بسم الله الرحمن الرحيم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان

كلية الآداب، العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية

قسم الثقافة الشعبية

تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830 - 1962

رسالة لنيل شهادة الدكتوراه – تخصص: فنون شعبية

إعداد الطالب:

– محمّد خالدي.

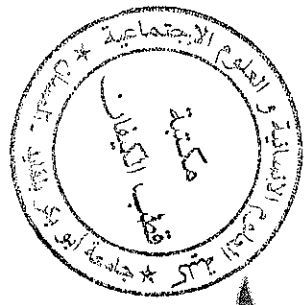
الأستاذ المشرف:

– أ.د: محمّد سعيدي.

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ.د: عكاشة شايف، أستاذ محاضر، جامعة تلمسان.
- أ.د: محمّد سعيدي، أستاذ محاضر، جامعة تلمسان.
- أ.د: عبد الحقّ زريوح، أستاذ محاضر، جامعة تلمسان.
- أ.د: أحمد جلايلي، أستاذ محاضر، جامعة ورقلة.
- أ.د: سليمان صبّار، أستاذ محاضر، جامعة سيدي بلعباس.
- أ.د: إدريس قرقوة، أستاذ محاضر، جامعة سيدي بلعباس.

السنة الجامعية: 2010 – 2009

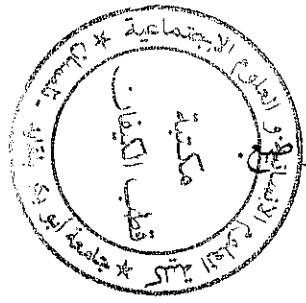


بسم الله الرحمان الرحيم

إهداء

إلى روح الوالدين الطّاهرتين.

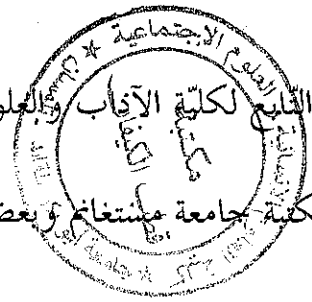
إلى كلّ أفراد العائلة. إلى كلّ هؤلاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع.



شكر وتقدير

يسعدني أن أتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان إلى أستاذي الدّكتور **محمّد سعيدي**، الذّي لم يتوان في تقديمه لي الإرشادات والتّوجيهات من أجل إنجاز هذا العمل، ولولاه لما رأت النّور هذه الرّسالة.

كما لا أنس أن أشكر كلّ من قدّم لي يد المساعدة لإنجاز هذه الرّسالة، وأخصّ بالذّكر الدّكتور **عبد الرّزاق جعلوك**، والفنّان التّشكيلي **محمّد بن زيان**.



ولا يفوتني أن أشكر كذلك عمّال مكتبة قسم الثّقافة الشّعبيّة، التّابع لكليّة الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة أبي بكر بلقايد، وعمّال مكتبة دار الثّقافة بتلمسان، ومكتبة جامعة مستغانم و بعض أساتذة الفنّ التّشكيلي بنفس الجامعة، وكذلك عمّال متحف الفنّون الجميلة ومتحف الباردو بالجزائر العاصمة، وعمّال متحف أحمد زبانة بوهران.

وفي الأخير أشكر كلّ الذين ساعدوني سواء في جمع مادّة البحث أو الطّباعة.

سجل تحت رقم 3/2171
بتاريخ 03/03/
الرقم

مقدّمة

لَفَتَ انتباه النّشء موضوعُ الفّن التّشكيلي، الّذي له من الأهميّة ما لغيره من الفنـــون، ولأنّ أهميّته تكمن في كونه يساعد على صنع وتشكيل ذوق أيّ مجتمع، ولأنّه كذلك وسيلة من الوسائل التّربويّة البالغة الأهميّة الّتي تساهم في تربيّة الأجيال. وباعتبار أنّ المجتمع الجزائري عرف الكثير من مظاهر العنف عبر العديد من محطّات تاريخه الطّويل، وصولا إلى الفترة الاستعمارية الفرنسيّة، وما عرفته من مقاومات متتاليّة، ثمّ قيّام ثورة التّحرير الّتي أفضت إلى استقلال الجزائر، وأخيرا مرحلـــة الإرهاب الهمجي، وما تولّد عنها من مظاهر العنف، الّتي عرفها في العشريّة الأخيرة مـــن القـــرن العشرين.

كلّ هذا دفعني إلى البحث عن سبل إظهار جانب مهمّ من حياة مجتمعنا الثّقافيّة، ألا وهـــو موضوع تحف الفنون التّشكيليّة، واقتصرت فيه على فترة معيّنة، هي فترة الاستعمار الفرنسي.

وإيمانا منّي بأنّ ميدان الفّن التّشكيلي يساعد ويساهم في صنع وتكوين وترقيّة الذّوق الفنّي للمجتمع، وانتشاره يعني المساهمة في غرس وترسيخ ثقافة فنّيّة جماليّة وتربويّة، وبالتّـــالي الارتقـــاء بالفكر والعقل إلى مرتبة أسمى. وانطلاقا من هذه الفكرة، وبعد نـــضجها واكتمالهـــا في ذهـــني، واقتراحها على أستاذي الدّكتور **محمّد سعيدي**، وبعد ملاحظاته وتوجيهاته استقررت على عنوان واضح ومباشر رأيته يعبّر بشموليّة عن مضمون البحث كلّه الموسوم ب: "**تحف الفنون التّشكيليّة في حقبة الاستعمار الفرنسي للجزائر 1830 – 1962**". قرّرت خوض البحث والدّراسة في هـــذا الموضوع، وسأحاول بمشيئة الله وعونه تسليط الضّوء على عهد مهمّ من تاريخ الفنّ التشكيليّ الجزائريّ، الّذي لم يعط حقّه من الدّراسة والبحث.

وقد حاولت من خلال هذه الدّراسة، أن أبيّن أوجه التّأثير والتّأثّر بين الفنـــون التّـــشكيليّة الحديثة الغربيّة، والفنون التّشكيليّة المحليّة "الجزائريّة"، وكيف تأثّر الفنّانون التّـــشكيليّون الغربيّـــون بضوء الشّمس والألوان الطّبيعيّة، وحاولت كذلك إبراز دور المستشرقين في نشر قواعد وأســـس الفنّ التّشكيليّ الغربي الحديث مع توضيح رسائله الإيجابيّة، كالمساهمة في بعـــث الحركـــة الفنّيّـــة التّشكيليّة بالمفهوم الغربي الحديث، وخلق حركيّة ونشاط في السّاحة الفنّيّة التّشكيليّة الجزائريّة.

أما رسائله السّلبيّة، فتتمثّل في محاولته نشر مبادئ ومقوّمات الحضارة الإباحيـــة الغربيّـــة، كثقافة العريّ التي كانت منتشرة عندهم في أوروبا، والمنافيّة تماما لمبادئ حضارة المجتمع الجزائري العربيّة الإسلاميّة.

ومن خلال هذا الواقع، وبعد تصوّر الموضوع ونـــضجه في ذهـــني، واكتمـــال فكرتـــه، كما أشرت آنفا، ارتأيت أن أخوض البحث والدّراسة المعمّقتين في هذا الموضوع الحسّاس والهـــامّ في آن واحد، على الرّغم من الصّعوبات الكثيرة التي واجهتني أثناء إنجازه، وأهمّها النّقص الملحوظ في المصادر والمراجع والدّراسات والبحوث الأكاديميّة التي عالجت موضوعات الفـــنّ التّـــشكيلي المختلفة في الجزائر في الفترة ما بين 1830 – 1962.

وعلى هذا الأساس، فإنّ المطالبة باسترجاع أرشيف الجزائر بصفة عامّة، الّـــذي نقـــل إلى فرنسا غداة الاستقلال الوطني سنة 1962، والأرشيف المتعلّق بمواضيع الفنون التّـــشكيليّة بـــصفة خاصّة، يعدّ أكثر من ضرورة ملحّة، وذلك لفتح آفاق دراسات معمّقة في هذا المجال. وهنا لا بدّ أن نوضّح أنّه من النّاحية المعنويّة كلّ ما أنجز بالجزائر في ميـــدان الفنـــون التّـــشكيليّة، وتنـــاول

الموضوعات المختلفة، فهو جزائري بالضّرورة، ولابدّ إذن من العمل والاجتهاد من أجـــل إيجـــاد السّبل والصيّغ المناسبة لاسترجاع هذا الأرشيف، حتّ يكون عونا وسندا للباحثين في هذا المجال.

ولإنجاز هذا البحث وإخراجه على هذا الوجه قمت بإحصاء عدد من المصادر والمراجـــع والمجلاّت والجرائد والمحاضرات وحرصت على البحث عمّا تيسّر منها في المكتبات المحليّة والجهويّة والوطنيّة والدّولية، وعليه فقد اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع، أهمّها على الخصوص:

- مهارات في الفنون التّشكيلية، تأليف **خليل محمد الكوفحي.**

- الحركة التّشكيليّة المعاصرة بالجزائر، **إبراهيم مردوخ.**

- التّفضيل الجمالي، تأليف الدّكتور **شاكر عبد الحميد.**

- تاريخ الجزائر العام ، تأليف **عبد الرحمان بن محمد الجيلالي.**

- متاحف الجزائر. سلسلة الفن والثقافة. وزارة السياحة.

ومراجع أجنبية أهمها :

- L'Algerie du sud et ses peintres ,1830-1960.Marion Vidal-buè.

-Visage de l'Algerie hereuse.Edition Galion .

- Papadopoulo Alexandre .esthetique de l'art islamique.

وبناءًا على طبيعة الموضوع، وفهمي له، وإدراكي لصعوباته، فقد انعكس كلّ ذلك على الصيّاغة المنهجيّة، والخطّة التي ارتأيت أنّها الأنسب لهذا البحث، حيث اعتمدت في ذلك على مدخل وأربعة فصول.

ففي المدخـــل، تطرّقت إلى مفهوم الفنّ وارتباطه بالجمال، وتعريـــف التّحفـــة الفنّيّـــة، والمقاييس الفنّيّة الواجب توفّرها، حتّى يمكن تصنيفها في مرتبة التّحف الفنّيّة التّشكيليّة.

أمّا الفصل الأوّل، فتناولت فيه الفنّ التّشكيلي في الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي، وعرّجت على الثّقافة الفنّيّة للمجتمع الجزائري آنذاك.

أمّا الفصل الثّاني، فتطرّقت فيه إلى عامل رأيت أنّه أساسي جدّا، وهو بـــصمات الفنّـــانين التّشكيليّين المستشرقين على الفنّ التّشكيلي في الجزائر، وهذا نظرا للدّور الهامّ الذي لعبـــه هـــؤلاء الفنّانون في إثراء السّاحة الفنّيّة التّشكيليّة في الجزائر.

أمّا الفصل الثّالث، فخصّصته لمجال الموضوعات المختلفة التي تناولهـــا وعالجهـــا الفنّـــانون التّشكيليّون، وكذلك أهمّ المناطق استقطابا لهم واستلهاما.

أمّا الفصل الرّابع، وهوّ آخر الفصول، فكان عبارة عن دراسة تطبيقيّة، حيث تناولت فيـــه دراسة تحليليّة فنّيّة لبعض نماذج التّحف الفنّيّة التّشكيليّة للفنّانين التّشكيليين المستشرقين، فـــاخترت لذلك، التّحف الفنّيّة التّاليّـــة: لوحـــة "الـــوادي في بوســـعادة" للفنّـــان التّـــشكيلي **أوجـــين جيراردي Eugène Girardet**، ولوحتي "الغسّالات الصّغيرات في الواد"، و"ريح السّموم" للرسّام التّشكيلي **إيتيان ديني Etienne Dinet**، وتحفا أخرى للجزائريّين، الذين نشطوا في هذا المجال، في فترة الاحتلال الفرنسي، واخترت لذلك، التّحف التّاليّة: "حديقة داخليّة"، وهيّ عبـــارة عن لوحة منمنمة، للفنّان المختصّ في فنّ المنمنمات **محمّد راسم**، ولوحة "ساحة الحكومة"، للفنّان التّشكيلي **إبراهيم بن عميرة**، واخترت نموذجين من الفنّانين التّشكيليين الجزائريين لغرض إظهـــار تفوّقهما وتميّزهما ونبوغهما في هذا الميدان، وهما: **محمّد راسم وباية محي الدّين**.

ومن أجل إنجاز هذه الرّسالة، اعتمدت أساسا على منهج يجمع بين التّـــاريخ والوصـــف والتّحليل، فهو منهج تاريخيّ تحليليّ وصفيّ بحسب ما اقتضته الدّراسة، ثمّ قمت بمقارنة لعيّنة مـــن اللّوحات الفنّيّة التّشكيليّة التّابعة للفنّانين التّشكيليّين المستشرقين بأخرى تابعة للفنّانين التّـــشكيليّين الجزائريّين، والتي أنجزت في الفترة نفسها. وجاءت تلك المقارنة عبارة عن دراسة لمميّزات كلّ فئة.

ووصلت في الأخير إلى الخاتمة في نهاية البحث التي جمعت فيها ملخّص نتائج البحـــث، ثمّ ألحقت بالرّسالة ملحقا خاصّا بالصّور، ثم قاموسا للفنّانين التّشكيليّين المستـــشرقين والجزائـــريّين، الذّين رسموا في الفترة الاستعمارية.

ولا يفوتني في الأخير، إلاّ أن أتقدّم بخالص الشّكر والاحترام والتّقـــدير للأســـتاذ الجليـــل الدّكتور **محمّد سعيدي**، فقد زادني شرفا أن كنت أحد طلاّبه، ورفعـــة لي ولبحثـــي بتوجيهاتـــه وإرشاداته العلميّة، فله منّي جزيل الشّكر والامتنان، كما أتوجّه بالشّكر الجزيل كذلك إلى كلّ من أمدّني بمساعدة حتّى استوى هذا البحث على شكله النّهائي.

وأخيرا أتمنّى أن يضيف هذا البحث شيئا للنّقص الملحوظ في ميدان الدّراسات المتخصّـــصة في مجال الفنّ التّشكيلي في الجزائر، وخاصّة في فترة الاستعمار الفرنسي ما بين سنة 1830-1962، والتي لا تزال تتطلّب دراسات عديدة وجادّة، من أجل فهم ما جرى خلال هذه الفترة في المجـــال الفنّي بصفة عامّة، وفي ميدان الفنّ التّشكيلي بصفة خاصّة، وكذلك من أجل إثراء ذاكرة المجتمـــع الجزائري.

والله وليّ التّوفيق.

مدخل

- مفهوم الفنّ.
- الفنّ التّشكيلي.
- الرّسم التّشكيلي.
- التّحفة الفنّية التّشكيليّة.

مفهوم الفنّ:

قبل التطرّق إلى مفهوم الفنّ التّشكيلي، يجدر بنا الحديث أن نتطرّق إلى مفهوم الفنّ بصفة عامّة.

الفنّ هو التعبير بلغة الشكل واللّون والحجم عن الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التي نشعر بها اتجاه مواقف حياتنا اليومية[1].

ونعني بالفنون مجموعة المهارات البشريّة، على اختلاف ألوانها بما فيها الفنون التّطبيقية، والفنون النّافعة، والفنون الكبرى والصّغرى، والفنون الجميلة. وقد تُجْمَعُ تحت مفهوم الفنون، كما يذهب إلى ذلك بعض المتخصّصين من الكتّاب، فنون الزّمان، وفنون المكان، والفنون التّجسيمية، والفنون الرّمزية، وفنون الزّينة، وفنون المحاكاة، وفنون الخيال. ولكن في واقع الأمر، فإنّه يصعب علينا حقيقة تحديد مفهوم معيّن أو التّمييز بين تلك الفنون أو تحديد الفرق بينها.

إنّ لفظ الفنون الجميلة قد يشمل الموسيقى والأدب، وكذلك يشتمل على الفنون البصريّة التي تشتمل بدورها على النشاطات الإبداعية، التي تسعى إلى توصيل رسالتها (أيّا كانت) من خلال مخاطبة أشكال فنيّة أساسا، كما أنّه يمكن تقسيم الفنون البصرية إلى ثلاث فئات رئيسيّة هي: التّصوير والنّحت والعمارة[2]، ويمكن للفنّ أن يشمل كل ما خرج أو وُجد خارج دائرة العلم، بوصفه مهارات عمليّة، أو صناعيّة تطبيقيّة، أو إنتاجا مهنيا.

---

[1] خليل محمد الكوفحي. مهارات في الفنون التشكيلية. عالم الكتب الحديث. الأردن. 2006 . ص10

[2] The Encyclopedia of Philosophy. Ed by : E. Edwards (1967) New York : Mac Milan Publishing co. P 85.

واتّسع مفهوم الفنّ في العصر الحديث، ليشمل مهارات بشرية متباينة، كالألعاب الرياضيّة، وصناعة الأواني الخزفيّة، وعرض الأزياء، وتصنيف الشّعر للسيّدات، وإعداد المعارض، وإقامة الزّينات، وتزيين واجهات المحلاّت العموميّة، وصناعة الدّيكور للمسرح والسّينما، وتجميل الحدائق والبساتين وصيانة الذّهب والفضّة ... إلخ.[1]

أمّا أرسطو، فيقسّم المعارف البشريّة إلى ثلاثة أنواع: معارف نظريّة، عمليّة وفنيّـــة. إذن إنّ الفنّ عند أرسطو شيء، والمعرفة العمليّة شيء آخر، حيث يرى أنّه في موضوع المعرفة الفنّية يجب أن يكون العمل، أو الإنجاز على غير ما هو عليه (أي أجمل من ذلك)،

أمّا العرب فقد عنوا بالفن أو قصدوا به الصّناعة. والصّناعة عندهم تـــستملي مـــن الـــنّفس والعقل، وتملي على الطّبيعة. واستعملوا كلمة الصّناعة للدّلالة على الفنّ عموما. كما يظهر مـــن تسميّة أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشّعر باسم"كتاب الصناعتين". وقد روى لنا أبـــو حيّان التّوحيدي أنّه كان برفقة قوم يستمعون إلى غناء صبيّ صغير بديع الفنّ فقال لهم:"حدّثوني بما كنتم فيه عن الطّبيعة، لما احتاجت إلى الصّناعة، وقد علمنا أن الصّناعة تحكـــي الطّبيعـــة وتـــروم اللّحاق بها والقرب منها، على سقوطها دونها".[2]

---

[1] THOMAS MUNRO. « Les arts et leurs relations mutuelles » J.M. Du FRENNE .Paris . Traduit en français par : P.U.F .1954 .PP.126-129.

[2] المقابسات لأبي حيان التوحيدي، طبعة السندوبي، القاهرة، المكتبة التجارية، 1929، ص 163.

تعريف الجمال:

إنّ تحديد مفهوم الجمال وإعطائه تعريفا واحدا ليس مسألة سهلة، فتعدّد المذاهب الفلسفيّة، وكذلك اختلاف الرّؤى وتنوّع الإتّجاهات عند المختصّين في علم الجمال والدّارسين له، يترك المسألة بدون إعطاء تعريف موحّد، ويجعلها مفتوحة على كلّ المحاولات لأنّها تخضع لمقاييس ذاتيّة. وللفلسفة عيوب شكلية منها تعدّد الرّؤى الفلسفية والنّظريات في موضوع واحد، فكلّ واحد يمكنه فهم ذلك الموضوع حسب خبرته الخاصة، ومن الأفضل في هذه الظروف أن نستعين بالفكر السائد لفهم الموضوع. إنّ الشيء الذي يحدّد قيمة الحكم الجمالي هو القانون الذاتي الباطني للموضوع. وليست الذّات واستجاباتها هي كل شيء في الحكم الجمالي، وإنّما هناك شيء يظل خارجا عن الذّات، ألا وهو ما في الموضوع نفسه من توازن في صميم بنائه الجمالي، وهذا الشّيء بالذّات هو الفيصل الذي يظل الحكم الجمالي مشروطا به دائما وأبدا. وتبعا لذلك فإنّ كل عمل فنيّ إنّما يحمل في ذاته نسقا من الضّرورات التي تشعّ من خلالها كيفيته الجمالية[1].

لا شكّ أنّ أيّ إنسان قد يمرّ على عمل فنّي، وخاصّة لوحة فنّية ويقف أمامها، وقد يطيل الإصغاء إلى مقطع موسيقيّ رفيع، وقد يُعجب بمشهد رقص تعبيريّ موحيّ، فالتأمّل والإحساس والتذوّق لذلك الإنجاز والمشهد، هو في حدّ ذاته الجمال الفنّي، هذا هو الجمال بتعريفه البسيط، كما يراه بعض الدّارسين. فجميعنا لا ريب، قد وقف مرارا وجها لوجه، أمام لوحة فنّية فأطال الوقوف، وأصغى إلى مقطوعات من الموسيقى الرّفيعة، فأطال الإصغاء، وسبق له أن عاين مشاهد من الرّقص التّعبيريّ فأُعجب بما رأى من دقّة التّعبير بالحركة الرّائعة الموحيّة، وجميعنا ولا شكّ، قد

---

[1] Raymond bayer.esthétique de la Gnace. Paris-Alcan.1934.vol.11.pp.327-328.

لفت نظره في ساحة عامّة، أو في معرض فنّيّ أو في منزل خاصّ تمثال منحوت، عُرف عمّن يمثّله أمورا كثيرة متعلّقة بالسّيرة التّاريخية، أو بالاحتكاك المباشر أو حتّى لشخص ما عرفه قطّ قبلا بشكل من الأشكال. وحين أطللنا عليه راعنا منه تفجّر الحياة في ذلك الصّخر الذي يكاد تحت يد الفنّ يسعى بعصب وحسّ، وجميعنا قرأ ولا جدال نماذج رفيعة من الأدب أحسّ معها أنّ السّحر منبعث من السّطور، إذ تشيلنا إلى دنيويّات من إبداع الفنّ كاملة، حتّى لكأنّنا خلقنا معها خلقا جديدا حسبما تشتهي النّفس وترغب. ذلك هو وجه الجمال الفنّي الذي يطلّ علينا من أعمال الرّسم والنّغم والحركة والتّمثال المنحوت والكلام المكوكب.[1]

ونستطيع القول أنّ الجمال هو أن نحسّ بالبهجة والرّضا والسموّ بالنّفس بمجرّد رؤيتنا وتأمّلنا لعمل فنّي أو سماعنا لقطعة موسيقيّة أو غيرها. ويرى بعض علماء الجمال أن جذور الفنّ متأصلة في أعماق الطبيعة نفسها.

وعلى كلّ حال، فإنّ الجمال كما تقدّمه لنا الطّبيعة هو أسمى بكثير من كل ما يستطيع الفنّان تقديمه.

إنّ الطّبيعة لا تقدّم لنا لوحات فنّية حقّا، إنّما تحتوي من حيث الشّكل واللّون جميع العناصر التي تحويها اللّوحات الفنّية، ولكنّها إنّما تحويها كما يحوي السلّم الموسيقي جميع الأنغام الموسيقيّة المعروفة. ومعنى هذا أنّ مهمّة الفنّان إنّما تنحصر في التّمييز بين تلك العناصر أو التّأليف بينها، بمهارة وصنعة ومعرفة، حتى يخرج لنا من كلّ ذلك أثرا فنيّا جميلا، على نحو ما يفعل الموسيقار مثلا حينما يؤلّف بين الأنغام الموسيقيّة، ويصوغ لنا منها جميعا مقطوعة متناغمة متناسقة، يطرب لها

---

[1] الفن والأدب د.ميشال عاصي نوفل . ص 63

السّمع. أمّا إذا قلنا للمصوّر، إنّ عليه أن يتقبّل الطّبيعة على ما هي عليه، لكان مثلنا كمثل من يقول لعازف الموسيقى، إنّ عليه أن يجلس إلى البيانو "PIANO". إنّه ليس من الصّحيح على الإطلاق أنّ الطّبيعة هي دائما على حق. إنّنا لا ننكر بطبيعة الحال أنّ الطّبيعة قد تكون صائبة أحيانا. ولكن صوابها لهو من النّذرة، بحيث يحقّ لنا أن نقول أنّها تكاد تُخطىء في معظم الأحيان. وإذا فإنّ الطّبيعة قلّما تنجح في إنتاج لوحة فنّية بمعنى الكلمة.[1]

الفن والجمال:

ومن هنا نجد أنفسنا مضطرّين إلى الخوض في موضوع علاقة العمل الفنّي بالجمال. إذ أنّ الكثير من الكتّاب المعاصرين يذهبون إلى الرّبط بين مفهوم الفنّ ومفهوم الجمال، ويعرّفون الفنّ بأنّه القدرة على توليد الجمال، أو المهارة في استحداث متعة جماليّة. وفي هذا السّياق نجد معجم أكسفورد يعرّف الفنّان، بأنّه ذلك الشّخص الذي يمارس عملا لا غاية له سوى إثارة اللّذّة، أو انتزاع الإعجاب، أو ذلك الرّجل الذي يمارس أحد الفنون الجميلة القائمة أوّلا وقبل كل شيء على إتّباع الحسّ الجمالي، عن طريق كمال الأداء، إبداعياً كان أو تمثيلياً، وبهذا المعنى يكون الفنّ مجرّد مهارة في إحداث الجمال، أو استشارة اللذّة الجماليّة، أو إرضاء الحسّ الاستيطيقي لدى الإنسان دون أن تكون ثمّة منفعة خاصّة أو عرض معيّن يرمي إليه الفنّان من وراء إنتاجه الفنّي سوى تلك المتعة الجماليّة ذاتها.[2]

---

[1] J.A Whisler:the gentle Art of Macking Enemies.1890.p .142-143

[2] ــ قاموس أكسفورد ــ 2000 ــ مطبعة جامعة أكسفورد ــ ص ، 60 .

ونرى أنّ العلاقة بين العمل الفنّي والجمال، علاقة لا تقبل الانفصام. ويمكننا أن نقول أنّها علاقة تلازميّة، فالعمل الفنّي لا يكون عملا فنّيا، إلاّ إذا كانت له صبغة، أو صفة جماليّة تميّزه عن غيره من الأعمال العاديّة الأخرى. ويذهب إلى ذلك **كانط kant**، إذ يقول أنّ الفنّ عمل يقصد من ورائه المتعة الجماليّة الخالصة، بمعنى أنّه لهو حرّ ليس له غاية سوى اللذّة الفنّيّة ذاتها، في حين أنّ المهنة عمل مقيّد قد لا يكون مشوّقا في حدّ ذاته، ولكنّه جذّاب بما يترتّب عليه من نفع أو ما يتولّد عنه من كسب[1].

ويتوهّم الكثيرون أنّه يكفي لوصف الفنّان أن نقول: إنّه رجل الإلهام الذي يدرك من الأشياء ما لا يقبل لغيره من سواد النّاس بإدراكه، ولكن الإدراك وحده لا يكفي لتفسير الإنتاج الفني، لأنّ الفنّان هو رجل إدراك وعمل معا، أعني أنّه لابدّ أن يكون بالضّرورة صانعا. والواقع أنّ اهتمام الفنّان لا ينصرف إلى تخيّلاته وأهوائه، بقدر ما ينصرف إلى الموضوع الذي يريد أن يحقّقه. وحتّى إذا نسبنا إلى الفنّان صفة التأمّل فإنّه لابدّ لنا أن نتذكّر أنّ تأمّله هو ضرب من الملاحظة أكثر ممّا هو حلم يقظة، أو ربّما كان الأدنى إلى الصواب أن نقول أنّه يتأمّل ما صنعه ويلاحظ ما حققه، حتّى يتّخذ منه سندا يعتمد عليه فيما سوف يصنعه، وقاعدة يستند إليها فيما سوف يحقّقه. ولهذا يقرّر آلان Alain أنّ القانون الأسمى للابتكار الإنساني هو أنّ المرء لا يبتكر إلاّ حين يعمل. وتبعا لذلك فإنّ حرّية الفنّان لا تتبدّى إلاّ حينما يجد في النّظام المادّي الصّارم دعامة قويّة يستند إليها، في حين أنّه لو اقتصر على مسايرة أهوائه أو تخيّلاته، أعني لو اكتفى بإتّباع النّظام الذي تفرضه عليه انفعالات الجسم البشري لرانت عليه العبودية، ولأصبحت كل مخترعاته آلية ليس فيها

---

[1] Kant : «critique du jugement » traduit en francais.Gibelin.1951.p-125.

أدنى أثر من حسن أو جمال أو تأثير. ومعنى هذا أنّ الإنسان حينما يستسلم للإلهام، أو بـالأحرى حين يستسلم لطبيعته الخاصّة، فإنّ مقاومة المادّة عندئذ قد تكون هي الشّيء الأوحد الذي يمكـن أن يجيء فيعصمه من الارتجال الأجوف، والتقلّبات النّفسية العارضة. وإنّ آثار أعمالنا التي لا تمحى لهي الكفيلة بأن تعلّمنا الحذر، ولكن ذلك الشّاهد الأمين الذي ينصبه أمامنا أدنى تصميم نحقّقـه إنّما هو الذي يعلّمنا الثّقة[1].

ونستطيع القول، أنّ الفنّ هو نشاط حرّ، يجعل للمتعة الفنّيّة صفة النّزاهة الخالصة، الـتي لا تشوبها شائبة من أغراض نفعيّة أو مصلحيّة.

وبأسلوب آخر، فالفنّ إذن هو التّعـبـيـر بلغة الشّكل واللّون والحجم عن الانفعالات، والمشاعر، التي نشعر بها اتّجاه مواقف حياتنا اليوميّة، مثل: تنمية إدراكنا الحسّي بدراسة موجودات الطّبيعة، وتدريبه على كلّ ما يجمّل حياتنا، ويرفع من سويّة أحاسيسنا ومشاعرنا، من خلال المعالم الجديدة للجمال التي تدخل البهجة إلى نفوسنا، كما يربط بعض الدّارسين للفنّ بين الخيال والفنّ، حيث يرون ضرورة استعمال الخيال في التّعبير عن الأحاسيس والمشاعر والأفكار، وهذا في ميدان الفنّ التّشكيلي، خاصّة الرّسم والصّور الزّيتيّة والنّحت.[2]

وقد أُعطيت للفنّ تعريفات ومفاهيم عدّة، يمكننا ذكر الأشهر منها وهي كالآتي: "الفـنّ تعبير عن العالم الدّاخلي أو النّفسي" أو: "الفنّ هو إضفاء الجمال على الأشياء"، وكذلك: "الفـنّ هو ذلك النّشاط الإنساني، الذي يقوم على ابتكار أشكال غير مألوفة، وعلى أقْلَمَـة الوسـائط،

---

[1] د.زكريا إبراهيم . مشكلات فلسفية. الثالثة. مشكلة الفن. مصر.ص 95

[2] قاموس أكسفورد ــ 2000 ــ مطبعة جامعة أكسفورد . ص ، 60 .

