صور من منازل قرية جبلة ببجاية للفنّان جمال بوعلي



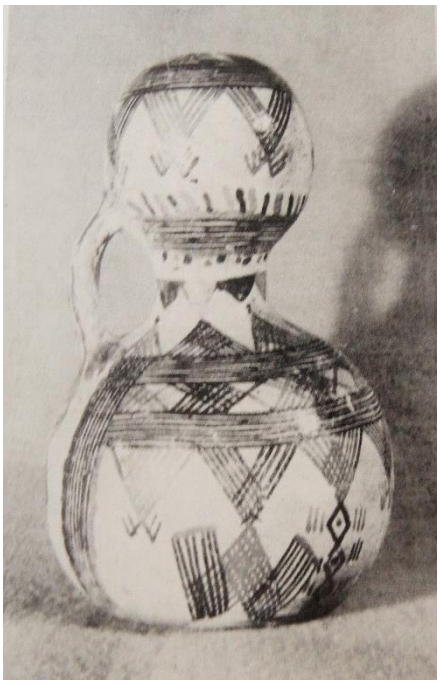
(الصورة 9) **باب قبائلي قديم، المتحف الوطني الجزائري**

عن: سلسلة الفن والثقافة، الفن المعماري الجزائري، الجزائر، ص 99.



(الصورة 10) أثاث من الأحجار غير المكوية: مخازن الحبوب

عن: سلسلة الفن والثقافة، الفن المعماري الجزائري، الجزائر، ص 99.

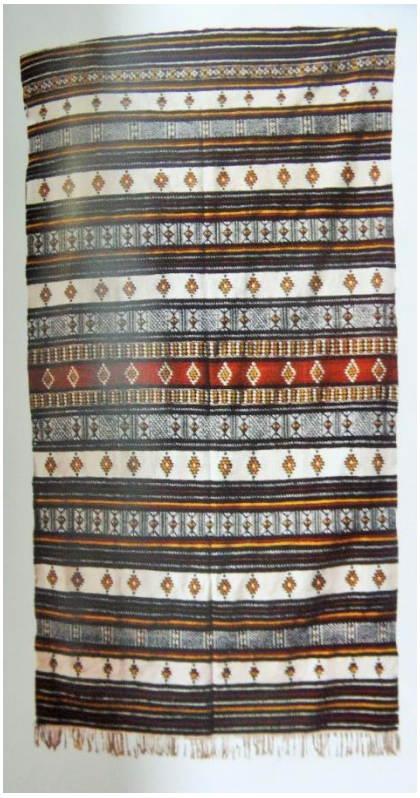


(الصورة 11) فخار قبائلي، متحف باردو

عن: سلسلة الفن والثقافة، الفن المعماري الجزائري، الجزائر، ص 99.

(الصورة 12) صناعة الزرابي اليدويّة بالرموز البربرية

صور للنسيج يدويا بقرية جبلة ببجاية تعود للفنّان جمال بوعلي.



نسيج الأوراس، سوق أهراس **نسيج الجنوب الجزائري، ورقلة**

الصورة 13، (تعود رموزها للقرن 20)عن:

Tissages D'Algérie Expressions ancestrales tissées, Ministère de la culture, Musée National des Arts & Traditions Populaires, Alger, 2005, P 57, P 72.

نسيج الأغواط (القرن 19) **نسيج بسكرة (بداية القرن 20)**

(الصورة 14)عن:

Tissages D'Algérie Expressions ancestrales tissées, Ministère de la culture, Musée National des Arts & Traditions Populaires, Alger, 2005, P 57, P 72.

(الصورة 15) ملابس وزرابي منصنع يدوي برموز بربرية

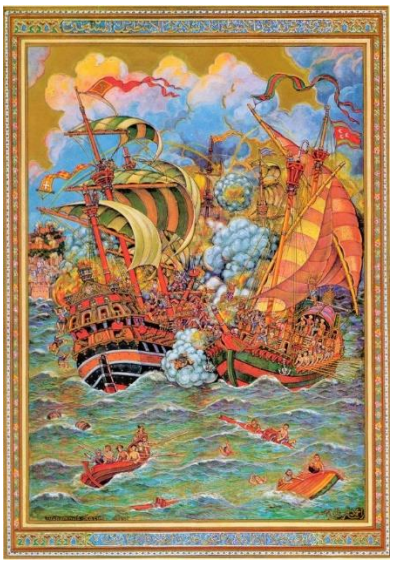
صور للنسيج يدويا بقرية جبلة ببجاية تعود للفنّان جمال بوعلي.

ملحق الفن الإسلامي في الجزائر

لوحات الفنّان "محمد راسم"

(اللوحة 1) "سفينة على أبواب الجزائر"

عن: كتاب محمد راسم الجزائري، ص55.



(اللّوحة 2) "معركة بحرية"

عن: كتاب محمد راسم الجزائري، ص57

(اللّوحة 3) "ليالي رمضان في القصبة"

عن: كتاب محمد راسم الجزائري، ص27

(اللّوحة 4) "عرس جزائري"

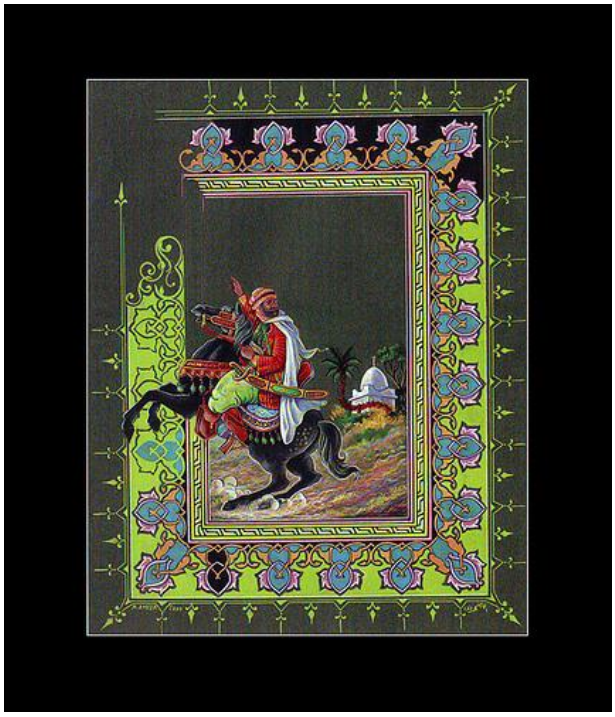
عن: كتاب محمد راسم الجزائري، ص40.

(اللّوحة 5) الفنّان "محمد بن دباغ": زخرفة نباتية وطيور السعادة

عن: ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 44.

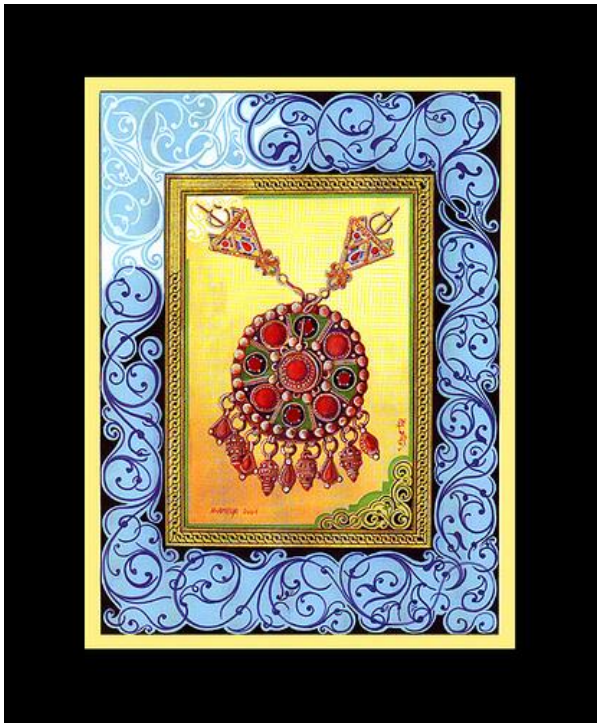
(اللّوحة 6) الفنّان "محمد تمّام": لوحة "الموسيقيون"

عن: ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 35.



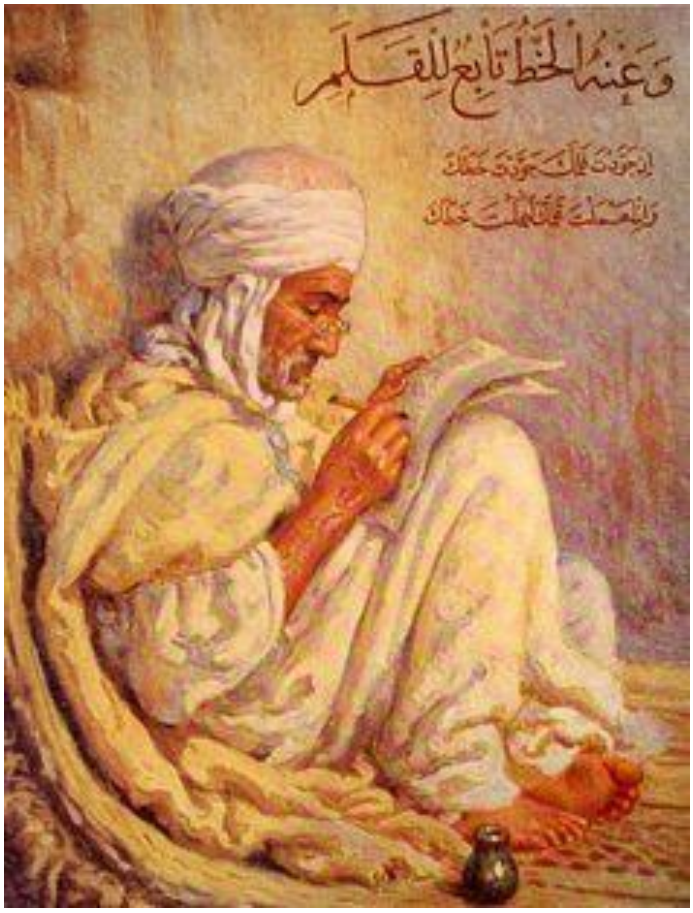
(اللّوحة 7) الفنّان "الهاشمي عامر"

المصدر: من عند الفنّان



(اللّوحة 8) الفنّان "الهاشمي عامر"

المصدر: من عند الفنّان



(اللّوحة 9) الفنّان "إيتيان دينه"

كاتب تقليدي من الصحراء

عن: Koudir Benchikou, Denise Brahimi, Etienne Dinet, ACR Edition, Paris, 1991, P 110.

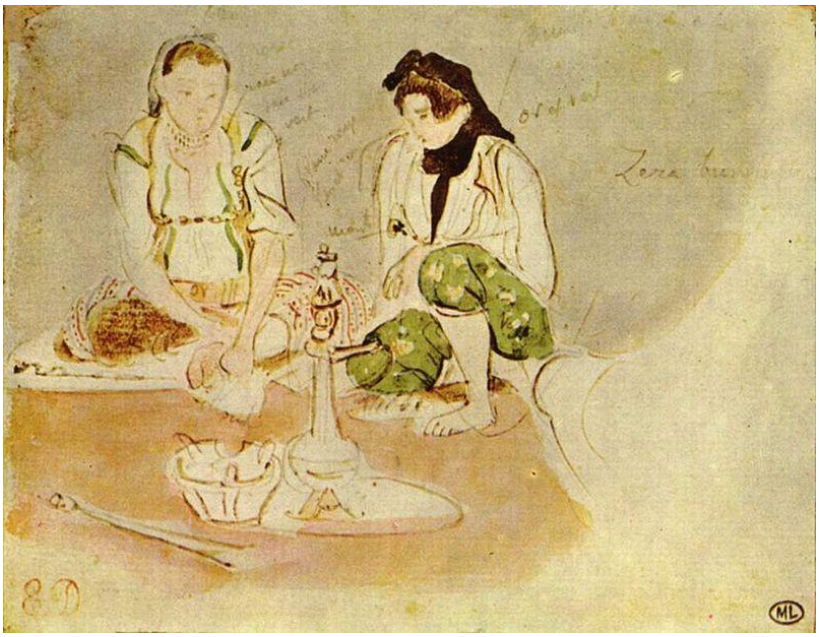
ملحق الاستشراق في الجزائر

(اللّوحة 1)"أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix" :لوحة: "نساء الجزائر Femmed'Alger

عن: Maurice Arama, Delacroix un voyage initiatique Maroc Andalousie Algérie, Edition Non Lieu, Paris 2006, P 271

(اللّوحة 2)"أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix": لوحة: "نساء الجزائر في بيتهنّ Femme d'Alger dans leurs appartement" (سنة 1834، متحف اللوفر، باريس)

عن: Maurice Arama, Delacroix un voyage initiatique Maroc Andalousie Algérie, Edition Non Lieu, Paris 2006, P 277



(اللّوحة 3)"أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix" : من نساء الجزائر

عن: Maurice Arama, Delacroix un voyage initiatique Maroc Andalousie Algérie, Edition Non Lieu, Paris 2006

(اللّوحة 4)"أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix" : عمل دراسة لعربي جالس

عن: Maurice Arama, Delacroix un voyage initiatique Maroc Andalousie Algérie, Edition Non Lieu, Paris 2006

(اللّوحة 5)"أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix" "عرب من وهران Arabes d'Oran"

(19سمx15سم) سنة 1835

عن: Maurice Arama, Delacroix un voyage initiatique Maroc Andalousie Algérie, Edition Non Lieu, Paris 2006

(اللّوحة 6)"تيودور شاسيريو Théodore Chassériau": "امرأة وطفلة من قسنطينة معهما غزالة"

لوحة زيتية على القماش، سنة 1849

عن: Christine Peltre, Les Orientalistes, HAZAN Edition, Paris, 2003

(اللّوحة 7)"أوجين فرومنتان Eugéne Fromentin" :"شارع من الأغواط"

عن: Christine Peltre, Les Orientalistes, HAZAN Edition, Paris, 2003

(اللّوحة 7)"أوغست رونوار **Auguste Renoir**" :لوحة "**امرأة عجوز عربية**" سنة 1882

عن: Christine Peltre, Les Orientalistes, HAZAN Edition, Paris, 2003

(اللّوحة 8)"ألبير لبور Alber Lebour": لوحة "ميناء الجزائر"

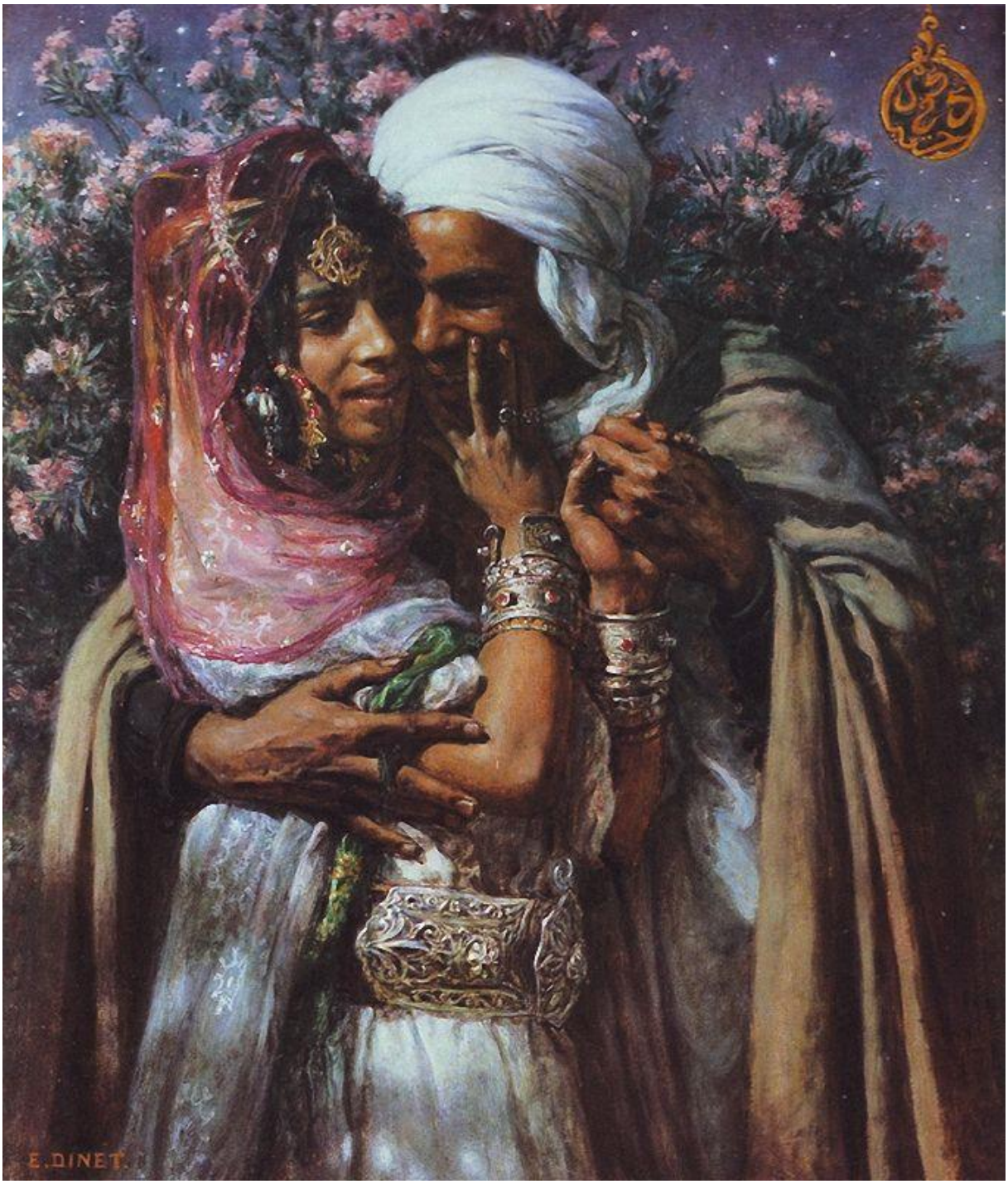
عن: Christine Peltre, Les Orientalistes, HAZAN Edition, Paris, 2003

(اللّوحة 9)"هنري ماتيس Henri Matisse": " طريق في بسكرة" سنة 1907

عن: Christine Peltre, Les Orientalistes, HAZAN Edition, Paris, 2003

(اللّوحة 10)إيتيان نصر الدين دينه Etien Nasseredine Dinet:لوحة "**فتيات بوسعادة**"

عن: Denis Brahim, ،Koudir Benchikou,Etienne dinet, ACR Edition, Paris. 1991.



(اللّوحة 11)إيتيان نصر الدين دينه Etien Nasseredine Dinet

لوحة "**ضوء القمر**"

عن: Denis Brahim, ،Koudir Benchikou,Etienne dinet, ACR Edition, Paris. 1991, P64.

(اللّوحة 12)إيتيان نصر الدين دينه Etien Nasseredine Dinet :لوحة "الأهالي المحتقرون"

عن: Denis Brahim, ،Koudir Benchikou,Etienne dinet, ACR Edition, Paris. 1991.

(اللّوحة 13)إيتيان نصر الدين دينه Etien Nasseredine Dinet :"المؤذن"، "موكب الإيمان"

عن: Denis Brahim, ،Koudir Benchikou,Etienne dinet, ACR Edition, Paris. 1991.

(اللّوحة 14)إيتيان نصر الدين دينه Etien Nasseredine Dinet :لوحة "راقصات بالمنديل"

عن: Denis Brahim, ،Koudir Benchikou,Etienne dinet, ACR Edition, Paris. 1991.

(اللّوحة 15)إيتيان نصر الدين دينه Etien Nasseredine Dinet :لوحة "راقصة أولاد نايل"

عن: Denis Brahim, ،Koudir Benchikou,Etienne dinet, ACR Edition, Paris. 1991.

بيان أوشام

بيان جماعة أوشام[1]

Manifeste Du Groupe «AOUCHEM»(1)

Aouchem est né il y a des millénaires, sur les parois d'une grotte du Tassili. Il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours, tantôt secrètement, tantôt ouvertement, en fonction des fluctuations de l'histoire ; il nous a défendu et subsisté malgré toutes les conquêtes intervenues depuis la Romanisation. Sous diverses formes. Le signe magique a manifesté le maintien d'une culture populaire, en laquelle s'est longtemps incarné l'espoir de la nation, même si par la suite une certaine décadence de ces formes s'est produite sous des influences étrangères. Ainsi, de tous temps, à travers les œuvres des artistes-artisans une rigueur intellectuelle, caractéristique de notre civilisation, du nord au sud, s'est maintenue, exprimée notamment des compositions géométriques.

C'est cette tradition authentique qu'Aouchem 1967 affirme retrouver, non seulement dans les structures des œuvres mais aussi dans la vivacité de la couleur. Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine, qui a oublié les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman, il s'agit pour nous de définir les véritables totems et les véritables arabesques, capables d'exprimer le monde où nous vivons, c'est-à-dire à partir des grandes thèmes formels du passé algérien, de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là, par les civilisations, écrasées hier et aujourd'hui renaissantes, du Tiers-Monde. Il s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation, de la seconde moitié du XX° siècle.

---

[1] عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنّان محمد خدة، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص 2013.

C'est pourquoi le groupe «Aouchem» s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes mythologiques toujours vivants, en symbolisant l'explosion lyrique individuelle, qu'en s'emparant avec violence des provocations que les drames actuels, d'Afrique ou d'Asie, jettent au visage de l'artiste.

Nous entendons montrer que, toujours magique, le signe est plus fort que les bombes. Nous avons cm discerner des préoccupations similaires de langage chez certains poètes algériens.

Visionnaires réalistes, les «Aouchems» peintres et poètes, déclarent utiliser les forces créatrices efficaces contre l'arrière-garde de la médiocrité esthétique.

MESLI —ADANE — SAIDANI — MARTINEZ — BAYA — BEN BAGHDAD — ZERRARTI — DAHMANI – ABDOUN

1- Mesli, Gouaches et monotypes, Galerie M'hamed Issiakhem. Du 20 novembre au 15 décembre, Alger, ENAG, 1986.

ملحق أسلوب البيكسال المعاصر

Éditeur	Atari Inc.
Développeur	Atari Inc.
Concepteur	Nolan Bushnell
Date de sortie	1972
Genre	Action, sport
Mode de jeu	Deux joueurs
Plate-forme	Arcade, Atari Pong
Contrôle	Paddle

(شكل 1)، عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل 2)عمل للمصوّر الغرافيكي "**جهرين ميلر Jehrin Miller**"

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل 3)عمل بطريقة بطريقة فسيفسائية من طرف الفنان السويدي "**لارس أرهينوسLars Arrhenius**"

محطة الميترو بستوكولم

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل 4)"**بيكسال فيلPixel Phil** "

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل5) تركيبات فنّية للفنّان "**كيلي قولر Kelly Goler** "

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل 6) العتبات القديمة على شكل غلاف بواسطة ألعاب ليغو (Légo) الملونة للفنّان "**كراك Qreg**"

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل 7) برج زمانكسي (Zamanshy)

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل 8) مدرسة غوبلين(Gobelin)

استخدام عملية (Application Pix my street) للرسم والكتابة على الجدران والأماكن العامة

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل 9) ملابس مختلفة من ماركت « **Anrealage** » مستوحاة من البيكسال

للمبدعة "**كونيهيكو موريناقا Kunihiko Morinaga**"

عن: http://www.coolhunting.com/design/anrealage-8-bit-2011

(شكل 9)

عن: http://greenweddingshoes.com/a-pixel-cowboy-wedding-brit-dave

أدوات مدرسية بأسلوب البيكسال

حقائب الهواتف النقالة بأسلوب البيكسال

(شكل 9)

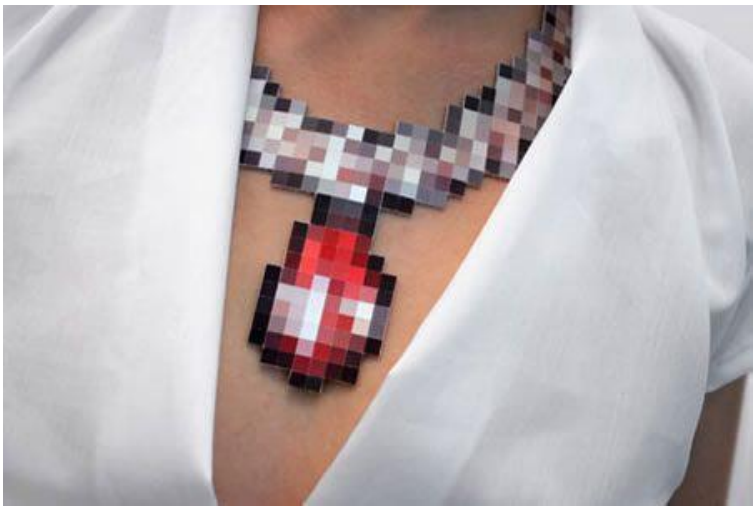
عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

أحذية بأسلوب البيكسال (شكل 9)

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

(شكل 9) أكسيسوارات بأسلوب البيكسال

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/



(شكل 9) أكسيسوارات بأسلوب البيكسال

عن: http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

أعقاب الأحذية الخاصة بالنساء في شكل أجزاء مكعبة، متراصة وكأنّها أجزاء لعبة الليغو (Légo)

بأسلوب البيكسال للمبدعة اليابانية "**كونيهيكو موريناقا Kunihiko Morinaga**" (شكل 10)

عن: http://www.coolhunting.com/design/anrealage-8-bit-2011

استلهام البيكسال في تصميم الأثاث الداخلي كالزرابي، الكراسي، المصابيح الكهربائية، الطاولات

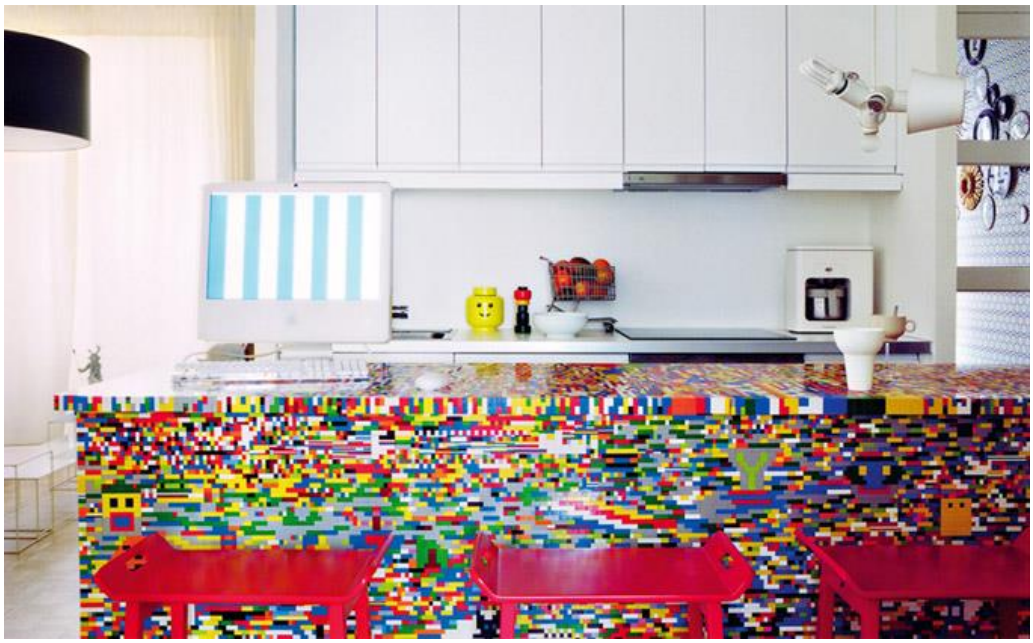
بأسلوب البيكسال للمبدعة اليابانية "**كونيهيكو موريناقا Kunihiko Morinaga**" (شكل 11)

عن: http://www.coolhunting.com/design/anrealage-8-bit-2011

تصميم الفنان "**بريت ليف Britt Liv**" سلة مهملات بالنّحت على الخشب (تشكيل غرافيكي 8Bit)

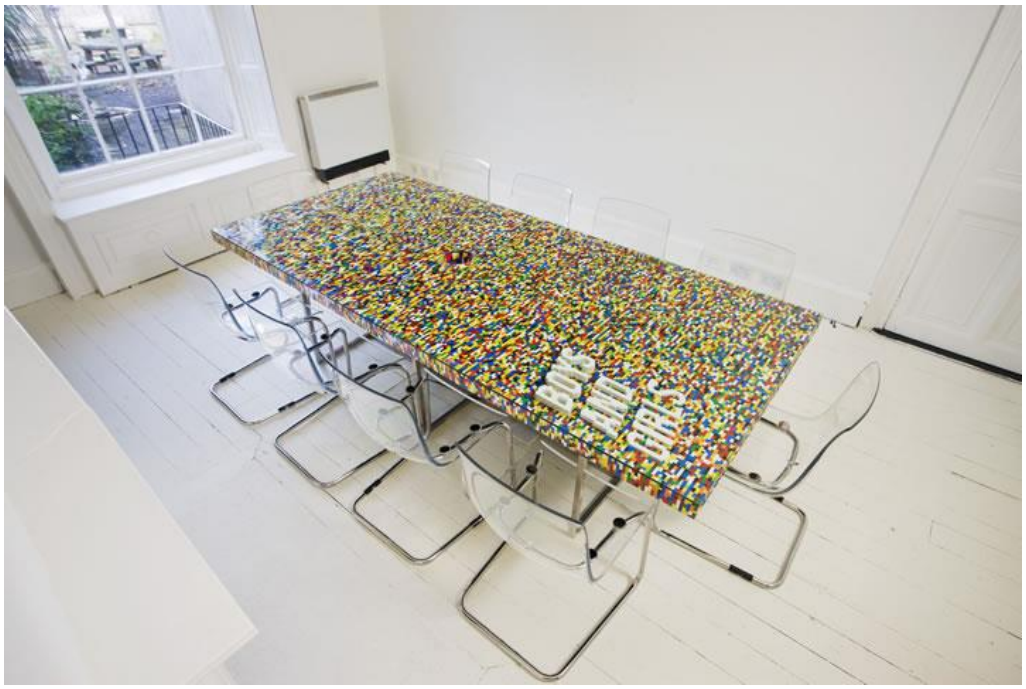
(شكل 12)

عن: http://mikeshouts.com/8-bit-pixel-trash-can-holds-your-real-world-deletes/



لعبة الليغو (Légo) وسيلة حديثة في صناعة الأثاث (شكل 13)

عن: http://www.journal-du-design.fr/architecture/markscaride-residence-par-i-beam-architecture-24605/



لعبة الليغو (Légo) وسيلة حديثة في صناعة الأثاث (شكل 13)

عن: http://www.journal-du-design.fr/architecture/markscaride-residence-par-i-beam-architecture-24605/

لعبة الليغو (Légo) وسيلة حديثة في صناعة الأثاث (شكل 13)

عن: http://www.journal-du-design.fr/architecture/markscaride-residence-par-i-beam-architecture-24605/

لعبة الليغو (Légo) وسيلة حديثة في صناعة الأثاث (شكل 13)

عن: http://www.journal-du-design.fr/architecture/markscaride-residence-par-i-beam-architecture-24605/

لعبة الليغو (Légo) وسيلة حديثة في تصميم الجدران (شكل 14)

عن: http://www.journal-du-design.fr/architecture/markscaride-residence-par-i-beam-architecture-24605/

لعبة الليغو (Légo) وسيلة حديثة في تصميم السلالم (شكل 15)

عن: http://www.journal-du-design.fr/architecture/markscaride-residence-par-i-beam-architecture-24605/

(شكل 16) سلسلة الرسوم الهزلية **عبر الواب** (Sprite–Comic) بطابع ألعاب الفيديو

"**بوب وجورج Bob & George Comic** " كتب من طرف "**دافيد أناز David Anez**"

عن: http://www.bobandgeorge.com/

Super Oor's Worldل: "**جوياتان سيلفسترJonathan Silvestere**"

الذي أبدع في رسم الشخصيات بطريقة اللعبة بصفة خالصة للبيكسال(شكل 17)

عن: http://jeuvideo.afjv.com/news/2423_super_oors_world.htm

(شكل 18)سلسلة الرسوم الهزلية **عبر الواب** (Sprite-Comic)

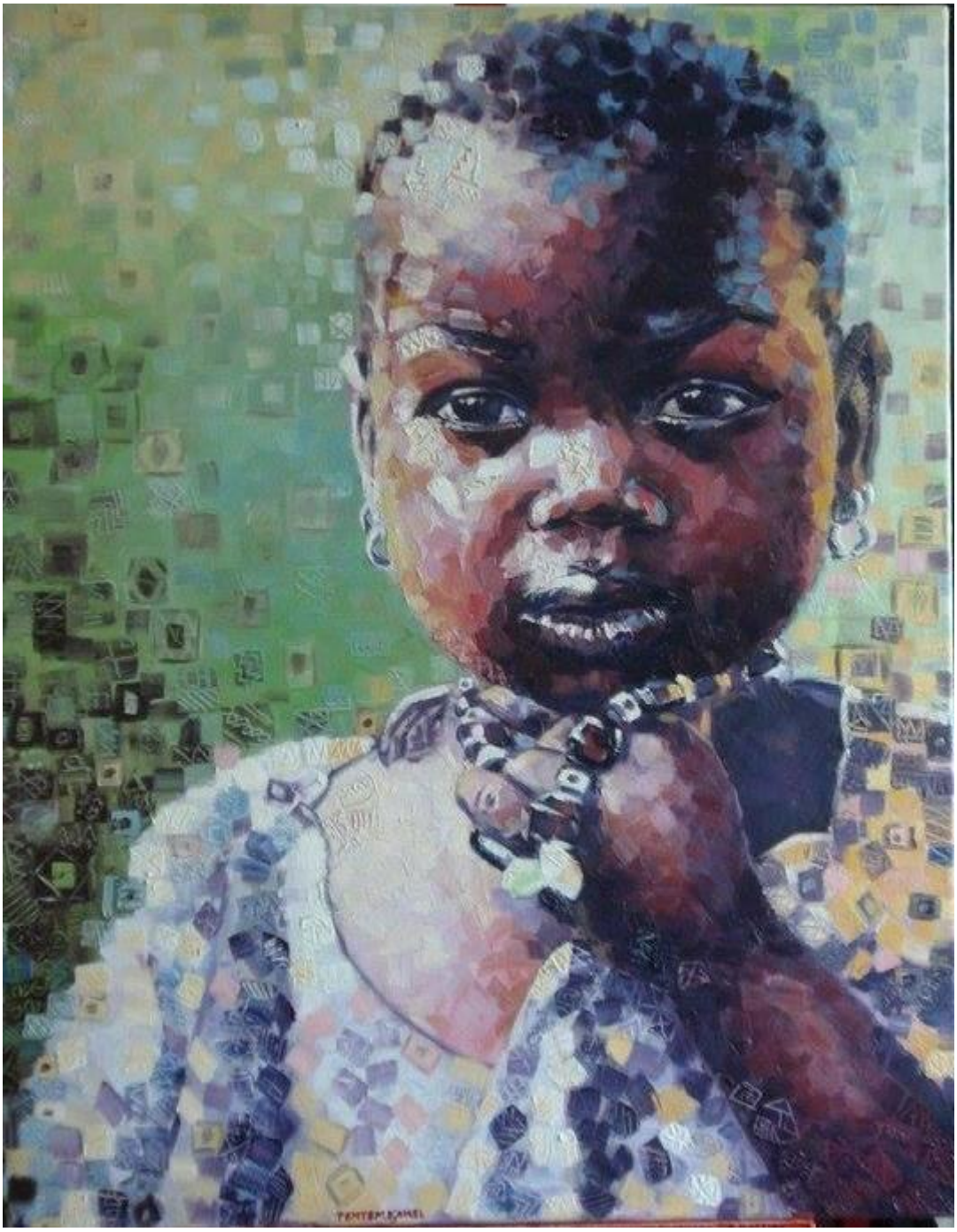
"**قتل الأسطورة Kill the Legend** لـ "**جونات سلفيستر Jonathan Silvestere**"

عن: http://pixel-art-carre.blogspot.com/2012/03/jonathan-silvestre-bd-en-pixel.html

الفنّان الجزائري "**جمال تمتام**"

(اللّوحة1) "امرأة حرّة" (80 x cm40)، سنة 2009

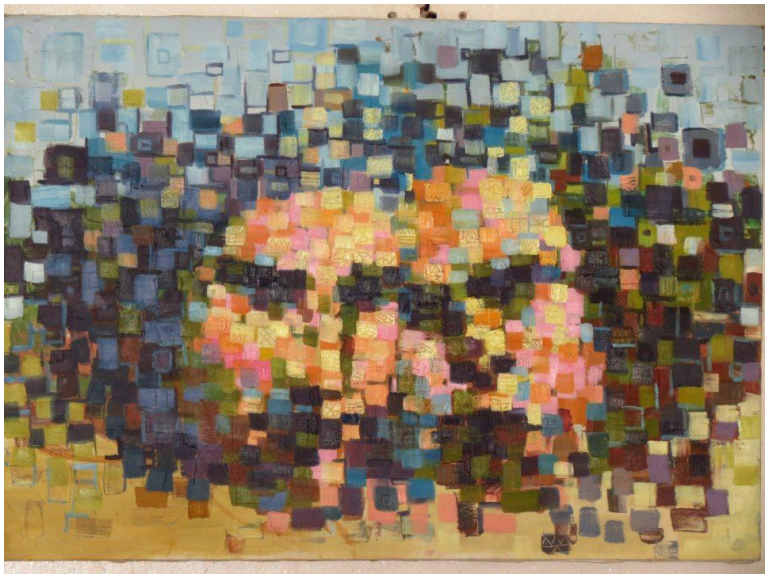
المصدر: من عند الفنّان.



الفنّان الجزائري "**جمال تمتام**"

(اللّوحة2) "بدون أمّ" (100x80 cm)، سنة 2009

المصدر: من عند الفنّان.



الفنّان الجزائري "**جمال تمتام**"، **(اللّوحة3)** "**الحب بين 1+1=1**" **(50 x 70cm)، سنة 2009**

المصدر: من عند الفنّان.

الفنّان الجزائري "**جمال تمتام**"، **لوحة** "**الحناء**" **(80 x cm100)، سنة 2009**

المصدر: من عند الفنّان.

طبيعة صامتة للفنّانة "**أشلاي أندرسن Ashley Anderson**"

انعكاس ألعاب الفيديو بلوحاتها الفنّية (اللوحة4)

عن: http://pixel-art-carre.blogspot.com/2012/01/ashley-anderson.html

طبيعة صامتة للفنّانة "**أشلاي أندرسن Ashley Anderson**"

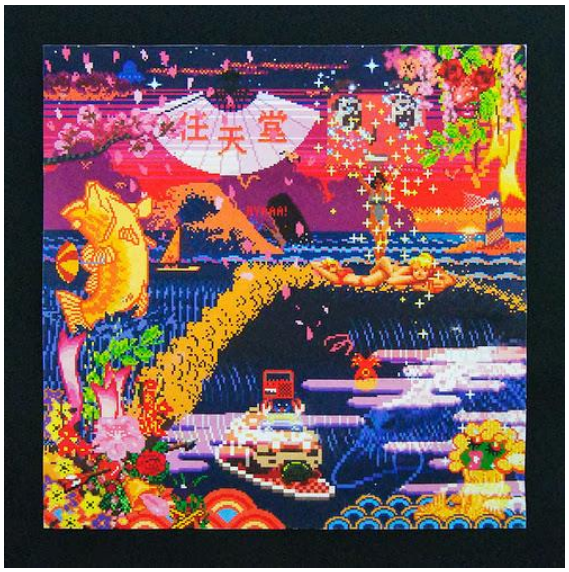
انعكاس ألعاب الفيديو بلوحاتها الفنّية (اللوحة5)

عن: http://pixel-art-carre.blogspot.com/2012/01/ashley-anderson.html

مناظر طبيعية للفنّانة "**أشلاي أندرسن Ashley Anderson**"

انعكاس ألعاب الفيديو بلوحاتها الفنّية (اللوحة6)

عن: http://pixel-art-carre.blogspot.com/2012/01/ashley-anderson.html



مناظر طبيعية للفنّانة "**أشلاي أندرسن Ashley Anderson**"

انعكاس ألعاب الفيديو بلوحاتها الفنّية (اللوحة7)

عن: http://pixel-art-carre.blogspot.com/2012/01/ashley-anderson.html

(اللوحة8) لوحات تصويرية للفنانة الكندية "**لورا بيفانو Laura Biffano**" في سلسلتها الحيوانية

عن: http://www.art-spire.com/illustration/the-fascinating-style-of-laura-bifano/

(اللوحة9) لوحات تصويرية للفنانة الكندية "**لورا بيفانو Laura Biffano**" في سلسلتها الحيوانية

عن: http://www.art-spire.com/illustration/the-fascinating-style-of-laura-bifano/

(اللّوحة10) لوحات تصويرية للفنانة "**لورا بيفانو Laura Biffano**" في سلسلتها الحيوانية

عن: http://www.art-spire.com/illustration/the-fascinating-style-of-laura-bifano/

(اللوحة 11) لوحات تصويرية للفنانة الكندية "**لورا بيفانو Laura Biffano**" في سلسلتها الحيوانية

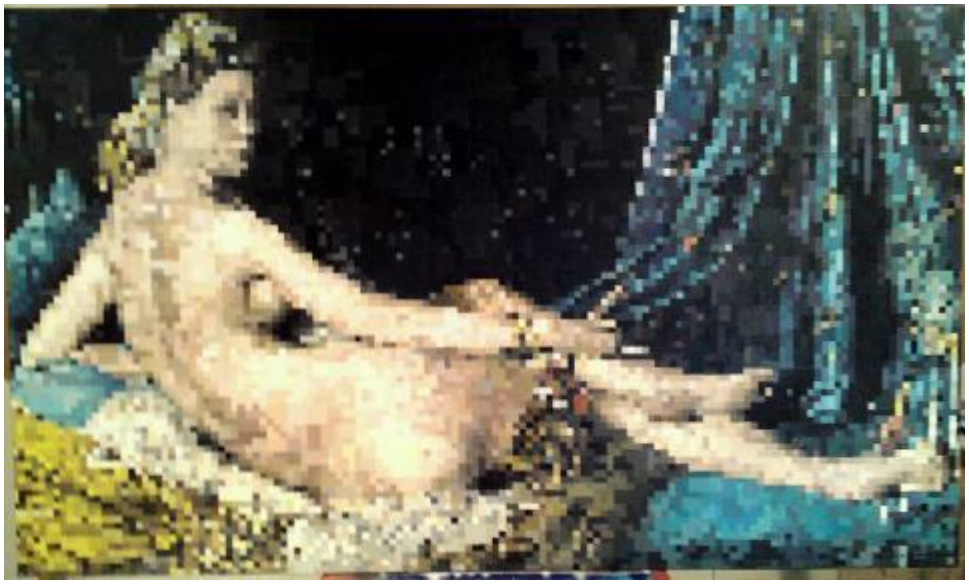
عن: http://www.art-spire.com/illustration/the-fascinating-style-of-laura-bifano/

(اللوحة 12) لوحات تصويرية للفنانة الكندية "**لورا بيفانو Laura Biffano**" في سلسلتها الحيوانية

عن: http://www.art-spire.com/illustration/the-fascinating-style-of-laura-bifano/

لوحة زيتية على القماش بأسلوب البيكسال للفنان الفرنسي "**أويليفي ماسمونتوي Olivier Mansmonteuil**" (240x380 cm) (شكل 13)

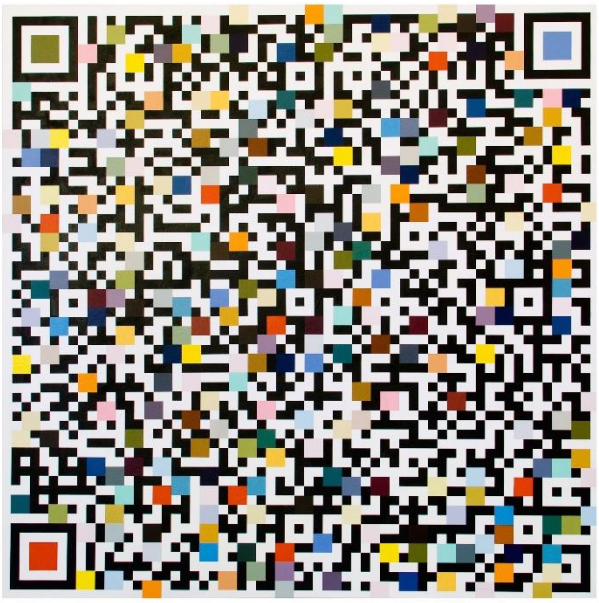
عن: http://artofthepixel.free.fr/peinture/



"**مورو نيكولا Moreau Nicolas**" يجمع بين الكلاسيكي والصّورة الرقمية

لوحة زيتية "الجارية" عن الفنان "**أنغر Ingre**" **2012**(اللوحة 14)

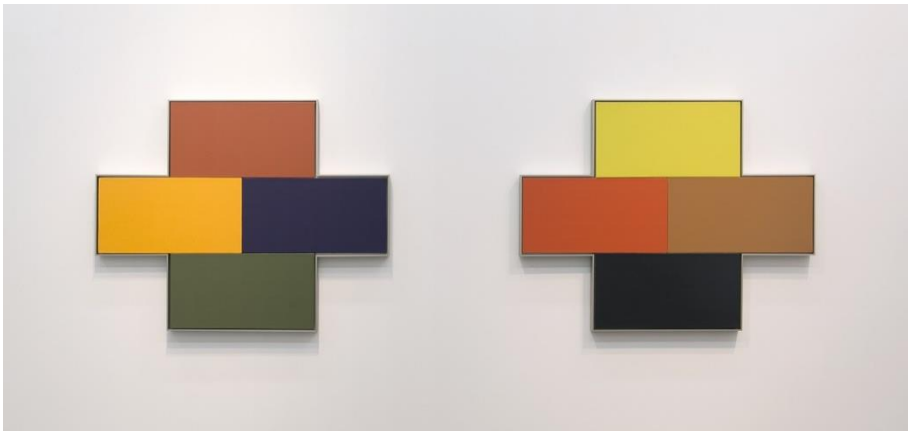
عن: http://artshebdomedias.com/article/090714-nicolas-moreau-saulieu-le-pixel-peinture/



"دوغلاص كوبلاند Douglas Coupland"

أكرليك ولاتاكس على القماش (72cmx72cm) سنة 2011 (اللوحة 15)

عن: http://danielfariagallery.com/artists/douglas-coupland



"دوغلاص كوبلاند Douglas Coupland"

لوحة الخريف أكرليك وجيسو على القماش (37cmx49cm) لكل جزء سنة 2016 (اللوحة 16)

عن: http://danielfariagallery.com/artists/douglas-coupland

(المنحوتة 1) النّحات "**شون سميث Shawn Smith** "

يبدع في تقليد الصورة الرقمية بنحت الخشب وتلوينه بالأكريليك

عن: http://www.designboom.com/art/pixelated-animal-sculptures-by-shawn-smith/

(المنحوتة 2) النّحات "**شون سميث Shawn Smith** "

يبدع في تقليد الصورة الرقمية بنحت الخشب وتلوينه بالأكريليك

عن: http://www.creanum.fr/news/toutes-les-news/id/349/shawn-smith-sculpteur-de-pixels.aspx

تحفة الفنان المعماري "**سانتياغو كلاترافا Santiago Galatrava**"

منظر جانبي لبناية " بوديغاس bodygas ysios " (الصورة 1)

عن: http://arcspace.com/feature/la-rioja-bodegas-ysios

مؤسسة "سبليتروارك Splitterwerk" (الصورة 2)

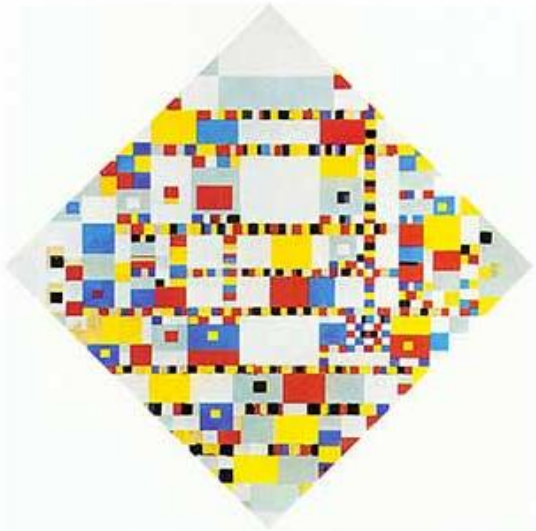
عن: https://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

(الصورة 3) فندق ب "هونكونغ" اليابان مصمّم بأسلوب البيكسال

عن: http://www.spawton.com/kush/

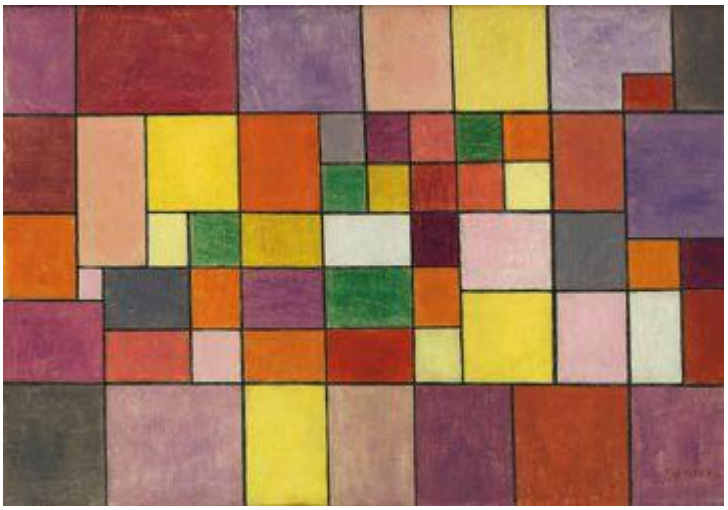
(الصورة 3) فندق ب "هونكونغ" اليابان مصمّم بأسلوب البيكسال

عن: http://www.spawton.com/kush/



(اللوحة 15) "**موندريان P. Mandrion**" لوحة زيتية ، (177,5 في القطر) سنة 1944/1943

عن: Dolf Hulst, Modrian Ecole de la Haye – De Stijle,Bookking international, 1994, P164.