كالخامـــات والأدوات إلى غايات، أو أعمال فنيّة محسوسة وملموسة، وهو ترجمة لأفكار جماليّـــة معتبرة".

ويضيف خليل محمّد الكوفحي، في كتاب مهارات في الفنون التّشكيلية، أنّ الفنّ هو ثمرة العمليّة الإبداعية، من سماته الجمال، ولكنّه جمال وضعه الإنسان وشكّله بفكره وأحاسيسه.[1]

والمستشفّ من هذا القول، أنّ مفهوم الجمال أشمل وأوسع من فكرة أنّ الجمال له عناصر وقوانين تشكّل الطبيعة، وهو بذلك (أي الجمال) كلمة واسعة لا تقبل التّحديد، وهذه الصّفة (أي صفة الجمال) يمتاز بها البشر دون غيرهم من سائر المخلوقات، وبنسب متفاوتة ومستويات مختلفة.

والمسألة الجمالية تمتاز بالذّاتية والنّسبية، وهي بعيدة عن الموضوعية، إذ لا توجد مقـــاييس ثابتة لإثبات الجمال، فما هو جميل جدا عند شخص، قد يكون جميلا متوسطا عند شخص ثـــان، أو غير جميل عند شخص آخر.

ولا يمكننا أن نتصوّر الجمال إلاّ داخل فلسفة شاملة، أو ديانة معيّنة، فللجمـــال شـــروط ومقاييس تختلف من دين لآخر، ومن مجتمع لآخر، حسب المفاهيم والفلسفة التي تسوده وتحكمه. ولابدّ للعمل الفنيّ أن يكون ثمرة لعمليّة منهجيّة خاصّة، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألّف منها حركته، وأنّ هذه الحركة هي الكفيلة بأن تعطيه طابعا زمنيا يجعل منه موجودا حيّا تشيع فيه الرّوح، ومعنى هذا أنّ العمل الفنّي لابدّ أن يصدر عن مهارة إبداعية، تركّب الحركة ابتداء مـــن السّاكن وتحقّق "الزّماني" ابتداء من "المكاني". وهنا يستعين الفنّان بأساليب الإيقـــاع، والتّنظـــيم، والتّناسب من أجل فرض ضرب من الوحدة على ما في موضوعه مـــن تعـــدّد في الأشـــكال، أو

---

[1] مهارات في الفنون التشكيلية- خليل محمد الكوفحي .م.عالم الكتب الحديث .ص 12 .

الحركات أو الصّور، وحين يتلاعب الفنّان بما في موضوعه من عناصر متشابهة وأخرى مخالفة، فإنّه يستطيع بهذا الطّريق أن يعطي عملَه الفنّي إيقاعا خاصّا، يكسبه صبغة زمنيّة حيّة، وهنا يجيء التّكرار والتّرديد، والتّناظر، والتّماثل فتكون جميعا بمثابة لوحة فنيّة تساعد على إبراز الإيقاع، وإظهار التّنويع، وإيضاح الجدّة، وإجلاء عنصر الزمان[1].

وحتّى في الفنون المكانية، نجد أنّ من شأن التّتابع المكاني نفسه، أن يوحي بالزّمان، وحينما ينفذ عامل "الإيقاع" إلى صميم "المادّة"، فإنّها تستحيل حينئذ إلى "موضوع استيطيقي"، يتمتّع بكيفية زمنيّة. وليست حياة الموضوع الاستيطيقي سوى تلك الدّيمومة الباطنيّة، التي تشيع فيه حين يبدو أمامنا وكأنّما هو يتّجه بتمامه نحو معناه، محقّقا ذاتيّة تعبّر عما فيه من وحدة كلّية باطنة.[2]

الفنّ هو حرفة الإبداع في حياة الإنسان، وقد تشكّلت الحضارات منذ القديم (أي قبل الكتابة) عن طريق إبداع الإشكال، ورسوم تعبّر عن هذه الحياة وأبعادها الأوليّة. لقد نقش الإنسان الأوّل تفاصيل حياته اليوميّة على الصّخور، وحفظها من الضّياع والتّلاشي.

إنّ الفنّ إذن هو ذلك الابتكار، وذلك الخلق الملحّ للتّعبير عن ماهية الحياة والوجود، وكان منذ البداية الرّسالة الإنسانيّة التي تحمل تساؤلات هذا الكون البسيط والمعقّد. فالإبداع قيمة سواء في مجال الفنّ، أو في مجال النّشاط العادي للإنسان، إذ أنّ الإبداع هو المرحلة الأكثر ثراءا وخصوبة، التي يمرّ بها الإنسان.

---

[1] د. زكريا إبراهيم. مشكلات فلسفية. الثالثة. مشكلة الفن. دار مصر للطباعة.ص37.

[2] M. Dufrenne : phenomenologie de l experience esthetique.vol.1. P.387.

يحاول الإنسان دائما أن يستخدم الطّبيعة، ويتصرّف فيها، ويفرض عليها التّلاؤم مع حاجاته، ويلزمها بالتكيّف مع أغراضه، والعربيّ على غرار ذلك قد فهم الفنّ بهذا المعنى، حيث فرّق بين الطّبيعة والصّناعة، واستعمل العرب الصّناعة للإشارة إلى الفنّ عموما، كما يظهر من تسميّة **أبي هلال العسكري** لكتابه في الكتابة والشّعر باسم "كتاب الصناعتين".[1] و لم يستطع أحد أن يفسّر حاجة الطّبيعة إلى الصّناعة، إلى أن جاء **أبو حيّان التّوحيدي** بقوله: "إنّ الطّبيعة مرتبتها دون مرتبة النّفس، تقبل آثارها، وتمتثل بأمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب بإملائها، وترسم بإلقائها... فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادّة مستجيبة وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ عليها من تأييد العقل والنّفس لبوسا مُؤنقا، وتأليفا مُعجبا، وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة، وقوّته في ذلك تكون بمواصلة النّفس النّاطقة. فمن هنا احتاجت الطّبيعة إلى الصّناعة لأنّها وصلت إلى كمالها من ناحية النّفس النّاطقة، بواسطة الصّناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالا لما تأخذ، وكمالا لما تعطى".[2]

إن الفن هو تلك اللّغة الرّاقية التي تحتاج إلى وعي خاصّ، وعي يدرك ويقبض على أصول الأداء الفنّي، ويحتاج إلى تحكّم ماهر في السّيطرة على الأدوات، وامتلاك تقنيات العمل الفنّي، فالفنّان يسعى إلى تقديم رؤية في اللّوحة ذاتها، وهكذا فإنّ صنعة الفنّ هو التّدريب المنهجيّ والواعي لصياغة لغة فنّية جديدة نابعة من طاقة خلاّقة، تسهم في تطوير الإنسان وتعميق مفاهيم الحياة والفنّ. أمّا الإبداع في الفنّ التّشكيلي ليس بالأمر السّهل الذي يتأتّى للفنّان منذ البداية، أو

---

[1] مشكلات فلسفية، الجزء الثالث، مشكلة الفن، د.زكرياء إبراهيم، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص9.

[2] المقابسات لأبي حيان التوحيدي، طبعة السندوبي، القاهرة، المكتبة التجارية، 1929، صفحتي 163 و164.

هو من السّهولة، بحيث يحقّق وظائفه الإبداعية أو الاجتماعية. وإذن فإنّ الفنّان التّشكيلي يحمل على عاتقه مسؤولية تقصير المسافة بين هذه المتطلّبات الفنيّة والإنسانيّة، وبين صورته وعلاقته بالوسط الذي يحيط به. ولكن هذه الرّغبة في تحقيق الذّات، كثيرا بل غالبا ما تصطدم بعوائق سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة، وهذه الظّروف بالذّات هي المنهل الذي يغرف منه الفنّان. ولفهم العمل الفنّي في مجتمع ما، لا بدّ من الإلمام بجميع ظروفه وتراكم خبراته المعرفية والتّاريخية.[1]

أمّا إذا أردنا الحديث عن الفنّ التّشكيلي بالجزائر، فلابدّ من معرفة الأوضاع السّائدة في البلاد آنذاك ومعرفة التّفاعلات والمؤثّرات التّاريخية للأمّة، والتّراث الحضاري وما تمخّض عن هذه التّفاعلات على واقع الفنّان وإبداعه أو إنتاجه الفنّي.

إنّ الفنّ التّشكيلي الحديث وبالخصوص في موضوع الرّسم التّشكيلي في الجزائر، ظهر نتيجة احتكاك الثّقافة العربيّة الجزائريّة بالثّقافة الغربية الفرنسيّة، حيث تشكّلت الحركة التّشكيلية الجزائرية انطلاقا من ثلاثة عوامل هامّة ورئيسيّة، وهي:

1 - الجماليّة العربيّة التّقليدية، والتي تمثّلت في التّراث الفنّي الإسلامي.

2- الجماليّة الغربيّة التّقليدية المتمثّلة في الإتّجاه الأكاديمي.

3- الحداثة التّشكيلية الغربيّة، والتي ظهرت بوادرها في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا.

---

[1] مشكلات فلسفية، الجزء الثالث، مشكلة الفن، د.زكرياء إبراهيم، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص149.

الفنّ التّشكيلي:

يقصد بمفهوم الفنّ التّشكيلي، تلك الأعمال والإنجازات المسطّحة التي تشكّلها يد الإنسان، على مختلف المساحات، أو الخامات، وكذلك كلّ أنواع الفنون المجسّمة، كالأواني الخزفيّة والمعدنيّة والزّجاجية ذات الطّابع الجمالي (أي أنّه يغلب على ذلك العمل الجانب الجمالي، ويرقى به إلى مستوى العمل الفنّي).

إنّ الفنّ التّشكيلي، يعرّف على أساس أنّه كل عمل فنّي يحاكي الطّبيعة (أي تمثيل الأشياء أو المناظر الطّبيعية)، حيث أنّ العمل التّشكيلي يشبه إلى حدّ كبير الأصل المصوّر، معتمدا أو مستندا على أنّ الطّبيعة هي أصل الإبداع ومركز الجمال، كما يقول **خليل محمّد الكوفحي** في كتابه "مهارات في الفنون التشكيلية".[1]

ويذهب البعض الآخر، إلى إعطاء مفهوم آخر معاكس تماما للمفهوم الأوّل، وهو أنّ الصّورة أو العمل التّشكيلي، يخالف تماما الأصل، أو ما ليس له أصل واقعي، حيث يكون رمزا مجرّدا. ويمكننا القول، أنّ الفنّ التّشكيلي هو بصفة عامّة، كلّ إبداع به صفات جماليّة تنجزه يد الإنسان، ويشكّل ويمثّل موهبة وإرادة للإنسان في تشكيل وصياغة عمل، وإعطائه صبغة فنّية وجمالية. وبالتّالي يحقّق إبداعا تشكيليّا ذا بعدين على سطح اللّوحة. كما يذهب إلى ذلك المؤلّف نفسه وفي الصّفحة نفسها.[2]

---

[1] مهارات في الفنون التشكيلية . خليل محمد الكوفحي –عالم الكتب الحديث أربد –الأردن –2006– ص 15 .

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وممّا لا شكّ فيه، أنّ الهدف الجمالي يسبق الهدف المعرفي أثناء إدراكنا للأعمال الفنّية البصريّة، خاصّة فيما يتعلّق بالفنون التّشكيلية. وعلى ذلك فإنّ أحدهما لا يستبعد الآخر، بل قد يؤدّي إليه، ويتفاعل معه في تعميق الخبرة الجمالية بدرجات عدّة.

إنّ المتعة الجمالية المتأتّية من مشاهدة تحف فنّية تشكيليّة، لا تقتصر فقط على السّهولة، أو الرّشاقة الخاصّة بحركة العينين، فالأثر الجمالي ليس نتيجة حتميّة لحركة العينين، أو العمليّة البصريّة فقط، بل هو نتيجة عناصر وعوامل أخرى متعدّدة، بعضها انفعالي والآخر معرفي، وأخرى مرتبطة بالخبرة وغيرها. وأخرى مرتبطة بالبيئة وهي بدورها تتأثّر بمجموعة من التيارات الجمالية السّائدة. بحيث أنّه لو تغيّرت بيئته الإجتماعية لترتّب عن هذا التغيّر بالضرورة انقلاب هائل في نوع انتاجه الفني.[1]

إنّ العين تستمرّ في النّظر إلى فترة أطول عند المناطق المركزيّة من التّحف الفنّية التّشكيلية. أمّا العامل الحاسم في اتّجاه نظر العين، هو كمّية المعلومات الموجودة في عنصر، أو جانب من التّحفة الفنّية المعروضة. ويعتقد الباحثون أننا نرى الأعمال الفنية البصرية، خاصة التشكلية منها، بالطريقة نفسها، فانتباهنا ينجذب نحو جانب مثير للاهتمام في أحد الأطراف الفني، ثم تتحرك أعيننا بعيدا عنها، ثم تتوقف برهة، ثم تتحرك وهكذا.[2]

إنّنا إذا ذهبنا إلى قاعة عرض اللّوحات الفنّية التّشكيلية، ونظرنا إلى العلاقة بين شكلين (لشخصين أو منظرين طبيعيّين) في لوحة ما، فإنّ مسار حركة أعيننا سيتّجه من أحد الشّكلين إلى الآخر، ثمّ يعود إلى الشّكل الأوّل، ثمّ الآخر وهكذا. لكنّنا لو بحثنا عن الأسلوب الفنّي، فإنّ حركة

---

[1] مشكلات فلسفية، الجزء الثالث، مشكلة الفن، د.زكرياء إبراهيم، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص151.

[2] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مطابع الوطن الكويت، سنة2001، ص264 .

أعيننا ستّتجه نحو التّكوين الخاصّ باللّوحة، ونحو الموادّ المستخدمة، ونحو المهارة في استخدام الوسائط، كألوان الزّيت والألوان المائيّة، وأيضا نحو الابتكار والإبداع أو التّجديد الذي قدّمه الفنّان في المنهج والأسلوب.

وإذا كان اهتمامنا ينصبّ حول القصّة، أو الحكي الموجود باللّوحة، حسب نوعيّة اللّوحة (تشخيصيّة أو تمثيليّة)، فإنّ العين ستتحوّل عبر المشهد النّظري، الذي توفّره اللّوحة، وتبحث عن أجزاء ذلك المنظر، حتّى تكون قصّة ذات معنى. وقد يشبه العمل الفنّي الواحد من كثير من الوجوه عملا آخر ولكنّه لابدّ من يختلف عنه في نقطة ما اختلافا جوهريا. نظرا لما قد ينطوي عليه من تعديل بسيط تردّد أصداؤه في العمل كلّه. ومن هنا فإنّ مهمّة عالم الجمال إنّما تنحصر أوّلا وبالذّات في العمل على اكتساب تلك المهارة الفنية الدّقيقة التي يستطيع معها ان يلتفت إلى الفوارق الصغيرة المتناهية في الصغر. حتّ يتمكّن عن هذا الطريق من الوقوف على الشيئ الجوهري في كلّ عمل فنّي.[1]

إنّ العمل الفنّي التّشكيلي هو ثمرة خبرة وتجربة حياتيّة عاشها الفنّان التّشكيلي، وجسّدها في هذا العمل الذي ليس من السّهل رؤيته، والاستمتاع به، وفكّ رموزه وخيوطه، وقراءة معانيه، لأنّه يتطلّب على الأقلّ نسبة معيّنة من الثّقافة الفنّية يجب أن تتوفّر في المشاهد. وهذه الخبرة تعتبر الرّصيد الأساسي في تكوين الفنّان التّشكيلي، أو حتّى المشاهد للعمل الفنّي التّشكيلي. وتلعب الخبرة دورا مهما، وتبيّن بعض الدراسات أن الفنانين يقومون بعمليات تثبيت أطول للعينين على الأعمال الفنية حتى لو كانت مألوفة لها مقارنة بغير الفنانيين، وتبيّن أيضا أنّ الأفراد ذوي الخبرة

[1] Focillon. Généalogie de l'unique.in.deuxieme congres international d'esthétique. Paris 1939.Alcan.Tome11.pp :120-121

بالفنّ يركّزون أكثر خلال عملية التثبيت والحركة للعينين هذه على العلاقات بين عناصر العنل الفني، أمّا الأقلّ خبرة فيركّزون على عناصر العمل المنفردة أكثر من تركيزهم على العلاقات. وتلعب توقعات المتلقي للعمل الفني ومقاصده من المشاهدة دورا مهمّا في هذا الشّأن أيضا.[1]

تقول الفنّانة التّشكيلية سهام منصور: "... وليس هناك فرق جوهريّ بين خبرة الفنّان والمشاهد على عمله الفنّي مهما كان الاختلاف بين قدرتهما الإنتاجيّة، فخبرة الفنّان تنبع من ماض معيّن (ماضٍ يحمل ميوله وعاداته في الرؤية)، وهي كعادات العالم في التّفكير (أي يمكن أن يستمتع بها أشخاص آخرون)، ولكن هذا الاشتراك في فهم المعاني يحدث إذا سمح الشّخص لنفسه ببذل الجهد المناسب لاكتساب تلك العادات، وما ترتبط به من خبرات، فيجب أن نفهم الجوانب المختلفة للحقيقة الفنّية التي يهتم الفنّان بإيضاحها، ونفهم الطّريقة التي ينظّم بها عمله ليوضح ما استشاره.[2]

وفي ضوء هذا يمكن لأيّ شخص أن يبني العادات الضرورية للأدوات ويزوّد نفسه بالأرضيّة التي تسمح لنا بالتوغّل في عالم الخبرة الجمالية.

إن مفهوم الفن يختلف من مثقف لآخر ومن مثقف لإنسان عادي، ولكن هذا الاختلاف قد يتبدى ويغيب عند الفنانين إذا كانوا يسعون إلى هدف واحد. وبما أن الأفراد ليست لهم ميولات واحدة، فإنه من المنطقي أن يختلفوا في إدراك الأشياء، وتأخذ المرئيات أهميتها من نوع اهتمام الرّائي.

---

[1] Wypijewiski .j . ed 1998 . painting by numbers .komar and melamid scientifique guid to art .berkley .univer.of california press.

[2] "مفهوم الفن بين الماضي و الحاضر"، محاضرة فنية ألقتها الفنانة التشكيلية سهام منصور في جامعة اليرموك بتاريخ 1997/10/18 م

إنّ اللّوحة الفنّية التّشكيلية، هي عبارة عن حصيلة خبرة عاشها الفنّان التّشكيلي وسط مجتمعه، وتكون عاكسة لحالة من الحالات الاجتماعية، أو الطّبيعيّة أو الجماليّة أو غيرها، فتجربة الفنّان التّشكيلي تتبلور بناءا على ما عايشه من تجارب مختلفة في المجتمع الذي يعيش فيه، وبما يستثيره في العالم المرئي، فيشغل نفسه وكلّ حواسه بالتّعبير عن هذه الاستثارة في قالب فنّي، ولهذا التّعبير عن هذه الاستثارة عادة لون خاص يتّفق مع طابع الفنّان، ومع قدرته على التّعبير وثقافته الفنّية، وعلى ذلك، فالعمل الفنّي الذي ينتجه الفنّان ليس من السّهل رؤيته والاستمتاع به.[1]

إنّ العمل الفنّي بصفة عامّة والتّشكيلي بصفة خاصّة، يجب أن يكون ثمرة لعمليّة منهجيّة مدروسة، تفرض تنظيم العناصر المشكّلة للعمل الفنّي التّشكيلي، فتراه يعكس الطّابع الزّماني، ولابدّ لهذا العمل أن يصدر عن موهبة ومهارة إبداعيّة تنظّم مكوّنات العمل الفنّي. وهنا يستعين الفنّان بأساليب الإيقاع والتّنظيم والتّناسب من أجل فرض ضرب من الوحدة على ما في موضوعه من تعدّد في الأشكال أو الحركات أو الصّور.

ولكن المهمّ في العمل الفنّي ألاّ تطغى وحدته على تنوّعه، وألاّ يطغى تنوّعه على وحدته، بل يقهر تنوّع وحدته على الاعتراف بأنّها وحدة تنوّع، وهكذا نرى أنّ التّنظيم الفنّي للموادّ الخامّ لابدّ أن يفضي إلى إدخال عنصر الزّمان في صميم بناء العمل الفنّي.[2]

وهنا نخلص إلى القول، أنّ العمل الفنّي التّشكيلي لن يكون كذلك، إلاّ في إطار احترام نظام فنّي خاصّ، يشمل العناصر المكوّنة للعمل التّشكيلي، أو التّنظيم الفنّي للموادّ الخامّ، له أهداف وغايات رغم اختلافها. كالخطّ والشّكل والحيز والفضاء واللّون والملمس والتّكوين

---

[1] مهارات في الفنون التشكيلية .خليل محمد الكوفحي .عالم الكتب الحديث ص15، 16.

[2] مشكلات فلسفية (3) مشكلة الفنّ .زكريا إبراهيم .دار مصر للطباعة .ص 37

والأسلوب والحركة وغيرها من العناصر الخاصة باللّوحة أو العمل الفني. وينظّم ذلك كلّه من خلال النّمط أو التّصميم الكلّي والذي هو الوسيلة الأساسية للوصول إلى التأليف، أو التركيب الأركسترالي بين العناصر داخل العمل.[1]

لاشكّ أنّ المعيار التّشكيلي أو المقياس البحت في هذا الميدان، هو الوسيلة التي تمكّن الباحث من معرفة مظاهر وأوجه الجمال التي يتميّز بها أيّ فنّ من الفنون دون الاهتمام بمضمونه. وسوف نتطرّق إلى بعض القيم التّشكيلية الأساسيّة، ونحاول قياس الفنّ التّشكيلي الجزائري في الفترة الاستعمارية الفرنسية على أساسها، من خلال تحليل بعض التّحف الفنّية التّشكيلية لبعض الفنّانين المستشرقين والجزائريّين، إذ أنّه لا يخلو أيّ عمل فنّي تشكيلي من بعض العناصر الفنّية التّشكيلية وهي: الخطّ والمساحة، اللّون، الظّل والنّور، وملامس السّطوح والحيّز.

إنّ علاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، وما تشتمل عليه من إيقاع، هي التي تعطي للعمل الفنّي صفة الجمال، ذلك لأنّ الطّبيعة نفسها لا تخلو من هذه العناصر، وبروز بعضها في أشياء الطّبيعة هو الذي يعطيها جمالها الذّاتي، وهي تخضع لقانون إلهيّ رياضيّ في تكوينها.[2]

الرسم التشكيلي:

---

[1] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مطابع الوطن، الكويت، سنة 2001، ص262.

[2] ابوصالح الالفي : الموجز في تاريخ الفن العام.

وفنّ الرّسم التّشكيلي هو إحدى هذه الفنون، الذي لا يستطيع تمثيل إلاّ الأشياء والموضوعات الواقعيّة الموجودة بالفعل في الواقع، وفنّ الرّسم هو عبارة عن لغة تعبيريّة تعوض فيها الكلمات بالموضوعات، ومعناه أنّ الموضوعات اللاّموجودة واللاّمرئية لا موقع لها في فنّ الرّسم.

إنّ إعطاء تعريف أكاديميّ موحّد للجمال شيء لا يتحقّق، ومآل ذلك راجع بالدّرجة الأولى، إلى أنّ الجمال يخضع لمقاييس ذاتيّة، إذ أنّه لا يعتمد على مقياس ثابت عدا الذّوق، وهذا الأخير كما هو معروف لا يناقش.

وممّا سبق نجد أنفسنا مجبرين على التطرّق إلى المدارس الفنّية العالميّة والخوض في أشـــهرها حتّى يمكننا الوصول إلى إظهار وتبيان تعدّد الرّؤى واختلاف الأذواق، وبالتّالي تحديد معنى التّحفة الفنّية التّشكيلية، حيث أنّه يجب أن تتوفّر مجموعة مقاييس فنّية حتّى يمكن تصنيف ذلك العمل أو الإنجاز في ميدان الفنّ التّشكيلي في مصفّ التّحف الفنّية التشكيلية، ويمكن إدراجه في مدرسة معيّنة أو أسلوب معيّن. وأشهر هذه المدارس وأكثرها انتشارا هي: الكلاسيكيّة، الواقعيّة، الانطباعيـــة، الرّومانسية، الوحشيّة، الرّمزية، التّعبيرية، التّكعيبية، التّجريدية و السّريالية.

وممّا سبق أيضا، سنحاول إعطاء تعريف للتّحفة الفنّية حسب المقاييس الجماليّة المتعـــارف عليها، وحسب العناصر الجماليّة المتوفّرة في العمل التّشكيلي. ويتشكّل الفنّ التّشكيلي من:

النّقطة: هي أبسط العناصر التّصميمية، وقد تدلّ على المكان وحده ولا أبعاد لهـــا مـــن النّاحية الهندسية، وهي معروفة على أنّ لها شكل دائري، وتحدّد نهاية كل خط أو مكـــان تقـــاطع خطّين، واصطفافها بجوار بعضها يعني تشكيلها للخطّ البسيط على اختلاف أبعاده واتّجاهاته.

الخطّ: وهو من أهم العناصر التشكيلية، نظرا لصفاته الكامنة التي تتيح له القدرة على التّعبير عن الحركة والكتلة، وهو لا يعبّر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض الأشياء المتحرّكة فقط، وإنّما بمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتيّة تلقائيّة، تجعل الخطّ يتراقص في رونق مستقلّ عن أيّ عرض إنتاجي.

وإذا تتبعنا وظيفة الخطّ في التّحف الفنّية التّشكيلية الجزائريّة في الفترة الاستعمارية الفرنسيّة، نجد أنّه ليس له دور أساسيّ، وبخاصّة في العناصر الزّخرفية، وهو يكاد يستعمل لذاته دون أن تكون له دلالة موضوعية، إلاّ علاقته البعيدة في تأويل السّاق والأوراق في النّبات، ونجد في منتجات الفنّ التّشكيلي الجزائري في الفترة المذكورة كذلك، نمطين من أنماط الخطّ:

الأوّل، وهو الخط المنحني الطيّاش الذي يدور هنا وهناك متجوّلا في حرّية وطلاقة في حدود المساحة المخصّصة للزّخرفة، وهو لا يخرج عليها، ولكنّه يعطي إحساسا بالمطلق والاستمرار إلى ما لانهاية. يقف أحيانا وقفة قصيرة عند انتفاخه، ولكن لا يلبث أن يستمرّ، ويثب أحيانا فوق الخطوط أو يمرّ تحتها أو يتجاوز معها، وفيه صفة السّعي الذّائب والطّلاقة.

أمّا النّوع الآخر من الخطوط، فهو الخطّ الهندسيّ الذي تكون وظيفته تحديد مساحات تتكوّن منها حشوات، تتّجه نحو الدّقة والصّغر.

اللّون: وهو صفة طبيعيّة من صفات الأشياء، ولا يمكن رؤيته في الظّلام بسبب ارتباطه الشّديد بالنّور وهو مصدر الجمال للكثير من الأشياء، كجمال الألوان في الأزهار وفي السّماء عند غروب الشّمس. وتستعمل الألوان في الأعمال الفنّية بصفات مختلفة، كاستعمال اللّون لذاته (أي لقيمته الجماليّة الخاصّة). وكذلك استخدامه رمزيّا، كما كان متّبعا في العصور البدائية. واستعمال

الألوان في الفنّ التّشكيلي الجزائري يؤدّي وظيفة جماليّة أساسا، حيث استعملت الألوان الزّرقـــاء والخضراء والذّهبية والبنّية بكثرة، إلى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء والصّفراء. كما نشاهد في المنمنمات والتّحف الزّجاجية والخزف. وكذلك اللّون الأخضر والأزرق، وهـــذا مـــا نلاحظه مجسّدا في منمنمات محمّد راسم، وهي ألوان السّماء والماء والسّهل الخصيب.

وقد أخذ بعض الفنّانين المحدثين باستعمال الألوان استعمالا جماليّا، ومنهم الفنّان الفرنسي "هنري ماتيس"، الذي تأثّر بالضّوء الطّبيعي وألوان الطّبيعة. وسار على هذا المنوال كلّ من الفنّانين التّاليين: أوجين جيراردي ونصر الدين ديني وغيرهما.

الظّل والنّور: يؤدّي اللّون في كثير من الأحيان وظيفة النّور، ويُستعمل لذاته من جهـــة، ومن جهة أخرى يستعمل للتّعبير عن النّور والظّلمة. أمّا الظّلال فهي تحـــدث غالبـــا في الأجـــزاء الزّخرفية البارزة على الأرضية. وهنا تكون وظيفته جماليّة تشكيليّة، فضلا على أنّهـــا تـــساعد في توضيح مستويات السّطوح المختلفة القليلة البروز.

الملمس: هو تعبير يدلّ على الخصائص السّطحية للموادّ، وهذه الخاصيّة نتعرّف عليها من خلال البصر، وتتحقّق من خلال اللّمس. وهو يتحقّق كنتيجة لتفاعل الضّوء مع السّطح، فـــنحن ننظر للقيم السّطحية على أنّها ملمس السّطوح كما تحسّه اليد وكذلك كما يحسّها العقل، لأنّ فيه ميلا لوصف السّطوح المرئيّة على أنّها خشنة أو ناعمة.

والفنّان المسلم يستفيد من كلّ خامة ومن كلّ زخرفة ومن كل لون في إغنـــاء وإثـــراء المسطّحات، مستغلاّ القيم اللّمسية لسطوح الخامات الطّبيعيّة.

الإيقاع: يعتبر مجالا لتحقيق الحركة، فالإيقاع بصوره المتعدّدة مصطلح يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة، تجمع بين الوحدة والتعبير فهو يوحي بالقانون الدّوري لأوجه الحياة وهو على فترات مألوفة متساوية، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفّس انتظام، ونفس الشّيء بين النوم واليقظة . ومن الواضح أنّ هذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقّعه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلق إذا فقدناه.

أمّا الفنون التي يمكن أن تندرج تحت راية الفنّ التّشكيلي فهي:

1- فنّ الرّسم والتّصوير :

يعرّف **برنارد مايرز** الرّسم بأنه عبارة عن عمل تخطيطي (كروكي) لشيء تمّت رأيته في لحظة معيّنة. أمّا النّوع الثّاني من الرّسم، فهو عبارة عن عمل متناه قائم بذاته (إنّه صورة وليس مجرّد رسم تخطيطي). أمّا النّوع الثّالث من الرّسم، فهو الذي تستخدم فيه التخطيطات كدراسات لبعض الموضوعات تتمّ في النّهاية كعمل من أعمال التّصوير أو النّحت أو فنّ العمارة، أو تستخدم فيها التخطيطات كوسيلة لحلّ مشكلة بالنّسبة للحركة، أو في القماش، أو في الشّكل، أو في العاطفة.