"**بول كلي Paul Klee**" لوحة زيتية، "انسجام النباتات الشمالية" (250 x 360 cm) سنة 1927

(اللوحة 16)

عن: Denys Chevalier, Klee, Flamarion, Paris, 1979, P56.

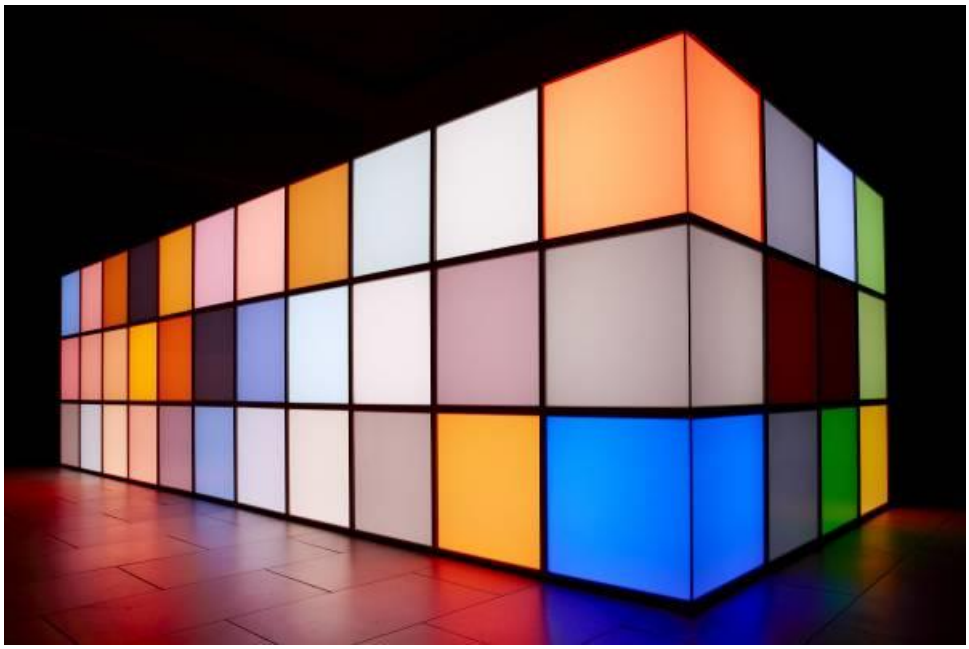
تمثيل الطبيعة بحركات لمربّعات البيكسال وتدريجات رمادية ملوّنة، تتتابع في شريط ذو عشرات الأمتار (الصورة 8)

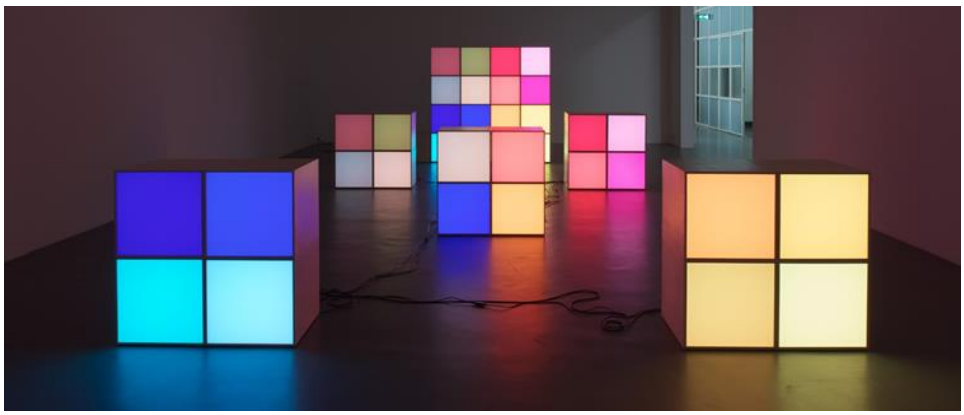
عن: http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

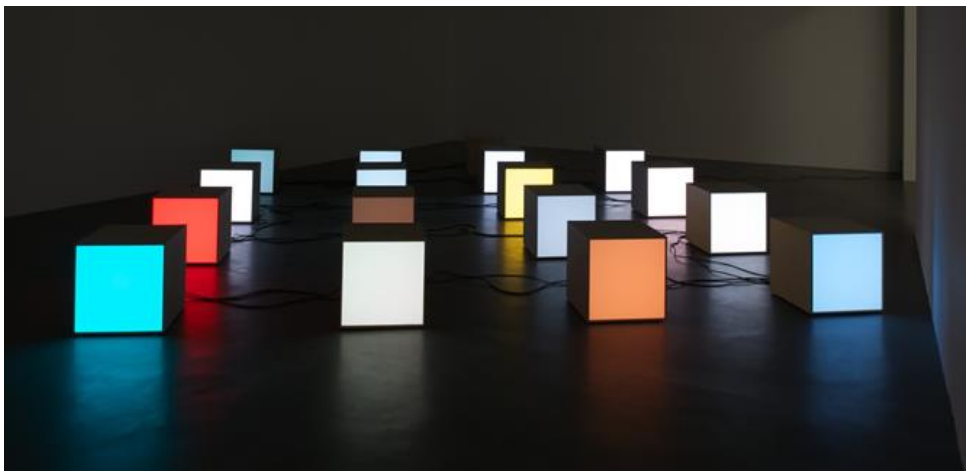
تركيبات فنّية للفنان "**عطية عبدالقادر Kader Attia**"، ناطحات السحاب (Skyline) سنة 2007

(الصورة 9)

عن: Jean-Louis Pradel, L'art contemporain depuis 1945, Larousse, Paris, 2011, P 144.

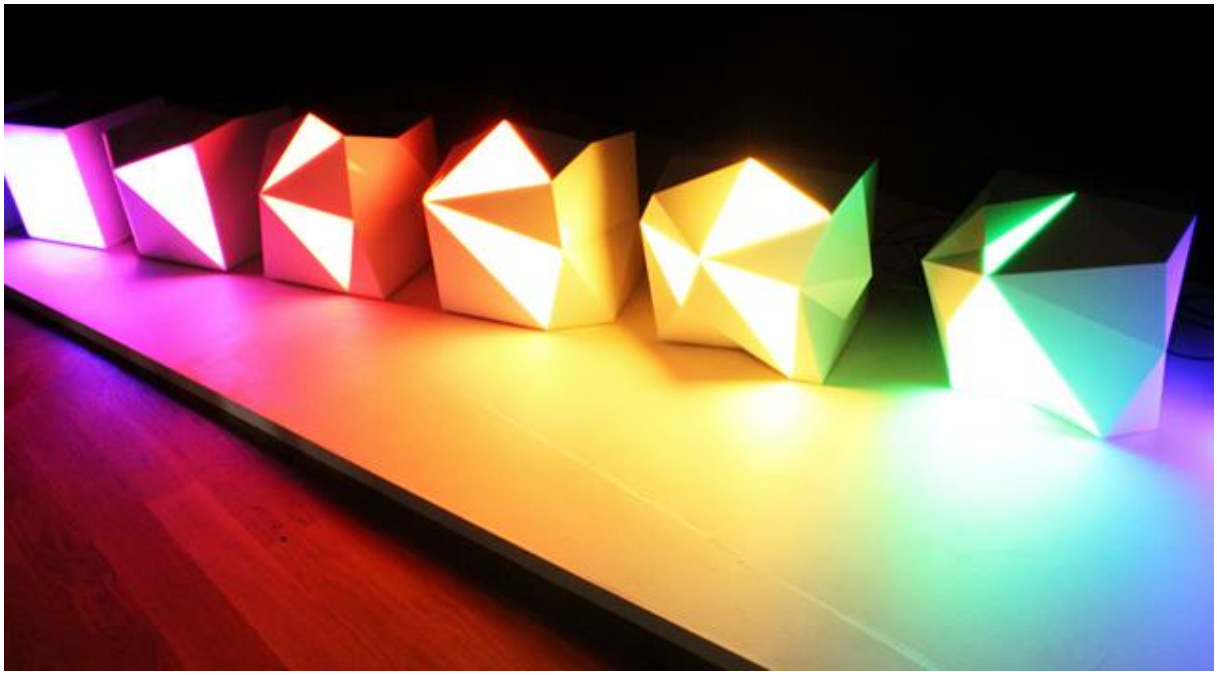






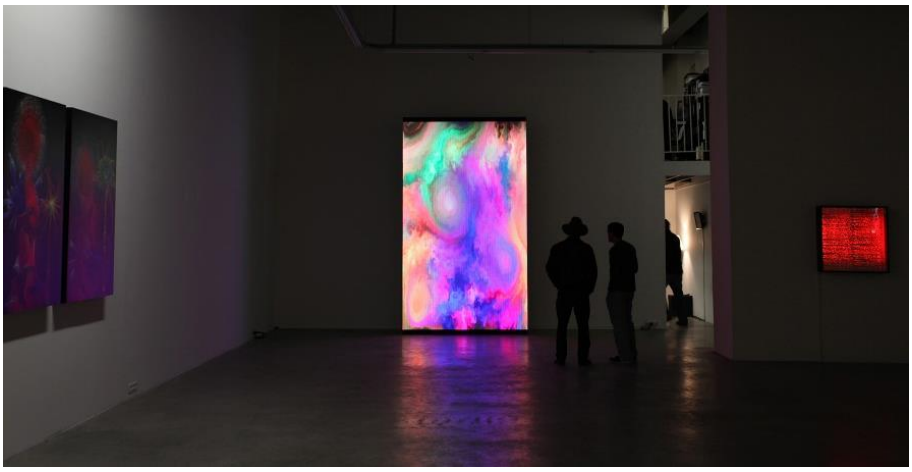
تركيبات فنية ل "**أنجلا بولوش Angéla Bulloche**" عن طريق البيكسال المجسّد بالضوء، واللّون، والشكل (الصورة 10)

عن: https://www.we-heart.com/2013/06/19/angela-bulloch-universal-mineral/



تركيبات فنية ل "**أنجلا بولوش Angéla Bulloche**" عن طريق البيكسال المجسّد بالضوء، واللّون، والشكل انتشار 8 بيكسالات (Progression de 8 pixels pervertis) (الصورة 11)

عن: https://www.we-heart.com/2013/06/19/angela-bulloch-universal-mineral/



إنجازات فنّية لسوائل البيكسال (des pixels liquides) سنة 2009 للفنان "**شوفليي Miguel Chevalier**" بقاعة عرض جيورج فارناي (George Verney larron) ، ليون فرنسا بأبعاد (3 x 3m) (الصورة 11)

عن: http://www.miguel-chevalier.com/fr/pixels-liquides-1

إنجازات فنّية لسوائل البيكسال (des pixels liquides) سنة 2015 للفنان "**شوفليي Miguel Chevalier**" بأبعاد (12 m x 4,50 m) بإبيزا، إسبانيا (الصورة 12)

عن: http://www.miguel-chevalier.com/fr/pixels-liquides-1

ملحق المعارض التشكيلية للفنّان

"مقدس نورالدين"

المعارض التشكيلية للفنان "مقدس نورالدين"

منذ بدايات تكوينه التعليمي شارك الفنان بمعارض تشكيلية فردية وكثير منها جماعية، نذكرها حسب الترتيب الكرونولوجي من بدايتها:

المعارض الفردية:

- أوّل معرض تشكيلي فردي بمركب القبة السماوية لولاية سيدي بلعباس سنة 1986
- معرض تشكيلي فردي بولاية بشار سنة 2000.
- معرض تشكيلي فردي بولاية سيدي بلعباس سنة 2001.
- معرض تشكيلي فردي بولاية غرداية سنة 2009 .
- معرض تشكيلي فردي بولاية تيسمسيلت سنة 2009
- معرض تشكيلي فردي بولاية تندوف سنة 2013.
- معرض تشكيلي فردي بولاية تلمسان سنة 2013.
- معرض تشكيلي فردي بولاية الجزائر العاصمة سنة 2014.

المعارض الجماعية:

- أوّل معرض تشكيلي جماعي بإكمالية عزّة عبد القادر بسيدي بلعباس سنة 1976.
- معرض تشكيلي جماعي بمدرسة الفنون الجميلة لولاية وهران سنة 1980.
- معرض تشكيلي جماعي بالمعهد البيداغوجي لولاية سيدي بلعباس في جوان 1982.
- معرض تشكيلي جماعي وطني بالجزائر العاصمة سنة 1982.
- معرض تشكيلي جماعي بهو المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس سنة 1996.
- معرض تشكيلي جماعي بالمركز الثقافي" بن غازي "لولاية سيدي بلعباس سنة 1997.
- معرض تشكيلي ثنائي بولاية وهران سنة 1998.

- معرض تشكيلي ثنائي بمجمع القبة السماوية لولاية سيدي بلعباس سنة 1998.
- معرض تشكيلي جماعي بهو المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس سنة 1999.
- معرض تشكيلي جماعي بهو المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس سنة 2002.
- معرض تشكيلي جماعي بهو المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس سنة 2004.
- معرض تشكيلي جماعي بهو المسرح الجهوي لولاية سيدي بلعباس سنة 2006.
- معرض تشكيلي جماعي بولاية تيبازة سنة 2015.

المشاركة في المعارض الجماعية الخاصة بالصالونات الوطنية:

- المشاركة في الصالون الوطني الثالث للفنون التشكيلية بولاية قسنطينة في جويلية 2002.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية بمناسبة الألفية لتأسيس مدينة وهران بولاية وهران سنة 2002.
- المشاركة في الصالون الوطني الثاني للفنون التشكيلية لولاية وهران سنة 2002.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية بمناسبة الذكرى الأربعون للفن التشكيلي في الجزائر العاصمة سنة 2002.
- المشاركة في الصالون المتوسطي الأول للفنون التشكيلية لولاية وهران سنة 2003.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية قالمة في ماي 2005.
- المشاركة في الصالون المتوسطي الثاني للفنون التشكيلية لولاية وهران في جوان 2005.
- المشاركة في الصالون الجهوي للفنون التشكيلية بولاية مستغانم بجامعة مستغانم سنة 2005.
- المشاركة في الصالون المتوسطي الثاني للفنون التشكيلية لولاية وهران في أوت 2005.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية "عبد الحليم همشي" بولاية تلمسان سنة 2006.
- المشاركة في الاحتفال باليوم الوطني للفنان بولاية سيدي بلعباس في 08جوان 2006.

- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية تبسة (الطبعة 2) سنة 2006.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية عين تموشنت تزامنا مع احتفالات الذكرى الواحدة والخمسون لعيد الاستقلال سنة 2006
- المشاركة في الصالون الجهوي لفعاليات الفن التشكيلي بولاية سعيدة سنة 2006.
- المشاركة في الصالون الوطني الأول للفنون التشكيلية لولاية سيدي بلعباس في جويلية 2007
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية "عبد الحليم همشي" بولاية تلمسان سنة 2007.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية عين تموشنت تزامنا مع احتفالات الذكرى الواحدة والخمسون لعيد الاستقلال سنة 2007.
- المشاركة في الصالون المتوسطي للفنون التشكيلية بولاية وهران (الطبعة3) سنة 2007.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية تحت شعار" أصالة و معاصرة" بولاية سيدي بلعباس في جويلية 2007.
- المشاركة في الصالون الوطني الأول للفنون التشكيلية لولاية بسكرة في ديسمبر 2007.
- المشاركة في الصالون الجهوي للفنون التشكيلية لولاية البيض 2007
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية "عبد الحليم همشي" بولاية تلمسان سنة 2008.
- المشاركة في الصالون الجهوي للفنون التشكيلية لولاية البيض 2008.
- المشاركة في الصالون الجهوي للفنون التشكيلية بفندق" فينيكس " لولاية وهران في جوان 2008.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية عين تموشنت تزامنا مع احتفالات الذكرى الواحدة و الخمسون لعيد الاستقلال سنة 2008.
- الصالون الوطني للفنون التشكيلية بولاية جيجل في جويلية 2008.
- المشاركة في الصالون الجهوي للفنون التشكيلية لولاية البيض 2009.

- المشاركة في الصالون الوطني "عبد الحليم همشي" للفنون التشكيلية بولاية تلمسان سنة 2009.
- المشاركة في الصالون الجهوي للفنون التشكيلية بفندق" فينيكس " لولاية وهران في جوان 2009.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية الجلفة (الّذي ينظّم جائزة الفنطاس) في جويلية 2009.
- المشاركة في الصالون الوطني الخريفي للفنون التشكيلية بقصر الثقافة "مفدي زكرياء "بالعاصمة في أكتوبر 2009 .
- المشاركة في صالون جرجرة الوطني للفنون التشكيلية لولاية تيزي وزو في فبراير 2010.
- المشاركة في فعاليات ربيع الفن التشكيلي في طبعته الثانية بولاية سعيدة في مارس 2010.
- المشاركة في الصالون الجهوي للفنون التشكيلية بفندق" فينيكس " لولاية وهران في جوان 2010.
- المشاركة في الصالون الوطني الرابع للفنون التشكيلية "قرماز عبد القادر" تحت شعار ":خمسون سنة بريشة الفنّان" بولاية معسكر في ديسمبر2010
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية بولاية معسكر في نوفمبر 2011.
- المشاركة في الاحتفال باليوم الوطني للفنان بولاية سيدي بلعباس في 08جوان 2012.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية عين تموشنت تزامنا مع احتفالات الذكرى الواحدة والخمسون لعيد الاستقلال سنة 2012.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية بولاية معسكر سنة 2012.
- المشاركة في فعاليات الصالون الوطني الأول للفنون التشكيلية بولاية عين الدفلى في جوان 2012.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية عين تموشنت تزامنا مع احتفالات الذكرى الواحدة والخمسون لعيد الاستقلال سنة 2013.

- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لبولاية وهران سنة 2013.
- المشاركة في صالون الخيمة بولاية سيدي بلعباس في أوت 2013 .
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية بولاية سيدي بلعباس في مارس 2014.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية بشّار في مارس سنة 2014.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية برج بوعريريج في أفريل 2014
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية المدية في ماي 2014.
- المشاركة في صالون الخيمة التشكيلية بولاية سيدي بلعباس سنة 2014.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية في طبعته الثالثة "الساورة " بولاية بشار في مارس 2014.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية عين تموشنت تزامنا مع احتفالات الذكرى الواحدة والخمسون لعيد الاستقلال سنة 2014.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية عنابة سنة 2015.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية البليدة سنة 2015.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية خنشلة سنة 2015.
- المشاركة في الخيمة التشكيلية بولاية سيدي بلعباس سنة 2015.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية عين تموشنت تزامنا مع احتفالات الذكرى الواحدة والخمسون لعيد الاستقلال سنة 2015.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية بولاية سيدي بلعباس في ماي 2015.
- المشاركة في فعاليات الصالون الوطني الثالث للفنون التشكيلية تحت شعار" :إبداع الفنان خيال وألوان" بولاية النعامة في ديسمبر 2015.

- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية البويرة سنة 2016.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية ورقلة في مارس سنة 2016.
- المشاركة في الصالون المغاربي للفنون التشكيلية بولاية خنشلة سنة 2016.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لمساندة الشعب الفلسطيني بالجزائر العاصمة في ماي 2016.
- المشاركة في فعاليات صالون نوميديا المغاربي (الطبعة 3) للفنون التشكيلية لولاية خنشلة تحت شعار" الريشة المغاربية تحتفي بالشهيد الجزائري" الذي أقيم بالجزائر العاصمة في فبراير 2017.
- المشاركة في فعاليات المهرجان الوطني الأول للفن التشكيلي بولاية البليدة في أبريل 2017.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية لولاية قالمة في ماي 2017.
- المشاركة في الصالون الوطني للفنون التشكيلية "عبد الحليم همش" بولاية تلمسان في أكتوبر 2017.
- المشاركة في الخيمة البيئية التشكيلية بولاية تلمسان سنة 2017.

المشاركات الدولية :

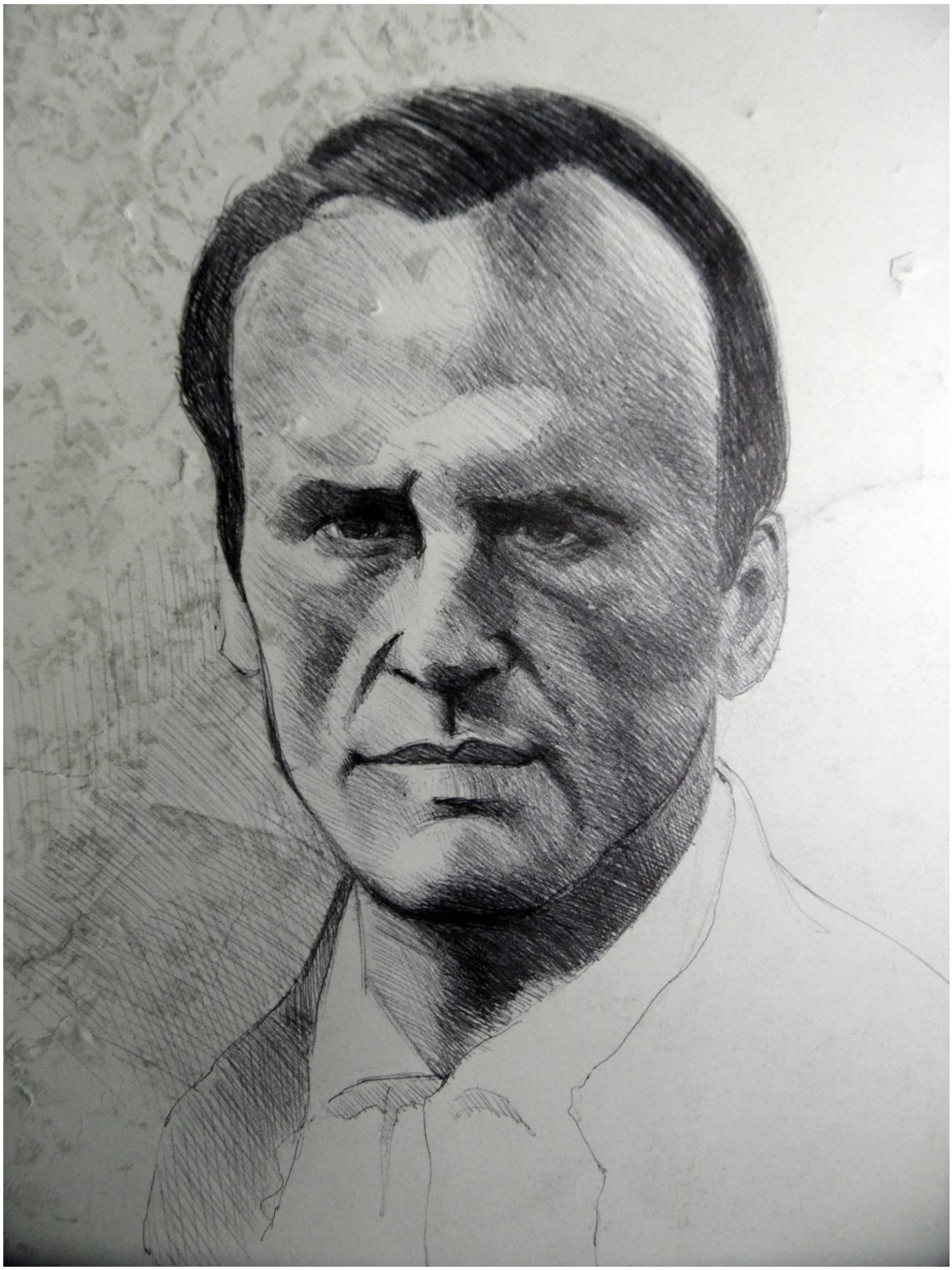
- المشاركة في معرض تشكيلي جماعي لمدينة" ليون "و مدينة" مرسيليا "في إطار التبادل الثقافي تحت شعار" السنة الجزائرية بفرنسا "سنة 2003 /2004.
- المشاركة في معرض تشكيلي جماعي لمدينة "مرسيليا" في إطار التبادل الثقافي تحت شعار "السنة الجزائرية بفرنسا "سنة 2003 /2004.

الجوائز :

- الجائزة الأولى في مسابقة محلية للفنون التشكيلية بولاية سيدي بلعباس سنة 1976.
- الجائزة الثانية في مسابقة وطنية بمناسبة الاحتفال بذكرى20 لاستقلال الجزائر (1962–1982) سنة 1982.
- تصنيف أحسن عمل فنّي في الصالون الوطني الثاني للفنون التشكيلية بولاية التبسّة سنة 2006.
- الجائزة الأولى في المسابقة الوطنية في الفنون التشكيلية لولاية سيدي بلعباس سنة 2007.
- الجائزة الثالثة في رسم الجدارية بالمسابقة الوطنية في الفنون التشكيلية في الصالون الوطني لولاية البليدة سنة 2015.

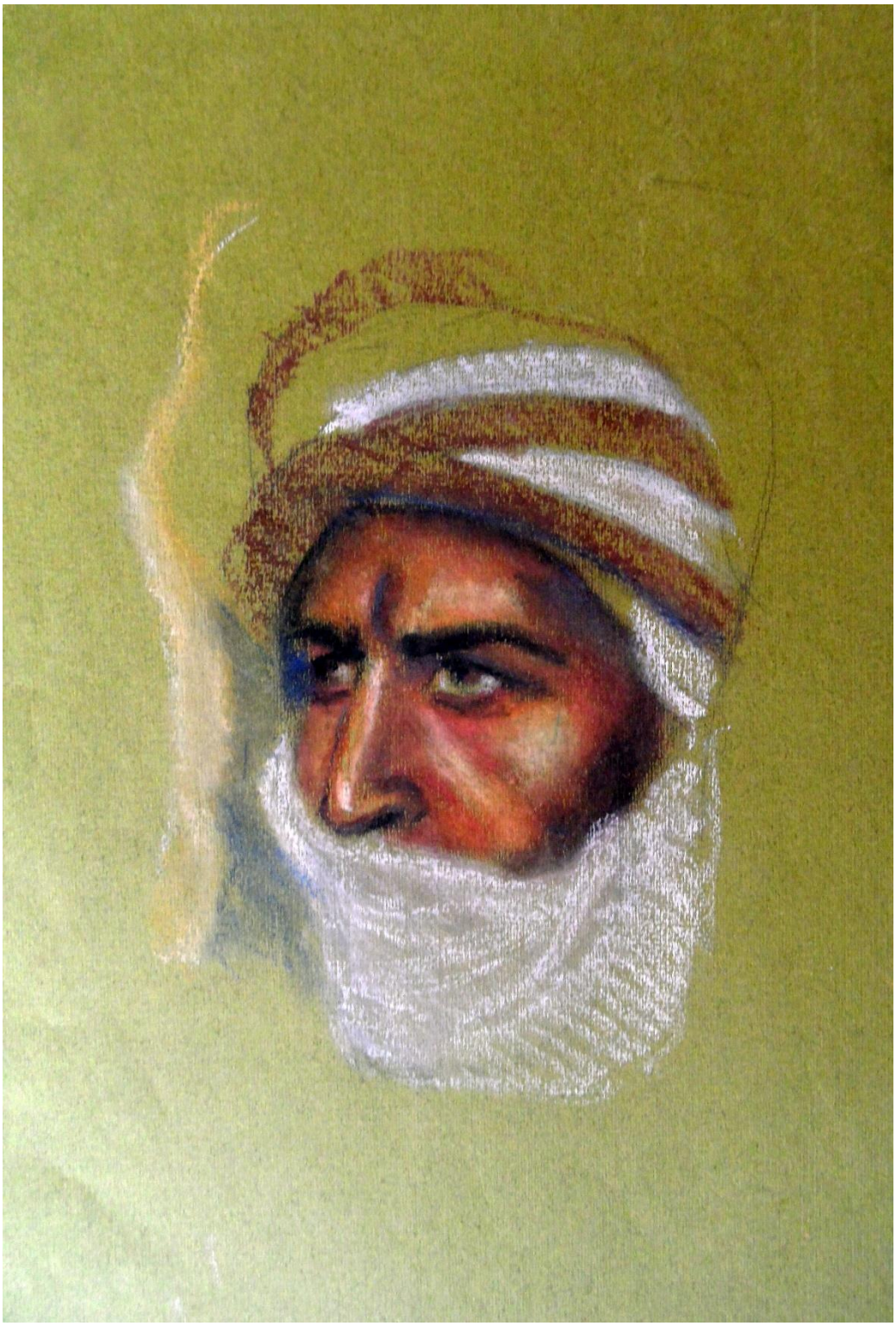
ملحق لوحات الفنّان

"مقدس نورالدين"



بورتريه للممثل السنمائي الفرنسي"جان لويس فرانتينيو Jean Louis Trintignant" بقلم جاف أسود (bic) وقلم رصاص (50 x 60 cm). (اللّوحة 1)

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 2)

رسم بورتريه رجل، بالباستيل على الورق، سنة 1984(50 x 60 cm).

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 3) رسم بورتريه شخصي (2) بقلم رصاص، سنة 1985.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 4) بورتريه بأقلام ملوّنة، سنة 1982.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 5) فارس بالزّي الجزائري

تقنية التهشير وأقلام ملوّنة، سنة 1986.

المصدر: عند الفنّان.

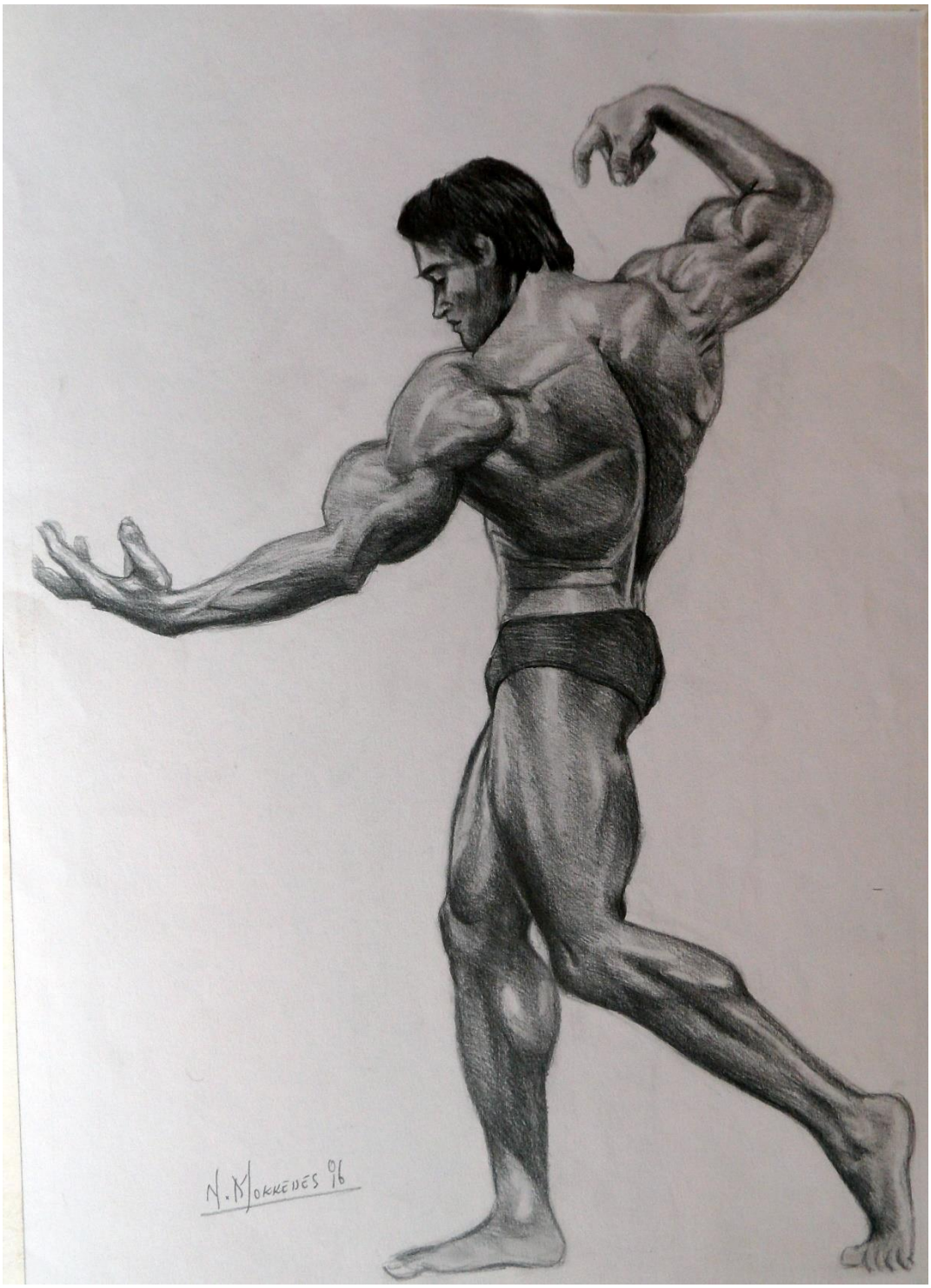
(اللّوحة 6) بورتريه "ضوء القمر"،(60 x50 cm)، بالباستيل على الورق.

عن لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه"

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 7) رسم بورتريه الممثل "آرلاند، (60 x50 cm) بقلم رصاص، سنة 1999.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 8) رسم بورتريه الممثل "آرلاند، (60 x50 cm) بقلم رصاص، سنة 1996.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 9)

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 10)

المصدر: عند الفنّان.

من الأعمال التجريدية بتقنيات مختلفة.

(اللّوحة 11)

(اللّوحة 12)

من الأعمال التجريدي، بتقنيات مختلفة، سنة 1993.

المصدر: عند الفنّان.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 13) عمل تجريدي "غردايـة"، بتقنيات مختلفة، سنة 1998.

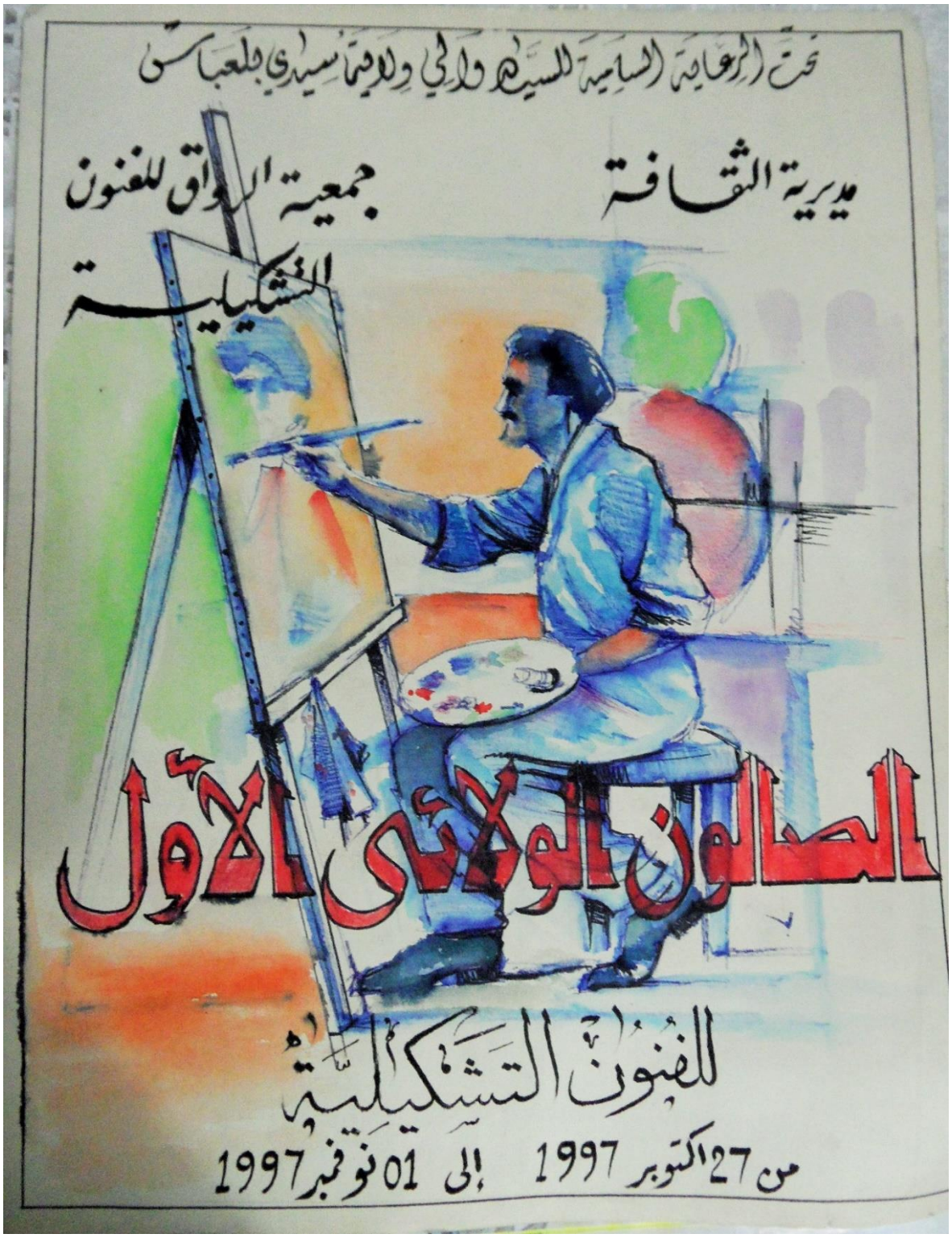
المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 14) طبيعة صامتة تكعيبية، بقلم رصاص، سنة 1998.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 15) بورتريه للجدّ "مقدس حمّو"، بألوان زيتية على القماش ، سنة 1998.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 16) ملصق اشهاري للصالون الولائي الأول للفنون التشكيلية بسيدي بلعباس، سنة 1997.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 17)

ملصق اشهاري للمهرجان الدولي الأوّل للرقصات الفلكلورية بسيدي بلعباس الجزائر سنة 2000.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 18) ملصق اشهاري للمهرجان الدولي للرقصات الفلكلورية بسيدي بلعباس الجزائر 2007.

المصدر: عند الفنّان.

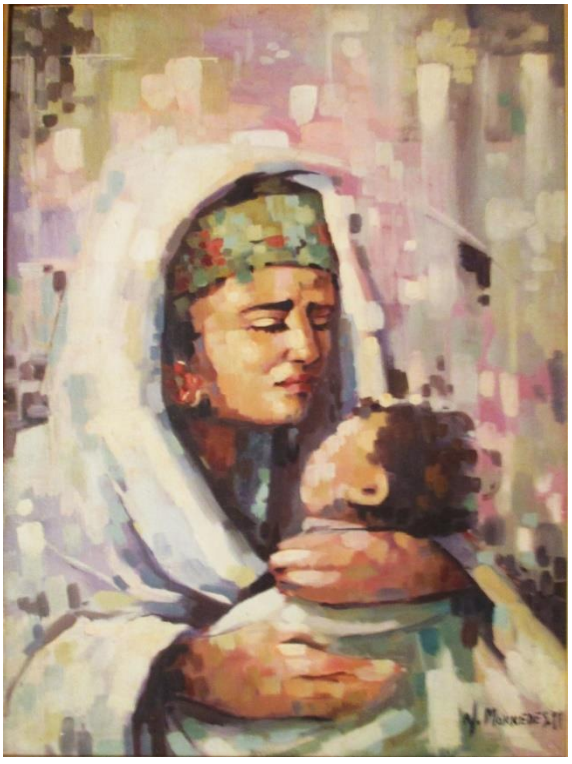
(اللّوحة 19) الترقية، تقنيّة البيكسال، (60 x83 cm)، بألوان زيتية على القماش، سنة 1998.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 20) بورتريه الطفل الترقي، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

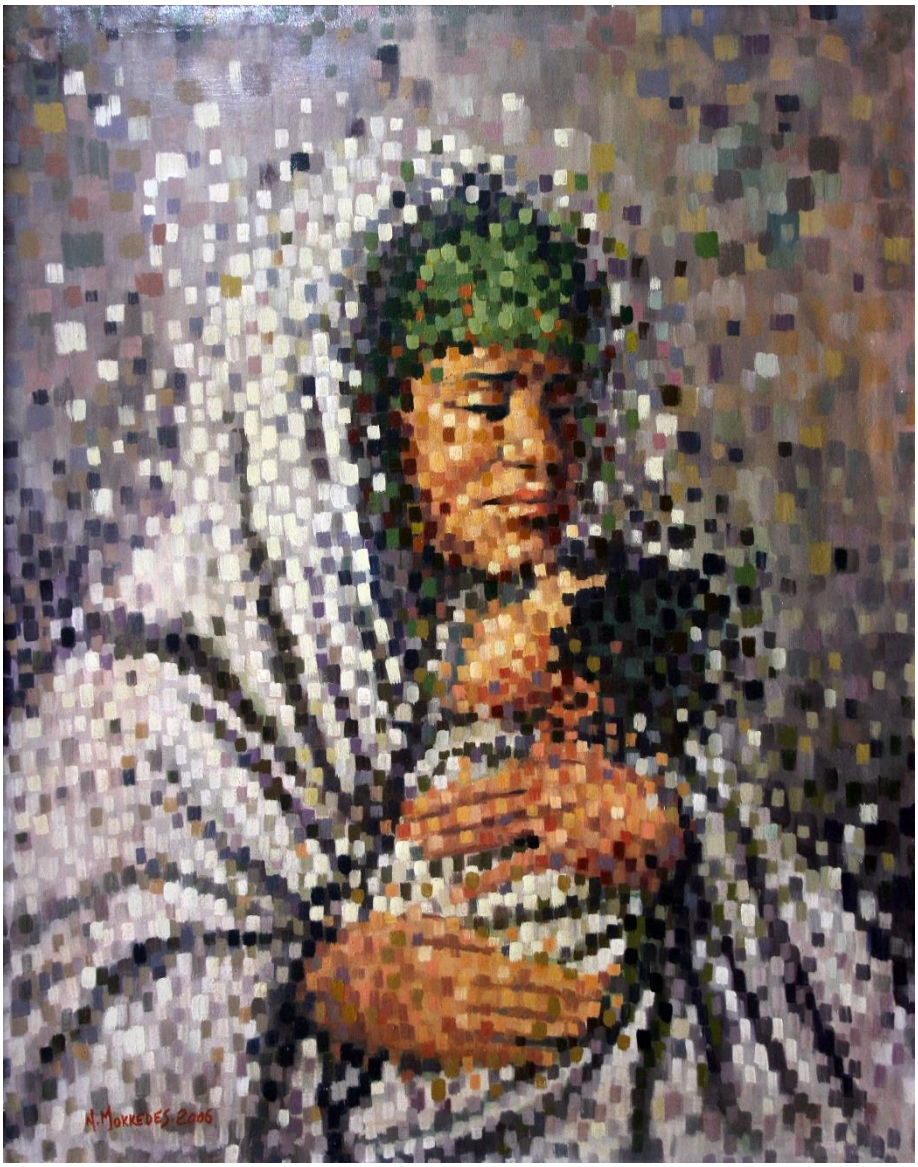
المصدر: عند الفنّان.

دراسة للوحة الأمومة بقلم رصاص



(اللّوحة 21) الأمومة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 1997.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 22) الأمومة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2006.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 23) الأمّ وابنها، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 1998.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 24) الأم وابنها، تقنيّة البيكسال، (100 x 79,5 cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2008.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 25) الأمّ وابنائها (1)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 1998.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 26) الأمّ وابنائها (2)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2001.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 27) طفلتان بالواد ، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

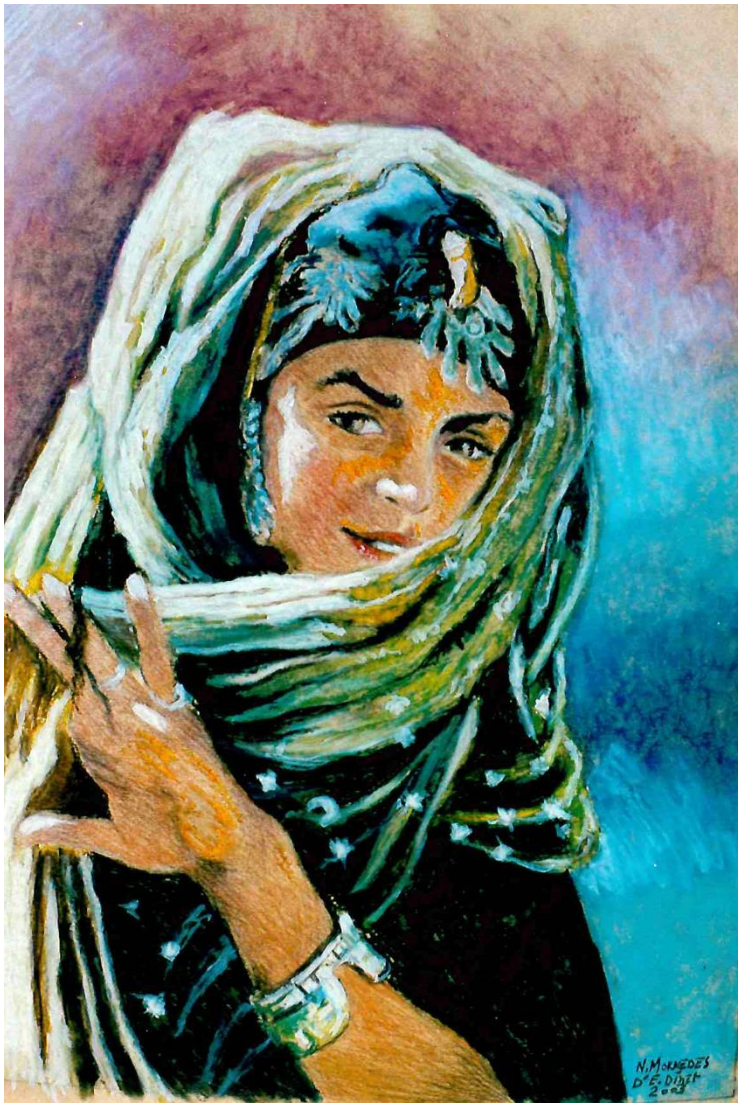
المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 28) عمل تجريدي أزرق ، بتقنيات مختلفة.