ورغم أنّ **برنارد مايرز** يقول بأنه: يصعب أحيانا التّفريق بين الرّسم والتّصوير"، إلاّ أنّه يصف فنّ التّصوير من ناحية الأداء بأنه "فنّ توزيع أصباغ أو ألوان سائلة على سطح مستو (قماش التّصوير أو لوحة ذات إطار أو جدار أو ورق) من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والملمس والشّكل أو تخيّله. وكذلك الإحساس بالامتدادات النّاتجة عن تكوينات هذه العناصر". فالرّسم

والتّصوير يستخدمان موادّا ملونة على سطح من لون مختلف، لكن الرّسم يستخدم القلـــم بينمـــا يستخدم التّصوير الفرشاة واللّون السّائل .

أما بالنسبة لطرق الأداء في التّصوير فيقدّم **برنارد مايرز** الطّرق التّالية:

1. الفريسك- FRESQUE:

هي طريقة ذات تاريخ تتضمّن التّصوير على سطح طازج أو مبلّل. وهناك نوعان: الجافّ والمبلّل، فقد رسموا على ملاط من الجير المبلّل بألوان ممزوجة بالماء، ورسموا على جدار جافّ نسبيّا واستعملوا ألوانا ممزوجة بالبيض.

2. التّمبرا – TEMPERA:

يطلق على الأعمال التي نُفّذت بألوان ممزوجة بنسب مختلفة من صفار البـــيض، فـــالتّمبرا تقضي بتحضير أرضيّة معيّنة أو أساس تستخدم فوقه الألوان كطبقة منفصلة.

3. الزّيت:

إنّ استعمال الزّيت في التّصوير يحقّق تنوّعا كبيرا، ويعتبر وسيلة تنقل اللّون بسهولة، ويجفّ تلقائيا. واستبدل الفلمنكيون استعمال الورنيش الزّيتي السّميك القاتم البطيء الجافّ بورنيش ممزوج بالزّيت. ومن المميّزات الأساسيّة لمادة اللّون، هي مدى اختلاف مجال درجاتها اللّونية.

4. الألوان المائية:

هنا يمتزج اللّون بخامة يمكن إذابتها في الماء، وتتبخّر بعد أن توضع طبقة اللّون المذاب فوق سطح الورق. ويؤثّر نوع الورق في التّصوير النّهائي، فالسّطح كثير الامتصاص يعطي صـــفات الليّونـــة والخشونة والثّراء.

الجواش – Gouache:

تختلف الألوان المائية السّميكة أو الجواش عن الألوان المائية الشفّافة في أنّ الألوان تختلط باللّون الأبيض. ويعطي الجواش جوّا خفيفا وكذلك سطحا وملمسا يتميّزان بالجفاف، حتّى يكاد يشبه ألوان الباستيل.

الألوان المائية الشرقية:

هو ما استخدمه الصينيّون، فالتصوير الشّرقي إدراكيّ أكثر منه حسيّ، أي أنّه أكثر معالجة للأفكار الرّوحية ويحاول أن يعرض المادّي في إيجاد بديلا من هيئته الحقيقيّة.

5. ألوان الطباشير (الباستيل– PASTEL):

يعتبر الباستيل وسيلة من وسائل الرّسم ما دام من الممكن الرّسم بواسطته عبر سطح من ورق بقلم من الطباشير، وهو أسطوانة صنعت من لون متماسك بقليل من الصّمغ مصبوب مع الطّباشير وتمثل هذه الخامة أبسط الطّرق لوضع لون على سطح مستو،كما يقرّر برنارد مايرز.

6. فن الخزف:

الخزف والفخّار من أرقى الفنون التي عرفتها الإنسانيّة ولا زمت الحضارات منذ القدم، ويستطيع الفنّان من خلال الخزف أن يحقّق احتياجاته ويعبر عن نفسه من خلال الأشكال المجرّدة التي يبتكرها، والخامة الأساسية التي يعتمد عليها فنّ الخزف في العالم كله هي الطّين.

وبقدر دراستنا ومعرفتنا لمصادر وخصائص الطّينيّات الموجودة في بيئتنا، والتي نستخدمها في أعمالنا الخزفيّة، بقدر ما تحقّق لدينا الفرص التي تساعد على نجاح هذه الأعمال. والطّينة هي عبارة عن رواسب تكوّنت من مختلف العصور من تحلّل الصّخور بالعوامل الطّبيعية إلى فتات

صغيرة دقيقة حملتها المياه معها إلى مسافات في السّهول والوديان ورسّبتها بعد جريانها، فظهرت لنا على أشكال مختلفة متنوّعة تبعا لاختلاف العوامل الجوّية الطّبيعية التي كوّنتها، والمعادن الأخـــرى التي اختلطت بها قبل رسوبها.

7- فنّ المنمنمات

تعرّف الباحثة اللّبنانية **زينات بيطار** المنمنمة على أنّها عبارة عن صورة تشكيليّة تصغيريّة (أي مصغّرة النّسب والأحجام والأشكال)، بما يتناسب مع حجم صفحة الكتاب الموجودة فيه، وهي أيضا عبارة عن صورة إيضاحيّة لمضمون المخطوطة أو الكتاب، مهمّتها تمثيل الفكرة بأشكال مصغّرة وملوّنة. وتضيف بأنّه فنّ روحيّ ومادّي.

وفنّ المنمنمات هو فنّ إسلاميّ وعربيّ تقليديّ، ظهر في بغداد وطهران وسمرقند والهنـــد والأقطار المغربيّة العربيّة. وحفظ لنا هذا الفنّ صور الحياة والبيئة والعادات والطّقـــوس والتّقاليـــد وأنماط السّلوك والأعياد والأحداث التّاريخيّة والعمارة والزيّ والفنون[1]. ومن خلاله نستطيع تحديد المسلّمات الجماليّة والأخلاقيّة الإسلاميّة، نظرا للارتباط الدّيني والدّنيوي فيها. وتقول نفس الباحثة أنّ الفنّان الجزائري **محمّد راسم** (أحد مبدعي هذا الفنّ وأحد روّاده في المغرب العربي)، هـــو أوّل من أدخل إلى فضاء المنمنمة البعد الثّالث (أي العمق)، وذلك وفقا لقواعد علم المنظور الأوروبي. فالمنمنمة الإسلاميّة كما تقول كانت تعتمد مبدأ التّسطيح في بناء الحدث، من أعلى إلى أسفل أو بالعكس أو من يمين الصّورة إلى يسارها أو بالعكس، وأحيانا على شكل حلزوني.

[1] زينات بيطار، فن المنمنمات الإسلامية، كتاب التعبير بالألوان، مجلة العربي، الكويت، ط01، 2000، صفحة 86.

8. فنّ الخطّ العربي:

ولد الخطّ في بلاد كنعان "فلسطين، سوريا، لبنان والأردن"، منطلقا من الكتابة الكنعانيّة "الفلسطينيّة السّينائيّة والفينيقيّة والأوغاريتيّة"، حيث انتشرت الأبجديّة الكنعانيّة في أوروبا وآسيا. وشاع بين العرب أنّ الخطّ العربي مشتقّ من المسند الحميري، وآخرون يقولون أنه مشتقّ من الخطّ الأنباري والحيري، والمحدثون يقولون بأنّه مشتقّ من الخطّ النبطيّ العربيّ الذي استولد من الخط الآرامي الكنعاني، ونحن نعرف أنّ القرآن الكريم سُجّل بالخطّ العربي.

أمّا الحروفيّة فهي فنون التّشكيل المتولّدة من تزاوج جماليات الخطّ في الحروف العربيّة مع الزّخرفة والرّسم والتّصوير والرّقش، حيث تولد لوحة تشكيليّة ذات طابع حروفيّ. ثم تلاقت الحروفيّة مع الشّعر في لوحات تمتلك التّناسق الجماليّ والإبداع (أي أنّ الحروفيّة هي انزياح فنّي تشكيلي عن قواعد الخطّ التّقليدي مع اكتشاف طاقات جديدة ذات طبيعة تشكيليّة للحروف).

أمّا في العصر الحديث فظهرت الحروفيّة العربيّة منذ حوالي نصف قرن عند الخطّاطين التّشكيليين أو التّشكيليين الحروفيّين، الذين أوجدوا ميدانا يجمع بين الخطّ العربي وتقنية اللّوحة الحديثة "الحرف، العبارة، الكتابة، النّص"، ونذكر من هؤلاء **محمّد غنوم، أحمد مصطفى، ناجي عبيد، محمّد بوثلجة، يوسف أحمد، ضياء الغزاوي، نجي المهداوي ومحمّد المليحي المغربي** ...الخ.

9. تصميم الغرافيك:

هو فنّ الرّسوم المطبوعة، وتستخدم فيه تقنية الحفر البارز والغائر والسّطحي والسّيريغراف وفنون الكمبيوتر والكاريكاتير، كذلك فنّ الملصق وفنّ الإعلانات. وقد تداخلت الفنون الغرافيكيّة مع فنون الرّسم والتّصوير والنّحت والعمارة، انطلاقا من نظريّة تقارب الفنون.

10. فنّ النّحت:

هو فنّ تجسيم المواد المختلفة ليعبّر الإنسان عن قضيّة أو مشكلة أو موضوع من الموضوعات الموجودة في مختلف المجتمعات الإنسانيّة، وإعطاء هذه المادة أشكالا متنوّعة تتناسب والمعنى، وهي تشغل حيّزا من الفراغ.[1]

وكلمة النّحت تعني اقتطاع أجزاء من مادّة صلبة واستبقاء أجزاء أخرى، وهناك طريقة أخرى في النّحت تعتمد على بناء التّمثال على اعتبار أنّ البناء من الأسس التّشكيلية.

أما المواد الأوّلية المستعملة في فنّ النّحت فنذكر منها: الأحجار، الأخشاب، الجبس، الصّلصال، الشّمع، وأيّ مواد أخرى قابلة للنّحت والتّشكيل.

وأمّا الطّرق والأساليب الفنّية المستخدمة في عمل المنحوتات فهي: طريقة الحفر المباشر، طريقة التّشكيل وطريقة النّحت الإنشائي.

والنّحت عدّة أنواع يحدّدها الباحثان الرّوسيان كوستين و يوماتوف في كتاب لغة الفنّ التّشكيلي، وهي كالآتي:

- المجاميع، وهي مجموعة التّماثيل الشّخصية التي تربطها حبكة وموضوع وإنسانيّة واحدة، وأشكال المجاميع النّحتية يمكن أن تكون نموذجا فنّيا عامّا أو مشهدا أو قضية.
- التّماثيل والنّصب التّذكارية: وهي تجسيد لأشكال مختلفة ولها حبكة. فالفنّان يمكن أن يجسّد في التّمثال قضايا واسعة إلى جانب قضايا تخصّ شخصية معيّنة. وكثيرا ما تكون في شكل نصب تذكاريّة أو بورتريهات، وأحيانا يندمجان.

---

[1] المصري عبد الرحمن، شويكيني شوقي، فن النحت، دار الأمل، إربد الأردن 1990 .

11. فنّ الفسيفساء:

يعتبر فنّ الفسيفساء من أقدم الفنون، وأوّل من استعمله هم الرّومانيون وذلك في القرن الأوّل من الميلاد وتفنّنوا فيه باستعمال الحجارة الملوّنة وخاصّة اللّونين الأسود والأبيض وأنتجوا أعمالا غاية في الدّقة والبراعة.[1]

وتأثّر المسلمون بهذا الفنّ، واستعملوه في تزيين بناياتهم وقصورهم، كما استخدموه في الزّخرفة والخطّ العربي.

12. العمـــارة:

ظهرت العمارة قبل التّاريخ وعرفت ازدهارا في الحضارات الكنعانيّة والمصريّة واليونانيّة والرّومانية والبيزنطيّة. وازدهرت قبل الإسلام الزّخارف الهندسيّة والنّباتية في العمارة العربيّة.

وامتازت العمارة العربية بنوع من الفنّ التّشكيلي الذي أُدمج مع العمارة، وهو ما يعرف بفنّ الزّخرفة، وقامت على صيغ هندسيّة ونباتيّة عبّرت عن معاني روحية.[2]

وأخذ الرّقش الهندسيّ لونا خاصّا عند العرب ووصل ذروته عند المغاربة، وأخذت الزّخرفة المعماريّة طابعا داخليّا خصّ البيوت العامّة كالمساجد والمدارس.

---

[1] مهارات في الفنون التشكيلية، خليل محمد الكوفحي، جامعة اليرموك، مطبعة عالم الكتب، آربد، الأردن، سنة2000، ص184.

[2] لغات الفنون التشكيلية، عز الدين المناصرة، عمان، 2003، ص 11.

التّحفة الفنّية التّشكيلية:

قبل أن نصل إلى إعطاء تعريف موحّد للتّحفة الفنّية التّشكيلية، يجب أن نعرّج ولو بإيجاز على الجمال، ونحاول أن نفهم ونحدّد مفهومه، ومن ثمّة يمكننا أن نصل إلى كشف العلاقة بين الجمال والتّحفة الفنيّة التّشكيلية، وكذلك إظهار العناصر الجماليّة التي يجب توفّرها في العمل التّشكيلي، كي يرتقي إلى رتبة أو مصفّ التّحفة الفنّية التّشكيلية.

تعريف التّحفة الفنّية:

يعتبر تحفة فنّية كلّ عمل تدخل فيه الأيادي لتحويل شيء عادي إلى تحفة فنّية في الصّناعة التّقليدية، وخلافا للمنتج الصّناعي الذي وإن اكتسب مزايا جماليّة وتعبيريّة، فإنّه لا يمكننا أن نطلق عليه اسم التّحفة الفنّية، ولا يمكنه أن يتّخذ هذه الصّفة أصلا.

ومن أجل إنجاز وتحقيق تحفة فنّية تشكيليّة، يجب أن تتوفّر عدّة شروط منها: اليد الكُفئة التي يمكنها تجسيد المشروع واقعيّا، ويمكن اعتبار الفنّ هو التّنظيم الحقيقي الذي يشتمل على فكرة المشروع وكذلك هو مجال التّقاطع الملموس بين الطّريقة والتّقنيّة المعتمد لتطويع المادّة، ويعتبر الفنّ هو الإطار الذي تنمو فيه وتتبلور التّحفة الفنّية.إن العمل الفني التشكيلي الكامل أو المكتمل هو الذي يضم جميع العناصر التشكيلية التي يحتاج إليها بناؤه، حيث يجد جميع الخطوط و الألوان التي تتكون فيها مجموعة متناسقة تكفي نفسها بنفسها. وهكذا تكون فكرة العمل الفني التشكيلي المنتهي متعلقة بموضوعه، أما فكرة الإكتمال فتتعلق بالقطعة التصويرية[1] وأخرى منتهية، الشيء

---

[1] بحث في علم الجمال .جان برتليمي .دار النهضة مصر .1970.ص ،246 .

المنتهي قد لا يكون مجهزا على الإطلاق بمعنى أن اللمسة الروحية الهامة التي يصنعها الفنان في موضعها قيمة ضخمة.[1]

والفرق بين التّحفة الفنّية التّشكيلية والمنتج الصّناعي، هو أنّ التّحفة الفنّية عبارة عن رسالة مرتبطة برهافة حسّ الفنّان، إذ أنّ الفنّ يغوص في أعماق النّفس والشّخصية ليسبر أغوارها.

وينعكس كلّ هذا على العمل الفنّي الذي ينتجه الفنّان فيخرج هذا العمل على شكل تحفة فنّية لها طابع متميّز وفريد وناذر.

أمّا المنتج الصّناعي فيمكنه أن يكون بكمّيات كثيرة غير محدودة لنسخ متماثلة، وهنا يكمن الفرق، إذ لم يعد المنتج الواحد فريدا من نوعه، والآلة لا يمكنها أن تحصل على الأبعاد الأصليّة الخلاّقة، التي تنبع من بين أيدي الحرفيّين في الصّناعات التّقليدية، فالصّناعة التّقليدية تضفي على منتجاتها طابعا متميّزا وفريدا.

ويدرك كلّنا أنّه ما من شيء مثير للإزعاج أن يكون الشّخص نسخة لشخص آخر، وحتّى إن اعترفنا أنّنا نكنّ الودّ في كثير من الأحيان للأشخاص الشّبيهين بنا، إلاّ أنّنا لا نتقبّل أبدا أن نترع صفة الأصالة المنفردة.

لقد تعاقبت على بلدنا الكثير من الحضارات، وجلبت معها عاداتها وتقاليدها بشكل أثّر على طريقة العيش المحلّية، و كذا الصّناعات التّقليدية، هذا التّزاوج بين مختلف الثّقافات والحضارات على أرض الجزائر سمح بتمازج متّسق لمختلف التّقنيّات الإنتاجية والاختيارات الثّقافية وطرق التّعبير.

---

[1] بودلير .صالون 1845 . أعماله .ص 578 .

لقد تولّد عن كلّ هذا بروز فنّ يستمدّ إشعاعه من الثّقافة البربريّة، والبيزنطيّة والإفريقيّة التي انصهرت في إطار بوتقة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، فكون الإنسان اجتماعيا يعني امتلاكه لهويّة شخصيّته انطلاقا من انتمائه لمجموعته، ولكن هل يمكن إدراك الهويّة دون مفهوم الانتماء؟

إنّ الفنّان المتجذّر بعمق على أرضه، مرتبط بعائلته، مرتبط بديانته، محصور بإطار قيمه الثّقافية، ملتصق بأعماله، وإنّ ما يميّز الفنّان هو تفرّده عن غيره، ولكن لا تستشفّ تفرّده إلاّ بمقارنته بغيره، فهذه الخاصّية تجيء لإثراء الثّقافة الوطنيّة.

إنّ الفنّان التّشكيلي يغلب عليه اهتمامه بغيره، وحول هذا الآخر يتمحور عمله بالنّظر إلى مرجعيّته الثّقافية الاجتماعية التي يمكن أن تجمع بينهما، فالفنّان يبحث دائما على الإعجاب عن طريق منتجاته (اللّوحات التّشكيلية وغيرها)، وسعادته تبلغ ذروتها إذا ما حقّق هذا الهدف، واللاّمبالاة بمنتجه هي أقصى السّلوكيات العقابيّة التي تسلّط على الفنّان. فالفكرة التي يكونها الفنان عن نفسه بالنسبة للجمهور هي التي تؤثر عليه و على عمله الفني ، فهو دائما يعمل على استمالة الجمهور نحو عمله هذا.[1]

إنّ نوعيّة الاتصال الاجتماعي والاتصال المشخّص تؤدّي دور التّعامل المحدّد لتوفير المناخ الملائم والمشجّع للفنّان في تعبيره الفنّي، وإن كانت هذه الطريقة توفّر الرضا للفنّان إلاّ أنّها لا تساعده على الإبداع الفنّي، وتؤثّر على إنتاج التّحف الفنّية التي ينتجها الفنّان، فالأمر عنده عبارة عن مقارنة مستمرّة لفنّه بفنّ غيره، بل قُل مقارنة لنفسه بغيره، وحينما يقرّر علماء الإستيطيقا

[1] Charles Lalo . notions d'esthetique .p , u ,f .1952 .p 86.

الاجتماعية أن القيمة الجمالية هي في صميمها شيء اجتماعي، فإنّهم يعنون بذلك أنّنا لا يمكن أن نتصوّر القيمة الجمالية إلاّ تحت مقولة التوافق الاجتماعي أو التقدير الجمعي.[1]

وإذا ما رأى الفنّان نفسه غير متفوّق على غيره في مجال إنتاجه ولا يميّزه شيء عنه، فإنّه سيغرق في ظلمة التّقليد واللاّ إبداع، فالاعتراف بقيمة إنجازات الفنّان وإعطائه القيمة اللاّئقة ووضعها موضعها المناسب تجعل من الفنّان يحسّ ويشعر بقيمة وجوده ومكانته في المجتمع.

إنّ الفنّان يعيش من فنّه ولفنّه وفي فنّه، إنّه يعيش تحت سلطته لدرجة الغرق الكلّي، إنّه يتشبّع به حتّى أنّه لا يدرك ولا يفكّر، ويستجيب إلاّ من خلال فنّه، وهذا هو الفنّان في أسمى معانيه، والفنّ هو تلك العلاقة الموجودة والخالصة التي تربط النّاس بالرّجوع إلى معتقداتهم المتجذّرة، كما يتوهّم الكثيرون أنّه لا يمكن أن يكون ثمّة فنّ إن لم يكن هناك وفاء من قبل الفنان للعالم، مادامت جذور الفن متأصّلة في أعماق الطّبيعة على حدّ تعبير بعضهم.[2]

والفنّان في تفكيره العقلي يبحث عن مقارنة نفسه بغيره من الأشخاص في وضعيّته من حيث ما يشعر به وما يشعرون به. والاتصال في مجال دراستنا هذه، هو عمليّة مشاركة الفنّان لعدّة أشخاص أو شخص في فترة زمنيّة معيّنة، وفي مكان معيّن في تجارب غيرهم في أزمنة وأمكنة مختلفة باستعمال المعارف المشتركة بينهم، وعلى هذا فالمرأة الميزابيّة التي تنسج سجّادا، سواء كان "حنبلا" أو "زربيّة" ستنسج عليها رموزا تمثّل "الشّمعدان" أو "حلقة الارتباط" أو "سرير الزّواج" أو "المثرد" لتعبّر عن احتفالات الزّواج. وبالمقابل فإنّها سترسم "ثعبانا" أو "عقربا" حسب ما هو متعارف

---

[1] Charles Lalo.introduction a l'esthetique.colin.1912.p334.
[2] M.Nedoncelle :introduction à l'esthètique.P , U,F.1953.p22.

عليه في الرّموز التقليدية للتّعبير عن الخطر والخوف. وهذه الرّسالة التي تحتوي عليها التّحف، تعبّر عن فترة زمنيّة معيّنة تنقلها للأجيال اللاّحقة، مصمّمة حسب خصائص فترة معيّنة.

ومن هنا نخلص إلى إعطاء تعريف موجز للتّحفة، ويمكننا القول أنّ التّحفة الفنّية هي مرآة الإنسان ونتاج عمله النّاضج، ومن ثمّة ندرك أهمّية التّحفة الفنّية بغضّ النّظر عن الإطـــار الـــزّمني والمكاني لها.

إنّ أيّ تحفة فنّية هي من صنع وتشكيل فنّان كوّنته التّجارب وصهرته، وتشبّع بقيم مجتمعه وصقلت ذوقه الظّروف التي تحيط به. لذلك يمكن القول أنّها (أي التّحف) تمثّل إرهاصات ذلـــك الفنّان الصّانع للعمليّة، والعاكسة لحياته الاجتماعية، مجسّدا بذلك صورة مجتمعه، وصورة من صور ثقافته الحضاريّة، مهما كان شكلها، ونوعها المادّي أو الرّمزي، لأنّها تحشد أوّلا وأخيرا حركيّـــة للإنسان في مسيرته الحياتيّة.[1]

وغالبا ما نجد تحف فنّ الرّسم التّشكيلي هي الأكثر شيوعا والأشهر صيتا بين متذوّقي الفنّ التّشكيلي وهي الأكثر وجودا في المتاحف العالمية، وخاصّة اللّوحات التّشكيلية المنجزة بـــالألوان الزّيتية، حيث أنّها تباع في المزادات العلنية وبأغلى الأثمان.

ومن الأسباب التي تجعل من اللّوحات التّشكيلية الزّيتية تنال هذا القدر من الاهتمام والقيمة، نذكر بعضها:

---

[1] الدّكتور محمّد عقاب- .قسم الآثار- جامعة الجزائر

- السّهولة التي يجدها الرسّام في التّعامل مع الألوان الزّيتية فوق سطح اللّوحة، فالرّسم بالألوان الزّيتية أيسر من سواه في مطاوعته للرّسام[1]. وينتج عن ذلك بطبيعة الحال التحكّم في حيثيّات وتقنيّات التّعامل مع العناصر التي يريد الرسّام تكوينها وتشكيلها على سطح لوحته، وهذا بخلاف الصّعوبات التي يلاقيها الفنّان الرّسام في أشغاله بالألوان الأخرى كالألوان المائيّة والرّسم بالغواش والرّسم بالأكريليك وغيرها ...

كما أنّ الرّسم الزّيتي له خاصّية أخرى يتميّز بها، وهي أنّ الرّسم المنجز به يبقى لمدّة أطول. وهذا شرط أن يكون قد أحسن اختيار السّطح، واللّون، حتّى يستطيعان مقاومة عوامل الدّهر، التي من شأنها أن تتلف المادّة المكوّنة للوحة، وتُرتّب وتُصنّف هذه اللّوحات التّشكيلية في مرتبة التّحف الفنيّة، إذا استوفت إضافة إلى ما سبق ذكره لشروط معيّنة، واجتمعت فيه معظم الأسس الجماليّة لعناصر الفنّ التّشكيلي، والتي تتمثّل في: المظهر الكلّي للعمل الفنّي من منظور ثلاثي الأبعاد، وهو ما يسمّى الشّكل، والاتزان بين العناصر الشّكلية المكوّنة له، والعمق الذي ينطوي على مفهوم البعد أو المسافة أو المكانة اللاّئقة، واللّون ونعني به الائتلاف اللّوني، والزّمن والحركة والإيقاع، والملمس، والتّكوين الذي نعني به تكوين لوحة أو تكوين منظر هو البنية أو النّسق الذي ينظّم عناصرها كافّة، وهو وثيق الصّلة بالاتزان بين العناصر، والموضوع على اختلافه (صورة شخصيّة، منظر طبيعيّ وطبيعة صامتة). ونعني بها قيم الإيقاع، والاتزان، والوحدة، والتّناسب، التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشّكلية على سطح اللّوحة، وهي تظهر متضافرة ومتّحدة

---

[1] أصول الرسم والتلوين – عبد كيوان – دار ومكتبة الهلال – بيروت ص 81

في كلّ ممارسات الفنّ التّشكيلي[1]. وباستيفائها لهذه الشّروط تكون اللّوحة التّشكيلية قد اتّسمت بميزة الجمال، وحقّقت مختلف القيم الفنّية. وهذا على حسب الصّورة التي يريد الفنّان إيصالها كرسالة فكرية أو جمالية، من خلال هذه التّحفة الفنّية التّشكيلية.

والمجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات، لم يخل تاريخه من هذه التّحف الفنّية التّشكيلية، بل سجّل عبر مختلف محطّاته التّاريخية الفنّية عدّة آثار من هذا النوع، لا تزال تحتفظ بها المتاحف الجزائرية. وهذا ما سوف نحاول دراسته ومعالجته في هذه الرسالة.

---

[1] مهارات في الفنون التشكيلية . خليل محمد الكوفحي .جامعة العلوم .مطبعة عالم الكتب الحديث .ص 73 .

الفصل الأول

الفنّ التّشكيلي في الجزائر

- الفنّ التّشكيلي في الجزائر قبل الإستعمار الفرنسي.
- الثّقافة الفنّية للمجتمع الجزائري.
- المراحل المميّزة للفنّ التّشكيلي الجزائري قبل الإستعمار الفرنسي.
- أثر المسلمين على الفنّ في الجزائر.

الفنّ التّشكيلي في الجزائر قبل الاستعمار الفرنسي:

تداولت على شمال إفريقيا عامّة، وبلاد المغرب العربي خاصّة، منذ القديم وبالأحرى على أرض المغرب الأوسط، التي هي الجزائر عدّة حضارات راقية، وكان لتلك الحضارات آثار ومميّزات طبعت تاريخ الجزائر، وميّزت عدّة مراحل منه بفضل معالم ومميّزات كلّ حضارة على حسب اختلافها وانتماءاتها، الشيئ الذي بوّأها مكانة خاصّة بين الأمم ذات الحضارات العريقة، بفضل كثافة وتنوّع تراثها التاريخي.

لقد ساهم السّكان المحليون في صنع تلك الحضارات الغابرة، والتي تولّدت نتيجة التّأثّر بفنّ البحر الأبيض المتوسّط والفن البونيقي والروماني. وهكذا ابتداءا من العصر الحجري القديم، نرى أنّ رجال ما قبل التاريخ قد وضعوا الأسس الفنية للمجتمعات الرّيفية بالمغرب الكبير...فإذا استطاعت بواسطة الأسلحة والأدوات أن تقضي على المسافة التي تفصلها عن الطريدة أو النبات، فقد أصبحت من جهة أخرى تسعى من أجل إدخال نظام على الفوضى السائدة بواسطة الطقوس والهياكل المأتميّة والتّزيين البدني والرّسم الجداري والنّحت ولو أدّى بهم ذلك إلى تسجيله في حيّز الطبيعة[1].

وقد مرّت على الجزائر قبل الفتح الإسلامي خمس أمم عظيمة: البربر، وهم السّكان الأصليون، والفينيقيون، ثمّ الرّومان، فالوندال، والرّوم (البيزنطيون).