المصدر: عندالفنّان.

(اللّوحة 29) عمل تجريدي مستلهم من أعمال خدّة ، بتقنيات مختلفة.

المصدر: عندالفنّان.

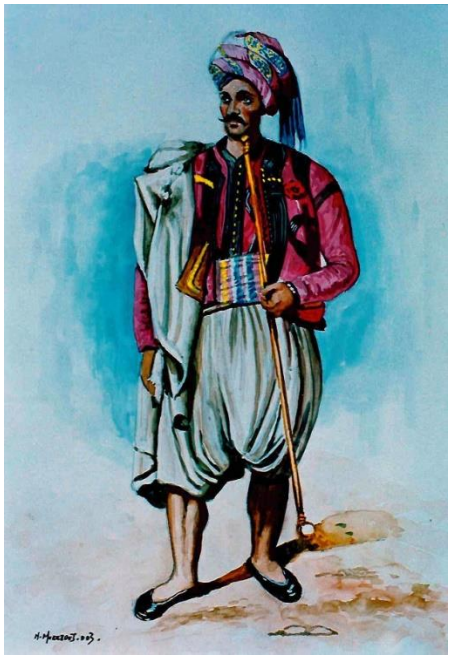


(اللّوحة 30) فتاة تتستّر، (60 x50 cm)، عن الفنّان "إيتيان دينيه" بألوان باستيل على الورق، سنة 2003.

المصدر: عندالفنّان.

(اللّوحة 31) الأمير عبدالقادر فوق العود، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.



(اللّوحة 32) رجل حضري من الجزائر، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.

(اللّوحة 33) رجل من الجزائر(يعود لسنوات 1830)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.

(اللّوحة 34) عازف على الآلة (صورة من القرن 18م في الجزائر)، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

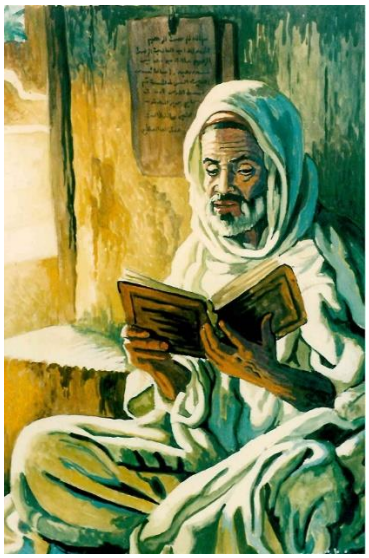
المصدر: مقر الولاية، معسكر.

(اللّوحة 35) جزائريون، جزء من لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه" (موكب الإيمان)، (60 x50 cm)، بألوان مائية

المصدر: مقر الولاية، معسكر.

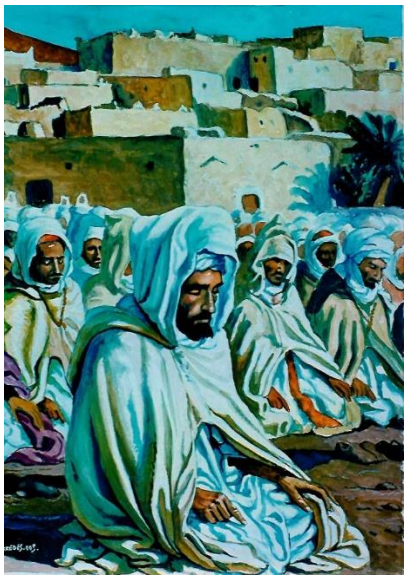
(اللّوحة 36) المجاهد، جزء من لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه"، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.



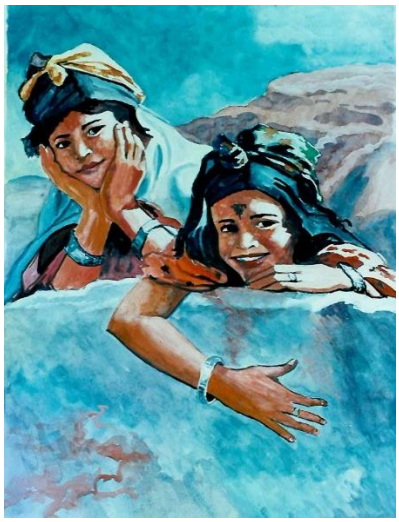
(اللّوحة 37) في المسجد، وهي جزء من لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه"، (60 x50 cm)،بألوان مائية

المصدر: مقر الولاية، معسكر.



(اللّوحة 38) الصلاة، جزء من لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه"، (60 x50cm)،بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.

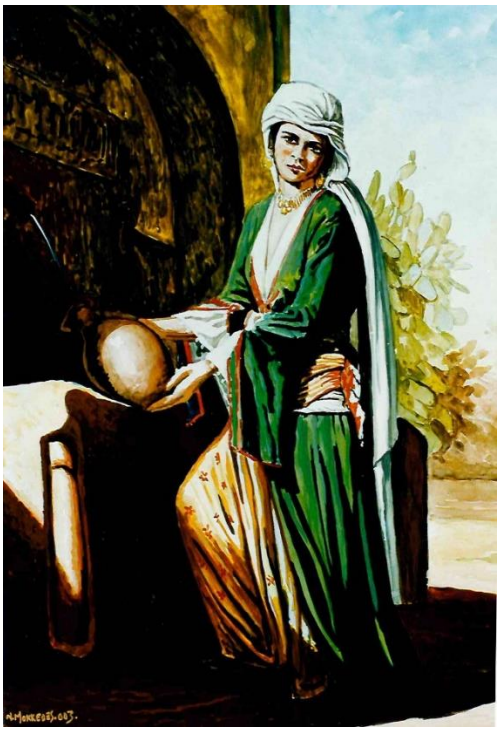


(اللّوحة 39) فتايات، جزء من لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه"، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.

(اللّوحة 40) طفلتان في الحقل، (60 x50 cm) جزء من لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه"، ، بقلم رصاص سنة 2003.

المصدر: عند الفنّان.

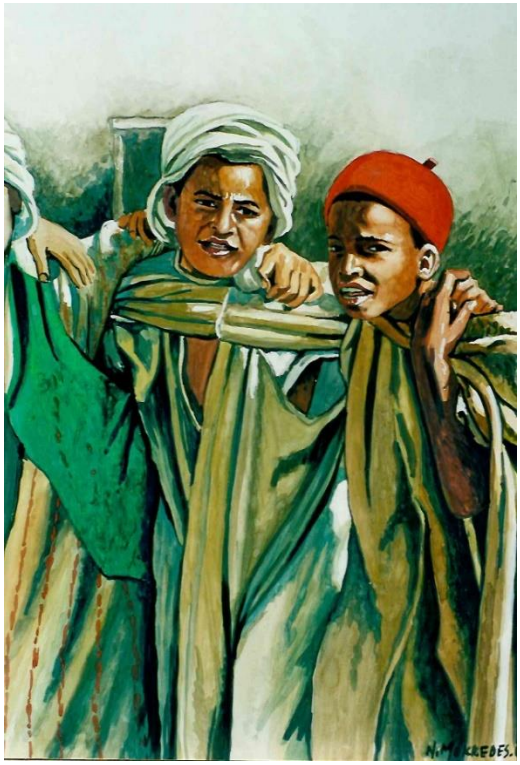


(اللّوحة 41) امرأة بالنافورة، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.

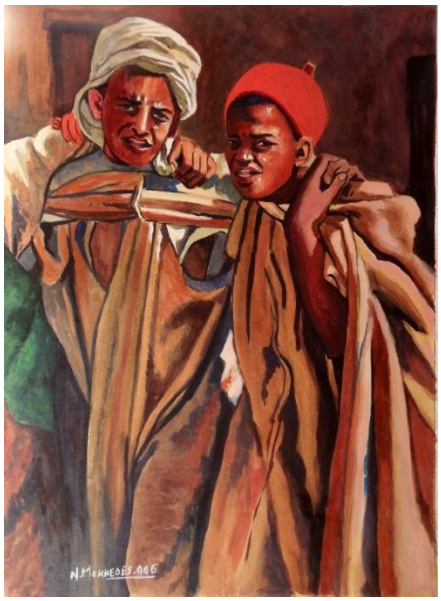
(اللّوحة 42) امرأة فلاحة، (60 x50 cm) جزء من لوحة الفنّان "نصرالدين دينيه"، ، بألوان مائية، سنة 2003

المصدر: مقر الولاية، معسكر.



(اللّوحة 43) الصديقان، عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، (60 x50 cm)،بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: عند الفنّان

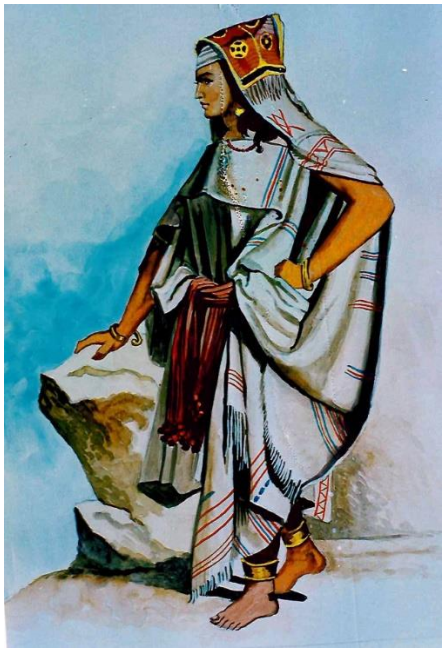


(اللّوحة 44) الصديقان، عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، (60 x50 cm)،بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.

(اللّوحة 45) نساء في الدشرة، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.



(اللّوحة 46) امرأة من القبائل،(60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

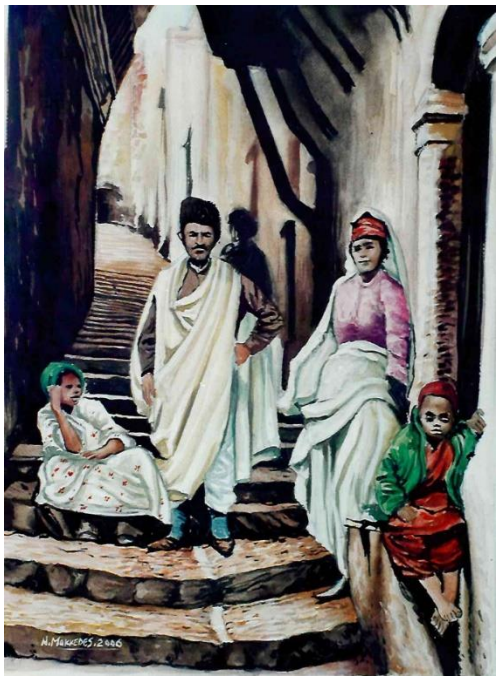
المصدر: مقر الولاية، معسكر.

(اللّوحة 47) راقصة بزيّ تقليدي، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2003.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 48) امرأة حضرية قسنطينية، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2006.

المصدر: عند الفنّان.

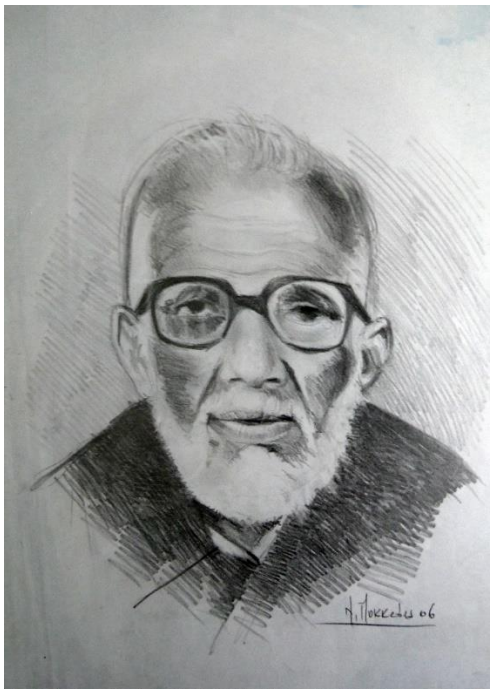


(اللّوحة 49) القصبة، (60 x50 cm)، بألوان مائية، سنة 2006.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.

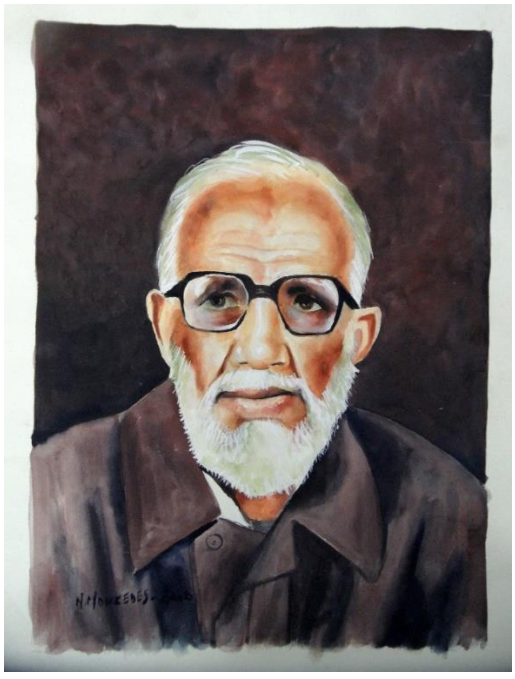
(اللّوحة 50) فارس من فرسان الحرس (صورة من القرن 19م في الجزائر)، (60x50cm)، بألوان مائية، سنة 2006.

المصدر: مقر الولاية، معسكر.



(اللّوحة 51) بورتريه السيد حميدي، دراسة بقلم رصاص، سنة 2006.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 52) بورتريه السيد حميدي، بألوان مائية، سنة 2006.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 53) دراسة فنّية بألوان مائية، سنة 2006

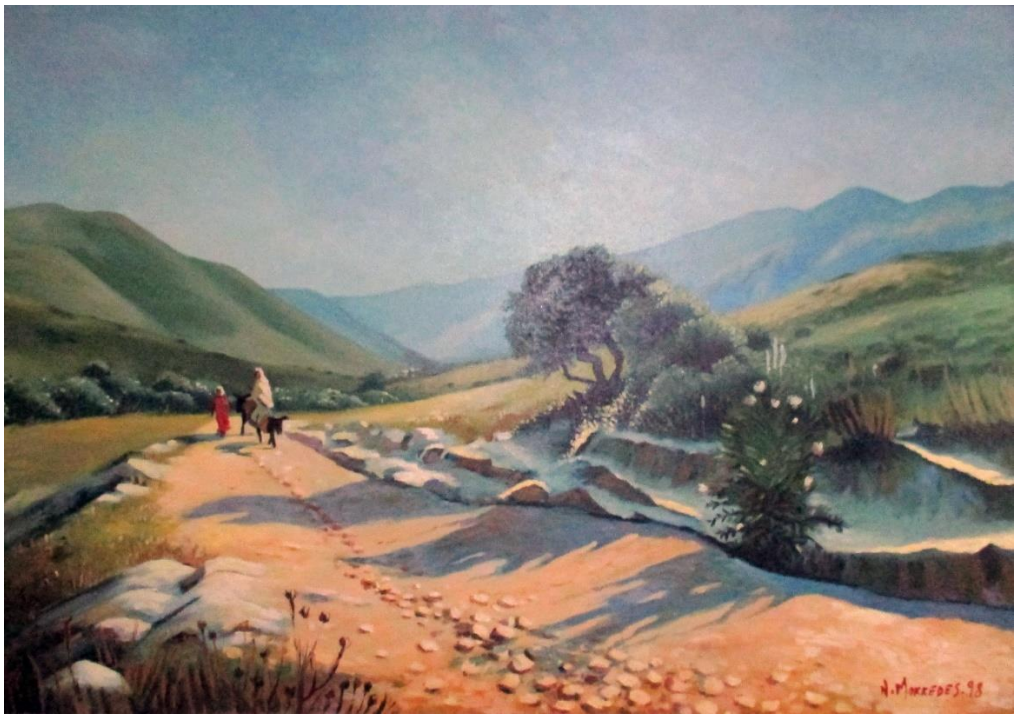
المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 54) لوحة الرقص الشعبي الجزائري، بألوان مائية، سنة 2007.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 55) لوحة للفنون الشعبية، بألوان مائية، سنة 2007.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة56) لوحة منظر طبيعي، بألوان زيتية على القماش، سنة 1998

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 57) لوحة منظر طبيعي، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009

المصدر: عند الفنّان.

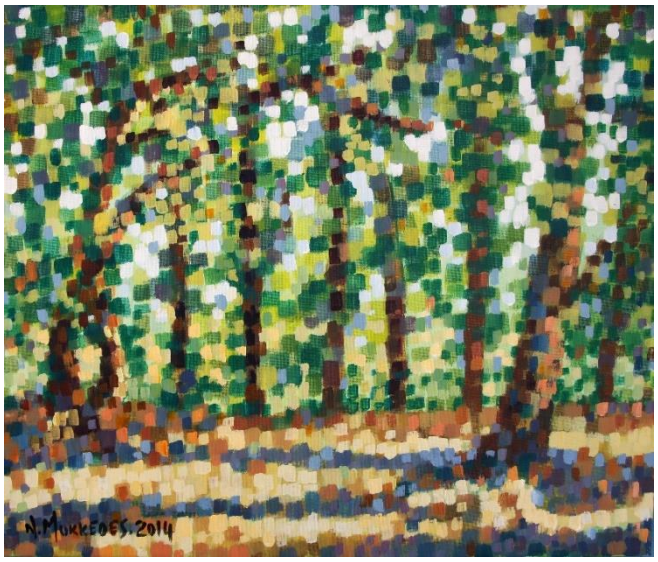
(اللّوحة 58) منظر طبيعي لتوقّف القافلة في الواحة (1)، بألوان زيتية على القماش، سنة 2005.

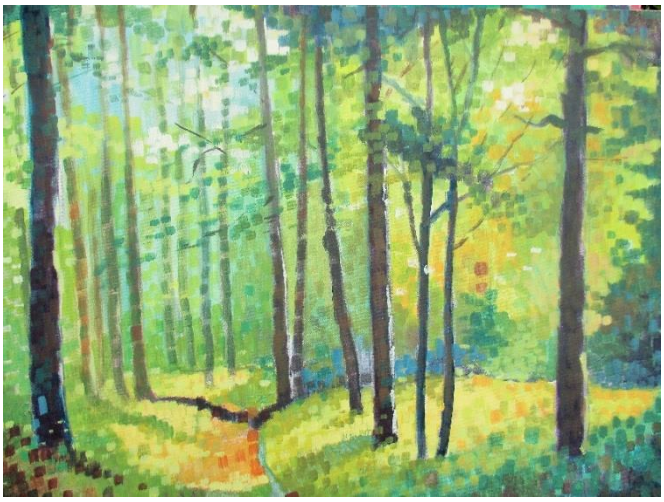
المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 59) منظر طبيعي لتوقّف القافلة في الواحة (3)، تقنيّة البيكسال،(120x80 cm)

بألوان زيتية على القماش، سنة 2013.

المصدر: عند الفنّان.





(اللّوحة 60) غابة من سيدي بلعباس (دراسات فنّية)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 61) غسالات الصوف بالواد، (120 x 85cm)، تقنيّة البيكسال

ألوان زيتية على القماش، سنة 2017.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 62) بورتريه الأمير عبد القادر، بألوان زيتية على القماش

المصدر: مؤسسة الأمير عبدالقادر بسيدي بلعباس.

(اللّوحة 63) لوحة الأمير عبد القادر، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009.

المصدر: مؤسسة الأمير عبدالقادر بسيدي بلعباس.

(اللّوحة 64) لوحة الأمير عبد القادر بالعود، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.

المصدر: مؤسسة الأمير عبدالقادر بسيدي بلعباس.

(اللّوحة 65) "الوعدة" (فنتازيا بستة فرسان)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 66) رسم لوحة فانتازيا (1)، بألوان مائية + قواش، سنة 2009.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 67) رسم لوحة فانتازيا (2)، بألوان مائية + قواش، سنة 2009.

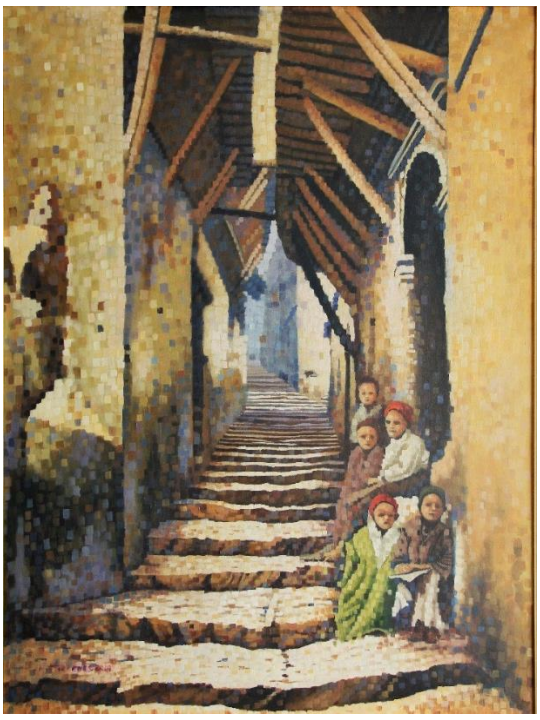
المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 68) الرقص الفلكلوري العبّاسي، بألوان مائية + قواش، سنة 2009.

المصدر: عند الفنّان.

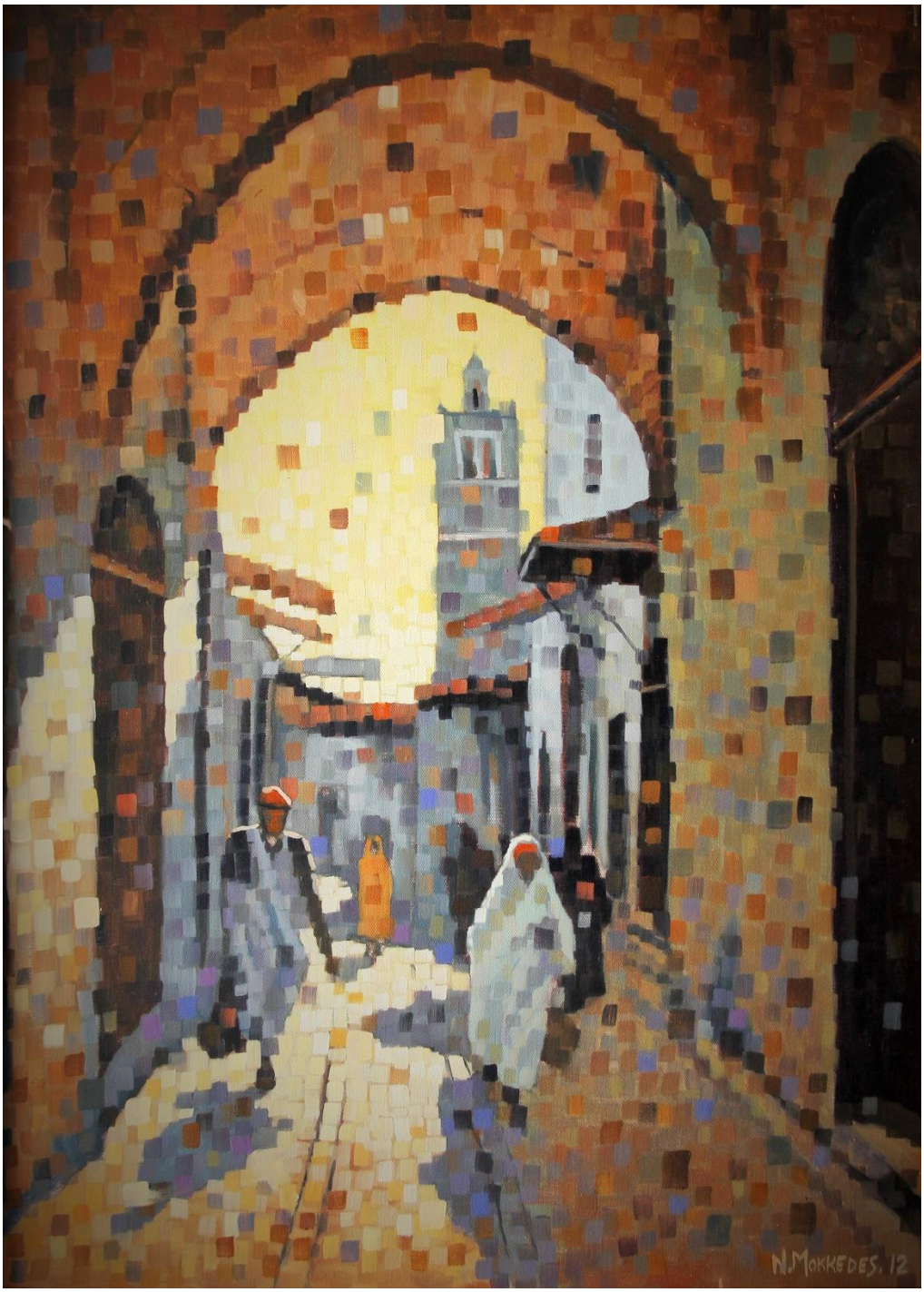
(اللّوحة 69) القصبة، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.

المصدر: ممتلكات خاصة.



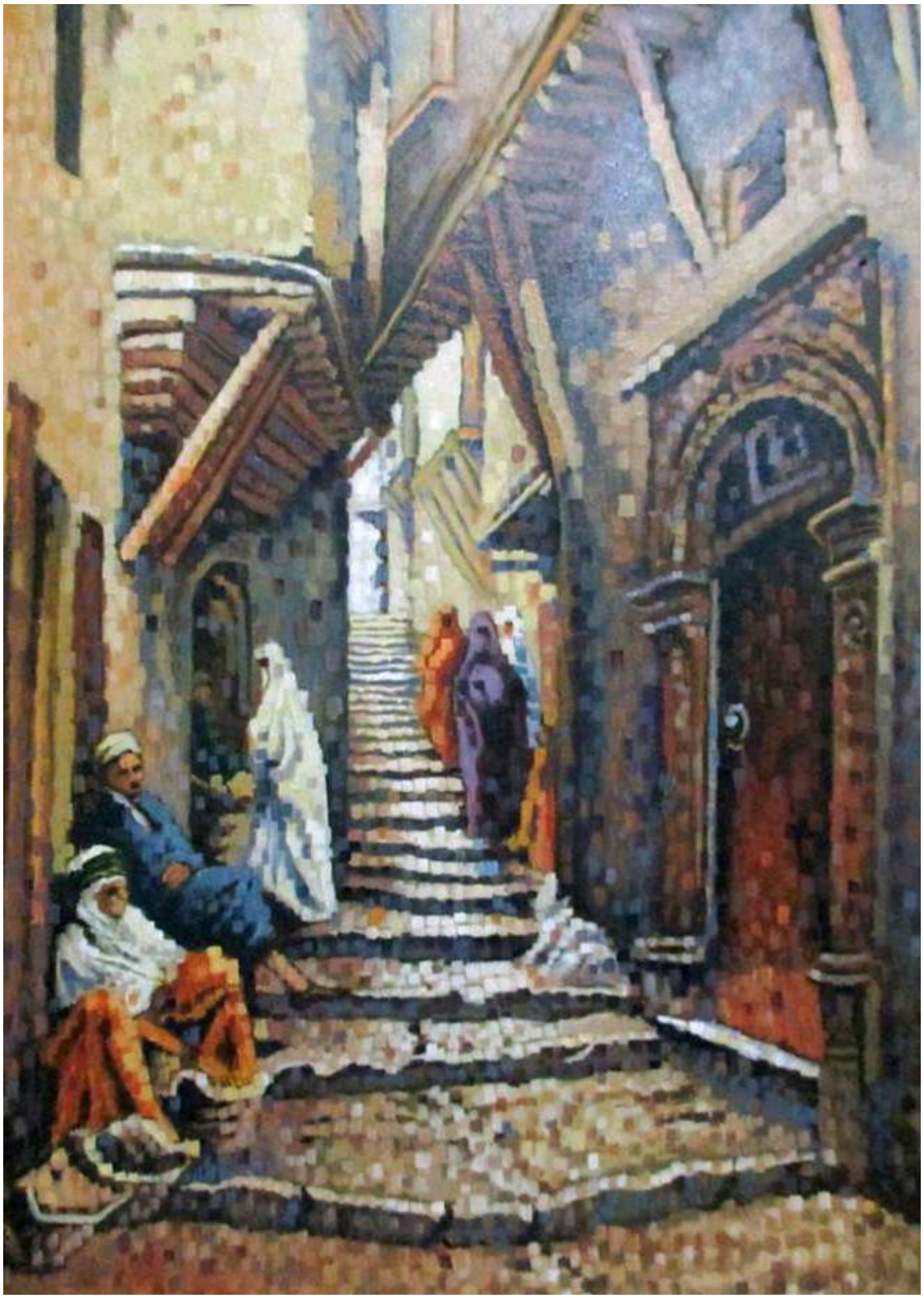
(اللّوحة 70) القصبة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014

المصدر: ممتلكات خاصة.



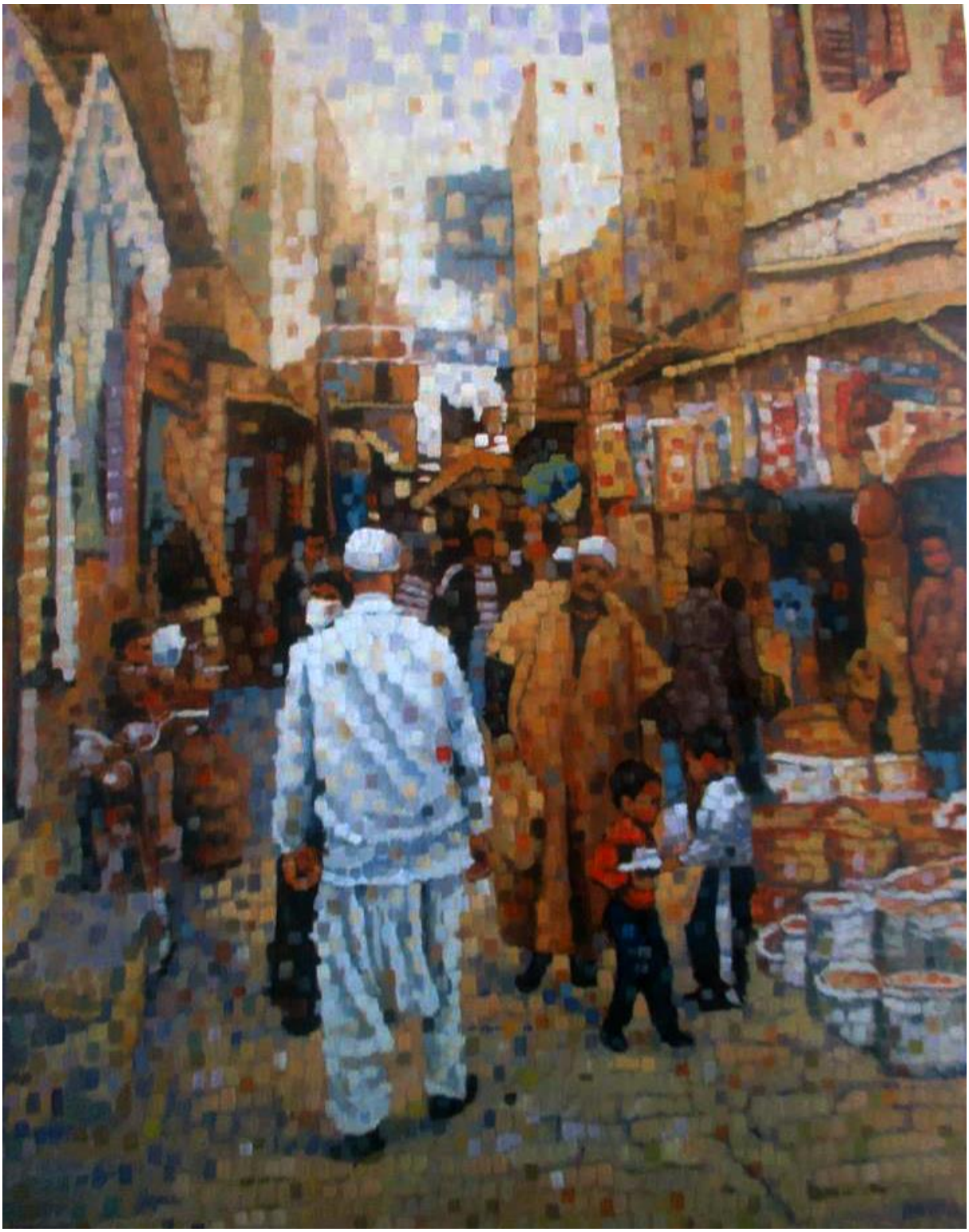
(اللّوحة 71) القصبة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2012

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 72) القصبة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015

المصدر: عند الفنّان.

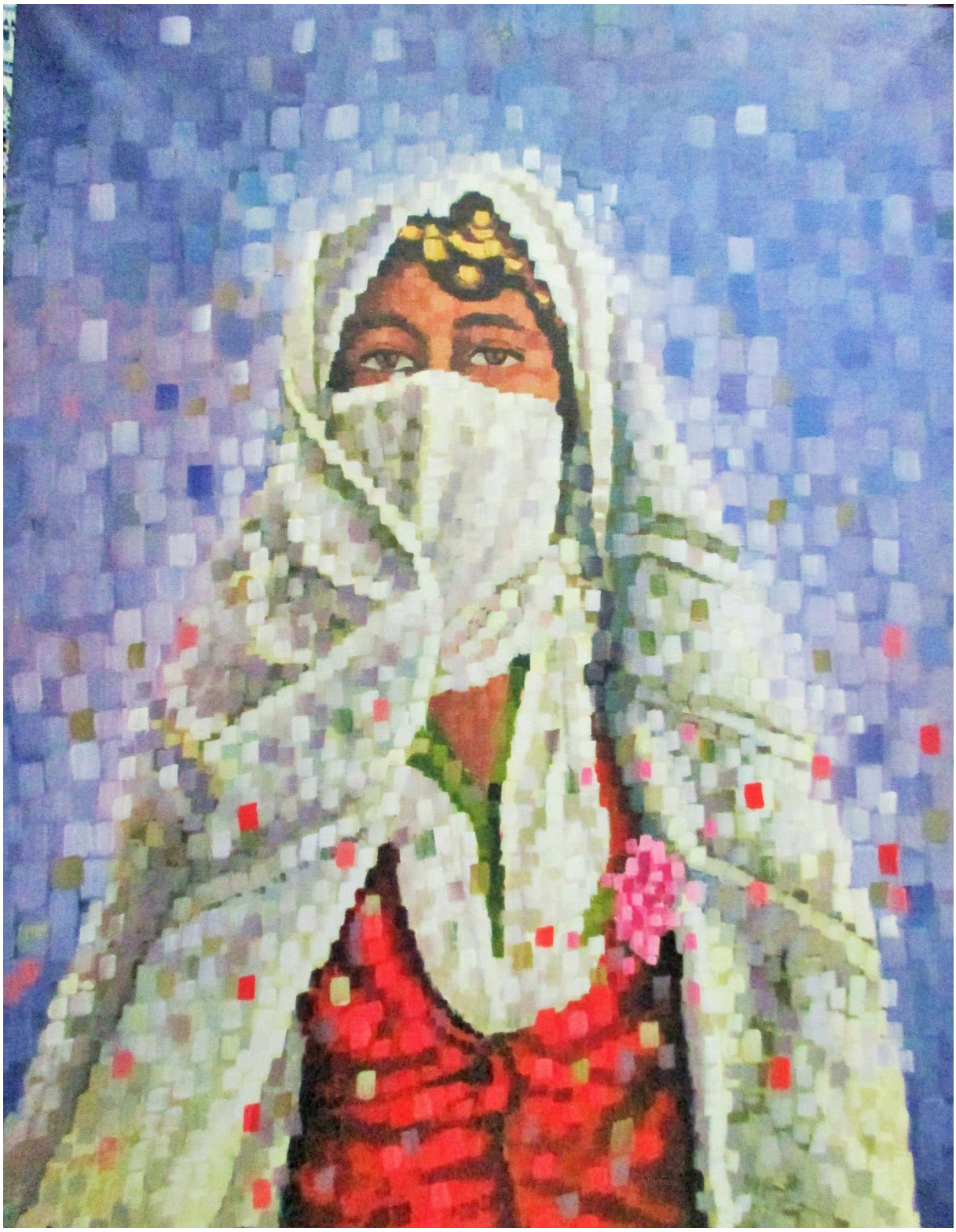


(اللّوحة 73) غرداية، تقنيّة البيكسال، (65 x 75 cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2016.

المصدر: ممتلكات خاصة.

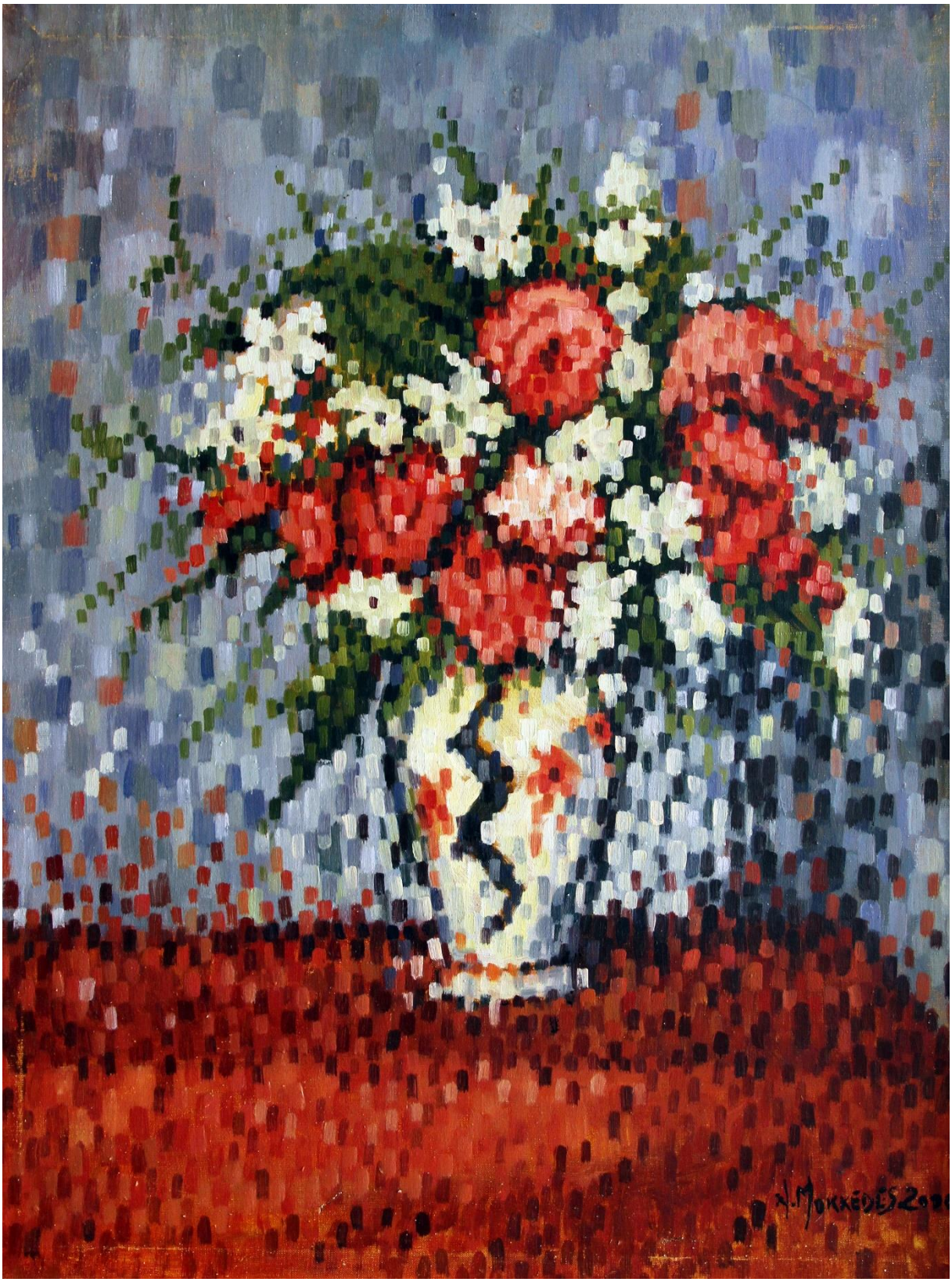
(اللّوحة 74) امرأة بالحايك، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2012.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 75) امرأة بالحايك، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش

المصدر: عند الفنّان.

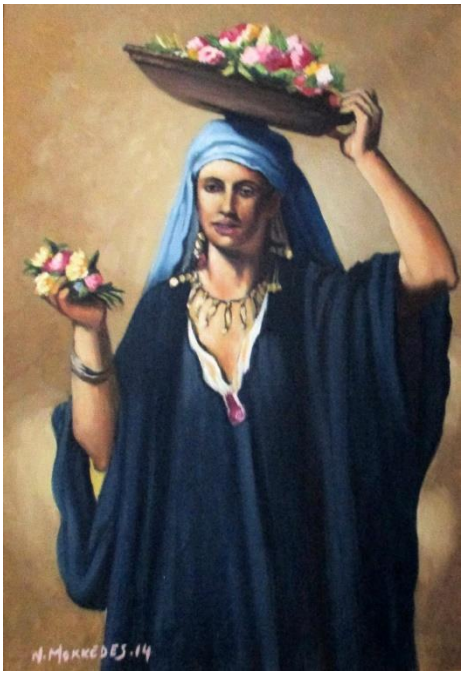


(اللّوحة 76) طبيعة صامتة لمزهرية الورد، تقنيّة البيكسال ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2008.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 77) طبيعة صامتة لمزهرية الورد، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013. (منقولة)

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 78) امرأة بطبق الورد، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014. (منقولة)

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 79) ترقيان فوق الجِمال ، تقنيّة البيكسال، (66 x79cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 80) الرجل الترقي، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 81) طفلتان تقرءان، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2010.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 82) طفلة بالقردون، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 83) الابتسامة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2008

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 84) طفلة بزهر الكركاز، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 85) طفلتان بالجرّة، تقنيّة البيكسال، (75 x 95 cm)بألوان زيتية على القماش، سنة 2015.

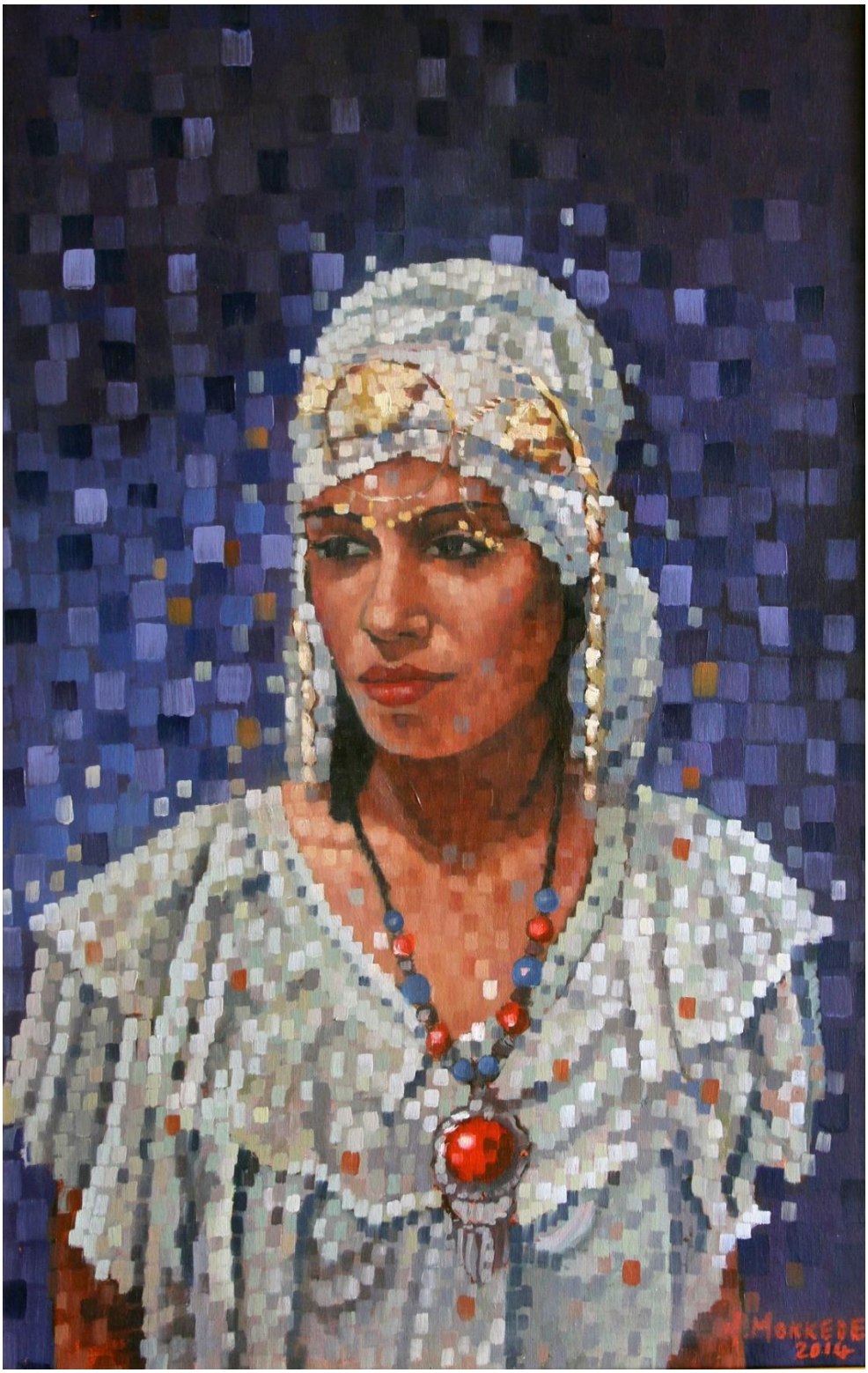
المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 86) لوحة الشدّة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 87) الرجل بالمزمار، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 88) راقصة بالي سيدي بلعباس (2)، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 89) "راقصة من أولاد نليل" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 90) "راقصة من أولاد نليل" عن الفنّان "نصرالدين دينيه"، بتقنيّة البيكسال، (80x60cm) ،ألوان زيتية على القماش، سنة 2016.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 91) قرقابو، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