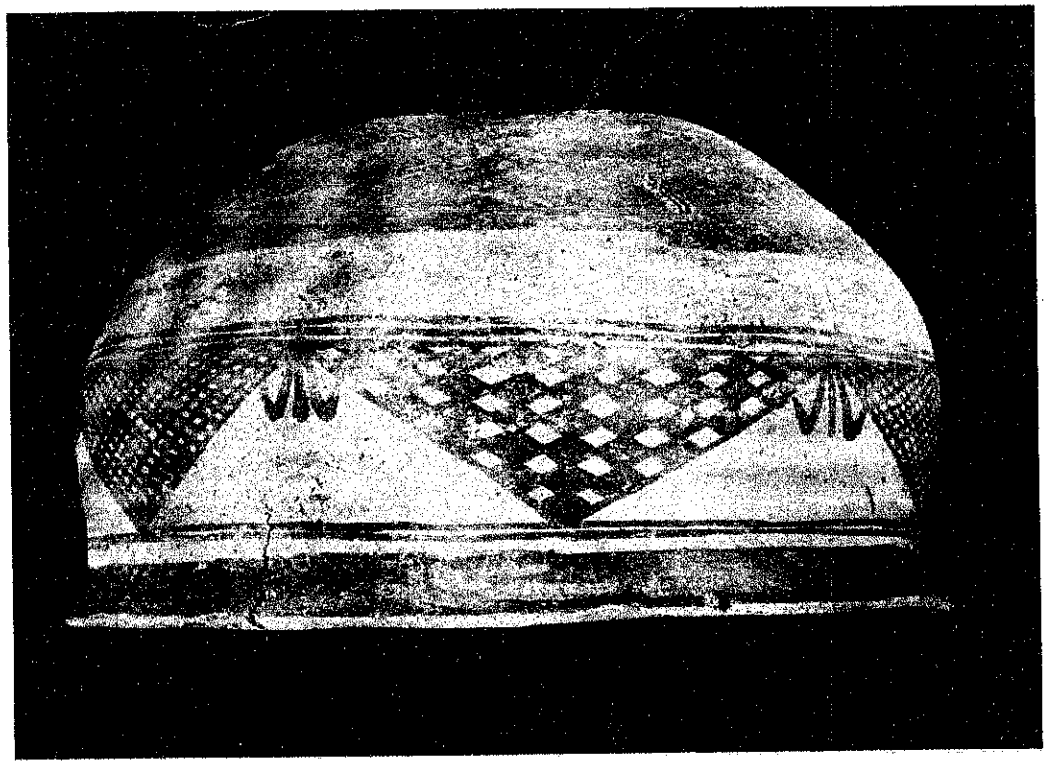
ولايستبعد أن يكون رجال ما قبل التاريخ قد استعملوا مبكّرا جدّا الأواني الجلدية كالقرب أو ربما الخشبية، و لم يبق منها الآن شيء، لأنّ مادتها فانية. إلاّ أنّه في أواخر ما قبل التاريخ

---

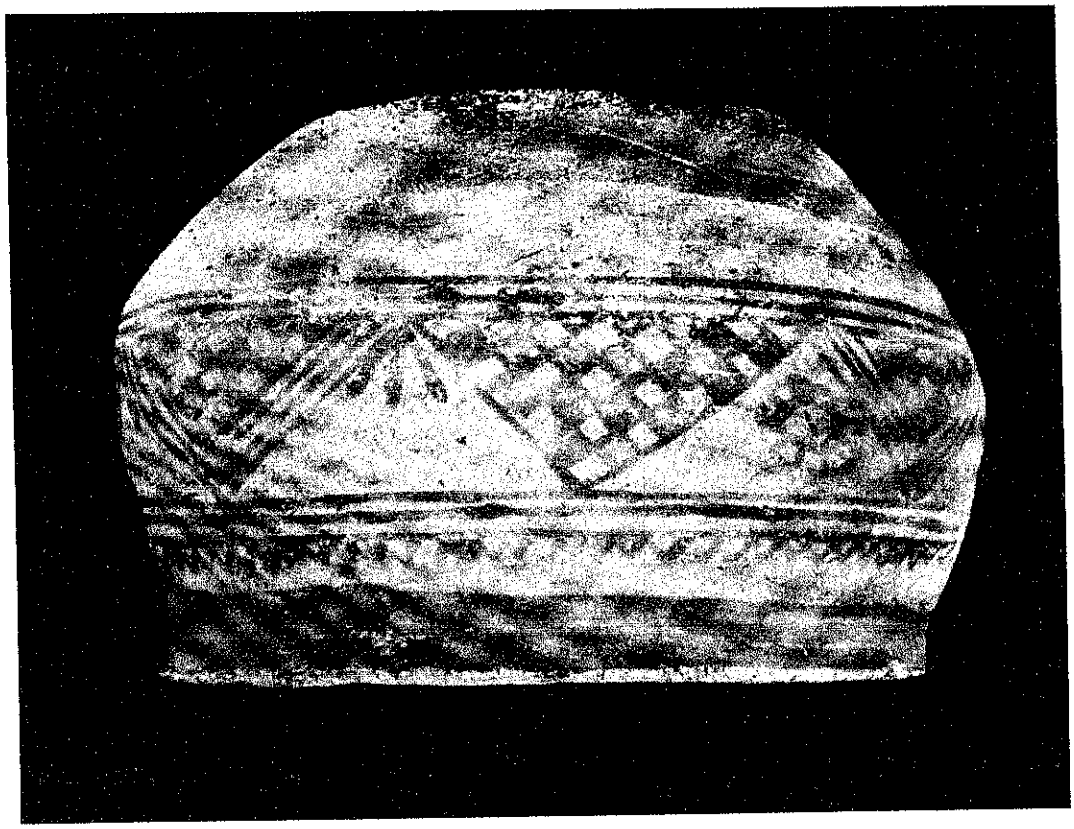
[1] متاحف الجزائر . سلسلة الفن والثقافة . الجزء الخامس . ص 10.

كان سكان عصر الكبسياني والنيوليتي قد جعلوا من بيضة النعامة المجوّفة والمثقوبة من أحد قطبيها غناءا، ربّما كان سريع الانكسار ولكنّه صالح للاستعمال بدون شكّ. وقد كانوا أحيانا يولـــون هذه الأواني اهتماما خاصّا. وهذا الاهتمام يتجلّى في وجود رسوم هندسية بسيطة حول الثّقـــب، إلاّ أنّ المرحلة الأكثر تميّزا في حياة شمال إفريقيا هي المرحلة النيوليتية، التي جاءت بالفلاحة وتربية المواشي، كما أدخلت الطّرق الفنية في صناعة الخزف المزخرف. وهكذا انتشرت هذه الـــصناعة شيئا فشيئا إلى أن وصلت إلى منطقة الهقار، في الألف السابع، ولا زالت باقية إلى اليوم، مـــشكّلة عنصرا من عناصر الثّقافة الأساسية للمجتمعات القروية في المغرب الكبير. ونرى مثلا أنّ الأوعيـــة في العهد النيوليتي كانت ذات قعر نصف كروي أو مخروطي وذات جوف مزيّن كلّيا أو جزئيـــا. وفي ذلك العصر كان الاختراع في الزخرفة أكثر بروزا من الأشكال[1].

[1] المرجع السابق . ص 14.



الشكل رقم: 01



الشكل رقم: 02

كما أنّنا نستطيع أن نشاهد على مساحات الصّخور في جبال الطّاسيلي بوادر فنّ ينمّ عن عبقريّة قبائل تلك المناطق، تتمثّل في الرّسومات المختلفة، وتمثّل الحيوانات والإنسان، عبّر بواسطتها الإنسان البدائيّ على الطّبيعة والمحيط الذي كان يعيش فيه، وتلك الظّروف الصّعبة التي عاشها إبّان تلك الفترة.

وقد شهدت منطقة الطاسيلي ناجير، منذ ألوف السنين نشأة آيات الفن الجداري التي نالت إعجاب كبار المتخصصين بهذا الفن في العالم، مثل الباحث هنري لوط H.Lhote، الذي انبهر من شدّة إعجابه برسومات صخور الطاسيلي إبّان جولته الاستكشافية التي قادته إلى المنطقة خلال فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر.

إنّ الزّائر للجنوب الجزائري وخاصّة منطقة جانت بأقصى الجنوب الغربي، وبالضّبط بمنطقة الطّاسيلي، يجد نفسه وسط أكبر وأهمّ متحف على الهواء الطّلق على المستوى العالمي، والذي يعدّ ميراثا إنسانيّا عالميّا ضاربا جذوره في التاريخ. هذا وإذا كانت عين الجاهل لا ترى أو تلاحظ دلائل هذا الوجود، فإنّ من يستطيع قراءة الطبيعة في الجزائر أو في جلّ أرجائها في تلّها وصحرائها، يجد أنّ أكوام الأدوات والعظام والرّماد والفحم والنقوش والرسوم على جوانب الصخور، تثبت أنّ الجزائر كانت حقا أرضا قديمة وأرض حضارة عريقة[1].

إنّ وجود تلك الرّسومات المحفورة على الصّخور، كلوحة "البقرة الباكية" المنقوشة والمحفورة على سطح صخرة وسط الرّمال الذّهبية، والموجودة غير بعيد عن مدينة جانت، قد أبهرت الفنّانين

[1] المرجع نفسه. ص11.

والزّائرين لها، وهذا خير دليل على الذّوق والموهبة الفنّية المنتشرة وسط قبائل تلك المنطقة على وجه الخصوص.

وتولّد عن الاحتكاك بالقبائل والشّعوب المجاورة والحضارات على مرّ الأزمان ابتكارات عديدة في مجال الفنّ، وخاصّة الفنّ التّشكيلي الذي ظهرت إشاراته منذ القدم مع الإنسان البدائي. فطوّع ذلك الإنسان المواد المختلفة، وجعلها في متناوله وقضى حاجاته المختلفة كالجلد والمعادن وغيرها...

وكذلك الفنّ المتمثّل في النّقش والحفر على الصّخور خاصّة، حيث استمرّت تلك التّكوينات ذات الأشكال المجرّدة والهندسيّة في العديد من المناطق إلى الآن. وشكّلت طابعا جماليّا أصيلا وهويّة ثقافيّة خالصة، فكانت إذن تلك الزّخارف المشكّلة من خطوط ومعيّنات وتشهير وتنقيط على الزّرابي والفخّار والحليّ.

الثّقافة الفنّية للمجتمع الجزائري قبل الاحتلال الفرنسي:

يجدر بنا الحديث قبل التطرّق إلى موضوع الثّقافة الفنيّة لمجتمعنا الجزائري، إلى الكلام عن تراث وآثار الصّناعات التّقليدية والزّخرفة، التّي وصلتنا وما تزال قائمة إلى غاية الآن، كالآثار الفخّاريّة التي اكتشفت بمنطقة عين الحنش بالقرب من مدينة سطيف، والرّسوم المنقوشة على سطوح صخور جبال منطقة الطّاسيلي، والزّخارف الموجودة على بقايا البنايات القديمة، كآثار المسارح الرّومانية بتيمقاد وشرشال وغيرها، والتي تبيّن وتظهر جانبا من الذّوق الفنّي لمجتمعنا العربي المسلم، الذي تعاقبت عليه الحضارات منذ القديم، وعرفت أراضيه صراعات فكريّة وحروب، وما نتج عن ذلك من النّاحية الثّقافية من آثار فنيّة طبعت تلك الحقبات، وذلك بفضل الاحتكاك والتّفاعل الحاصل بين تلك الثّقافات، فازدهرت عدّة فنون وصناعات تقليديّة، إذ عرفت الموسيقى بصفة عامّة والأندلسيّة بصفّة خاصة مكانة مميّزة في أذواق سكّان بعض الجهات، كسكّان مدينة تلمسان ومستغانم والبليدة والجزائر العاصمة وقسنطينة وغيرها...

أمّا الصّناعات التّقليدية والزّخرفة، فعرفت انتعاشا ظاهرا على اختلاف أنواعها وفي شتّى المناطق الجزائريّة، فكان للصّناعة الفخاريّة والنحاسيّة والنّسيج وغيرها شأن واهتمام كبير وسط سكّان الجزائر، فأولوها عناية كبيرة، وكانت مصدرا هامّا في الكسب بالنّسبة للكثير من التّجار والحرفيّين.

وكان لهذه الصّناعات التّقليدية والموسيقى وغيرها طابع فنّي يميّزها عن غيرها، وكانت بذلك مرآة عاكسة لذوق المجتمع الجزائري آنذاك.

وعلى الرّغم من انتشار بعض مفاهيم الجمال لدى النّخب الثّقافية من المجتمع الجزائري في ذلك الوقت، إلاّ أنّه كلّما طرحت موضوعات فنّية للنّقاش أو عندما يفكّرون تفكيرا لـــه علاقـــة بالفنّ، نلاحظ أنّهم يهملون الكثير من القيم التّشكيلية، وعموما يدلّ ذلك على قلّة الثّقافة الفنّيـــة التّشكيلية، بالمعنى الحديث لهذا المفهوم.

إنّ عدم تردّد المواطنين على معارض الفنون التّشكيلية وعزوفهم الشّبه كلّي عنها، إن لم نقل مقاطعتهم لها، ذلك نتيجة لعادات متوارثة، وهذا راجع إلى نقص الثّقافة الفنّية التّشكيلية بالمفهوم الغربي الحديث، والتي تحتاج بدورها إلى ظروف وشروط خاصة، حتّى يستطيع أفراد المجتمـــع أن يتذوّقوا ذلك العمل الفنّي التّشكيلي. وهذا ما تعرّض له **خليل محمّد الكوفحي** في كتابه مهارات في الفنون التّشكيلية، حيث أظهر تعلّقهم بالجانب المظهري أو الإطار دون القيمة الفنّية الموجـــودة في الصورة. فنلاحظ أنّ العرب المسلمين عند تأثيث بيوتهم يصرّون على تطبيق ثقافتـــهم الفنّيـــة وحساسيتهم الجمالية فهم يعلّقون الصّور ويهتمّون بإطاراتها الغالية القيّمة دون الاعتماد على مـــا يوجد في الصّورة من قيّم فنّية ومقاييس علميّة. وهكذا فالمجتمع لا يقتني الصّورة لأســـباب فنّيـــة، وإنّما ليرضي ذوقه السّاذج وثقافته المحدودة، وأيضا تماشيا مع العادات الدّارجة والمنتشرة، حتّى أنّ الكثيرين منهم يستحضر الصّور الطّبيعيّة من الخارج، معلّلين ذلك بجمال الطّبيعة بتلـــك الـــبلاد. وفوق ذلك كلّه، فإنّ الممارسات الحديثة المتطوّرة للفنون التّشكيلية لا تجد صدى لدى الجمهـــور، بل بالعكس تجد استنكارا وتشنيعا يصل أحيانا إلى غاية التّفور والسّباب[1].

[1] مهارات في الفنون التشكيلية، تأليف خليل محمد الكوفحي، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2006 ، ص 6.

والجزائر باعتبارها جزء من العالم الإسلامي والعربي، فإنّه من الطّبيعي والمنطقي أن تكون ثقافته عربيّة إسلاميّة، فكان الدّين الإسلامي مصدر إشعاع وتأثير على حياة المجتمع، حيث أثّر في الثّقافة والنّظم القانونيّة والعلاقات الاجتماعية، إذ كان عنصرا أساسيّا من مكوّنات الهويّة والشّخصية الجزائريّة، حيث كانت الحياة الثّقافية امتدادا للحضارة الإسلاميّة العربيّة، فكان التّدريس بالعربيّة وكان للكتاتيب والزّوايا والمساجد دور مهمّ في تعليم أفراد المجتمع من علوم ومعارف وقرآن وفقه، فعملوا على تلقين المجتمع أصول الثّقافة العربيّة والإسلامية. فعلى الرغم من الانتقادات التي وجّهت إلى العثمانيين في تسيير البلاد فإنّ المؤسسات التعليمية في نهاية عهدهم كانت منتشرة عبر التراب الجزائري، وأسّست المساجد وكتاتيب التعليم القرآني والزوايا، في تلمسان وقسنطينة ومازونة ووهران والجزائر وعنابة وبسكرة[1]. وكان تسيير المؤسسات التعليمية تحت مسؤولية الدولة العثمانية، والبعض منها كان تابعا لجماعات غير حكومية، قائما على نظام الوقف[2]. وكانت في مدينة الجزائر في سنة 1830، مائة مدرسة لتعليم القراءة والكتابة والحساب. أمّا في البوادي فإنّ الزّوايا هي التي تهتمّ بنشر التّعليم ومبادئ الدّين (زاوية الهامل، والشلاّلة والتّيجانية وسيدي علي)، وكان حوالي أربعين زاويّة في نواحي تلمسان وحدها، ورغم تعدّد

---

[1] أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة .1830- 1962. عمار هلال، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1995م،ص102.

[2] الأنظمة الثقافية في الجزائر قبل الاستعمار. عبد المجيد مزيان، مجلة الثقافة ، عدد 90. وزارة السياحة و الثقافة ، الجزائر،1985م،ص38.

المناصب الدّينية، فقد ساد مبدأ التّسامح والأخوّة الدّينية الذي كان يعتبر روح الحيـــاة الثّقافيـــة والدّينية في البلاد.[1]

بالإضافة إلى كلّ هذا كانت بالجزائر عادات وتقاليد محليّـــة مـــن موســـيقى وفلكلـــور وصناعات وحرف تقليديّة طبعت الحياة الثّقافية في ذلك الوقت، وأبانت عن جانب ثقافي وفنّـــي يعكس ذوق المجتمع الفنّي الجمالي.

و مهما يكن من أمر فإنّ الفن التشكيلي في الجزائر بقى أسير هذه النظرة المتحفظة للـــدين الإسلامي اتجاه التصوير. هذه النظرة قد حددت معالمه واكسبته خصائص ذاتية. فنجد انّ فنـــانو المجتمعات الإسلامية يبتعدون كثيرا عن التجسيد ويتجهون إلى التجريد، مستغلين العناصر الغـــير آدمية والحيوانية لابتكار زخارف رائعة وجميلة، مستوحاة من العناصر النباتية والخطية.[2]

---

[1] مقالة للدكتورة أنيسة بركات . باحثة بالمركز الوطني للدراسات التاريخية ـــ مجلة الثقافة [وزارة السياحة بالجزائر ـــ عدد 82 ـــ أغسطس 1984 م ـــ ص ، ص 197، 198

[2] الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، تأليف محمد حسين جودي، الطبعة الأولى، 1998م، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان. ص13.

مراحل الفنّ التّشكيلي الجزائري قبل الاستعمار الفرنسي:

إن الموقع الجغرافي للجزائر الذي يتوسّط دول المغرب العربي، وقربه من الضفّة الجنوبيّة للقارّة الأوروبيّة، وما تمثّله هذه القارّة في مجال الفنون واختلاف مذاهبها ومدارسها، وموقعها هذا الذي يعتبر همزة وصل بين المشرق العربي والأندلس أهّل الجزائر وجعلها بمثابة الموقع الذي تقاطعت فيه عدّة تيّارات فنية مختلفة، واحتكت به عدّة حضارات، فتركت كلّ هذه العوامل آثارا إيجابيّة في ميادين الفنّ وأصبح أحد أهمّ المواقع العربية بل العالمية لما يحويه من متاحف مفتوحة على الطّبيعة.

مرحلة ما قبل التاريخ:

إنّ بلاد الجزائر كغيرها من بلدان المعمورة قد عرفت بداية عصر الجليد، ثمّ العصر الحجري والذي ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام:

الدور الأوّل: ويسمّى عصر الحجارة القديم، حديث العهد بالطبيعة، عاش فيها الإنسان حياة بسيطة، جاهلا بطرق الانتفاع بها، سكن الجبال والكهوف والمغارات وأكل ممّا تنبته الأرض والحيوانات مستعملا في كلّ ذلك الحجارة.

الدّور الثّاني: ويسمّى عصر الحجارة الأوسط، حيث استعمل فيه الإنسان إضافة إلى الحجارة عظام الحيوانات كعظام الفيلة وبيض النعام. فاتّخذ منها الأوعية والسكاكين، وانتقلت السكنى من المغارات إلى الأكواخ المستديرة المربّعة، واهتمّ الإنسان في هذه المرحلة بالمدافن، فأخذ القبر شكل الهرم مبنية بالحجارة. ولقد كشف العلماء عن آثار من الأحجار المنحوتة التي تعود إلى هذه المرحلة بنواحي تلمسان، وهران، بئر العاتر بجنوب تبسة، سطيف والمنيعة بالجنوب الجزائري.

الدّور الثّالث: وفيه وصل الإنسان إلى صناعة الرّحى الحجرية لاستعمالها في الطحن، كما صنع من الحجارة أدوات لنقش الخشب ونحت الصخور وصنع السهام، ورسم عليها بالحجارة الرّسوم العجيبة الأشكال، مثلما نجده في الرّسومات الصّخرية بالجنوب الجزائري. وفي هذه المرحلة كذلك عرف الإنسان الحياكة والنسيج وإيقاد النار وصنع الأواني الطّينية للطبخ، واتّخذ الأوعية من الخشب والحليّ والأصداف والمحاور وأنياب الخنزير والحصى المثقوب، وغطّى رأسه بالرّيش. ووصلنا هذا عن طريق اكتشافات علماء الآثار لهذه التحف الأثرية بنواحي القطر كلّه، وخصوصا بمناطق تيغنيف، سطيف، معسكر، عين مليلة، عين البيضاء، وهران، الجزائر العاصمة، سعيدة وتبسة ....الخ. وأنّ أهمّ ما اكتشف من هذه الآثار هي صوّر منقوشة على الصخور وبعض الأدوات الحديدية، ويوجد بعضها بدار الآثار بالعاصمة وببعض متاحف القطر الجزائري، حيث كانت هذه التحف الأثرية موضع إعجاب أرباب الفنون والصناعات اليوم[1].

إنّ الرّسومات التي وجدت على سطوح صخور جبال منطقة الطّاسيلي بالجنوب الجزائري تعدّ بحقّ تراثا فنّيا عالميا يبلغ أو يفوق ثمانية آلاف سنة قبل الميلاد، ورغم ما تعرّضت إليه الأثريات الموجودة بها من نهب من لدن البعثات والهجمات الاستعمارية عبر فترات طويلة، إلاّ أنّها ما زالت بعضها قائمة، وصامدة شاهدة على عبقريّة وذوق شعوب قد خلت، وتشهد على تاريخ وأصالة شعب متجذّر عبر الأزمان، إذ نجد بها رسومات متناسقة شكلا ومادّة وقيمة كما بمصر القديمة وغيرها، حيث أنّ ما عثر عليه على سطوح صخور الطّاسيلي يثير الدّهشة فعلا وتجاوز فعلا

---

[1] تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول. عبد الرحمان بن محمد الجيلاني. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982. ص 30،31.

الخيال، حيث توجد المئات وأكثر من الرّسومات على هذه السّطوح الصّخرية، وهي عبارة عن رسومات لأشكال إنسانيّة وحيوانيّة، فمنها ما هو مرسوم بمفرده أو معزول عن الآخرين، ومنها ما هو مرسوم على شكل مجموعات معقّدة ومتداخلة فيما بينها.[1]

وفي بعض الأحيان، نرى تلك الرّسومات تعبّر عن مظاهر واضحة للحياة المادّية والرّوحية والدّينية للقبائل المختلفة التي تعاقبت خلال ما مضى على هذه المناطق التي هي اليوم عبارة عن مناطق صحراويّة. و لم يبق من تلك الأمم إلاّ القليل من أهل المنطقة "التّوارق" الذين يعيشون في منطقة الطّاسيلي، وقد يقف المشاهد منبهرا بالأنماط المختلفة لتلك الآثار الفنّية التشكيلية الباقية.

إنّ كلّ من يشاهد تلك الرّسومات الصّخرية الموجودة في منطقة الطّاسيلي يقف مندهشا لا محالة من تعدّد الأنماط والمواضيع الممثّلة لإنسان هذه المنطقة، حيث جاءت هذه الرّسومات على أشكال متراكبة، أو بعبارة أخرى متضادّة أو طبقة فوق طبقة. وغير بعيد عنها وجدت رسومات أخرى تمثّل أشخاصا لا يتعدّى طولهم بضعة سنتمترات. وفي أماكن أخرى وجدت رسومات لأشخاص عمالقة بحيث لا يوجد مثلها في أيّ مكان. كما أنّه توجد رسومات أخرى تمثّل رماة الأسهم أو النّبال، وقد مُثّلوا في وضعية وهم يتحاربون من أجل الظّفر بقطيع من الغنم، وأشخاص آخرون يتبارزون بواسطة العصيّ. وكذلك رسومات لأشخاص آخرين وهم يصطادون حيوان الظّبي. وكذلك رسومات أخرى تمثّل مظاهر الرّقص وشرب الخمر.[2]

---

[1] متاحف الجزائر.الفنّ الجزائري المعاصر.سلسلة فنّ و ثقافة.ش،و،ن، ت.1973ص 59

[2] H.Lhote – à la découverte des fresques du Tassili – Arthaud – collection signes des temps (3) – dérigée par Sylvain contou. Edition n° 740 – Avril 1958 – Paris, Pages : 202-203.

وباختصار فإنّ كلّ من زار منطقة الطّاسيلي، وجد نفسه وسط أكبر متحف للفنون التّشكيلية في العالم، مفتوح على الهواء الطّلق ويمثّل عهد ما قبل التّاريخ، حيث أنّ هناك بعض الرّسومات ذات نوعيّة استثنائيّة وخاصّة رسومات نساء منطقة جبران وسفّار، التي أنجزت بحسب طولها ومقاسها الطّبيعي، ولا يمكن لأيّ مدرسة فنيّة في العالم مهما كانت وفي كلّ الأوقات أن تنكر القيمة الفنّية لتلك الرّسومات.ويمكن تمييز نمطين أو أسلوبين أساسيين من خلال هذه الرّسومات:

الأوّل: الأسلوب الرّمزي، ويظهر أنّه قديم ويمثّل الإنسان الأسود.

الثّاني: الأسلوب أو النّمط الطّبيعي، وهو أسلوب حديث مقارنة بالأول، وخلاله يمكننا أن نكتشف تأثيرات حضارة النّيل على المنطقة.

وعلى الرّغم من هذا التنوع في التعبير عن المعتقدات و العبادات و الطقوس،فقد كان ثمّ نوع من الإطراد والاتفاق في التصوّرات والوسائل، وقد امتزج السحر والدّين على نحو وثيق، كما هي الحال عند البدائيين. وفي هذا الإطراد الأساسي للروح الدينية يمكن أن نعثر على الملامح المشتركة للمزاج الديني للبربر. وفيما يتعلق بعصر ما قبل التاريخ، لا تقدّم لنا الوثائق عن هذا الموضوع نتائج بارزة. لقد ذكر من قبل أنّ رسومات الحيوانات المنقوشة على الصخور في الشمال الإفريقي من طرابلس حتى مراكش تدلّ على تفسير دور بعضها بوصفها حوامل لطقوس الاستسقاء في العصور قبل التاريخية منها على إثبات وجود عبادة طوطمية. وبالنسبة للرسوم الموجودة في الصحراء

الكبرى، فإنّ الحيوانات المرسومة يمكن أن تشهد إلى حدّ ما على بعض الطقوس السحرية أو شعائر عبادة الحيوان[1].

إلاّ أنّ الشّيء المهمّ من وراء كلّ هذا أنّ رسم هذه الأشكال والوجوه الآدمية لا توجد فيه أيّ صفة للتأثّر بمثيلتها الأوروبيّة أو الجنوب إفريقية، وإنّما نلاحظ في بعض الأحيان أنّ هناك تأثّر بالأسلوب المصري. أمّا تلك الرّسومات القديمة فإنّها تنتمي إلى مدرسة تبقى لحـــدّ الآن مجهولـــة وأنشئت قديما بعين المكان.[2]وسجّل المختصون وجود فروق عميقة بين بعض الصناعات الفنية في عصر ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى وبين الصناعات الفنية المناظرة في المناطق الواقعة شمـــالي الصحراء الكبرى[3]، إلاّ أنّه لايمكننا أن نأخذ بهذه الفكرة كما هي لأنّ صـــاحبها مـــا إلاّ احـــد المستعمرين الذين عملوا مع الإدارة الاستعمارية، فعمل مثلا في إدارة الحماية الفرنسية التي فرضت على مراكش سنة 1914[4]. وبالتّالي فإنّ أهداف أبحاثه يشوبها الكثير من الشك ، فهو بذلك يريد أن يفرّق بين أصل سكان الصحراء الكبرى وأصل سكان شمالها. خدمة لأهداف استعمارية محضة. رغم أن الكثير من الأبحاث التاريخية الخاصة بفترة ما قبل التّاريخ أثبتت أنّ أصل سكان هذه المناطق هم برابرة.

---

[1] الفرق الإسلامية في الشمال الإفريقي من الفتح العربي حتى اليوم.لألفريد بل. ترجمة عبد الرحمان بدوي. دار الغرب الإسلامي.بيروت.لبنان.الطبعة الثالثة.ص 43.

[2] H.Lhote – à la découverte des fresques du Tassili – Arthaud – collection signes des temps (3) – dérigée par Sylvain contou. Edition n° 740 – Avril 1958 – Paris, Pages : 206.

[3] المرجع نفسه.ص 43.

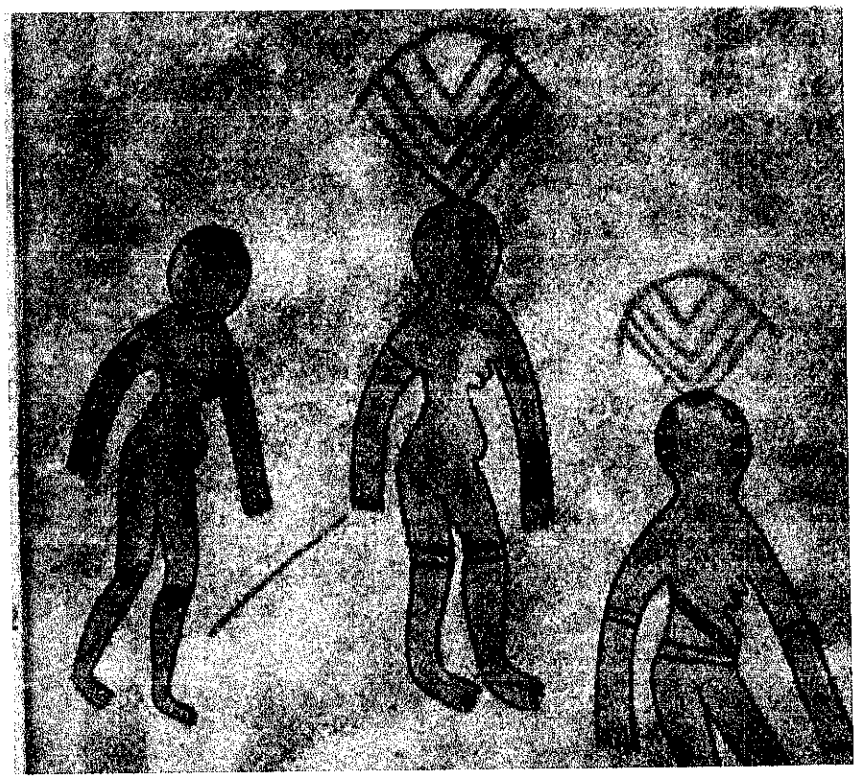
[4] نفس المرجع السابق، ص 6.