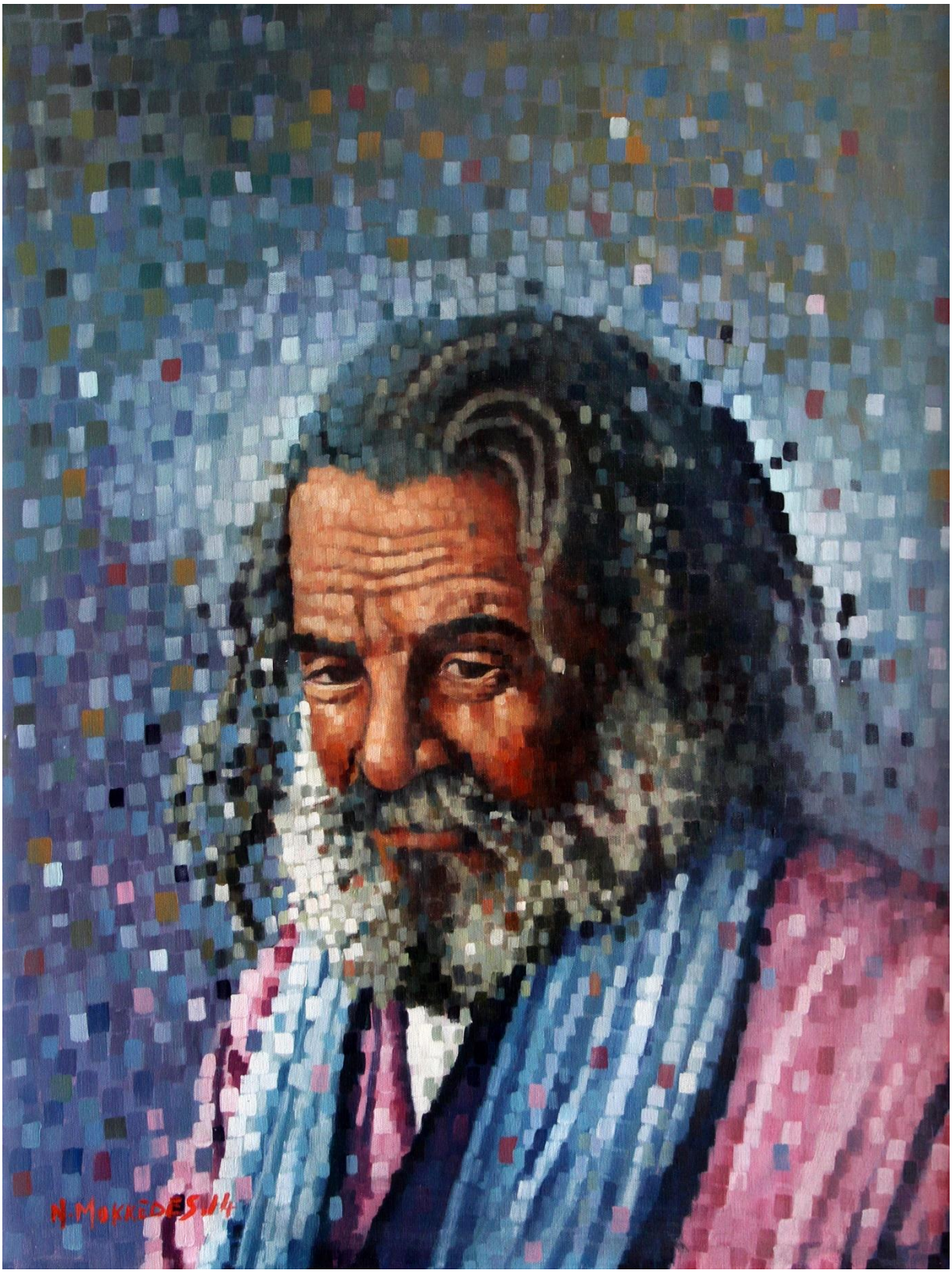
المصدر: دار الثقافة لولاية بشار.

(اللّوحة 92) ختان طفل، تقنيّة البيكسال، (60 x 40 cm) ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2009.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 93) السلام، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 94) بورتري صديق، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 95) رسم لوحة لمنظر أمواج البحر، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 96) دراسة فنّية أمواج البحر، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014

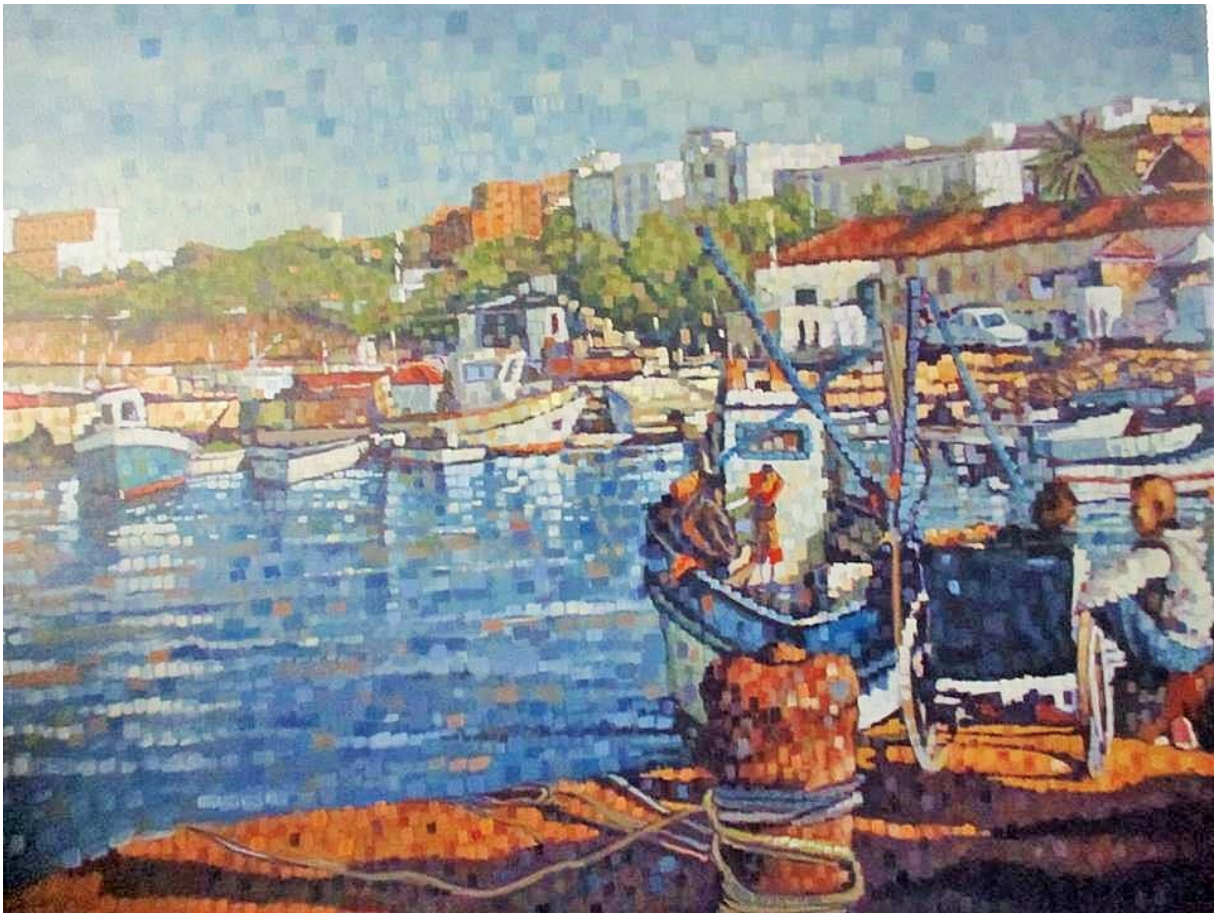
المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 97) دراسات فنّية للعاصفة والأمواج في البحر، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 98) دراسات فنّية للعاصفة والأمواج في البحر، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 99) لوحة ميناء تيبازة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015.

المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 100) الفلاح الصغير، تقنيّة البيكسال، (50 x 60cm)

ألوان زيتية على القماش، سنة 2016

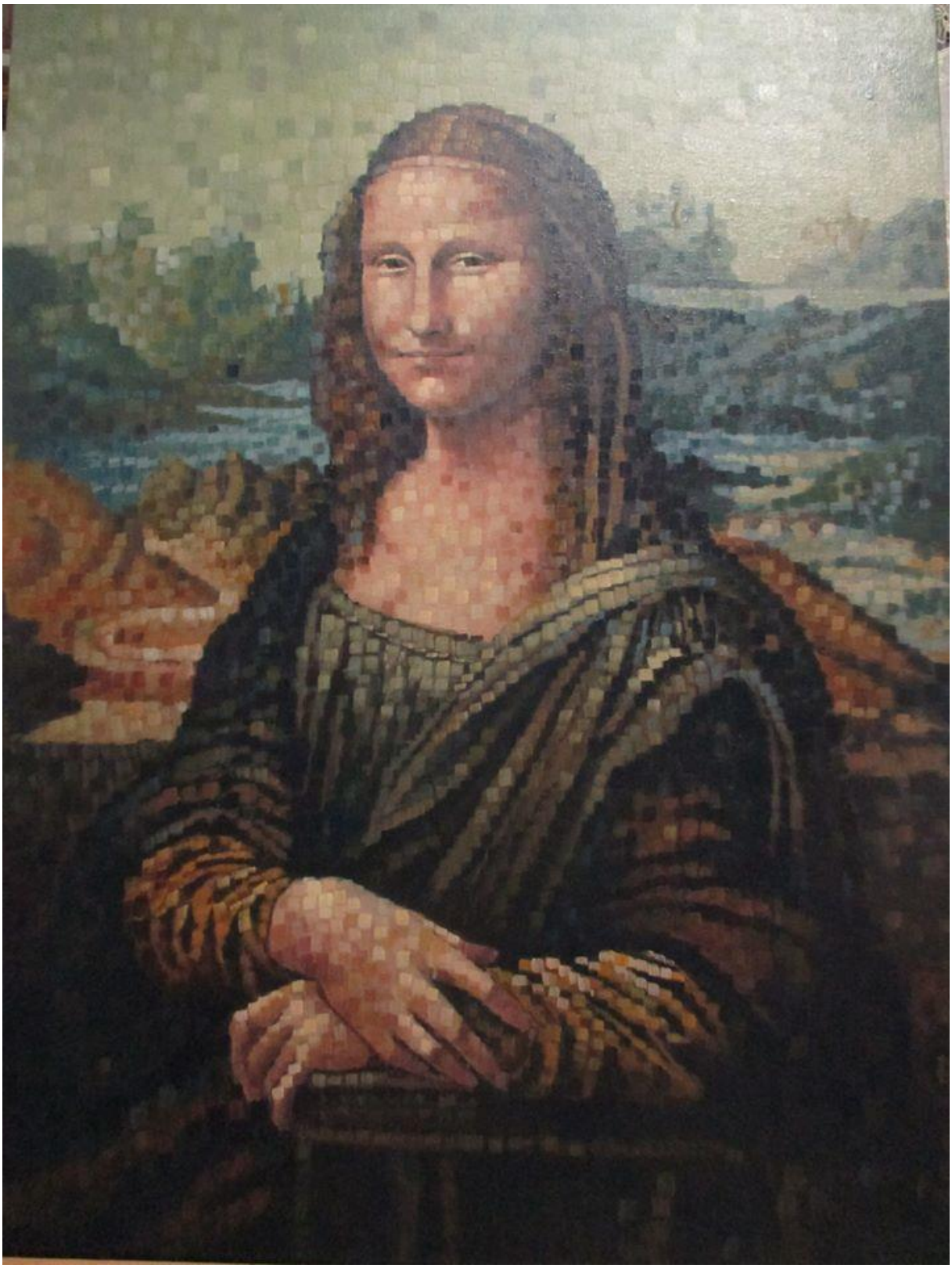
المصدر: عند الفنّان.

(اللّوحة 101) الطفلة الصغيرة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2015.

المصدر: عند الفنّان.

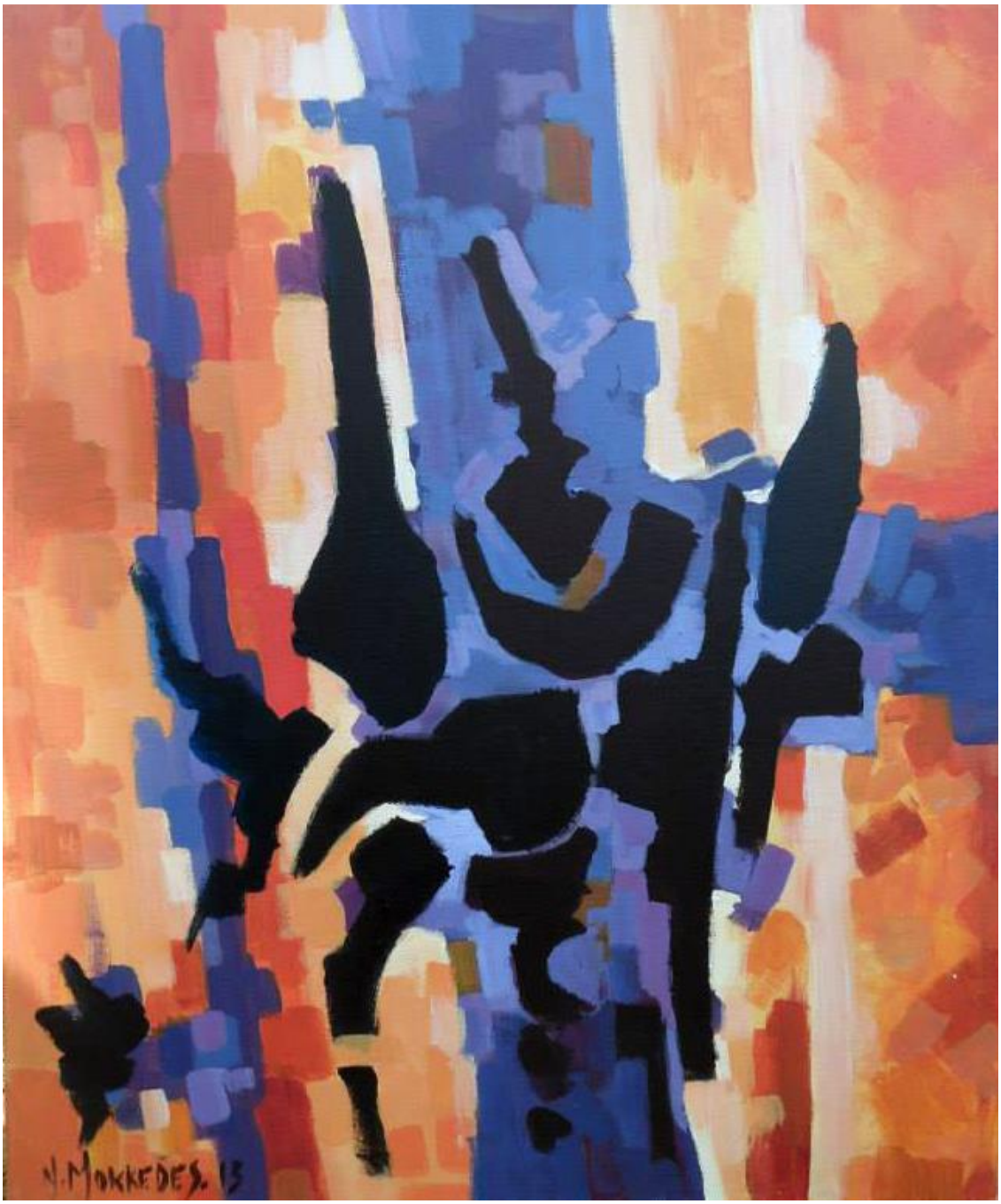
(اللّوحة 102) بورتريه طفلة، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2017.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 103) الجوكندا، تقنيّة البيكسال، (80x60cm) ، بألوان زيتية على القماش، سنة 2016.

المصدر: عند الفنّان.



(اللّوحة 104) عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2013.

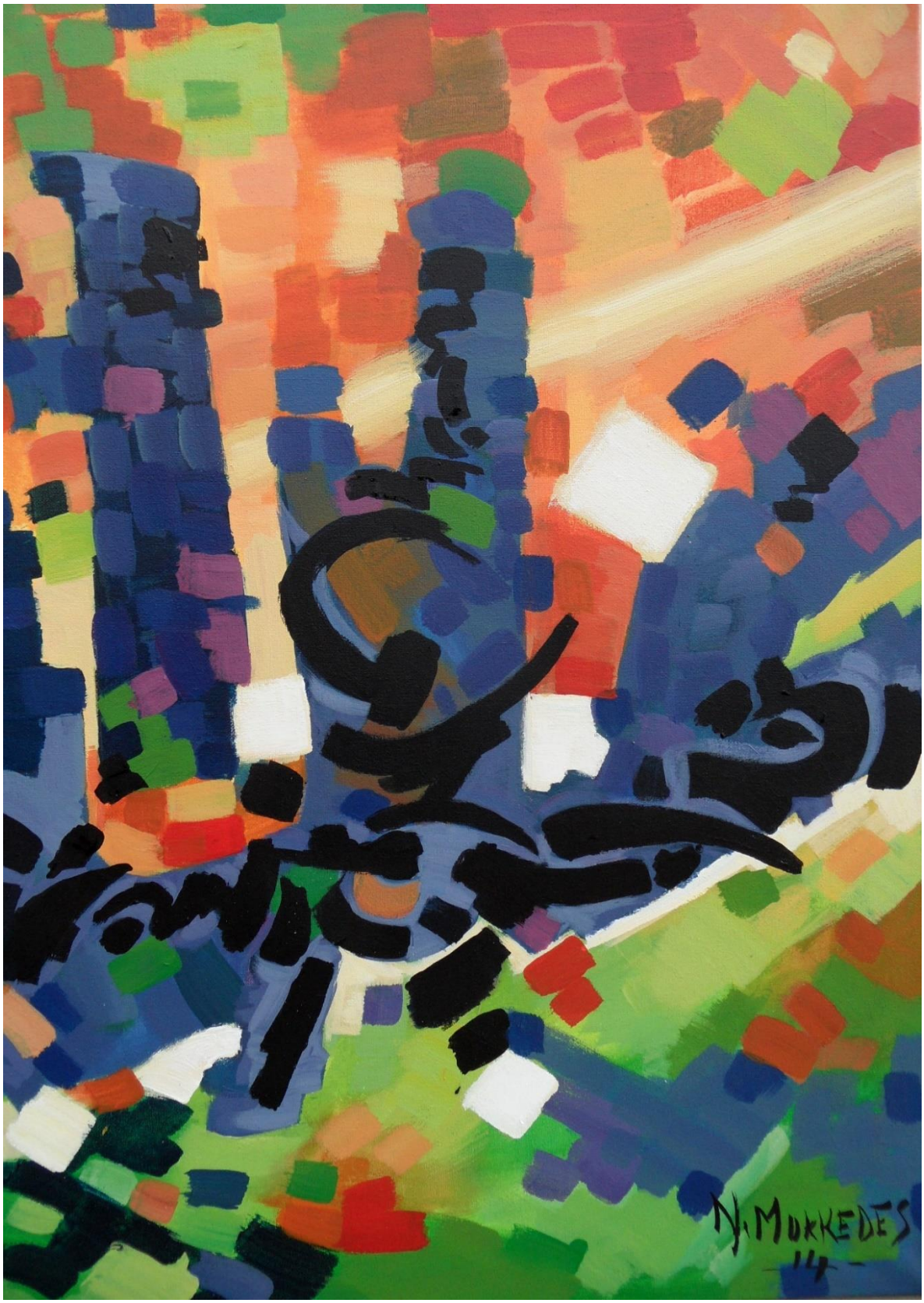
المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 105) عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 106) عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال، (100x80cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2017.

المصدر: ممتلكات خاصة.



(اللّوحة 107) عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال، بألوان زيتية على القماش، سنة 2014.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 108) عمل تجريدي، تقنيّة البيكسال، (100x80cm) بألوان زيتية على القماش، سنة 2017.

المصدر: ممتلكات خاصة.

(اللّوحة 109) إنجاز جدارية التاسيلي (1)، بالمجمّع الجامعي لولاية سيدي بلعباس، (11m x 3m)، بتقنيات مختلفة و خامات متنوعة، سنة 2007.

(اللّوحة 110) إنجاز جدارية التاسيلي (2)، بالمجمّع الجامعي لولاية سيدي بلعباس،(2m x 7m)، بتقنيات مختلفة و خامات متنوعة، سنة 2007.

(اللّوحة 111) إنجاز جدارية الزمن، بالمجمّع الجامعي لولاية سيدي بلعباس، (11m x 3m)، بتقنيات مختلفة و خامات متنوعة، سنة 2007

(اللّوحة 112) بعض أجزاء جدارية العجلة، بالمجمّع الجامعي لولاية سيدي بلعباس،(2m x 7m)،

بتقنيات مختلفة و خامات متنوعة، سنة 2007

المصادر والمراجع

قائمة المراجع و المصادر

1-القرآن الكريم

2-المصادر:

1- ابن خلدون، المقدمة، دار مكتبة الهلال، بيروت، تحقيق: حجر عاصي، ط1، 1988.

2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، ج1، 1994.

3- محمد علي التّهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، دار قهرمان للنشر والتوزيع، اسطنبول، ط1، ج1، 1984.

4- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجّار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط1، ج1، 1952.

5- أبو هلال العسكري، الفروق في اللّغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1973.

6- الجويني، الكافية في الجدل، تحقيق: د. فوقيّة حسين محمد، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1979.

7- الرازي، التفسير الكبير، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ج26.

3-المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1975.

2- إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة ، القاهرة، 1966.

3- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003.

4- ابراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر، وزارة الثقافة.

5- إدريس حمادي، الخطاب الشرعي وطرق استثماره، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

6- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات ANEP، 2007.

7- السعدون، صبار السعدون، وضع النقد من النقد الجديد إلى النبوية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

8- ألغام سعدون العذاري، بنية التعبير في الفن العراقي القديم، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2011.

9- إياد محمد الصقر، فلسفة الألوان، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

10- بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

11- خلود بدر غيث، معتصم عزمي الكرابلية، مبادئ التصميم الفنّي، مكتبة المجتمع العربي للنّشر و التوزيع، ط1 سنة 2008.

12- خلف عصام كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

13- خليل محمّد الكوفي، مهارات في الفنون التشكيلية، جدار للكتاب، العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2009

14- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، سنة 1997

15- دين هناني، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال-مقاربة تداولية لمسرحية حنبعل لتوفيق المدني-أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2013-2014.

16- رضوان بلخيري، سميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

17- زهير صاحب، د. نجم عبد حيدر، د. بلاسم محمد: دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، 2004.

18- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية وإحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1985.

19- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

20- شاكر حسن آل سعيد، الحرية في الفن، المؤسسة العربية للنشر، ط2، 1994.

21- شاكر حسن آل سعيد ،حوار الفن التشكيلي ،مؤسسة عبد الحميد شومان ،دار الفنون، الأردن، ط1، 1995.

22- شاكر حسن أل سعيد : خليل الورد نحات، وزارة الثقافة العراقية.

23- شكري عبد الوهاب، لبقيم التشكيكية و الدرامية للون و الضوء، مؤسسة حورماه الدولية للنشر و التوزيع، الأسكندرية، 2007.

24- شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885-1985، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988.

25- صالح رضا: لغة الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2007.

26- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

27- عبد السلام المسدِّي، الأسلوبية والأسلوب، الدار الغربية للكتاب، تونس، ط3، 1982.

28- عبد السلام المسدّي، قضية البنيوية، طبعة دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 1995.

29- عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2014.

30- عبد العزيز حمّورة: المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1978، بد. ط.

31- عبد الكريم درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النص.

32- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة.

33- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة، الجزائر، د ط، 2005.

34- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط1، 2004.

35- عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلّله، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.

36- عز الدين مناصرة، حمزة النّص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، منشورات الاتحاد العام للآداب والكتّاب العرب، عمان، 1995، د.ط.