وتوصّل الباحث **هنري لوط** H.Lhote إلى إحصاء إثني عشر أسلوبا في الرّسم أنجـــزت بها الرّسوم الموجودة على صخور جبال الطّاسيلي بالجنوب الشّرقي الجزائري، والتّابعة لفترة ما قبل التّاريخ، وهي كالآتي:

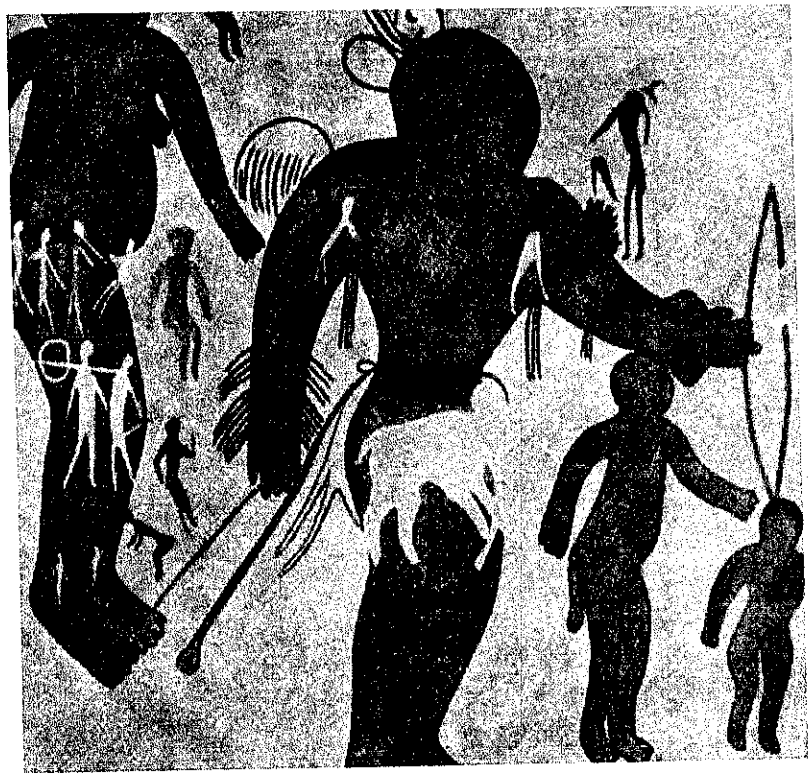
أسلوب الأشكال الصّغيرة لأشخاص برؤوس مستديرة ذات قرن (شكل رقم 03).

نمط أشكال الشّياطين الصغيرة (شكل رقم 04).

نمط رسومات الرّجال برؤوس مستديرة تابعة للعصور الوسطى(شكل رقم 05).



نمط رسومات الرّجال برؤوس مستديرة وكبيرة (شكل رقم 06).

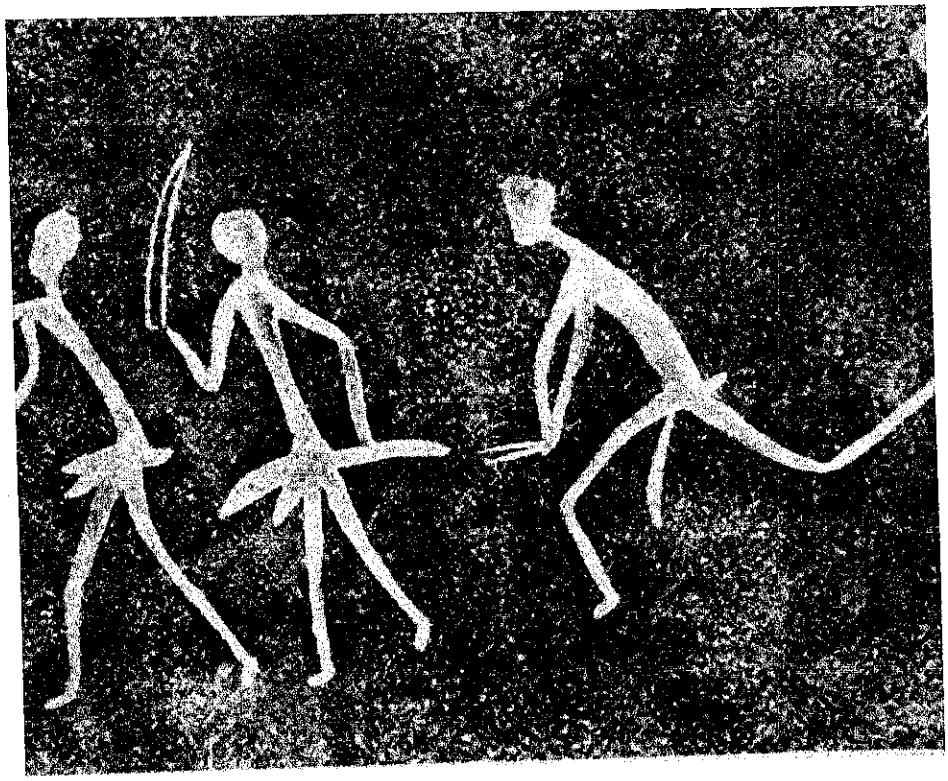


نمط رسومات الرّجال برؤوس مستديرة مضمحلّة أو منحطّة تكاد تنعدم بها الرقبة(شكل رقم 07).

نمط رسومات الرّجال برؤوس مستديرة ذات أحجام جدّ كبيرة(شكل رقم 08).

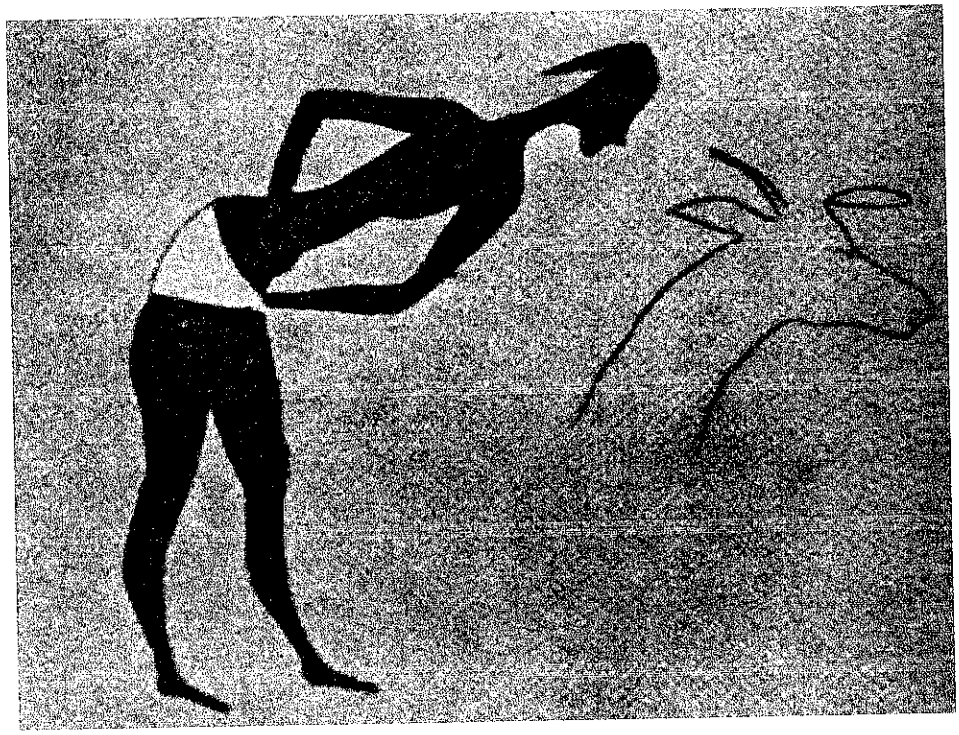
نمط رسومات الرّجال لفترة ما قبل البوفيديّة، والتي اعتبرت المحطّة النّهائية للأشخاص ذوو الرّؤوس المستديرة (شكل رقم 09).

نمط رسومات الرّجال البيض طويلي الأطراف التّابعة لعصر ما قبل البوفيديّة(شكل رقم 10).



نمط رسومات الرّجال الصيّادين ملوّني الأجساد التّابعين لعصر البوفيديّة القديمة(شكل رقم11).

نمط رسومات الرّجال التّابعين للعصر البوفيدي(شكل رقم 12).



إنّ إنجازات هذه المدرسة تشكّل حاليا معطيات ومصادر معلومات جدّ قديمة بالنّسبة لحضارة الإنسان الأسود في مجال الفنون التّشكيلية.

ويمكننا القول أنّ الرّسومات المنقوشة على صخور جبال الطّاسيلي تبقى شاهدة على وجود حضارة عريقة بتلك المنطقة، ومن خلالها نستطيع أن نتصوّر حقيقة تلك المجتمعات التي تعاقبت على هذه المناطق الصّحراوية، وكذلك التّأثيرات النّاتجة عن الاحتكاك بالحضارات الأخرى.

وبفضل تلك الرّسومات يمكننا أن نتتبّع المسار التّاريخي للثّروة الحيوانيّة في تلك المنطقة، وكذلك التّأثيرات المناخيّة وتطوّرها، وعوامل الجفاف التي أثّرت على المنطقة إلى أن أصبحت ذات طابع صحراوي.

وعلى هذا يمكن القول أنّنا بصدد الكلام عن أقدم حضارة للإنسان وسط أكبر صحراء في العالم.

كما أنّ زخارف فترة ما قبل التاريخ التي زيّنت الأواني و الأشياء الصالحة للتّزيين و التي وجدت على أرض الجزائر تميّزت باستعمالها للأشكال الهندسية. فمثلا كانت الزخرفة الخزفية تزاوج بين الزخرفة الفنية و الصور. إلاّ أنّها كانت مبسّطة ، ويصحّ القول بأنها هندسية.

ومن بين ما استنتج من خلال إحصاء وفحص زخارف هذه التّحف الأثرية،أنّ جدول الأساليب والتصوير واسع جدا. حيث يوجد خط محزوز وتربيعات وشوار ومفاصل معقّدة لعناصر هندسية. ولكن توجد أيضا تصاوير حيوانية أو إنسانية الشكل. فنجد مثلا في المعلم النيوليتي في الداموس الأحمر في تبسة تيارين في التعبير ، هما المجرّد و المصوّر و يوجدان في تحفتان رائعتان منقوشتان على وجهين لنفس الحجر.

أوّلهما يحتوي على مجموعة من الخطوط المستقيمة والمرقّنة والخطوط المنحنية، وتلتقي كلّهـا في شبكة دقيقة يجهل تماما معناها، إلاّ أنّ ترتيبها يدلّ على إحساس منقطع النظير في التركيب.

أمّا الوجه الثّاني فإنّ به زخرفة أقلّ تعقيدا في الخطوط والمساحات المرنقة، فنجد أنفـسنا إذن أمام فنّ يعبّر عن العزم و التفكير ولكنّه فنّ يرفض أيّ تأويل[1].

كما أنّ هناك من يرى أنّ الإنسان البربري أي الإنسان الأصلي لمنطقة شمال إفريقيا قد تـأثّر بالحضارة الإيجية، ونعني بها الحضارة التي قامت على ضفاف بحر ايجة، و ذلك حسبما يدلّ عليـه تقارب اللغة القديمة والخط ووحدة الشّكل في البناء وصناعة الخزافة. ويقال أنّ سـكان المغـرب أخذوا عن الإيجيين زراعة التين والزيتون والكرم، وبفضل هؤلاء راجت بالمغرب صناعة التعـدين والتصوير على الخزف. ويظن أن ذلك كان حوالي الألف الثالثة قبل الميلاد[2].

وممّا لاشكّ فيه أنّ للإنسان البربري فضل عظيم على المجتمع الإفريقي وعلى المدينة الإفريقية في القديم، بما اخترعه من أشكال الحروف و ابتكار الخط الذي يعبّر به عما يختلج في صدره مـن المعاني والكلمات. في حين أنّ الخط كان منعدما و الكتابة مجهولة، وخاصّة بهذه الأوطان. ومـن تأمّل الخط البربري، وأشكال حروفه وجدها تشبه كثيرا الأوضاع الكونية و الكائنات الطبيعيـة، فهناك من الحروف من يشبه الشمس و منها ما يشبه القمر و الـنجم والـبرق الخ... و لم تكـن الحروف الأصلية لتزيد لديهم على أربعة عشر حرفا يسمونها "التيفيناغ" ومعناها الحروف المنزّلـة ولها حركات وضوابط تسمّى "تيدباكين" بمعنى الدليل على العمل والتوسّع، وهم يكتبونها بحريـة

---

[1] متاحف الجزائر . سلسلة الفن و الثقافة . الجزء الخامس . ص 17،18.

[2] تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول. عبد الرحمان بن محمد الجيلالي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982. ص34.

تامّة كيف ما شاء الكاتب فليكتب، من اليمين إلى الشمال وبالعكس ومن أعلى إلى أسفل أو بالعكس حسب اصطلاح القبيلة. و لم يبق لهذا الخط أثر بهذا الشمال الإفريقي سوى في الصحراء عند الملثّمين من قبائل لمتونة المشتهرين باسم "التوارق"[1]، وهم أقدم بدو العالم وجودا إلى اليوم، ومنهم من لا يزال يستعمل في مكتبه الخاص خط "التيفيناغ" ولكن بصفة قليلة.

واستعمل الإنسان البربري كذلك النّحاس وانتفع به، وهذا ما تدلّ عليه الاكتشافات الأثرية بضواحي العاصمة، بناحية "قامة الفول"، أو (سانت أوجين)، حيث اكتشفت عدّة صفائح نحاسية وغيرها كما وجد مثل ذلك في مدينة بجاية. وهذا ما يدل على شغف ويل البربر إلى العمل والصّناعات[2].

أمّا بخصوص العمران، فنجد أنّ البرابرة قد بنوا بيوتا تقيهم حرّ الصيف وقرّ الشّتاء. وقد شيّدوها على شكل بنايات مترابطة، سمّيت بالقصور، ومن شواهد ذلك قصور تمنطيط. يقول ابن خلدون في هذا المجال عندما يذكر قبائل "بني يامدس" وهم من بطون "بني ومانوا" من مشاهير قبيلة زناتة بالمغرب الأوسط الذي هو الجزائر، فيقول: إنهم هم الذين احتطوا بمواطنهم المتصلة بقبلة المغرب الأقصى والأوسط تلك القصور، واتخذوا بها الجنّات من النخيل والأعناب وسائر الفواكه، فمنها على ثلاثة مراحل قبلة سجلماسة وتسمّى وطن (توات بصحراء الجزائر)، وفيه قصور متعددة

---

[1] قيل أنهم سمّوا بذلك لتركهم المسيحية و اعتناقهم الإسلام.

[2] تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول. عبد الرحمان بن محمد الجيلاني. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982. ص44،45.

تناهز المائتين آخذة من المشرق إلى المغرب وآخرها من المشرق يسمّى "تمنطيط" وهو بلد مستبحر في العمران وهو محط ركاب التجّار المتردّدين من المغرب إلى بلد مالي[1].

مرحلة الفنيقيّين:

إنّ الحضارات المتعاقبة على بلد الجزائر تركت آثارا واضحة في المجال الفنّي، الذي تبقى بعض شواهده قائمة حتى الآن، فنجد الساميون المعروفون بالفينيقيّين القادمون من الشواطئ السورية اللبنانية قد رسوا و عمّروا الجزء الشّمالي من الجزائر قرابة ألف سنة، ابتداءا من أواخر القرن الحادي عشر قبل الميلاد. وقد تواجد هؤلاء الفينيقيين خاصّة على المناطق الساحليّة، و سبب ذلك راجع إلى أنّه عرف عنهم امتهانهم للتجارة الشيء الذي دفعهم إلى السيطرة والتحكم في البحر الأبيض المتوسط، حيث كانوا مصدر تأسيس الوكالات التجارية في قرطاج بتونس و في ليكسوس (الأراش) بالمغرب[2]. ومن الطبيعي والضروري أن يكونوا قد توقفوا وأسّسوا مرافق بحرية على طول الساحل الجزائري الذي يفوق طوله الألف كيلومتر بكثير، وقاموا بتأسيس نحو الثلاث مائة مركزا مابين مستودع تجاري ونحو المائتي مدينة،كان منها بالقطر الجزائري: مدينة إكوسيم"الجزائر العاصمة"، صلداي "بجاية"، روسكادي "سكيكدة"، هبّو "بونة أو عنابة"، شولو "القل"، يول "شرشال"، ابجيجلي "جيجل"، تلدلس، دلس ، تنس وتقزيرت...الخ. ومن مراكزهم التجارية داخل القطر: مدروس ، مداورش، تقاست، سوق أهراس، تبسة. وبهذه المواطن روّجوا بضاعتهم، وأظهروا براعتهم في صناعة الخزف والطين والزجاج والمنسوجات الحمراء

---

[1] مقدمة عبد الرحمان بن خلدون. ج 7 . ط بولاق، سنة 1258، ص 64.

[2] متاحف الجزائر.الفنّ الجزائري المعاصر.سلسلة فنّ و ثقافة.ش،و،ن، ت.1973ص 32.

والأسلحة...الخ. وكان الرواج والبيع في جميع هذه البضائع والسلع وكل الصناعات بطريق المعاوضة والمبادلة أي المقايضة بمنتوجات هذه البلاد المغربية من صوف ووبر وأنعام وجلد وريش النعام والعاج. كما أنه للفينيقيين الفضل الكبير على العالم المتمدّن أجمع إذ يعتبرون هم أوّل من ابتكر طريقة رسم الحروف الأبجدية المنتشرة في العالم اليوم وجعلها حسب النطق بعدما كانت مسمارية وهيروغليفية أي تصويرية. كما أنهم أوّل من وضع نظام الأشكال الحسابية، فجميع خطوط الأمم اليوم مدينة إلى الخط الفينيقي القديم المتّجه من اليمين إلى اليسار[1]. ولا تزال هذه المرحلة الهامة من تاريخ الجزائر تحتاج إلى دراسة تاريخية وأبحاث واكتشافات أثرية جادّة حتّى يمكننا فهم ما جرى على أرض الجزائر في ذلك الوقت. ومن بعد ذلك يستطيع الدارسون والباحثون في الميادين العلمية المختلفة أن يقوموا بدراساتهم، ومنها الدراسات الفنية التشكيلية .

انتفع الفينيقيون كثيرا بالحضارات السائدة آنذاك و التي لم تكن بعيدة ، كالحضارة السومرية والبابلية والأشورية هذه الحضارات التي امتازت برقي العلوم والفنون والصناعات. وفي مصر ازدهرت الحضارة الفرعونية منذ الألف الرابع قبل الميلاد وأسهمت في تقدم علوم الهندسة والكيمياء وغيرها من شؤون الصناعة. وبفضل احتكاكهم وتأثّرهم بتلك الحضارات برع الفينيقيون في مجالات عديدة من فنون الصناعات، كنحت العاج والدباغة والحياكة والنجارة واستخراج العطور والمواد الدّهنية وصنع الفخار والخزف والزجاج والبلور الملون والنقش على الصخور والخشب وتعدين المعادن وصنع الفؤوس والمطارق والسكاكين والمقصّات والنسيج بكيفية ممتازة، لا تزال إلى اليوم تستعمل في بعض جزر الأرخبيل من سواحل اليونان. كما كان لهم باع

---

[1] تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول. عبد الرحمان بن محمد الجيلاني. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982. ص57

طويل في البحرية ، حيث برعوا في صنع سفنهم العجيبة وإتقان بناية الموانئ والمرافق بها، ومثال ذلك: كانت مرسى قرطاجنة تسع نحو 220 مركبا حربيا .

المرحلة الرومانية:

الرومان أمّة آرية تشكلت من شعوب وأمم مختلفة، منها اللاّتين والإغريق والغال والأتروسك. و قامت هذه الدولة على أرض إيطاليا حاليا. واستولى الرومان على الجزائر فعليا سنة 297م. وأجبر الرومانيون الأهالي البرابرة بالجزائر على تعلم لغتهم أي اللاتينية. ورغم انتصارهم عسكريا عليهم والسيطرة عليهم إلاّ أنّهم لم يستطيعوا القضاء على لغتهم[1]. ورغم ذلك فهناك من الشعب من برع وبلغ أرقى درجات الكتابة والخطابة وبرز في علوم الحكمة والفلسفة، فهذا يوبا الثاني ملك القيصرية "شرشال" والذي دام في الحكم نحو خمسين سنة، كان شغوفا بالعلم لا يفتر عن الكتابة، وله مؤلّفات نفيسة في التاريخ والجغرافية والفلسفة والتمثيل والموسيقى، وهو مشهور بتوقد الذهن والذكاء المفرط، مولوع بدراسة الهندسة ووضع التصميمات العمرانية . وقد جلب إلى عاصمته من مصر واليونان طائفة من الفنانين والكتاب والشعراء والفلاسفة. وأشاد بها القصور الجميلة والهياكل الفخمة. كما أنّ آخرين قد سطع نجمهم مثل العالم الكبير أبوليوس، مؤلف كتاب الحمار الذهبي وغيره.

وعرف سكان منطقة شمال إفريقيا أيّام الاستعمار الروماني صناعة الأقمشة الغليظة وأواني الطين على اختلافها، وكانت صناعة المصابيح الزّيتية بشرشال مشتهرة وتجارتها رابحة ، أمّا الفنون الجميلة

---

[1] هاينريش فون مالتسان: ثلاث سنوات في شمال غرب إفريقيا، تعريب د. أبو العيد دودو.ص70.ط، ش و ن ت. الجزائر، 1976م.

يومئذ فعرفت ازدهارا كبيرا، كما يشهد بذلك ما تركه الرومان بعدها من مظاهر العظمة الهائلة على التحف المزينة بالفسيفساء وصنع التماثيل الضخمة ونقوش المرمر والرخام وزخرفة الهياكل وإقامة الحنايا والقنوات لجلب المياه من بعيد وحفر الآبار والسدود والصهاريج العديدة، وكان منها مثلا بالجزائر سد الحضنة وثلاث سدود بواد واحد، وأعظم قناة أثرية بالجزائر هي بمدينة شرشال يبلغ طولها 28 كلم عبر جسر كبير يبلغ ارتفاعه 35 مترا و يتألف من 17 حنية ذات ثلاث طبقات .

كما عمل الرومانيون على توسيع مدينة سكيكدة وميلة والقل وجميلة فأصبحت بذلك عواصم فسيحة وجميلة بعدما كانت قرى صغيرة، وقد بلغت المدن الرومانية بإفريقيا نحو الستين مستعمرة ما بين مدن وقرى وحصون، وكلها كانت على غاية الرقي في الحضارة والعمران. واعتنوا كذلك ببناء وتشييد وإنشاء المسارح والملاعب مثل: مسرح تيبازة، تيمقاد، قالمة، سكيكدة وملعب شرشال. وهياكل العبادة والحمامات، مثل: حمامات لومبيز وتمقاد وجميلة ...إلخ ولا يزال البحث عنها مستمرا إلى اليوم. وما ظهر منها إلى اليوم لهو أعظم دليل على نشاط الحركة الفكرية ومظهر جلي من مظاهر الثقافة العامة التي كان عليها الرومان يومئذ بهذه البلاد. وقد تفوق الرومانيون في الكثير من المجالات العلمية و من دون شك يبقى العلامة أبوليوس أكبر شاهد على تقدم هذا العصر والذي يقول فيه البيروني: "هو من أكمل الرجال وأعظمهم فائدة في عصره". وكذلك سجّل هذا

العصر نبوغ الفنان المهندس القسنطيني فرنطوس، أستاذ الإمبراطور مـــرقس أوراليـــوس 360 م. والكثير يرى أن حقيقة الحضارة والثقافة الرومانية مقتبسة عن الإغريق والفنيقيين[1].

وخير دليل على رقي الحضارة الرومانية و ازدهارها في شمال إفريقيا هو ذلك العمران التي لا تزال بعض آثاره قائمة ببعض المدن الدّاخلية والسّاحلية، كالأســـواق والهياكـــل والخزانـــات والحمامات وقنوات لصرف مياه الشرب إلى المدن.

المرحلة الوندالية:

الوندال شعب قوطي قديم، سكن شمال نهر الدانوب من السلالة السلافية، وموطنهم ألمانيا، واحتلوا الشمال الإفريقي بسبب خصوبة أراضيه ويسر الحياة الاقتصادية، وأسّسوا به أوّل مملكـــة وراثية سنة 431م.

وما وصلنا من أثار حضارة الوندالين لم يتعدّى بعض القطع من النقود، فضة وبرونز مضروبة باسم ملوك هذه الدولة، وعليها نقوش رمزية، أو كلمات استخرجها علماء اللغات من لهجـــات القوم الذين عاشوا هذا العصر وخالطوا أهله، فلا أثر للفن والأدب في هذه المرحلة، بل عرف عن الوندالين أنهم أمّة تخريب وانحلال في الأخلاق وصار اسمهم مرادف للهدم والتخريب والنقص.

المرحلة البيزنطية:

ظهرت الدولة البيزنطية إلى الوجود بعد انقسام الدولة الرومانية إلى شـــرقية وعاصـــمتها بيزنطة، وغربية وعاصمتها روما. و لم تتحدّث كتب التاريخ عن الحياة الأدبية والثقافية في العهـــد

---

[1] تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول. عبد الرحمان بن محمد الجيلاني. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982. ص 81.80 .

البيزنطي، إلاّ أنّه عرفت تلك المرحلة تشييد بعض الكنائس وإقامة الأسوار حول المدن كأسوار: تنس، شرشال، سطيف، ميلة، تيمقاد، قالمة وتبسة...الخ.

وعلى كلّ، فقد لا تزال آثار بعض بقايا الفن البيزنطي الجميل الذي يمتاز به عصر البيزنطيين في الشمال الإفريقي، ويميزه عن بقية العصور الأخرى. ونرى ذلك بوضوح في تأثّر المسلمين بالفن التشكيلي البيزنطي المجسّد في النقوش المزخرفة من نوع القشّاني الملوّن بالتصاوير المرسومة الدّالة على براعة الصنّاع الإفريقيين من روم أو بربر. وقد بلغ تأثّر العرب بهذا الفن أن استخدموه في نقش وزخرفة مساجدهم ومعابدهم[1]. ويصف ابن فضل الله العمري مدينة شرشال بقوله:إنها مدينة تزيد على الوصف في اتساع الأفنية ، وارتفاع الأبنية، وعظم القناطر المرفوعة، والأقبية المعقودة، والقواعد المشيدة، والجدر السميكة، مما يشهد له جوال الأرض وسفار الآفاق وسمار الحديث بأنّه لا شبيه له في تحسين بنائها وتحصين صناعتها[2].

المرحلة الإسلامية:

وبعد انتشار الإسلام في القرن السابع الميلادي في بلاد شمال إفريقيا بعد الفتوحات الإسلاميّة، أخذت الحياة العامّ للسكّان تتغيّر وتتطوّر شيئا فشيئا على حسب ما تمليه قواعد الدين الإسلامي. وهذا بفضل اختلاط وامتزاج العرب بالبربر، فتصاهروا وسكنوا مع بعض في القرى والمدن. ومن فضل الإسلام أنّه لم يميّز بين الناس في الحقوق عرب وبربر، إلاّ ما كان منها من الولاية العامّة فكانت بأيدي العرب لخبرتهم بالشّؤون الدّولية[3]. والمعروف عن العرب المسلمين

---

[1] المرجع السابق. ص105.

[2] مسالك الأبصار .ج1.ط القاهرة، سنة 1924. ص،244.

[3] تاريخ الجزائر في القديم والحديث.مبارك بن محمد الميلي.ش، و، ن ، ت. الجزائر. 1976.ص416.

الفاتحين أنّهم لم يفتحوا وطنا من أجل نهب خيراته أو سلب حرّيــة أهلــه ولا تحطــيم عمــران الحضارات التي سبقتهم، بل كان هدفهم الوحيد هو نشر الدّين الإسلامي، فاختلفوا بذلك عــن سائر الأمم الفاتحة. فتعلّق البرابرة بالفاتحين العرب بفضل معاملتهم الإسلامية واحتكّوا بهم واعتنقوا الإسلام، وتأثّروا بالحضارة الإسلامية فأخذت عاداتهم وثقافتهم تنصهر مع الظروف الجديدة الــتي فرضتها الدولة الإسلامية، فكان التّــأثّر واضحا وجليّا في الدين واللغة والحضارة. ويحتفظ متحف الآثار القديمة بمجموعة هامّة من النقود تابعة لعهد الولاة المعيّنين من لدن خلفاء الدولة الإســلامية بالمشرق العربي، تحمل أسماء الولاة الذين تولّوا شؤون شمال إفريقيا وبعض الآيات القرآنية.

ومنذ العهد الأموّي إلى العهد التّركي مرورا عبر كلّ المراحل والمحطّات التي عرفها التّــاريخ الإسلامي، نجد حضورا فنيّا إسلاميّا لاسيما الفنّ التّصغيري والفن الزّخرفي خاصّة في مــساجدنا وقصورنا، وعلى كتب الدّواوين الشّعرية والتّاريخية والمصاحف. وهذا ما أثبتته الدراسات التحليليّة المسهبة التي قام بها بعض المستشرقين حول كبريات مدارس المخطوطات المذهّبة، والفنّ التّصغيري، ببلاد الفرس والهند وتركيا وما خلّفته من آثار، إذ استطاعوا أن يميّزوا من خلال ذلك أحد المظاهر المتعدّدة لعبقرية الحضارة الإسلامية. وفي عهد العبّاسيين والتيموريّين والعفويّين ازدهرت في القرن الثالث عشر والرّابع عشر مراكز الفنّ الجزائري والتبريزي، حيث زُيّنت بالرّسوم دواوين الــشّعر وكتب التّاريخ، حتّى أنّها اليوم تعدّ في مجموعها مفخرة بعض المكتبات والمتاحف.[1]

اتّسم الفنّ الجزائري القديم بسمة خاصّة وتأثّر تأثّرا كبيرا بما تميّز به أو ما اصطلح علــى تسميته عصر (التّيفيناغ) من رسومات وأشكال لا تزال قائمة ومنقوشة على صخور الطّاســيلي

[1] كتاب محمد راسم ، تعليق و تقديم و اختيار أحمد باغلي .مقدمة.د.أحمد طالب الإبراهيمي .ش،و ، ن ، ت .الطبعة الرابعة 1981 .ص 1

بالجنوب الجزائري، وتعتبر أقدم أثر تشكيليّ في الجزائر ولا تزال قائمة مجسّدة في تاريخ وصيرورة فنّنا حتى يومنا هذا رغم تأثير وتأثّر بلاد المغرب العربي بالفنّ الإسلامي على اختلاف مراحله كالفنّ الأمويّ والعبّاسي والفاطمي والأندلسي والعثماني.

إنّ الآثار البربريّة التي تمثّل الفنّ البربري خاصّة منها صناعة الحليّ والنّساجة وصناعة بعض الأواني الفخّارية وغيرها في منطقة الأوراس والتّوارق أو منطقة القبائل هي امتداد لحركة الفنّ القديم المتواجد في منطقة الطّاسيلي.

ونريد هنا أن نثبت أنّ الإنسان الذي عاش بهذه المناطق، قد كان له نصيب وقسط من الفنّ الذي أراد من خلاله ممارسة طقوس متعدّدة أو بدافع الشّعور بضرورة محاكاة الطبيعة.

وما نسجّله على الحركة الفنّية الجزائريّة، هو أنّ مميّزات ومواصفات التّراث الطّاسيلي لم تنعدم و لم تغب عن الوجود، واستمرّ بقاؤها وبقت كذلك حتى بعد الفتوحات الإسلاميّة واندماج الجزائر وانصهارها داخل الأمّة العربيّة، رغم الآثار والتأثّر الواضح بهذين العاملين.