37- عمارة علواش، دليل المتحف الوطني سيرتا، نوفمبر، أفريل، 2007، المعرض في رواق المتحف الوطني.

38- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنّان محمد خدة، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص 2013.

39- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التّداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.

40- فاروق بسيوني، قراءة اللّوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروف، القاهرة، ط1، 1995.

41- فاطمة الطبّال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

42- فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

43- قدورعبدالله ثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

44- محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ثالة الجزائر، 2007.

45- محمد بخوش، التدليس على الجمال، منشورات ANEP، 2007.

46- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

47- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985.

48- محمود طلحة، تداولية الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2012.

49- محمود البيوني، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتاب، ط3، 2006.

50- محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 1996، بيروت، لبنان.

51- مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1998.

52- مصطفى بن حموش، المدينة والسلطة في الإسلام، نموذج الجزائر في العهد العثماني، Edition Palimpseste ، الجزائر 2013.

53- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليلا الناقد الأدبي، المركز الثقافي العرب، ط2، 2000

54- نزار شقرون: شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

55- نصرالدين بن طيب، تاريخ الفن من عصر النهضة إلى الفن المعاصر، دار بن طيب للنشر والتوزيع، ط1، 2014، الجزائر، وهران.

56- نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

57- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج2، د ت.

58- نوري الراوي، متحف الحقيقة ، متحف الخيال ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،1997.

59- وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي.

60- وليد خصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر المعاصر، ط1، 2007.

61- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، د.ت.ط.

62- سلسلة الفن والثقافة، الفن المعماري الجزائري، الجزائر.

5- المراجع باللغة الفرنسية:

1- Ali El Hadj Tahar, La peinture algérienne les fondateurs, Edition Alpha, 2015.

2- Ali Hadj Tahar, la figure et sa présence ,Edition olpha, 2015.

3- A.Malraux- essais de psychologie de l'art- la création artistique- Skira- suisse, 1948.

4- A.J. Greimas, J. Courtès: Sémantique- Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, paris, 1993.

5- Adam Senaf: Introduction à la sémiotique, éd .Hutropos, paris, 1974.

6- Attalah Paul: Théories de la communication ,Sens, sujet, savoirs, éd. Presse de l'université du Québec, télé université -,Canada, 1991.

7- Anne Bony, Le design Histoire. Principaux courants. Grandes Figures , Larousse, Paris, 2015.

8- bérbére, Réfléxion du linguistique et du préhistorien, Louvain Edition Peeters, Paris, 2000.

9- CAMPS.G, Aux origines de la Berberie, Moments et rites funéraires protohistoriques et scientifiques, Paris, 1978.

10- C. Baylon: Sociolinguistique, société, langue et discours, Nathan, paris, 2ème éd., 2002.

11- Chaouche Salah et Bencherif Meriama, Une promenade Patrimoniale maghrébine à travers le temps, Bahaeddine Editions, Alger, 2013.

12- Charlotte et Peter Fiell, Design du XXe siécle, Taschen, Chine, 2011.

13- Denis Brahim, ،Koudir Benchikou,Etienne dinet, ACR Edition, Paris. 1991.

14- Denys Chevalier,Picasso époque bleu et Rose, Bonfini Press S.A., Naefels, Suisse, 1981

15- Dolf Hulst ,Modrian Ecole de la Haye - De Stijle,Bookking international, 1994.

16- De Saussure: cours de linguistique générale ,paris, Payot, 1973.

17- Djeghloul Abdelkader, Elément d'histoire culturelle algérienne , enal, Alger.1984,

18- Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, éd. Gallimard, paris, 1966, T.1.

19- Ehrenzweig, L'ordre caché de l'art, Gallimard, 1974.

20- Ed ,and with an entrodduction by Feber Birren, USA, 1969.

21- Felkner And Zeghfeld, Art to day, Op, cit.

22- F. De Saussure, cours de linguistique générale, Payot-Pan , paris, 1971.

23- Florence De Mèredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain, Larousse, Paris, 2011.

24- Felkner And Zeghfeld, Art to day, Op, cit.

25- Gabriel. CAMPS, Aux origines de la Berberie, Moments et rites funéraires protohistoriques et scientifiques, Paris, Art et métiers graphiques, 1962.

26- Hachid .M, Les premiers bérbér : entre méditérannée, Tassili et Nil, Alger / Aire en provence, Inad-yas /Edissud, 2000.

27- Hubert Nissen, L'Algérie, Arthaud, Paris, 1972.

28- Jean François Jeendilou, Analyse textuelle ,Armand Collin, paris, 1997.

29- Jean Piaget, Le structuralisme, éd. PUF, paris6 ,ème éd, 1974.

30- Jean Monneret ,Tout sur la peintue, Dessain et Torbra paris,1987.

31- Jean Michel Adam, La linguistique textuelle : Introductionà l'analyse textuelle des discours, Paris, 2008.

32- Jean-Louis Pradel, L'art contemporain depuis ,1945 Larousse, Paris, 2011.

33- Johannes ITEN, Art de la couleur, j. Fink, Kemmat prés Stuttgart , Allemagne, 1961.

34- John Onians, L'atlas de L'art Mondial ,Acropole, 2006.

35- Jibé, Basse Def, édition omaké Books, 1ère éd, 2013.

36- Kandinsky, Du Spirituel Dans l'Art et dans la peinture en particulier - au Coeur de la creation picturale, Denoel / Gonthiet Edition, Pariis, 1954.

37- L'Emir Abdelkader, L'épopée de la sagesse ,Zaki Bouzid Edition, Alger.2010 ,

38- Lmd Say Snider , A lasting impression : French, Painters revolutionize, The Art World.

39- Maurice Arama, Delacroix un voyage initiatique Maroc Andalousie Algérie, Edition Non Lieu, Paris 2006

40- Mondrian ,Ecole de la Haye-de Setijl, Bookking Internationl, Paris, 1994.

41- Morris, Signification and significance ,Cambridge Mass, 1964.

42- Mohamed Kouace, Algérie d'hier algerie de toujour, ENAG Edition ,Algeria, 2007.

43- Mohamed Racim Miniaturiste Algérien, Entreprise Nationaledu Livre ,Alger, 1990.

44- Mokarovsky, Jan. Studies in Asthetics prahal.1966 ,

45- Mark Alizart, Beauté fatal, in Magazine littéraires n°414 , Novembre.2002 ,

46- Mikel Duferenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique.

47- Mondrian, Ecole de la Haye-de Setijl, Bookking Internationl, Paris, 1994.

48- Maurice De Sausmarez, Basir design ,The Dynamics of Visuel Form, London, Studio Vista, 1978.

49- Methuen Handbook of color, A.Korner up and J.H wanscher, London, 1978.

50- Orecchioni, l'implicite, Armand Colin, Paris.1986 ,

51- P.Bouissca, BBeyond style : Steps towards a semiotic hyoppothesis, in M.Lorblanchet P.G.BAHN (dir), Pxford,1996.

52- Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, éd. de Minuit, paris, 1970.

53- Ray faujkner, And Edur, Ziegfeld, Art to day ,Ed 5, new york holt, Rinehard and winston, Inc ,bckstd, Moscow 1970.

54- Ray faujkner, And Edur ,Ziegfeld, Art to day, Ed 5, new york holt, Rinehard and winston, Inc.

55- R. Lucureux, A. Chéret , Rahan les aventure complète du fils des âges farouches, , Lintegrale de Rahan N◦ ,07 N◦ ,08 N◦ ,13N◦ ,14 Monsuel From canada, Belgique, France, Suisse.

56- Sahari: Eléments d'analyse du discours ,Nathan, paris, 2 éd., 2001.

57- Sid Ahmed baghli , un maitre de la peinture Algérien Nasreddine dinnet , Société National d'Edition et de Diffusion , Alger, 1975.

58- S.Chaker & S.Hachi, Apropos de l'origine et de l'age de l'écriture libico.

59- Stefano Roffo, Van Gogh, PML Editions,Paris, 1994.

60- Stefano Roffo, Renoir, PML Editions,Paris, 1994.

61- Todorov Tzevetan, Poétique, éd. du Seuil Point ,paris, 1986.

62- Todorov: Le principe dialogue, éd. Seuil ,paris.

63- Umberto Eco: Sémiotique et philosophie du langage, éd. PUF, paris, 1988.

64- WÕLFFLI N, H, Principes fondamentaux d'histoire de l'art , G . MONFORT, 1984.

65- ZAKI BOUZID , Entretien avec FRANÇOIS POUILLON, ZIANI , les limières de l'histoire editions, France, 2003.

66- l'art de la miniature et de l'enluminure, musée national de l'enluminure ministère de la culture , 2007.

67- Les peintre Voyageurs, Ou le prétexte à la découverte d'un autre monde, Ministére de la communication et de la culture ; Musée national des beaux arts, 2002.

68- Tissages D'Algérie Expressions ancestrales tissées ,Ministère de la culture, Musée National des Arts & Traditions Populaires ,Alger, 2005.

69- la Caligraphie –signe et symboles-, musée national de l'enluminure de la caligraphie arabe, ministère de la culture, 2007

70- l'esprit des formes , L.G.F » .le livre de poche , 1966 » T I : »Introduction«

71- Lotman, Yuri, Structura khodozhestvennog bckstd, Moscow 1970

6- المراجع باللغة الأجنبية مترجمة:

1- اديث كروزويل، عنصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، طبعة دار سعاد الصباح، القاهرة، د.ط، 1993.

2- أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2007.

3- باتريك شارودو، دومنيك منغينو، معجم تحليل الخطاب، ت: عبد القادر المهيدي وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، ط1، 2008.

4- تزفيتان تودورف، الشعريّة، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

5- خرابتشنكو واخرون، طبيعة الإشارة الجمالية، دراسات، ترجمة مصطفى عبود، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، 1984.

6- دولوز و غاراتي، ماهي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، ط1، 1997.

7- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996.

8- رضوان جودت زيادة، شتراوس ونقد الإناسة البنيانية.

9- رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993.

10- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

11- ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1963.

12- سلفرامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998.

13- سلفرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيك، تر ناظم حسن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.

14- فرانسو أرمينكو، المقاربة التّداولية، تر. سعيد علوش، مركز الإنماء القومي.

15- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1987.

16- نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب، تر: د. طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة المربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، د.ط، 2009.

7- المعاجم و القواميس:

1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج2، د ط.

2- خليل أحمد خليل ، معجم العلوم الإنسانية (معجم عرب- فرنسي- انجليزي) ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

3- علّوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

4- ماري إلياس و حنان قصاب المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي- انجليزي- فرنسي) ، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

5- محمد سمير نجيب اللّبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة وقصر الكتاب ودار الثقافة، الجزائر، بيروت، د ت.

موسوعة علم النفس، إعداد أسعد رزوق، المؤسسة العربية للدّراسات و النشر، بيروت، 1977.

8-المعاجم والقواميس باللغة الأجنبية

1- Abrous Mansour ,Dictionnaire des artiste algériens, l'harmatton,2007.

2- DOMINIQUE SPIESS ,Les chefs d'œuvres de la peinture, , EDITA, 1935.

3- Diwan Al-Fen, Dictionnaire des peintes ,sculpture et designers Algérien, Djamila flici Guendil, ENAG ANEP.2008 ,

4- Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours, Edition EDDL, Pays Bas, 1992

5- L'atlas de L'art Mondial, John Onians, Acropole, 2006

6- Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistiques, Larousse, paris, 1ère édition, 1973.

9-الدوريات:

1- أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى الإلكترونية، ع 12، http://www.nizwa.com

2- الحبيب بيده: الحوار التشكيلي مع العلامة الخطية في الفن العربي المعاصر، الحياة الثقافية، تونس، ع71، 1995

3- الحبيب بيده: مشاركة في ندوة الوحدة حول الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري: مجلة الوحدة، ع 71\70، 1990

4- السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، يناير/ ماري 1997، ص 79.

5- بيير زيما، نحو سسيولوجية النص الأدبي، مجلة العرب والفكر العالمي، ط5، 1989

6- جاك دريدا: مقابلة أجراها كاظم جهاد، مجلة الكرمل، ع 17

7- جماعة أنتروفيرن، التحليل السميوطيقي للنصوص، تر: محمد السرغيني، مجلة دراسات أدبية ولسانية، ع2، 1986

8- حمداوي جميل، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ج5، ع3، يناير/ مارس، 1997.

9- حوار مع جاك دريدا وكريستيان ديكان: مجلة الفكر العربي المعاصر العددان 18-19، 1982.

10- رولان بارث: نظرية النّص، تر: منذر العياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع15، بيروت، لبنان، 1995.

11- عبد الجليل التيميمي، أول رسالة من مدينة الجزائر إلى السلطان الأول سنة 1519، المجلة التاريخية المغربية، العدد 66، جويلية 1976.

12- عبد الكريم درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النّص، المرايا اللامتناهية مجلة الكرمل، 2010/04/24.

13- عبد المالك مرتاض، في نظرية النّص الأدبين المجاهد، ع 1442، 25 مارس 1988، الجزائر.

14- عبد المجيد العابد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مجلة دروب الإلكترونية، 27 سبتمبر 2010.

15- عروي، محمد إقبار، السّيميئيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللّغة والتّفسيرفي عالم الفكر،م24-ع3 اذار، 1996.

16- فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق، مج 25، ع 271، 2009.

17- فاطمة زهرة إسماعيل، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية 12-ISSN1756 الناشر: بعدلي الهواري، ع 79 (مجلة إلكترونية: www.oudnad.net).

18- فطومة لحمادي: تداولية الخطاب المسرحي، "مسرحية عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، أنموذجا، الملتقى الدّولي الخامس" السّيمياء والنّص الأدبي"، جامعة تبسة، الجزائر.

19- محمد حاقاني، رضا عامر، المنهج السيميائي، آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة فصلية محكمة: دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع2، صيف 2010.

20- نور الدين السّد، مفارقة الخطاب المرجع، مجلة الكاتب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 52/51، 2001.

21- يمنى العيد، في القول الشعري، مجلة مواقف، مجلة لبنانية، ربيع 1984.

10-الرسائل الجامعية:

1- رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر، 2007- 2008.

2- وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، عزة، 2010.

11-المواقع الإلكترونية:

1- ترجمة خاصة بالبحث للجمعية العراقية للترجمة 1996, Encarta'' encyclope did''

2- ملتقى رابطة الواحة الثقافية، قسم النقد التطبيقي والدراسات النقدية، الموقع: http://www.rabitat_aloiaha.net/moltaqua

3- راضية حفيف بوبكري، التّداولية وتحليل الخطاب الأدبي، مقاربة نظرية، بحوث لسانية معاصرة "التّداولية"، جامعو أم القرى الجزائر نقلا عن البريد الإلكتروني http://uqu.sa/page/ar/146362

4- سعد بولنوار: التّداولية منهج لساني واستراتيجية لتحليل الخطاب، رسالة ماجستير، دراسات نقدية معاصرة، توطئة من منتديات المعهد العربي للبحوث والدراسات افستراتيجية عن البريد الإلكتروني: http://www.aleflam.net

5- http://www.jedessine.com/r_2651/dessin/apprendre-a-dessiner/le-pixel-art#5RufZM95dOSAPaSK.99

6- https://fr.wikipedia.org/wiki/Atari_Inc.

7- http://fr.hellokids.com/c_32592/dessins-pour-les-enfants/apprendre-a-dessiner/le-pixel-art/qu-est-ce-que-le-pixel-art

8- http://blog.modandwa.com/le-pixel-art-sort-du-numerique/

9- https://www.youtube.com/watch?v=fTH71AAxXmM

10- https://www.youtube.com/watch?v=SPlQpGeTbIE

11- https://www.youtube.com/watch?v=MXIzyquw-kc&list=RDMXIzyquw-kc#t=0

12- https://www.youtube.com/watch?v=7bou5aTR9ww

13- https://www.youtube.com/watch?v=SAJKwRogzfc

14- http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

15- http://www.coolhunting.com/design/anrealage-8-bit-2011

16- http://mikeshouts.com/8-bit-pixel-trash-can-holds-your-real-world-deletes/

17- https://fr.pinterest.com/pin/251568329155817816 /

18- http://www.journal-du-design.fr/design/design-cuisine-lego-philippe-simon-et-pillard-rosetti-2017/

19- http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

20- https://www.bedetheque.com/serie-39405-BD-Basse-def.html

21- http://pixel-art-carre.blogspot.com/2012/03/laura-bifano-pixel-animalier.html

22- http://www.art-spire.com/illustration/the-fascinating-style-of-laura-bifano/

23- http://artofthepixel.free.fr/peinture/

24- http://moreaunicolas.com/pixels.html

25- http://urba-actu.blogspot.com/2012/05/digital-orca-lorque-pixelise-de-doug.html

26- http://danielfariagallery.com/artists/douglas-coupland

27- http://www.designboom.com/art/pixelated-animal-sculptures-by-shawn-smith/

28- http://www.creanum.fr/news/toutes-les-news/id/349/shawn-smith-sculpteur-de-pixels.aspx

29- http://www.cepdivin.org/articles/phmargot04.html

30- http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

31- http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

32- https://www.we-heart.com/2013/06/19/angela-bulloch-universal-mineral/

33- http://www.miguel-chevalier.com/fr/pixels-liquides-1

34- http://www.paperblog.fr/5778300/le-pixel-art-22-sort-du-numerique/

35- www.algerie-watch.org./

36- www.matiére volution.fr

37- https:/fr.wikipedia.org/ wiki / etienne-maurice-falconet

38- https://www.cairn.info/revue-internationale-et-strategique-2002-2-page-61 .

39- http://www.matierevolution.fr/spip.php?article101.

40- http://www.algeria-watch.org/fr/aw/chronologie.htm.

41- https:/fr.wikipedia.org /wiki / etienne-maurice-falconet.

42- org/ wiki/ le-cavalier-de-bonze (falconet).

43- http://www.doroob.com/archives/?p=479652.

الفهرس

الفهرس

كلمة شكر

إهداء

مقدمة

الفصل الأول: مقاربة في الخطاب والخطاب التشكيلي للّوحة الفنّية

تحديد المصطلحات في الخطاب..... 12

- الخطاب..... 12
- الخطاب عند النقاد العرب المعاصرين..... 17
- الخطاب عند الغربيين..... 22

مناهج تحليل الخطاب..... 28

- البنيوية 28
- التحليل السيميائي في الخطاب..... 33
- الخطاب في التفكيكية..... 44
- التداولية و الخطاب..... 47

الخطاب التشكيلي..... 52

- الخطاب التشكيلي..... 52
- الخطاب التشكيلي في اللّوحة الفنّية..... 57
- الأسلوب في اللّوحة الفنّية..... 58
- اللّوحة في الخطاب التشكيلي..... 59
- التأمل وادراك العمل الفني..... 61

الخطاب التشكيلي في المنهج السيميائي..... 64

- العلامة في العمل التشكيلي..... 67
- التركيب العلامي في اللوحة التشكيلية..... 72

مقومات العمل التشكيلي..... 73

- وحدة العمل الفني..... 74

- النقطة..... 76
- الخط..... 77
- الشكل (المساحة..... 80
- اللّون..... 83

اللّون في الفن التشكيلي..... 90

الفصل الثاني: الخطاب التشكيلي في الحزائر (المسارات والاتجاهات)

جذور الفن الجزائري..... 95

الفن الإسلامي في الجزائر..... 102

- المنمنمات في الجزائر..... 107
- الخطّ العربي في الجزائر..... 111

الإستشراق في الجزائر..... 114

- الاستشراق في أعمال أوجين دولاكروا..... 120
- الإستشراق من خلال أعمال "شاسيريو" و "فرومنتان"..... 122
- الاستشراق عند فنّانين آخرين..... 124
- الإستشراق في أعمال الفنان "إيتيان نصر الدين دينه..... 128

الخطاب التشكيلي في القرن العشرين..... 134

- بداية القرن 20 في الجزائر..... 134
- التصوير المسندي..... 144
- الحركة التشكيلية لما بعد الاستقلال..... 151

أسلوب البيكسال المعاصر (أسلوب الفنّان النّموذجي)..... 164

- فن البيكسال من العالم الافتراضي إلى العالم الواقعي..... 165
- فن البيكسال في المجتمع..... 168
- فن البيكسال في الرسوم الهزلية (BD)..... 170
- فن البيكسال في الفنون التشكيلية..... 171
- فن البيكسال في النّحت..... 176
- فن البيكسال في الهندسة المعمارية..... 177
- فن البيكسال وتاريخ الفن..... 178

- فن البيكسال والفن المعاصر 182

الفصل الثالث: الخطاب التشكيلي في أعمال الفنّان البيكسالية

ترجمة الفنّان "مقدس نورالدين"..... 189
أسلوب البيكسال عند الفنان "مقدس نور الدين"..... 199
أعمال الفنّان التشكيلية..... 203
تحليل اللّوحات الفنّية التشكيلية..... 218
- تشكيل لوحة الأم (1986)..... 221
- لوحة الأمومة (1997)..... 228
- لوحة الأم وأبنائها (1998)..... 235
- لوحة هروب قابيل (2005)..... 240
- لوحة الأمير عبد القادر (2010)..... 246
- لوحة القصبة (2015)..... 252

الخاتمة..... 256

الملاحق

ملحق جذور الفن الجزائري..... 262
ملحق الفن الإسلامي في الجزائر..... 271
ملحق الاستشراق في الجزائر..... 276
بيان أوشام..... 287
ملحق أسلوب البيكسال المعاصر..... 290
ملحق المعارض التشكيلية للفنّان "مقدس نورالدين"..... 329
ملحق لوحات الفنّان "مقدس نورالدين"..... 337
المصادر والمراجع..... 417
الفهرس..... 440

ملخص:

تبحث الأطروحة المعنونة بالخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال أعمال الفنّان "مقدس نورالدين" عن ما يتعلّق بمجمل المسارات والتحوّلات الّتي مرّ بها تاريخ الفن في الجزائر بلغة مرئية في خطاب تشكيلي، منذ العصر البدائي إلى الخطاب المعاصر في القرن الواحد والعشرين، والّذي شمل هذا الأخير مختلف التقنيات وتناسب مع التطوّر التكنولوجي والعولمة، والرّقمنة، مع التوسع في أسلوب فنّ البيكسال الّذي تميّزت به أعمال الفنّان الجزائري "مقدس نورالدين".

الكلمات المفتاحية:

الخطاب، الخطاب التشكيلي، العمل الفنّي، تحليل اللّوحة الفنّية، تاريخ الفن في الجزائر، فن البيكسال، الفنان "مقدس نورالدين".

Résumé :

Cette thèse intitulé le discours plastique contemporain en algérie à travers les œuvres de l'artiste « MOKKEDES Noureddine », cherche en ce qui concerne l'ensemble des parcours et des transformations dans l'histoire de l'art en Algérie, d'un langage visuel dans un discours plastique ,depuis L'ère primitif au discours contemporain du XXI ème siècle, et qui comprenait diverses techniques et correspondait à l'évolution technologique et à la mondialisation et le numérique,, aussi approfondir dans le style du pixel art qui a caractérisé les œuvres picturales de l'artiste «MOKKEDES Noureddine ».

Les mots clés :

Le discours, le discours plastique, le travail artistique, l'analyse de l'œuvre d'art, l'histoire de l'art en Algérie, le pixel art, l'artiste « MOKKEDES Noureddine ».

Abstract :

The thesis entitled a contemporary plastic speech in Algeria at the works of the artist « Mokkedes Noureddine », is looking for The all career path and transformations in the history of art in Algeria, of a visual language in a plastic speech, since the primitive era to contemporary speech of XXI century, and which included various techniques, and corresponded to the technological evolution, and globalization and the digital, also deepen in the style of the pixel art that has characterized the pictorial works of the artist «MOKKEDES Noureddine ».

Keywords :

A speech, plastic speech, The Artistic Work, The analysis of the work of art, Picxel art, The history of the art in Algeria, Artist « Mokkedes Noureddine »,