ورغم كلّ ذلك بقي الإنسان الجزائري يصنع قلله ومنسوجاته المختلفة طبقا لأشكال محبوكة عن الطّبيعة متوازنة، تمثّل وتحمل قيما جماليّة منسجمة مع مدلولها العفوي، أكثر من كونها نابعة عن وعي وتبصّر، تماشيا مع خوفه ممّا قد يلحق به من تبعات فيما يتعلّق بروح الدّين الإسلامي الذي يحرّم التّصوير، وتفاديا لعودة الوثنية.

ومهما يكن فإنّ تأثّر الفنّان الجزائري بالحركة الفنّية التّشكيلية عبر تاريخه الحديث والمعاصر وبجميع الحضارات المتعاقبة عليه من الفينيقيين إلى الرّومان والبيزنطيّين والعرب والأتراك وأخيرا

الأوروبيّين والفرنسيّين خاصّة، يبقى جليّا وواضحا يستشفّ من مميّزات كلّ مرحلة، وتميّز كل فترة عن الأخرى حسب علاقة التّأثير والتأثر.

إنّ قيام دويلات إسلاميّة بالمغرب العربي على مرّ التاريخ ابتداءا بالدولة الرّستميّة والإدريسيّة والأغلبية والعبيدية والمرابطية والموحّدية والزيانية والحفصية والمرينية، وصولا إلى العهد التركـــي، وانتشار تعاليم ومبادئ الدّين الإسلامي وسط مجتمعاتهم وتمسّك أهل السّنة بأحكـــام الحـــديث الشّريف، وقيام هذه الدّول على أسس دينيّة زهدية، جعل أهل المغرب العربي عامّة والفنّانين خاصّة يقفون موقفا سلبيّا من التّصوير بصفة خاصّة والفنون التّشكيلية بصفة عامّة، وموقفهم هذا نـــاتج بالدّرجة الأولى من إيمانهم وتعلّقهم روحيّا بدينهم، وخاصّة أنّ المذهب المالكي الذي تبنّته مجتمعات المغرب العربي كان أشدّ المذاهب وأحرسها تحريما لتصوير الطّبيعة وتجسيدها. يقول الدّكتور **علي اللّواتي** في سياق ترجمته لكتاب بابادوبولو، بأنّ علماء وفقهاء المالكيّة نهوا عن كلّ صور واقعيّـــة كانت أو أفكارا، وبذلك عُدّ المذهب المالكي أكثر تشدّدا من موقف المذاهب الأخرى فيما يخصّ قضيّة التّحريم.[1] وكذلك بالنّسبة لمسألة منع التّصوير التّشبيهي في الإسلام، وهي مسألة هامّة لهـــا علاقة بلا شكّ في تكوين جماليّة الفنّ الإسلامي، وكان يُنظر إليها على أنّها عمليّة قمع فرضـــتها السّلطة الدّينية في حقّ الإبداع.[2]

---

[1] الكسندر بابادوبولو، جمالية الفن الاسلامي، ترجمة،د، علي اللواتي. تونس 1979، ص 16

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

إذن، فإنّ سبب ابتعاد الفنّانين المغاربة عن الفنون التّشكيلية عامّة، وفنّ التّصوير بصفة خاصّة مردّه ديني، وليس نقصا أو عجزا في ميدان ومجال البراعة والموهبة الفنّية، لأنّهم برعوا في ميادين أخرى لم يكن فيها تحريم ديني أو ما شابه ذلك.

وأعود لأقول أنّ بداية الفنّ التّشكيلي وخاصّة فنّ الرّسم في الجزائر، كانت مع بداية فنّ الخطّ العربي، الذي يعتبر أوّل حركة لتكوين العوامل الإسلاميّة التي انبثق منها الفنّ الإسلامي المحض.

أمّا الحرف العربي في المشرق الإسلامي قد عُدّ واعتبر أساس قيام فنّ النّقش، فنظرا لكون الحرف العربي سهل التّشكيل فقد كان طيلة القرون الماضيّة عرضة للتّجديد المستمّر في الشّكل. يقول **الكسندر بابادوبولو**: أنّ اللّولب يشكّل الهيكل الأساسي والأوحد تقريبا للرّسم الإسلامي، وذلك بالنّسبة لصور المخطوطات العربيّة والفارسيّة والفنّ المغولي أو التّركي ورسوم الشّرق الأدنى المتأخّرة.[1]

وباعتبار أنّ هذا الحرف العربي يعدّ عنصرا طيّعا، له قوانين ورمزية خاصّة به، فقد شكّل جوهر الجماليّة الفنّية للزّخرفة، ومن هذا الأساس كانت انطلاقة فنّ الزّخرفة العربيّة ومختلف اتّجاهاتها التّجديدية.

وظهر بعد ذلك فنّ النّقش المزخرف الإسلامي الذي يُظهر وحدة متكاملة، ويرتبط بفهم الخطّ الذي هو وسيلة للزخرفة.

---

[1] الكسندر بابادوبولو، المرجع السابق . ص 72

وانطلاقا من المفهوم الدّيني، فإنّ الكتابة قد تكاملت مع الزّخرفة فتظهر مثلا تلك الكتابة المتداخلة في بعضها، والتي تتّخذ أشكالا متعرّجة ومنحنية لتكون فيما بعد أشكالا جميلة.

لقد كان لفعل التّواصل الحضاري البربري العربي الإسلامي أثرا فعّالا في تثبيت وتأصيل نموذج فنّي تشكيلي بالقطر الجزائري، تجلّى في الزّخارف الجميلة والمنحوتات الجبسيّة، كما يشهد على ذلك تلك الآثار المتواجدة داخل مدننا العريقة : ورقلة، سدراتة، بجاية وكذلك تلمسان وباقي المدن الجزائرية الأخرى التي حطّ بها الفنانون المسلمون، الآتون من الأندلس قبل أو بعد سقوط غرناطة على يد القشتاليّين الإسبان. يقول الدكتور م س ديماند أمين مجموعة الشرق الأدنى بمتحف "الميتروبوليتان" بنيويورك، في معرض حديثه عن تاريخ فن الحفر و النقش على الخشب بشمال إفريقيا: "أنّه لا تزال بشمال إفريقيا عدّة منابر هامة ترجع إلى القرنين الحادي عشر و الثاني عشر وأقدم هذه المنابر منبر المسجد الجامع بالجزائر الذي بناه المرابطون سنة 1082م-474هـ . وتتكوّن زخارفه من حشوات مربعة تزيّنها زخارف هندسية متشابكة وأشجار نخيلية وتزاويق في أسلوب مغربي إسباني، حمله إلى شمال إفريقية الفنانون الأندلسيون"[1].

وعلى كلّ، فإن الوجود الإسلامي على أرض الجزائر قد ساعد على تشكيل فن تشكيلي إسلامي نتج عن احتكاك حضارة العرب المسلمين الفاتحين مع حضارة سكان شمال إفريقيا، فجاء هذا الفن محترما لقواعد الدين الإسلامي وابتعد الفنانون التشكيليون الجزائريون منذ وصول الإسلام أرضهم عن تشكيل التماثيل التي حرمها الدين الإسلامي. وسوف نعطي لمحة وجيزة عن حالة الفن التّشكيلي عبر أهمّ مراحل تاريخها الإسلامي.

---

[1] الفنون الإسلامية. ص 129. ط مصر 1954م.

مرحلة الدّولة الرستميّة:

امتازت هذه المرحلة بصناعة الأواني الخزفية والطين والزجاج والأثاث من الخشب المنحوت والمخروط والمموّه والمرصّع بالعاج أو الصدف. والصنائع متركبّة من بربرية وفارسية وعربية ورومانية وأندلسية عليها طابع الحضارة الإسلامية[1]. ولم يبق من آثار الرستميين في مجال الفن التشكيلي إلا ما عثر عليه خلال عملية الحفر الأثرية التي شرع فيها سنة 1941 تحت إشراف "جورج مارسي" و"كسوس لمار" التي مكنت من الكشف عن بقايا بناياتها العسكرية كالسور والقصبة وعدد من أشغالهم المائية والأشقاف الخزفية، حيث كانت هذه الأخيرة حسب الباحثين السابقين مزينة بزخرفة ناتجة عن انجرار أداة كالمشط فوق الطين وهو لا يزال رخوا فتتشكل خطوط متوازية مستقيمة أو ملتوية[2].

مرحلة الدولة الإدريسيـــــــة:

لم يصلنا من آثار فترة الوجود الإدريسي بالجزائر شيء نشبع به فضولنا للتطلع على آثار هذه الفترة. وما نستطيع أن نسرده هنا هو تأسيس إدريس الأول الكبير لمدينة أقادير بتلمسان وبناء مسجد بها والذي نقش على صفح منبره هذه العبارة :باسم الله الرحمن الرحيم هذا ما أمر به الإمام إدريس بن عبد الله بن الحسن المثنى بن علي رضي الله عنهم وذلك في صفر 174 هـ ، إلاّ أنه لم يبق من هذا المسجد إلا أطلال من مئذنته بأقادير[3]، والتي أمر بترميمها وتجديدها السلطان الزياني

---

[1] تاريخ الجزائر في القديم و الحديث .مبارك بن محمد الميلي .ص 449

[2] متاحف الجزائر ، سلسلة فن وثقافة، ص 63 .

[3] تاريخ الجزائر العام .عبد الرحمن بن محمد الجيلاني ج 2 .ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص 182-183 .

يغمراسن بن تاشفين. ويذكر اليعقوبي مدينة تلمسان بقوله: "عليها سور حجارة وخلفه سور آخر من حجارة أيضا، وبها خلق عظيم وقصور ومنازل مشيدة"[1].

وقد أجرى الباحث في علم الآثار ألفريد بال ALFRED BELL سنة 1910-1911 بعض الحفريات الأثرية بهذه المنطقة أي أقادير التي أصبحت حيا من أحياء مدينة تلمسان. و لم تفض إلا إلى تخطيط وتصميم مخطط إجمالي افتراضي للمسجد الذي تبقى مئذنته الشاهد الوحيد[2].

كما أن حسبما جاء في كتاب تاريخ الجزائر العام أن مدينة البويرة تأسّست وتشكّلت على يد حمزة بن سليمان العلوي[3]، وهو من الأدارسة.

مرحلة الدولة الأغلبية:

استفادت وعرفت الأغالبة كيف يستثمرون خلاصة حضارات من تقدّمهم من الأمم العظيمة التي مرّت على هذه البلاد، فانتفعوا مثلا من الفينيقيين من التجارة في البحر والرومانيين من طرق أجهزة الري. واستفادوا بما جاء به العجم من صناعة النسيج والطرز وغيرها من صناعة البناء. وفي فترهم كذلك شيّدت المساجد والأسوار والقصور والمنائر. وعلى حسب العلاّمة ابن خلدون أنّه لـمّا توفّى أبو العبّاس محمّد بن أبي عقّال سنة اثنتي وسبعين، وليّ مكانه ابنه أبو إبراهيم أحمد فأحسن السيرة وأكثر العطاء للجند، وكان مولعا بالعمارة فبنى بإفريقيا نحوا من عشرة آلاف حصن بالحجارة والكلس وأبواب الحديد ...كما اشتغل الأغالبة بالصّناعات المختلفة بالحدادة

---

[1] كتاب البلدان ط لندن 186 م ص 17 .

[2] متاحف الجزائر، سلسلة فن وثقافة، ص 63.

[3] تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول. عبد الرحمان بن محمد الجيلالي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982. ص 187 .

والتّجارة والنّقش والحياكة والتّعدين فكانوا يستخرجون من معادن مجانة ومناجم بونة وغيرها أنواع الحديد والرّصاص والفضّة والكحل ومن مرسى الخرز بالقالة أنواع اللّؤلؤ والمرجان[1].

مرحلة الدّولة العبيدية أو الفاطميّة:

كانت حياة الدولة العبيدية قصيرة، بالمفهوم الذي يمكّنها من بسط حضارتها عل الأرض التي وجدت عليها. ومع ذلك فقد نجحت في توطيد حكمها بأساليب الحكمة والعدل. والظاهر أنّ الدولة العبيدية عملت على نشر الثقافة الإسلامية وخدمة العلم بمختلف الألسن واللّغات، فقد احتفظ لنا التاريخ بوثيقة ملكيّة يصرّح فيها الخليفة المعزّ بأنّ دعاته منتشرون بالأقاليم، يدعون إلى الدولة ويبشّرون بأيامها وينشرون علمها وينذرون بأسها بتصاريف اللغات واختلاف الألسن[2].

وفي هذه المرحلة — الدولة العبيدية- عرفت منطقة شمال إفريقيا الفلسفة ومباحثها الممتزجة بعقائد الشيعة وإنشاء المصانع الحربية لصنع السّلاح والسّفن البحرية كمصنع المهدية وبونة، وصناعة تعدين الحديد التي كانت من أشهر خصوصيات شمال إفريقيا، ومصنع الزجاج الصافي وتفاصيل الصوف[3].

ومن شواهد وجود الفاطميين بأرض الجزائر، قطعة من الجصّ تشتمل على نقش بحروف بارزة، وهذه القطعة آتية من "بغاي" بالقرب من قسنطينة وكذلك بعض القطع النقدية الذهبية والفضية[4]، والموجودة بمتحف الآثار القديمة بالجزائر.

---

[1] المرجع السابق .ص 205.

[2] كتاب الحضارة الإسلامية. الجزء الثاني. ص58.

[3] تاريخ الجزائر العام .عبد الرحمن بن محمد الجيلالي ج 2 .ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982 .ص231.

[4] متاحف الجزائر . الجزء الخامس ...ص 64 .

ويحكى أنّه في فترة المماليك هذه صنع بساط حيث أمر بصنعه المعزّ من حرير أزرق ملون مطعّم بالذهب فيه صورة الأقاليم والبحار والأنهار والجبال والطرق وفيه صورة الحرمين الشريفين مكتوبة أسماؤها عليها وفيه هذه العبارة التالية حسب ما جاء في كتاب تاريخ الجزائر العام لعبد الرحمان بم محمد الجيلالي: "مما أمر بعمله المعّز لدين الله شوقا إلى حرم الله وإشهارا لمعالم رسول الله في سنة 353 هـ". ويذكر كذلك أنه كانت النفقة عليه اثنين وعشرين ألف دينارا. ويصفها كذلك بالقول. وهذا نهاية التفوّق الصّناعي في فن الزّخرفة. ويضيف نفس المؤلف أن المعّز حينما رحل إلى مصر نقل معه من بلاد المغرب والأندلس صناعة بالتصاوير وكل نوابغ الفنون الجميلة وكان فيهم رجال من القبيلة الجزائرية قبيلة كتامة وكانوا يسمون المزوّقين، لأنّهم كانوا يزوّقون الجدران بألوان متعدّدة من الأصباغ. إذا نظرت إليها من ناحية كانت صورة تغاير الحقيقة وكذلك إذا نظرت إليها من زاوية أخرى. وأوّل من أشاد بمواهبهم حسب نفس المؤلف كانت زوجة المعّز السيدة: " تغريد" فإنها شيّدت لنفسها مسجدا جميلا بالقرافة واستأجرتهم للعمل فيه وكان رئيسهم رجلا من قبيلة كتامة يدعى الكتامي، حيث صنع صورة ليوسف عليه السّلام وهو في الجبّ عريانا والجب كلّه أسود. فكانت هذه الصورة أوّل التّصوير الفاطمي الذي وقع في صدر الإسلام، إلاّ أنّه لا يوجد أثر لهذه التّحفة الفنية التشكيلية والمتاحف الحالية. كما أنّ المؤلف يضيف أنّ هذا الخليفة العبيدي هو من أمر بصنع قلم الحبر بالشّكل المعروف عليه الآن وهذا ما ذكره القاضي النعماني في كتابه "الخصائص والمسامرات".

مرحلة الدّولة الحماديّة:

عرف عهد الحماديّين ازدهار الصناعات الفنية المختلفة التي تحتاجها متطلّبات الحضارة الموحديّة من بناء وزخرفة وتزيين، فانتشر فنّ التّصوير والتّزويق والنّحت ونجارة الخشب والنّقش عليه وعلى الجصّ الملوّن وعلى الخزف المطلي بالمينا وصناعة الزّليج المزيّن بالصّور والفسيفساء وصنع القارورات الزجاجية وغيرها من الأباريق البلاّرية وتطعيمها بالذّهب وتزيينها بالخطّ العربي البارز الجميل على اختلاف أشكاله والحدادة ونسج الصوف والقطن وكتّان الحرير، كما استخرجت المعادن من مختلف جهات البلاد[1].

وفي هذه الفترة كذلك قام السلطان حماد بتشييد القلعة الشهيرة وأسّس بها عاصمته، حيث أحاطها بسور من الحجارة، ويصفها الإدريسي ويقول أنّها من أكبر البلاد قطرا وأكثرها خلقا وأغزرها خيرا، وأوسعها أموالا، وأحسنها قصورا ومساكنا، وأعمّها فواكها وخصبا، وحنطتها رخيصة ولحومها طيبة سمينة، وكانت مقصد التجار ومحط رحالهم يأتون إليها من العراق والحجاز والشام ومصر الخ... وأهلها في غاية الذّكاء والفطنة ولهم في ذلك بوادر وأقاصيص عجيبة يرويها أهل الجغرافيا والتاريخ[2].

وكان بالقلعة معامل لنسج الأكسية الحسنة المطرزة بالذهب، والسجاجيد المزخرفة، والملابس الفاخرة ولصوفها من النعومة والبصيص بحيث يتزل مع الذّهب والفضة[3].

---

[1] تاريخ الجزائر العام .عبد الرحمن بن محمد الجيلالي ج 2 .ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982 .ص292.

[2] كتاب المسالك والممالك.البكري. ص184 ط، الجزائر 1857م.

[3] كتاب معجم البلدان. ج4. ص390. ط بيروت 1957م.

ويحدّثنا ابن خلدون عن العمران والحضارة بالقلعة بقوله:" وتم بناءها وتمصيرها على رأس المائة الرابعة. وشيّد حماد من بنيانها وأسوارها واستكثر فيها من المساجد والفنادق ، فاستبحرت في العمارة واتّسعت في التمدن، ورحل إليها من الثغور والقاصية والبلد البعيد طلاب العلوم وأرباب الصنائع لنفاق أسواق المعارف والحرف والصنائع بها[1].

و لم يبق الكثير من مخلّفات الحضارة الحمّادية إلاّ بعض الآثار القليلة جدّا، والمتمثّلة في بعض القواعد وتيجان الأعمدة والنّصب التّذكارية والخزف المعماري والآثار الزّجاجية أو الجبسيّة أو البرونزية والحليّ، وهي محفوظة بمتاحف قسنطينة وبجاية وسطيف ومتحف الآثار القديمة بالجزائر. وتمتاز هذه التّحف بالتنوّع والتعدّد من حيث الشكل والزّخرفة. كما أظهروا مهارتهم النادرة في ميدان فن الخزف المعماري. وكانت لهم كذلك موهبة ومهارة في النّحت وصناعة الزّجاج.

مرحلة الدّولة الموحّدية:

عرفت الجزائر في أيام الدولة الموحدية الأمن والاستقرار والعدل، خاصة أيّام عبد المؤمن بن علي الذي كان عالما متمكنا واسع الأفق شغوفا بالعلم والفنون. وعرف الاقتصاد في عهد هذه الدولة نشاطا كبيرا وواسعا. وعرفت التّجارة في ذلك الوقت نشاطا دؤوبا لم تعرفه من قبل، فكانت القوافل البرية والسفن البحرية تتجه محمّلة بالسلع نحو المشرق العربي وترجع كذلك بما يحتاج إليه سكان المغرب العربي من بضائع. وممّا يذكر التاريخ أنّ عبد المؤمن عقد اتفاقيات تجارية مع دوّل أوربا[2].

---

[1] مقدمة ابن خلدون. ج6.ص171.

[2] تاريخ الجزائر في القديم و الحديث. مبارك بن محمد الميلي. ش و ن ت.الجزائر 1976.ص705.

وعرف عن الدولة الموحدية محافظتها على العمران والحضارة. واختلفت عمّا قبلها من الأمم في ذلك .

امتازت العمارة الإسلامية في عهد الموحدين بالضخامة والأناقة والاتزان الهندسي مع البساطة. وجيء بأغلب المهندسين والبنائين من الأندلس[1]. ويحتفظ متحف سطيف بمجموعة من القطع النقدية من ذهب وفضة، قدرها حوالي ألف درهم وثلاثة وعشرون دينارا وبعض الحلي.

مرحلة الدولة الزيانية:

اشتهرت المملكة الزيانية بالفلاحة والتجارة والصناعة. وساعدها في ذلك أرضها الخصبة وموقعها الجغرافي. وازدهار الفلاحة والتجارة أدّى إلى نهوض الصناعة، فاشتهرت تلمسان بالمنسوجات. ونظرا لوفرة ثروة تلمسان في ذلك الوقت الناتج عن كثرة النشاطات الاقتصادية اتسع نطاق المدينة. فشيّدت البنايات المختلفة كالمنازل والقصور أحاطت بها الحدائق وجرت خلالها الجداول. ذكر ليون الإفريقي أنّ منازل تلمسان بلغت نحو ستة عشر ألف منزل أيام أبي تاشفين. وكان هذا الأخير مطلع متبصر بأمور التشكيل والاختراع، وكان له الآلاف من الأسرى الأوربيين، وكان فيهم النجّارون والزلاّجون والزوّاقون وغيرهم. واعتمد عليهم في البناء والتّشييد.

وممّا تبقّى لنا كشاهد على حضارة وعمران هذا العهد نذكر معسكر تامزاز بالقرب من بجاية ومسجد أبي الحسن وأولاد الإمام وسيدي إبراهيم وحصن المشور بتلمسان ومآذن ومساجد تلمسان والجزائر وندرومة وكذلك الصهريج الكبير بتلمسان.

---

[1] تاريخ الجزائر العام .عبد الرحمن بن محمد الجيلالي ج 2 .ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982. ص 28.

ويمكن أن نشاهد مأطورات فسيفساء الخزف ذات الخطوط المتشابكة على أشكال هندسية ونباتية بمتحف الجزائر. ومن خلالها يظهر تفوّق الفنانين والصنّاع الزيانيين. وعرفت الفسيفساء رواجا كبيرا في ذلك الوقت .

مرحلة الأتراك:

أمّا مرحلة الأتراك التي بدأت سنة 1516، فتميّزت بتجديد العمارة الإسلامية في الجزائر، وأدخلوا عليها بعض العناصر الجديدة التي ميّزت فترتهم، والتي لا تزال معالمها شاهدة حتّى اليوم، إلاّ أنّهم لم يكن لهم باع طويل في مجال الفنّ، بل اعتمدوا في عمائرهم على الحرفيّين المهرة كالفرس والأرمن واليونانيّين. وأدّى ذلك إلى ظهور أسلوب فنّي تميّز بالتّناغم والتّفاعل بين مختلف الفنون التّابعة لمختلف الأجناس التي اعتمدها وتأثّر بها الأتراك.

وما نسجّله ضد العثمانيّين أنّهم ضربوا عزلة تامّة على العالم الإسلامي عامّة، والمجتمع الجزائري خاصّة، فأحكموا الطّوق على كل فئات الشّعب وسدّوا كلّ المنافذ المطلّة على العالم الخارجي، حتى لا يمكن للنّخب المثقّفة الإطّلاع عمّا يجري في الخارج خاصّة في الضّفة المقابلة، وما كان يجري ويحدث من نهضة حضاريّة في جميع الميادين، وخاصّة في ميدان الفنّ التّشكيلي المعاصر، إضافة إلى نقلهم لكلّ التّحف الفنّية إلى الأستانة. يقول **محمّد حسين جودي** في كتابه الحركة التّشكيلية المعاصرة في الوطن العربي: "مرّ الوطن العربي بفترة حالكة حينما وفد العثمانيّون إليه، وتربّعوا على أرضه، فكان هذا من أهمّ الأسباب التي بدّدت تراثنا العزيز، حيث استلبوا أمجادنا وجرّدونا أعز آثارنا، وقضى السّلاطين العثمانيّون في أعقاب الفتح العثماني لبلادنا العربيّة على فنوننا المحليّة، إذ قاموا بترحيل جميع الفنّانين الممتازين، والصنّاع المهرة إلى الإستانة، كما استولوا

على التّحف النّفيسة التي تزدان بها الصّور والمساجد، ونقلوها إلى بلادهم حتّى خلت بلادنا من هذه العبقريات، وزال كلّ أثر باق لها. وبهذا استطاعوا أن يقيموا بيننا وبين النّشاط الفنّي سورا متينا، وعزلة تامّة في الدّاخل، وقطيعة كاملة عن العالم الخارجي، حتّى تزول البقيّة الباقية من حبّ الفنون من نفوس أبناء هذا الشّعب، وحتّى تبسط الغفلة ذراعها على كلّ طاقة وكلّ فاعليّة، وخلق بواعث الفراغ حتّى يخيّم اليأس على النّفوس، ويتمّ التّسليم بالأمر الواقع".[1]

كما أنّهم أثقلوا كاهل الشّعب، عن طريق فرض نظام جبائيّ ظالم ومجحف، حيث أنّ الأتاوات المقتطعة من كسب الأفراد لم تكن تستغلّ في التّنمية المحليّة، بل كانت تنقل إلى الأستانة.

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي .- تاليف،محمد حسين جودي.- الطبعة الاولى،1998م.دار المسيرةللنشر والطباعة. عمان.ص،15.

أثر المسلمين على الفنّ في الجزائر:

إنّ انتشار الدّين الإسلامي ببلاد المغرب العربي عن طريق الفتوحات التي عرفتها تلك الفترة، كان لها أثر كبير على حياة تلك الشّعوب والقبائل، وخاصّة على بلاد المغرب الأوسط "الجزائر". فما إن بدأ الدّين الإسلامي في الانتشار حتّى سارع الفنّانون في بلورة فنونهم وتطويعها على حسب المفاهيم الإسلاميّة فظهر تأثّر أولئك الفنّانين بما وصلهم من آثار فنّية تشكيليّة كالنّقش القادم من الشّرق، حيث اعتمدت الأشكال المربّعة والمعيّنة. ويذكّر لونها البنّي المحمرّ بأصباغ رسومات الكهوف العتيقة، وإلى مساجد بيضاء خاليّة من الزّخارف ذات صوامع مربّعة، تتّسم بصفات لا مثيل لها.

إلاّ أنّ التّصوير في بلاد المغرب العربي لم يبلغ ما بلغه في المشرق، فعجز البعض عن تفسير ندرة التّصاوير في شمال إفريقيا والأندلس، رغم ما عرفته تلك البلاد من تقدّم حضاريّ لا يمكن تجاهله، ذلك أنّنا لا نجد على مرّ العصور سوى ثلاث مخطوطات أو أربع مرقّمة بالصّور، بينما نجد منها في المشرق المئات.[1]

وعلّل البعض من الباحثين والدّارسين تلك الظّاهرة، وأعادوها إلى كون شعوب شمال إفريقيا أقلّ موهبة، حيث ربطوا ممارسة الفنّ التّشكيلي بوجود موهبة لدى فئات معيّنة من الشّعب.

---

[1] CLEVENOT DOMINIQUE , L'ART ISLAMIQUE ,SCALE ,PARIS 1997 Page.19.

ويذكر هنا المستشرق "**فان برشم**"، أنّه إذا كانت شعوب شمال إفريقيا أكثر محافظة على تحريم التّصوير، فليس لأنّها أعمق إسلاما، بل لكونها أقلّ موهبة في الفنون وأقرب إلى الأفكار البدائيّة.[1]

وأُلاحظ أنّ صاحب هذا الرأي، أو بالأحرى هذا الحكم قد بالغ كثيرا في الحكم على شعوب شمال إفريقيا بأنّهم عديمي الموهبة، وأرجع ذلك لعدم ميلهم إلى هذا النّوع من الفنّ، الذي هو الفنّ التّشكيلي الغربي الحديث. وأقول أنّ ما توصلت إليه البحوث، وما وصل إلينا من آثار لا تزال قائمة إلى يومنا هذا، خاصّة تلك الحفريّات بمنطقة عين الحنش بضواحي مدينة سطيف، وكذلك النّقوش والكتابات الحجرية بجبال الطّاسيلي، التي سبق وأن أشرت إليها، تبقى شاهدة على وجود حضارة لا تقلّ شأنا عن غيرها من الحضارات عبر التّاريخ، وتنمّ عن ذوق أمّة كان لها وزنها الحضاري في ذلك الوقت.

إذن، فكيف لصاحب هذا الحكم أن يصنّف شعوب شمال إفريقيا في صنف قليلي الموهبة، وآثار حضاراتهم عبر التّاريخ لا تزال باقية ومجسّدة عبر عدّة مواقع، وخاصّة منها آثار ما قبل الإسلام. فعرفت تلك الشّعوب قبل الفتوحات الإسلامية كلّ أنواع الفنون الممارسة في التّاريخ القديم كالنّحت والتّصوير والخزف، خاصّة فنّ الفسيفساء الذي بلغ مجدا عظيما، فقد كانت المدرسة الإفريقيّة من أعظم مدارس الفسيفساء، كما تشهد بذلك مختلف الآثار الموجودة على العراء، وفي المتاحف المختصّة، علاوة على ذلك، فقد ساهمت شعوب شمال إفريقيا على كلّ المستويات في بناء حضارة الإسلام الرّوحية والمادّية.

---

[1] PAPADOPOULO ALEXANDRE,ESTHETIQUE DE L'ART ISLAMIQUE PARIS 1977.Page 7.

ويمكننا ذكر الإبداعات الفنّية والفكريّة والعلميّة والأدبيّة، كأشعار **أبي حسن الحصري** ونظريات **ابن خلدون** وطب **ابن الجزّار** وفنّ الموحّدين، فكيف يمكننا الحكم على مجتمع سادته مثل هذه العلوم والفنون ونصنّفه ضمن المجتمعات البدائيّة، أو بالأحرى لا يملك ذوقا فنّيا كما ذهب إليه بعض الأنثروبولوجيّين الغربيّين الذين أتوا ضمن بعثات الحملة الاستعمارية بُغية تدمير وتشويه تاريخ الشّعب الجزائري لتسهيل السّيطرة وإحكام قبضة الاستعمار. وذهب البعض إلى القول أنّ الجزائري ليس فنّانا أو بالأحرى عديم الإحساس، فسيطر بعد ذلك جوّ تسوده نزعة البازار المشرقيّة وأفكار تطعن في الثّقافة الجزائرية.[1]

ويذكر الدّكتور "**علي اللّواتي**" في ترجمته لكتاب بابا دوبولو بأنّ فقهاء المالكيّة نهوا عن كلّ صورة واقعيّة، وبذلك عدّ المذهب المالكي أكثر تشدّدا من المذاهب الأخرى فيما يخص قضية التّحريم.[2]

وباعتبار أنّ المذهب المالكي كان ولا يزال منتشرا ببلاد المغرب العربي، فإنّ ذلك كان بمثابة العقبة التي اصطدم بها الفنّ عامّة والفن التّشكيلي خاصّة، وخاصّة تمثيل الأشخاص والطّبيعة، فهذا من الأسباب التي تساعد الفنّ التّشكيلي على الازدهار وليس قلّة الموهبة أو انعدامها، كما يذهب له البعض، ومنهم **فان برشم**.

إلاّ أنّ هذه الحواجز الدّينية لم تبق أبديّة في صيرورة تاريخ المغرب الغربي رغم بقاء الدّين الإسلامي الدّين الوحيد في المنطقة، فبمجيء الدّولة الفاطميّة تلاشت تلك القيود وأزيحت تلك

---

[1] بانوراما فنّ الرسم في الجزائر 1962 .1994.ديوان رياض الفتح 1995 ص 13 .

[2] الكسندر بابا دو بولو.جمالية الفنّ الإسلامي.ترجمة.علي اللّواتي .تونس .1979. ص 16 .

العوائق، حيث انفرد وتميّز العصر الفاطمي بتقاليد تصويريّة نكاد لا نجد لها مثـــيلا قبـــل وبعـــد حكمهم في المغرب العربي، فقد وجدت قطع زخرفيّه مزيّنة بتصاوير آدميّة وحيوانيّة ترجع إلى فترة الحكم الفاطمي الشّيعي. وهنا يجب أن نشير إلى أنّ الأشكال التي عُثر عليها في حفريّات قلعة بني حمّاد في الشّرق الجزائري، وتلك التّصاوير لا تتعدّى مجرّد تخطيطات ساذجة وبدائيّة جدّا من نوع تصاوير الأطفال[1]

وبزوال الدّولة الفاطميّة وزوال حكمها وانجلائها عن منطقة المغرب العربي، زالت معها عدّة أنماط من الفنّ كفنّ التّصوير التّشبيهي، الذي انتشر وعرفه النّاس في هـــذه المنطقـــة زمـــن الفاطميّين.

وجاء في مجلّة متاحف الجزائر "الفنّ الجزائري الشّعبي المعاصر سلسلة فـــنّ وثقافـــة"، وبعد تقلّص حكم الفاطميّين في شمال إفريقيا، انعدم التّصوير التّشبيهي بصورة تكاد تكون تامّة حتّـــى القرن التّاسع عشر، حيث ظهرت أنماط تصويريّة شعبيّة، كالرّسم على الزّجاج تستقي عناصـــرها الأساسيّة من التّقاليد الفنّية التّركية.[2]

والخلاصة أنّ الإسلام في تاريخ الشمال الإفريقي الإسلامي كان يمثل دين الدولة، والسلطان هو المشرف والحارس على العمل به. فكان يتولّى أمر الرّعية باسم الدين، فمن الطبيعي أن نجد كل نشاطات الحياة العامّة تسري وفق هذا المعطى ومن الطبيعي كذلك أن يطوّع الفنانون نـــشاطهم وفق هذه الظروف والمعطيات الجديدة التي فرضها الدين الإسلامي، فاقتصر عملهم الفني التشكيلي

---

[1] Bourouiba rachid. Les représentations figurées dans l'art hamadite ENAL.ALGER. Page 67

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

على العمارة وما يصاحبها من فنون كالزخرفة والنقش والنحت والفسيفساء وغيره. وأبتعدوا عن صنع التماثيل الآدمية خاصة ومحاكاة الطبيعة بصفة عامة.

الفصل الثّاني

بصمات المستشرقين على التّحف الفنّية التّشكيلية في الجزائر خلال العهد الإستعماري الفرنسي

- الفنّانون التّشكيليون المستشرقون والسّياسة الإستعماريّة.
- مدرسة الجزائر في الفنون التّشكيلية.
- أثر الفنّانين التّشكيليين المستشرقين على الفنّ التّشكيلي بالجزائر.
- بصمات مدرسة الجزائر على التّحف الفنّية التّشكيلية.

الفنّانون التّشكيليون المستشرقون والسّياسة الاستعمارية:

عرف المجتمع الجزائري الحركة الإستشراقيّة في جميع مجالاتها مع دخول الجيش الفرنسي إلى أرضه، فمنذ أن وصلت جحافل الجيش الفرنسي إلى أرض الجزائر، حتّى سارعت السّلطات الاستعمارية إلى وضع يديها على كلّ المخطوطات، والوثائق العثمانيّة، وكلّ ما يتعلّق بالمجتمع الجزائري وثقافته ودينه وتاريخه وغير ذلك، ووضعتهم تحت تصرّف المستشرقين، الذين عملوا كلّ ما في وسعهم من أجل دراسة وتحليل وترجمة هذا الإرث والرّصيد الثّقافي، وجمع كلّ المعلومات حول طبيعة المجتمع الجزائري، والإسراع في توطيد وتهيئة هذا المجتمع، من أجل إدخاله وإدماجه تحت راية الدّولة الفرنسيّة ثقافيّا وحضاريّا واجتماعيّا.

وقد أولت السّلطات الفرنسيّة اهتماما بليغا بالبحث والتّنقيب في المجال الثّقافي والفنّي والدّيني والعلمي من أجل الفهم الحقيقي لطبيعة المجتمع الجزائري وتوجّهاته، حتّى تتمكّن هذه السّلطات من تثبيت وترسيم احتلال الجزائر. وفي هذا المنوال اجتهد البارون **دوسلان** مثلا في ترجمة تاريخ **ابن خلدون**. وقد أبدى هؤلاء المستشرقون عناية كبيرة في تعلّم اللّغة العربيّة وفهم الدّين الإسلامي، وارتباط أفراد المجتمع بالدّين الإسلامي.

وحرصت السّلطات الاستعمارية الفرنسيّة على تجنيد وتوظيف هؤلاء المستشرقين في المناصب الإدارية الحسّاسة، للاستفادة من خبرتهم واستغلالها في بسط نفوذها الاستعماري.

إنّ الحديث عن الفنّانين التّشكيلين المستشرقين ودورهم في الجزائر، يقودنا إلى القـــول أنّ الكثير منهم،كانوا تابعين إلى قصر الملك وخاصّة في القرن السّابع عشر، ثم أُدمجوا ابتداء من ســـنة 1744 بسلك المهندسين والمختصّين في الجغرافيا والطوبوغرافيا، والذي كان ملحقا باحتيـــاطي الحرب، الذي أُنشئ سنة 1696. و ابتداء من سنة 1798، أُنشئ سلك للضبّاط المختـــصّين في التأريخ الرّسمي (المؤرّخين الرّسميين)، وسلك الرّسامين المساعدين، والذي انضمّ إليه بعض رسامي المعارك الحربية.[1]

والواضح أنّ السّلطات الاستعمارية قد نجحت إلى حدّ كبير في توظيف الفنّانين التّـــشكيلين المستشرقين في خدمة الأهداف الاستعمارية المتعدّدة المجالات. وهذا حسب التقاليد القديمـــة الـــتي كانت تتعامل بها القبائل و الديانات و الطقوس، و أيضا الطوائف الإجتماعية وفئـــات التجـــار والصناع في القرون الوسطى، وكذلك القصور الملكية إذ أنها كلّها كانت تتحكم في مهنة وشكل وموضوعات هذا الفن في الماضي، ومن ثمّ حددت وظيفته، سواء كانت هذه الوظيفة واقعيـــة – تسجيل واقعة معينة كالإنتصار في حرب مثلا- أو دينية أو تزينية أو ترفيهية أو تربوية. وكان يتمّ تكليف الفنانين التشكيليين بهذه المهام باعتبارهم حرفيين مهرة أكثر من أنهم فنانين مبدعين.[2]

وعلى هذا المنوال سارعت السلطات الإستعمارية في استغلال التحف الفنّية التّشكيلية لتسويق نواياها، وأفكارها، وإقناع الرّأي العامّ المحلّي، المتمثّل في المجتمع الجزائري، عن طريق نشر تلك المفاهيم والأفكار والصّور، التي تُظهر الجيش الفرنسي على أنّه ليس جيشا محتلاّ، وإنّما جيشا

[1] Visage de l'Algérie heureuse-exposition organisee par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congres de versailles du 16 au 19 janvier 1992- Edition galion . page .7.

[2] Metalinos. N. 1996. Telivision esthetics. Perceptual.cognitive and compositinal bases. N. J.Lawrence erlbaum Assotiates.p 5.

منقذا للمجتمع الجزائري من التخلّف والعزلة التي ضُربت عليه من لدن الدّولة العثمانيّة. أمّا بالنّسبة للرّأي العامّ الغربي عامّة والفرنسي خاصّة، أُستغلّت كذلك تلك التّحف لتسويق التفوّق الحضاري الأوروبي، وإظهار الجيش الفرنسي في صفة الجيش الذي لا يُقهر.

حرصت الإدارة الاستعمارية الفرنسية على توظيف الرسّامين التّشكيليّين المستشرقين، وحثّتهم ودفعتهم إلى السّفر للجزائر، عن طريق تسهيل إقامتهم فيها، والتكفّل بإيوائهم، وعملت على تحسيسهم وتوعيتهم بالدّور المنوط بهم والمنتظر منهم، والمتمثّل إضافة إلى الدّور العسكري الموكل للبعض من هؤلاء الرسّامين، حيث أنّ بعضهم وصل إلى الجزائر في إطار الخدمة العسكريّة، والدّور الموكّل لهم، كان يتمثّل في رسم الصّور الإيضاحيّة المتعلّقة بالمعارك التي خاضها الجيش الفرنسي ضد المقاومة الجزائريّة، والتي جرت خلال التّواجد الاستعماري الفرنسي، حيث أنّ هذه الصّور كانت تستعمل لإيضاح تلك المعارك، وترفق بالتّقارير التي كان يبعث بها القادة العسكريّون المتواجدون بأرض المعركة إلى السّلطات الفرنسيّة المتواجدة بالضّفة الأخرى بباريس.[1]

إنّ هؤلاء الرسّامين التّشكيليين، كانوا يرسمون تلك المعارك ويحرصون على تجسيد وترسيم التفوّق الفرنسي في الميدان، حيث استعملوا كل ما في قواهم الفكريّة والفنّية والخياليّة من أجل إظهار التفوّق العسكري الفرنسي في الميدان، فعمدوا على رسم الجيش الفرنسي في صورة الجيش المنظّم والمجهّز، الذي لا يُقهر، وفي وضعية دائما في حالة هجوم ومطاردة لعناصر المقاومة، التي رسموها وشكّلوها في لوحاتهم، في صورة الجماعة التي لا نظام لها ولا قوّة، والتي تعتمد على

[1] Visage de l'Algérie heureuse-exposition organisee par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congres de versailles du 16 au 19 janvier 1992- Edition galion . page 8.

بعض الأسلحة البدائيّة التي لا تصلح حتّى لصيد الطّيور، فما بالك بمواجهة جيش مجهّز بأعتى الأسلحة الموجودة في ذلك الوقت. فغالبا ما كانت رسوماتهم التي تمثّل تلك المعارك تبيّن المقاومة في حالة فرار وخوف وجزع.

كما عملوا واجتهدوا في تسويق القيم الحضاريّة الأوروبيّة بمختلف صورها وأنماطها وأفكارها الإباحيّة، وسط المجتمع الجزائري العربي الإسلامي المحافظ، حيث عملت السّلطات الفرنسيّة على الظّهور أو التّظاهر بمظهر ذلك الجنس المتحضّر، الذي أتى إلى الجزائر من أجل إخراج هذا المجتمع من التخلّف الذي ضُرب عليه من لدن السلطة العثمانية، كما كان يدّعي، والسّياسة المتّبعة المتمثّلة في عزله عن العالم الخارجي، وبالأحرى العالم الغربي، الذي كان يخطو خطوات عملاقة نحو التقدّم الحضاري والتطوّر الصّناعي. فوجدت السّلطات الاستعمارية الفرنسية في ذلك ذريعة وحجّة من أجل تبرير تواجدها، وإحكام قبضتها على المجتمع الجزائري. وسخّرت من أجل ذلك كلّ ما أُوتيت من قوّة وفي جميع الميادين. فقرّرت حجز أملاك العثمانيين و الأوقاف التي كانت تموّل المدارس، فحرمت بذلك المؤسّسات التعليمية من السند والدّعم المالي، فكانت بذلك خطوة لطمس ومحاربة انتشار اللغة العربية والإسلام، وهذا ما ذهب إليه ونادى به صراحة لافيجري Lavigerie:"علينا أن نخلّص هذا الشّعب و نحرّره من قرآنه، وعلينا أن نعني على -الأقلّ- بالأطفال لننشئهم على مبادئ غير التي شبّ عليها أجدادهم، فإنّ واجب فرنسا تعليمهم الإنجيل، أو طردهم إلى أقاصي الصحراء، بعيدين على العالم المتحضّر"[1]. ومنها فئة الفنّانين التّشكيليين، الذين دخلوا الجزائر مجنّدين من أجل خدمة الأهداف الاستعمارية وتعزيز وتبرير

[1] المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. صالح خرفي.ش و ن ت،1983 .ص49.

التّواجد العسكري، فاجتهدوا كثيرا من أجل خلق ذوق فنّي جديد، وسط هذا المجتمع الذي لـــه حضارة وثقافة مغايرة لثقافتهم وحضارهم الغربية.

فمثلا، تمّ نقل تمثال يمثّل امرأة عاريّة مستعرضة لمفاتنها أمام المارّة، وبحجم يقارب الحجـــم الحقيقي للمرأة ، نحته أحد الفنّانين التّشكيليّين الفرنسيين بباريس ونُصّب بوسط السّاحة المركزيّـــة أمام المسجد العتيق سنة 1889 بمدينة سطيف التي تقع بالوسط الجزائري بالهضاب العليا وتبعـــد عن الجزائر العاصمة بحوالي 300 كم نحو الجنوب،. ونقول أنّ السّلطات الاســـتعمارية لم يكـــن هدفها تزيين وسط مدينة سطيف بتمثال عار من أجل حبّها لنا، وهي التي كانت تسعى إلى طمس معالم الشّخصية الجزائريّة وتشريد الشّعب، ولم يكن اختيارها لنصب هذا التّمثال أمـــام المـــسجد عفويّا، وإنّما كان ذلك ردّا على بناء المسجد العتيق بذلك المكان، وشكّل هذا تحـــدّيا صـــارخا لمشاعر المسلمين.[1]

فكلّ أعمالهم الفنّية التّشكيلية كانت تصبّ في هذا المنوال، المتمثّل في صقل ذوق المجتمـــع الجزائري وتهذيبه وتطويعه لتقبّل الأفكار والمفاهيم الجديدة التّابعة للحـــضارة الغربيّـــة المتميّـــزة بالإباحيّة.

وحسب ما توصّلنا إليه بعد الدّراسة، أنّ جلّ المجنّدين المكلّفين بمثل هذه المهامّ كانوا مـــن أصحاب النّزعة الانطباعية أو القريبة منها، التي تُحبّذ وتُفضّل تصرّف الرسّام في الموضوع لا كما هو في الطّبيعة بل كما يراه الفنّان.

---

[1] مقال منشور بجريدة الشروق اليومي الجزائرية، الصادرة بتاريخ: 2009/07/19، العدد 2066، تحت عنوان: "المرأة التي تستعرض مفاتنها أمام المسجد"

ويرى أغلب هؤلاء الرسّامين التّشكيليين المستشرقين الذين اختـــاروا أو كُلّفـــوا بمعالجـــة المواضيع الطّبيعية، أو مظاهر الحياة الاجتماعية السّائدة آنذاك وسط المجتمع الجزائري، أنّ الجمـــال الفنّي في اللّوحات التّشكيلية، ليس هو حتما نقل الطّبيعة كما هي بكلّ صدق وأمـــان، وإنّمـــا الجمال كما يراه الفنّان التّشكيلي، ويتصرّف فيه بخياله. الفنّان لا يقنـــع بمـــا في الطّبيعـــة مـــن موضوعات جاهزة معدّة من ذي قبل، وإنّما هو يتّجه ببصره في معظم الأحيان نحو تلك الجوانب النّاقصة، التي لازالت تنتظر من يُبرزها ويُكملها ويُعيد خلقها من جديد. إنّ الفنّ ليس هو الطّبيعة منظورا إليها من خلال مزاج شخصي، اللّهم إلاّ إذا كانت الموسيقي هي البلبل مسموعا من خلال مزاج شخصي[1].

وما يهمّ الفنّان من موضوعات الطّبيعة هو ما فيها من جوانب خفيّة وجدانيّة، يعني ذلك البعد الخاص من أبعاد الواقع الذي لا ينكشف إلا للحساسية الوجدانيّة. فما استبعده الجغرافي من المنظر الطّبيعي، وما أغفله المؤرّخ في صميم الحدث التّاريخي، وما لم يستطع المصوّر الفوتوغرافي أن يلتقطه من الوجه البشري، وما لم يفصح عنه الإدراك الحسّي إلا بصورة غامضة مهوشّة، وما غاب كلّه أو جلّه عن المعرفة العلميّة الموضوعيّة، هذا بعينه هو ما يريد أن يُفصح عنه في التّعبير[2].

وهكذا راح الرسّام التّشكيلي **هونري مـــاتيس** HENRI MATISSE يرســـم الواحـــة، ويُدخل عنصرا خياليّا عليها، وهو رسم جسد امرأة عارية وسط أشجار النّخيل، والموجودة حاليا بمتحف بالتيمور بالولايات المتحدة الأمريكية. ومن خلال ذلك يحاول نشر مذهب وعقيدة العري (الجسد العاري)، الذي كان منتشرا وسط المجتمع الأوروبي المتشبّع بتلك الثّقافة الإباحيّة. ونجـــد

---

[1] A.Malraux – la création artistique- skira.1948 .p. 152.
[2] M.Dufrenne-phènomènologie de la perception esthétique- vol. 1.p .394

هذا الفنّان قد انتهج سبيل الذين رأوا أنّ من شأن الفنّ أن يغيّر من أشكال الموضوعات التي يمثّلها، وما ذلك إلاّ لأنه يدرجها في عالم سحري جديد هو عالم الفنّان الذي يجئ فيحوّرها وينقّحها ويؤنّسها. فالفنّان العظيم هو ذلك الكيماوي السّاحر الذي اهتدى أخيرا إلى السرّ في صناعة الذّهب، وإن كان لا يصنع الذّهب (بطبيعة الحال) من أيّ شيء كائن ما كان. فليس الفنّان من العالم بمثابة النّاسخ أو النّاقل، بل هو منه بمثابة المنافس أو الخصم المناضل[1].

إنّ الفنّانين التّشكيليين الذين أوفدوا إلى المجتمع الجزائري لمعالجة طبيعته وعاداته، وجميع مظاهر الحياة التي كانت تسوده، أو الفنّانين القريبين منهم والذين ساروا على دربهم، وكانوا مقتنعين بأنّ الطّبيعة، هي عبارة عن معجم أو قاموس، يعود إليها الفنّان كي يستفتها الرّأي بخصوص اللّون الصّحيح أو الشّكل الجزئي أو الصّورة الخاصّة، مثلما يذهب الكاتب إلى القاموس للبحث عن معنى الكلمة الصّحيح. كما هو الحال عند الرسّام التّشكيلي الفرنسي المشهور **أوجين دو لاكروا** EUJIN DE LA CROIX ، حيث يرى أنّ الطبيعة لا تخرج عن كونها معجما أو قاموسا، فنحن إنّما نمضي إليها كي نستفتها الرّأي بخصوص اللّون الصّحيح أو الشّكل الجزئي، أو الصّورة الخاصّة، كما نمضي إلى القاموس لكي نبحث عن المعنى الصّحيح للكلمة أو لمعرفة طريقة هجائها، أو للوقوف عن أصل اشتقاقها اللّغوي، ولكنّنا لا ننشد في القاموس صياغة أدبيّة مثاليّة نسير على منوالها، فلابدّ لنا بالمثل من أن نستوحي الطّبيعة دون أن نعدّها نموذجا لن يكون على المصوّر سوى أن يحاكيه، وينسخه. وإذن فإنّ المصوّر لا يمضي إلى الطّبيعة إلاّ لكي يتلقّى منها

[1] A.Malraux –essais de psychologie de l'art.la création artistique-skira.suisse.1948.p.212.

ضروبا عديدة من الإيحاء أو لكي ينشد لديها المفتاح الرئيسي لأنغامه الكبرى. أمّا الانسجام الذي يسوغه هو على هذا الأساس فإنّه بلا شك من خلق خياله الفنّي وحده[1].

ثمّ بدأت هذه النّظرة تتطوّر مع تطوّر حاجات المجتمع الأوروبي، فكان لزاما على الفنّانين أن يُطوّروا أفكارهم ورُؤيتهم تماشيا مع تلك الحاجات، حيث ظهرت الانطباعية وما تمتاز به من ذاتيّة.

فتطورت هذه النّزعة (أي النّزعة الطّبيعية) إلى أن امتزجت بالنّزعة الانطباعية، وأخذ العنصر الذّاتي يشغل حيّزا مهمّا في رسم الفنّان للطّبيعة، حيث أصبح الفنّان يرسم الطّبيعة كما يراها هو، وليس كما يراها النّاس من حوله.

فإذا كان الطّبيعيون قد اقتصروا على جعل الفنّ التّشكيلي بصفة خاصّة مرآة عاكسة للطّبيعة فإنّ الانطباعيين أرادوا أن يجعلوا من الفنّ التّشكيلي منشورا أو مسطّحا مضيئا لامعا تنكسر على سطحه أو صفحته أشعّة الطّبيعة، وهكذا أصبح فنّ الرّسم التّشكيلي حيلة يحتال بها الفنّان على الطّبيعة، حتّى يتمكّن من أن يرسم لوحاته الفنّية التّشكيلية ويجسّد ذلك التّأثير العامّ الذي تركته وطبعته في نفسه. وفي هذا السّياق جاء في نهاية القرن التّاسع عشر **بول سوزان**PAUL SUZAN، فقدّم لنا لوحات فنّية رائعة، تمثّل طبيعة صامتة ومناظر طبيعيّة، تشيع فيها الواقعيّة والصّلابة والحيويّة، حيث كان يدعو إلى استشارة الطّبيعة، وتربية العين عن طريق الاحتكاك المستمرّ بالطّبيعة. ولكنّه كان يقول: "إنّ على المصوّر أن يُنتج لنا الصّورة التي يراها، متناسيا كلّ ما حقّقه الآخرون أمامه، وبقدر ما كان **سوزان** يهتمّ بإبراز بناء الموضوعات أو تكوينها، كان يلحّ على أن

[1] HEBERT READ:THE MEANING OF ART .A.PELICAN BOOK. 1954. P138

يعبّر من خلال لوحاته التّشكيلية عن شخصيته بأكملها. وذهب **سوزان** كـذلك إلى أنّ جـوهر ولبّ فنّ الرّسم التّشكيلي هو التّأليف بين الشّكل واللّون من أجل تحقيق الانسجام الحيويّ، حيث كان يعتبر أنّ كل شيء في الطّبيعة غير ثابت، وكلّ شيء عليها له بداية ونهاية.

وعلى حسب الفنّان **سوزان**، إنّ كل ما نراه مشتّت موزّع سرعان ما يختفي مـن مجالنـا البصري، حقّا إنّ الطّبيعة تظلّ دائما كما هي. ولكن لا شيء فيها بدائم، بل كلّ ما نـراه فيهـا مجعول للزّوال. وربّما كانت مهمّة الفنّ الأولى هي أن يخلع على الطّبيعة ضربا من الاستمرار، على الرّغم من كلّ ما فيها من تغيّرات، حتّى يُشعرنا بأنّ الطّبيعة تتمتّع بضرب من الأبديّة أو الخلود .

ومن هنا امتزجت نزعة **سوزان** الانطباعية بفلسفة ميتافيزيقيّة تؤمن بـأنّ وراء المظـاهر العديدة للطّبيعة إنّما تكمن حقيقة واحدة تتمتّع بالدّوام والاستمرار، وأنّه ليس على الفنّان سـوى أن يحاول الكشف عن تلك الحقيقة التي تكمن وراء الظّواهر السّطحية المتغيّرة.[1]

وللفنّان مهامّ ودور يتمثّل في منح الطّبيعة شيئا من الاستمرار والأزليّة. ومن هنا جـاءت فكرتهم في تغيير مفاهيم الجمال وإعادة صنع ذوق أيّ مجتمع ما. وهذا ما دفعهم إلى الـتّفكير في صنع مجتمع جديد بعد احتلالهم للجزائر، وهذا حسب ما تمليه حاجاتهم الثّقافية والفنّية، وكما هو مسطّر من لدن نخبهم وسلطاتهم التي كانت تتحكّم في كلّ شيء، وتُسخّر كلّ شيء مـن أجـل تحقيق أهدافهم الاقتصادية وأطماعهم التوسعيّة الاستعمارية. يقول المستشرق الفرنـسي **أدريـان**

[1] GERSTELE MACK : PAUL SUZANNE .LONDON.1935 .PP.390-395 .

بربروجرADRIAN BERBRUGER[1]، الذي دعّم الحركة الاستعمارية بكل ما أوتي من قـــوّة بفضل إنجازاته الفنّية والفكرية: "إننا نريد أن نعمل في نطاق المستعمرة وفي نطاق الوطن الأم. وهنا نريد أن نطوّر عواطف الجنسيّة و التي تجعلنا ننظر إلى أفريقيا كوطننا الثاني، والتي تـــوحي إلينـــا بالمحبة لهذه البلاد التي لنا فيها مهمة جميلة ، هي خلق شعب جديد وتسوية مـــشاكل إجتماعيـــة خطيرة ...".[2]

كان الرّسم المتعلّق بالمعارك الحربيّة عبارة عن نشاط رسميّ، تابع للإدارة الفرنسيّة، وبقـــى كذلك خلال القرن التّاسع عشر، وفي عهد الملك "لويس فيليب3" ملـــك فرنـــسا مـــا بـــين (1848،1830) تباينت نظرتان مختلفتان:

– النّظرة الجمالية المتعلّقة بموقف الملك وحاشيّته ورؤيته لهذه اللوحات، حيث استولى على كلّ مخزون الحرب من رسومات وغيرها ونقلها إلى متحفه الخاصّ بالمعارك الحربيّة. وفعـــلا فقـــد كانت هذه اللّوحات الفنّية تمثّل المناظر التي جرت فيها تلك المعارك فكانت هذه اللّوحات عبـــارة عن إعادة إنتاج وتمثيل لكلّ ما جرى في معركة القتال، حسبما تمليه ظروف المعركة، وحـــسبما يؤتمرون به من قياداتهم.

---

[1] أدريان بر بروجرADRIAN BERBRUGERE : 1801- 1869 ، عالم أثار و تاريخ و حفريات ، دخل الجزائر سنة 1834 ، اهتم بجمع المخطوطات الجزائرية، جمع حوالي ثمان مائة مخطوطة . عين محافظا للمكتبة العامة الجزائرية ، التي أنشأها سنة 1835 .عين في نفس السنة مديرا عاما لجريدة الممرن الجزائري

[2] REVUE AFRICA .P .104 (LE MONITEUR AL GERIEN)

- النظرة الثانية تتمثل في أن هذه اللّوحات لم تكن فقط ذكريات فنّية وإنّما كانت عبارة عن وثائق تكميلية تشرك أو ترفق بالتّقارير أو المذكّرات التي يرفعها قـــادة المعـــارك إلى القيـــادة العسكرية الاستعمارية العليا[1].

إنّ الفائدة التّعليمية والإخبارية هما الوظيفتان الرّسميّتان لهذه اللّوحات الزّيتيّة والرّسومات المائية والتي كانت تعطي وتسمح للعسكريّين من تكوين نظرة أوّلية عن كيفيّة الحركة في أرض المعارك، فكان الفنّانون يعتمدون على العمل الفنّي الجيّد والرّائع لإظهار وتبيان المظهر والمنظر والهيئة العسكريّة وجمال جغرافية البلد.

إنّ الأعمال الفنّية المنجزة إبّان فترة غزو الجزائر قد حرص فيها الفنّانون على احترام تلـــك القواعد، وتحمل في طيّاتها معاني الحماس والاندفاع الوطنيّة وحبّ الأعمال الفنّية المتعلّقة بالخارج أو الآتية من خارج فرنسا، وهذه الميزة قد طبعت مغامرات ذلك العهد بالنّسبة للفرنسيّين.

إن اللواء بارون بولي الذي كان مديرا للمخزون الحربي، قد بدأ مهنته العسكريّة تحت راية الإمبراطوريّة، حيث اهتمّ مبكّرا بمشاكل الطبوغرافية، والخرائط والصّور الإيضاحية. وفي ظلّ النّظام الملكي كان مراقبا لأعمال الرّسّامين في الاحتياط الحربي وكان مدافعا عليه. ومن أجله جمع هـــذه اللّوحات واحتفظ بها داخل الاحتياط الحربي من نقلها إلى متحف الحرب بأمر من الملك، وقد بادر بإعادة إنتاج تلك اللّوحات قبل نقلها برفقة مجموعة من الرّسّامين التشكيليّين، وتحت سلطة هـــذا

[1] Visage de l Algerie heureuse .exposition organisee par le cercle Algerianiste au palais du congres de versailles du 16 au 19 janvier 1992 . Edition Galion. Page 7

اللّواء قد أنجزت عدة لوحات فنّية قد أنجزت في الميدان وأثناء الحرب وهي عبارة عن تحف فنّيـــة رائعة، ومن هؤلاء الفنّانين الذين عملوا تحت سلطة اللّواء بارون بولي[1].

الفنان التشكيلي ألكسندر جيني (Alexandre Genet): ولد الرّسّام التـــشكيلي "ألكسندر جيني" سنة1799 , ويعتبر من الشّخصيّات المؤثّرة التي عملت مع اللّواء بـــولي, لقـــد أمضى فترة من حياته العسكريّة في فرقة المدفعيّة, ثمّ رقّي إلى رتبة نقيب ســـنة 1830 ,ثمّ ألحـــق بالاحتياط الحربي سنة1833، وابتدءا من سنة 1830 إلى غاية سنة 1837 شارك جيني في حملة الغزو الفرنسي للجزائر كرسّام للجيش الفرنسي .

ورغم أنّه كان مبعوثا لقيادة أركان الجيش الفرنسي لمهام بالمستعمرة الجزائريّة إلاّ أنّ مهامه هذه قد تداخلت مع مهامه الأخرى كفنّان تشكيلي فلم يحدّد دوره بالجزائر، حيث شاب مهامـــه هذه الكثير من الغموض، إلاّ أنّ لوحاته الفنّية اتّسمت بالكثير من الأحاسيس والمـــشاعر خاصّـــة عندما رسم معارك الحرب أثناء الحملة الاستعماريّة.

الفنّان التشكيلي قاسبار قوبو Gaspar Gaubaut: ولد الفنّان التشكيلي قاسبار قوبو سنة1814 بمدينة باريس وبدأ حياته العسكريّة سنة1836 كرسّام مساعد لاحتياطي الحرب، تسلّق كلّ الدّرجات في هذه المهنة إلى أن أصبح رسّاما رئيسيّا من الدّرجة الأولى سنة1865، أحيل على التّقاعد سنة 1881 ثمّ توفّي سنة 1884 إنّ أعماله الفنّية نالت الإعجاب والتّقدير/ وقد مزج في رسوماته المائية بين الدّقة الجغرافية والمتعة الجمالية.

---

[1] Visage de l'Algérie heureuse .exposition organisée par le cercle Algerianiste au palais du congres de Versailles du 16 au 19 janvier 1992 . Edition Galion. Page 8

الرسّام فليكس جانق **Felix Jung**: ولد سنة1803، ابتدأ حياته العسكريّة سنة 1823، وفي سنة 1830 أصبح رسّاما للاحتياطي الحربي، ويعدّ ثالث الرّسّامين الذي رسم الحملة الحربيّة لغزو الجزائر، وكذلك تابع بالتّوازي مع الخدمة العسكريّة حياة فنّية كاملة و شارك في المعارض الفنّية بباريس من سنة1834 إلى غاية سنة1864 .

وبظهور التّصوير الفوتوغرافي بدأ يأفل شيئا فشيئا نجم الرّسّامين، ونظرا للمزايا التي توفّرها آلة التّصوير الفوتوغرافي من ربح للوقت وفعّاليّة في الميدان إضافة إلى استعمالها الذي يتجاوب مع متطلّبات مصالح الاستعلامات بالجيش الفرنسي وإضافة إلى أنّ الصّور الفوتوغرافية كان لها دور فعّال في التّوثيق (الوثائق الإداريّة). أمّا الفنّانون (الرّسّامون) فكان دورهم يقتصر على نقل التّحقيقات أو الأخبار الصّحفية، وكذلك يعتبرون كشهود عيان في المعارك الحربية، كما أنّهم كانوا مشاركين فعليّين في بعض الأحيان في تلك المعارك، ويعطون في وصفهم للمعارك الجانب الذّاتي في بعض الأحيان.

إنّ الرّسّامين الذين رسموا المعارك الحربيّة التي خاضها الجيش الفرنسي إبّان غزو الجزائر، قد عايشوا تلك المعارك فعلا، وهذا ما أعطى أعمالهم الفنّية صبغة نادرة ومؤثّرة وبأذواق غير متساوية و بشيء من السّذاجة. لقد أنجزوا و شكّلوا ذكريات الجيش الفرنسي بكلّ طموحاته.

سعت الحركة الفنية التشكيلية الإستشراقية إلى تجسيد فكرة صنع ذوق فني وسط المجتمع الجزائري مخالف تماما للذّوق العربي الإسلامي، وذلك عن طريق إنجاز التحف الفنية التشكيلية الهادفة إلى نشر وترسيخ المفاهيم الفنية الجديدة، المتأتية من العالم الإباحي الغربي، والتي تشدو كلها إلى خلق مجتمع جديد، وهذا من خلال تقديم مادة فنية تشكيلية متوازية بين الحياة الفنية والجمالية

في فرنسا وفي الجزائر المستعمرة. وهذا حتى يثبّت في فكر ووعي وشعور الفرد الجزائري أنه موجود في جزء من التراب الفرنسي ومن الثقافة الفرنسية، فكل مجهوداتهم أي (الفنانون التشكيليون المستشرقون) كانت تركز وتذهب إلى نشر فكرة أن الجيش الفرنسي أتى إلى الجزائر من أجل تحرير هذا الشعب من التخلف والعبودية التي فرضته الدولة العثمانية. وإدراجه في بوتقة الحضارة الغربية. والجزائر في رأي ومنظور المستشرقين الفرنسيين جزء من حضارة الغرب افتكّت من لدن الشرق في مناسبتي، الأولى عند الفتح الإسلامي في القرن السابع الميلادي، والثانية مع ظهور العثمانيين، وتأسيس إيالة الجزائر مع مطلع القرن السادس عشر.[1]

كانت السلطات الاستعمارية ترى في اللوحة التشكيلية عامة، والتحفة خاصة وسيلة من بين الوسائل التي تمكنه من تهذيب وصقل ذوق الشعب الجزائري، بدليل أن الرسومات التشكيلية المختصة في رسم المعارك كانت عبارة عن أعمال رسمية تابعة للإدارة الفرنسية.[2]

فكانت هذه التحف الفنية التشكيلية، تعتبر صورا إيضاحية ترفق بالتقارير التي ترفع إلى السلطات الفرنسية بباريس. وبلغ حجم الاهتمام الفرنسي بتحف الفن التشكيلي، درجة التأطير الشبه كامل للوجود العسكري الاستعماري في الجزائر، حيث كانت كل الفصائل والكتائب العسكرية التابعة للجيش الفرنسي الاستعماري مرفوقة برسامين تشكيليين، تتمثل مهامهم في إنجاز اللوحات التي كانت تعتبر صورا إيضاحية ترفق بالتقارير الرسمية التي ترسل إلى السلطات الفرنسية بباريس .

---

[1] عبد الجليل التميمي." اول رسالة من اهالي مدينة الجزائر الى السلطان سليم الاول سنة 1519 م" المجلة التاريخية المغربية، العدد، 6، تونس، جويلية 1976،ص،116.

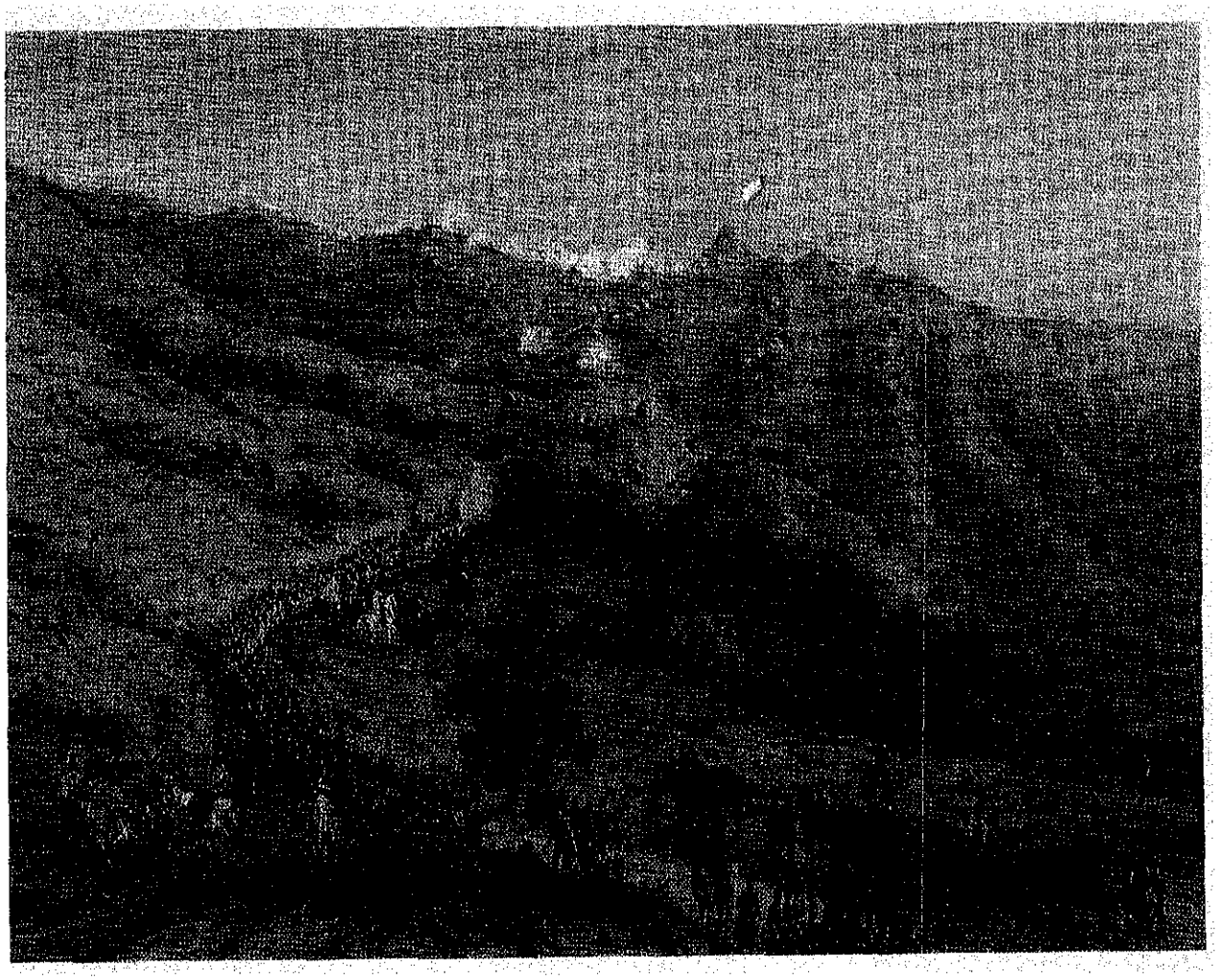
[2] Visage de l Algerie heureuse .exposition organisee par le cercle Algerianiste au palais du congres de versailles du 16 au 19 janvier 1992 . Edition Galion. Page 7

كما كانت التحف الفنية التشكيلية تلبي حاجة المستعمرين في نشر وترويج انتصاراتهم، أثناء غزو واحتلال الأرض الجديدة التي هي الجزائر، حيث أن معظم الرسومات التشكيلية المرسومة في مختلف المعارك، كانت تبين مظاهر القوة والتنظيم المحكم لدى الجيش الفرنسي، وكيفية تسييره لمجريات الأحداث فوق أرض المعركة، وأنّ جلّ لوحاتهم في هذا المجال تبيّن كيف يشغل الجيش الفرنسي ساحة المعركة، وأنّ عناصر الجيش الفرنسي في اللوحات المرسومة هي النقطة المحورية والعناصر الأخرى ما هي إلاّ عناصر ثانوية ومنها أفراد المقاومة الجزائرية.

أما الموقع الذي اختاره الفنان التشكيلي لنفسه لإنجاز مثل هذه اللوحات، فغالبا ما يكون من جهة الجيش الفرنسي حتى يظهر للمشاهد وأنّ هذا الجيش هو المتحكّم في ساحة المعركة وهو الذي له القوة والعدد الذي بفضله يتحكّم ويشغل هذه الساحة. (أنظر اللوحتين رقم 15 و16 اللتان أنجزهما الفنان تيودور جانق (أنظر قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين)، والممثلتان بالترتيب:

ففي هذه اللّوحة التي تمثّل معركة بين الجيش الفرنسي بقيّادة اللّواء كلوزيل CLAUZEL، الذي عيّن مكان الماريشال دوبورمون، بعد تغيّر نظام الحكم بإلغاء الملكية وقيام الجمهورية الثانية. والمقاومة الجزائرية التي يقودها الباي بومزراق حاكم ولاية التيطري، والتي جرت أحداثها مساء يوم 1830/11/21). بعد خروجها عن الحكم الفرنسي، فكانت معركة حامية كثر فيها التقتيل و الذبح والسّلب والنّهب. وبعد احتلال الجيش الفرنسي للمدينة، ومحاولته التّقدّم نحو مدينة المديّة لقى مقاومة باسلة من لدن الجيش الجزائري، إلاّ أنّه ونظرا لعدم تكافئ الجيشين استطاع

العدوّ أن يدخل المدينة ويشرّد أهلها[1]. يقول الجينيرال لاموريسيير الذي شارك بنفسه هذه الحملة."... وقد نشأ عن هجومنا وهزيم مدافعنا وقوع الرّعب في قلوب العرب وكلّلت العناية الرّبانية مساعينا بالنّصر لأنّها عدّة لتمدّن إفريقيا".[2]



اللوحة رقم: 15

وفي الفاتح ديسمبر من سنة 1835 نزل بوهران قرابة العشرة ألاف مقاتل، ومنها توجه جميعهم لغزو مدينة معسكر بعدما أخلاها الأمير عبد القادر بن محي الدّين هو وجنوده و لم يبق بها

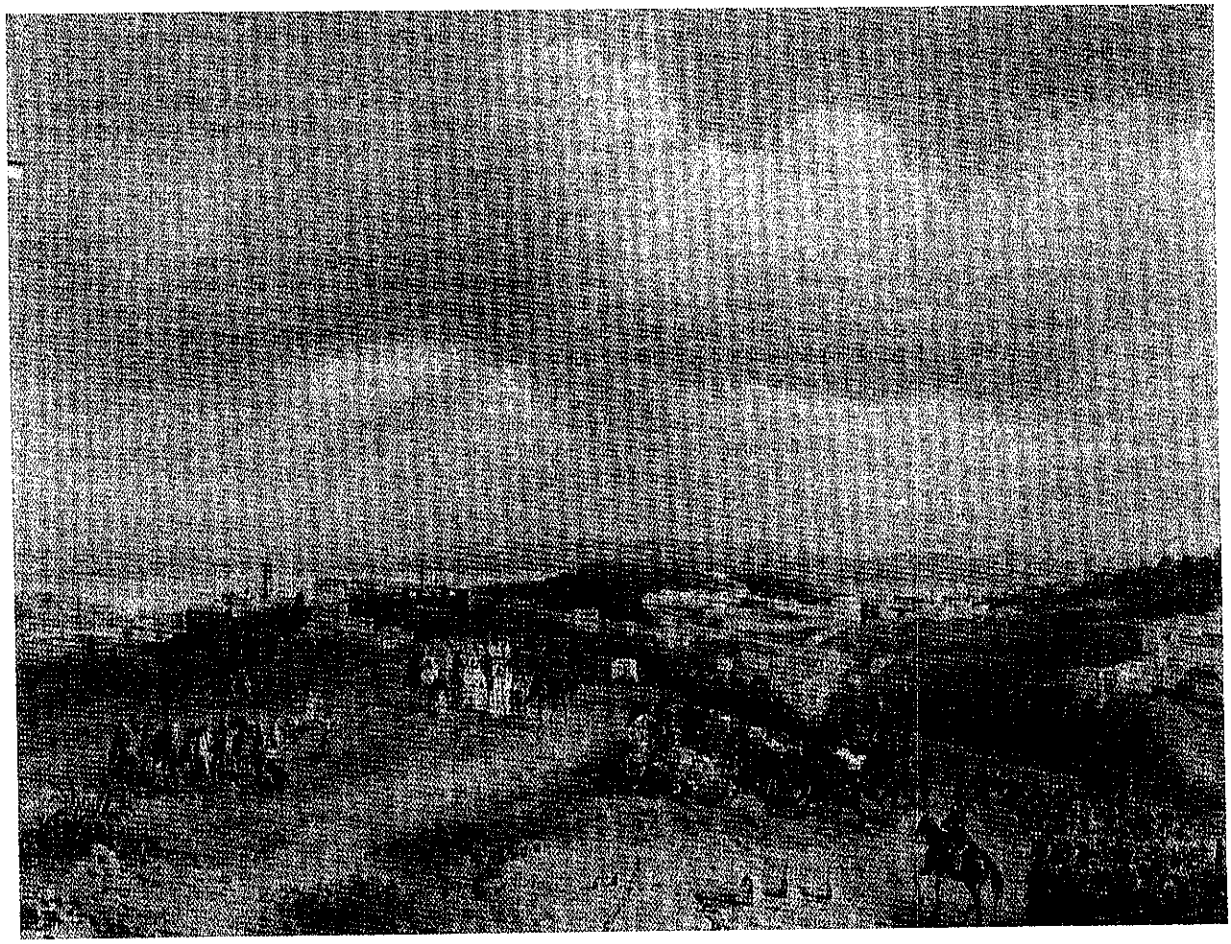
---

[1] تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول. عبد الرحمان بن محمد الجيلاني. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982. ص16.

[2] سليم خطار : حياة لاموريسيير ، طبعة الأرزجونية ، سنة 1896 ، صفحة 17 .

يومئذ إلا نحو 700 أو 800 من الجالية اليهودية وأقلية من بني ميزاب، وبذلك فوت الفرصة على الاحتلال من القضاء على المقاومة الجزائرية، وهذا نظرا لعدم تكافؤ القوتين ، وأطلق الفرنسيون العنان لجنودهم للعبث والفساد وإضرام النيران بالبلاد، و لم يطل مكثهم بها سوى يومين ثمّ عادوا أدراجهم نحو مدينتي وهران ومستغانم وفي طريقهم اعترضهم الأمير بجيشه بمنطقة البطحاء وانقض عليهم فناجزهم القتال والحرب وكاد ان يقع (البرانس دورليان) في الأسر لولا انه ولىّ مدبرا إلى مستغانم ثمّ أبحر إلى فرنسا مباشرة.[1]

وهذه لوحة أنجزها الرسّام التشكيلي **تيودور جانق THEODORE JUNG** بالاكرايل. تمثّل دخول الجيش الفرنسي الى مدينة معسكر يوم 05 ديسمبر من سنة 1835.



[1] تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول. عبد الرحمان بن محمد الجيلاني. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982. ص 107.

اللوحة رقم: 16

ونلاحظ أن بعضا من أفراد الجالية اليهودية يقفون بمدخل المدينة لاستقبال الجيش الفرنسي كما تبنه اللّوحة.

وغالبا ما تحمل تلك التحف الفنية التشكيلية في طياتها و على متنها تبريرات للوجـــود الاستعماري. و تقدم قيما فنية لاستمرار هذا الوجود، حيث أنه عندما عولج موضـــوع البـــؤس والتخلف، رسم شيخ أعمى يتكئ على عصا، تقوده طفلة وهما حافيا الأقدام، رغم صعوبة الأرض الصحراوي المليئة بالحصى، وبثياب رثّة قديمة. وهذا كما هو مجسد في لوحة (أعمى ببـــسكرة)، لصاحبها الرسام التشكيلي شارل (CHARLES LANDEELLE)[1] والتي أنجزت بالزيت علـــى قماشة قياسها 155.5 X220.5 سم، وهي موجودة بمتحف القصر القديم بمدينة لافـــال LAVAL بفرنسا. (أنظر اللوحة رقم 17).

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

وكذلك المنظر الممثل لحياة البؤس، حسبما تصورها الفنان التشكيلي أوجين فرومونتان EUGENE FROMENTIN[1] التي سماها (بلد الضمإ)، والتي أنجزها سنة 1869 بالألوان الزيتية على قماشة قياسها 103*143.2 سم، وهي معروضة بمتحف أورسي بباريس. وتبين هذه اللوحة مجموعة من الرجال بأجساد شبه عارية، وهم مستلقون على الأرض، يتألمون من شدة الظمإ والعطش، ينتظرون قطرة من الماء، لعل السماء تجود بها عليهم، أو أحد المارة الرحل يأتي في صورة المنقذ من الموت، وسط منظر صحراوي حار جدا وقاحل وجافّ.

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

اللوحة رقم: 18

وكذلك لوحة العاصفة بالقنطرة وهي مدينة من مدن بسكرة، (أنظر اللوحة رقم 23 لنفس الرسام)، والتي تمثل العاصفة أثناء مرورها بإحدى جهات منطقة القنطرة والآثار السلبية التي تتركها على المكان التي تمر به .

اللوحة رقم: 19

ويفهم من ذلك أن هؤلاء الفنانين عندما فكرا في إنجاز هاتين التحفتين اللتين يقصد من ورائهما إظهار حالة من أحوال البؤس، التي كانت سائدة في ذلك الوقت، كانا يحاولان بذلك نشر وترويج تلك المظاهر إلى الرأي العام في الجزائر، وخارجها خاصة فرنسا. وهذا من أجل تبرير الوجود الفرنسي في الجزائر، والذي يريد إخراج هذا المجتمع من الحالة المزرية التي وجد عليها.

وعندما ينجز الفنان التشكيلي جون بوشو (JEAN BOUCHAUD)[1] لوحة العشيقين بمدينة غرداية بقياس 11.5*17.5 سم بمادة الأكارال والألوان المائية سنة 1922، حيث اختارها نموذجا لمظاهر الحب والعشق، وتفنن في إظهار وضعية العشيقين وهما يحتضنان بعضهما البعض وبصورة ناذرة في الدقة والبراعة الفنية .

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

اللوحة رقم: 20

ولوحة الفنان أندري سيريدا ANDRE SUREDA[1]، التي تمثل الواحة وبها إمرأتـــان، واحدة تحمل طبقا به رمان مرتدية لباس تقليدي، وأخرى مستلقية على الأرض، مزينـــة بـــالحلي المعدنية المحلية وورائهما فارس يمر وينظر إليهما.

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

اللوحة رقم: 21

ثم لوحتا الفنان التشكيلي مارقوريـــت تيدشـــي MARGUERIT THEDCHI [1].

الأولى لوحة" الراقصة"، التي انجزت بالألوان الزيتية على قماشة قياسها 100*81 سم ، والتي تمثل

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

راقصة وفتاتين أمامها تصفقان لها وهي ترقص، ووراءها مجموعة موسيقية متكونة من ثلاثة رجال، مجهزين بآلات موسيقية تقليدية ، دف أو (بندير) وناي، وامرأة رابعة واقفة بجانبهم.

اللوحة رقم: 22

ولوحة (فتيات النعومة والحلاوة)، التي أنجزت سنة 1919، بواسطة الفنان نفسه السالف الذكر، وبألوان زيتية على قماشة قياسها 100*81 سم، والتي تمثل فتاتين متزينتين بالحلي المعدنية التقليدية المحلية، واحدة منهما تحمل سيجارة، وخلفهما شيخ رفقة فتاة أخرى يتبادلان أطراف الحديث، وكذلك لوحة الفنان إيتيان ديني قبل إسلامه، والتي تمثل فتاتين نصف عاريتين تُظهران

مفاتنهما العلوية، متزينتين بحلي معدنية تقليدية، مستلقيتين تحت أزهار شجرة الـــدفلى. وأنجـــزت بألوان الزيت على قماشة قياسها 81*62 سم.

اللوحة رقم: 23

نرى أنه من خلال هذا العرض لهذه اللوحات أن هؤلاء الفنانين كانوا يريدون أن يقولوا، هكذا نريد المجتمع الجزائري أن يكون، تسوده مظاهر الحب والاحتفال والسّمر والرومانـــسية أو باختصار تسوده مظاهر الحياة الإباحية كما هي سائدة في أوروبا.

إنّ الاعتناء بمثل هذه المظاهر يدفعنا إلى القول بأن هؤلاء الفنانين التشكيليين كانوا يرمـــون إلى خلق صورة مفادها أن الوجود الفرنسي يهدف إلى البناء والتشييد والازدهار إضافة إلى الإشادة والترويج لإنجازات الاستعمار الفرنسي. وقد كتبت الصحافة الفرنسية (إن المقارنة بين الظـــروف التعيسة التي تعيشها شعوب مصر وسوريا وإيران والأردن، وبين تلك التي تعيشها شعوب إفريقيا الشمالية كافية وحدها لقياس الفوائد التي تجنيها هذه الشعوب من وجودنا في الجزائـــر، تـــونس والمغرب) .

إنّ الدّور الموكّل لهؤلاء الرّسّامين، والمهام التي أنجزوها مع الجيش الفرنسي في تلك الفتـــرة (غزو الجزائر). قد مهّدت لظهور أولى الإشارات والمحاولات في مجال الفنّ التـــشكيلي بـــالمفهوم الحديث، والتي وظّفوها في إنجاز تلك اللّوحات التي صاحبت الغزو. وتمثّلت في رسم المعارك الـــتي خاضها الجيش الفرنسي. وبفضل ذلك، انتقل هذا النوع من الفنّ إلى المجتمع الجزائري الـــذي لم يكن يتعامل مع هذا اللّون من الفنون التشكيلية بنفس الجدية التي تعامل بها مع الفنون الأخـــرى، كفنّ النحت والزخرفة وغيرها.

لاشكّ أنّ السبب الأوّل في إنتشار الفن التشكيلي الغربي الحديث بالجزائر، كان عن طريق أولئك الرّسّامين المكلّفين بمهام مع الجيش الفرنسي، ومن بعد ذلك بدأ توافد الفنّـــانين الآخـــرين الذين وصلوا إلى الجزائر، فُرادى أو عبر بعثات منظّمة أخرى علميّة، كاستكشاف الأرض الجديدة المحتلّة، واكتشاف عالم الصحزاء الغريب. ولا يستطيع أحد أن ينكر ذلك الدور المهم الذي لعبـــه

الفنانون المستشرقون في إثراء الساحة الفنية في مجال الفن التشكيلي الحديث في الجزائـــر، بفـــضل إنجازاتهم الفنية المختلفة الأهداف.[1]

إنّ الفنون التشكيلية في الجزائر قبل غزو الفرنسيّين لها، كانت تقتصر على بعض الفنـــون كالزّخرفة، والنّحت، والنّقش، ومردّ ذلك هو أنّ المجتمع الجزائري كان يحكمه الوازع الدّيني الذي كانت تعتمد عليه الخلافة العثمانية في تسيير شؤونها. ونفس الشيء بالنسبة للدّول الإسلاميّة الـــتي تعاقبت على حكم البلاد. والكلّ يعرف كيف أنّ الدّين يتناقض مع التّماثيل وتـــشكيل الوجـــوه البشريّة والمخلوقات الحيّة، يدفعهم في ذلك الاعتقاد بأنّ اللّه عزّ وجلّ هو وحده القـــادر علـــى تصوير المخلوقات الحيّة، وخاصّة الصّور الآدميّة. ومن تحدّى ذلك الاعتقاد فإنّه لن يـــستطيع أن ينفخ في الشّكل الذي يصوّره تلك الرّوح التي هي من اختصاص اللّه عزّ وجلّ.

وكلّ تلك العوائق جعلت الفنّانين الجزائريّين يحجمون عن ممارسة الفنّ التّشكيلي. عكـــس ما كان يجري في البلدان الأوربّية التي قطع فيها فنّانوها التشكيليون أشواطا كبيرة في هذا المجال.

واهتمّ الفنّانون التّشكيليون بممارسة الفنّ ألزخرفي والخطّ العربي الأصيل. فاختصّوا في نقش الآيات القرآنية في المساجد، والأضرحة والنّقش على الخشب والنّحت على النّحاس، وأهملوا غـــير ذلك و لم يلق العناية اللاّزمة.

وكان لدخول الرّسّامين الفرنسيّين والأوربّيين مع المستعمر الفرنسي وقع كبير على الحيـــاة الفنّية التّشكيلية في الجزائر، فرغم أنّ هؤلاء الرّسّامين الفرنسيّين كانت لهم أهداف ظاهرة، وهـــي مرافقة الجيش الاستعماري أثناء مسيره ومعاركه، إلاّ أنّ الأهداف الباطنيّة التي كان يهـــدف إلى

---

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 27

تحقيقها هي إدخال مفاهيم وأفكار جمالية جديدة على المجتمع الجزائري، مصدرها المجتمع الإباحي الأوربّي، ومن خلالها تحضير هذا المجتمع لاحتلاله وضمّه نهائيّا إلى الدّولة الفرنسية الكبرى كما كانوا يحلمون بها. وهكذا وصل الى الجزائر مجموعة من الفنانين الرومانسيين، وعلى رأسهم الفنان التشكيلي الكبير **أوجين دولا كروا**، حيث رسم الكثير من المناظر الطبيعية والعادات والتقاليد التي كانت منتشرة ببلادنا، ومن أشهر أعماله (نساء الجزائر). وله عدّة إنجازات تمثل مناظر صيد الفرسان العرب للأسود.[1]

ومن هنا أتت فكرة إنشاء مدرسة تهتمّ بالفن التشكيلي المعاصر، والعمل على نشره وسط المجتمع الجزائري، بهدف صقل وتطويع ذوقه الفني، والتمهيد لإدخال مفاهيمهم الجمالية المنتشرة بأوربا في حياته.

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 27

مـــــــدرسة الجزائر في الفنون التشكيلية:

إذا أردنا أن نعطي تعريفا لمدرسة الجزائر في الفنون التشكيلية، فإننا لن نتّبع التعريف التقليدي للمدارس. لأنه ببساطة لا توجد المعايير أو المقاييس التقليدية التي تشكلت منها المدرسة.

إنّ مدرسة الجزائر للفنون التشكيلية لم تتحدّد مراسيمها ومعالمها، و لم تأخذ طابعا مميزا إلاّ بوصول الفنانين الفرنسيين مع أفواج الجيش الفرنسي المحتل، إمّا فرادى أوفي بعثات استكشاف للأرض الجديدة وهي الجزائر.

وتشكّلت مدرسة الجزائر للفن التشكيلي تبعا لتيّار الفنانين الذين كانوا يودّون الإطّلاع على العالم الشرقي، واكتشاف معارفه، وحبّهم للأشياء الشرقية بصفة عامّة، أو كما كانوا يسمّون المستشرقين. هذه الحركة الإستشراقية التي عرفتها الجزائر أثناء الاستعمار الفرنسي، أسّست لظهور مدرسة الجزائر للفنون التّشكيلية[1].

وقد عرف القرن التاسع عشر ذروة الفن المرتبط بفضولية الفنانين المسافرين، والحبّ والرغبة في اكتشاف العالم الخارجي والتطلع إليه.

ولقد وجد الفنانونّ التشكيليون الاستشراقيون في الجزائر أرضية خصبة وملائمة جدّا للنشاط والإنتاج والازدهار فوجدوا في الطبيعة مناظر خلاّبة نظرا لتعدّدها وتنوّعها.

---

[1] Visage de l'Algereie heureuse. exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles. du 16 au 19 ganvier 1992. P 67.

وقف الكثير من الفنانين التشكيليين الفرنسيين الّذين دخلوا إلى الجزائر منبهرين بجمال الطبيعة ورؤيتهم لتلك الألوان الطبيعية الفاتنة والمدهشة، كلون الرمال ولون السّماء وغيرها، وخاصة لون الطيف الطبيعي الذي يُسحرُ بنظره.[1]

أخذت هذه الطبيعة الجديدة المكتشفة حيّزا كبيرا من أعمالهم الفنيّة، فرسموا القوافل أثناء السّير و التوقّف في مجاري المياه في الصحراء، الواحات، والكثبان الرملية...الخ. فلوحاتهم لم تكن للطبيعة المشرقية كما كانوا يتخيّلونها وإنّما للطبيعة الجزائرية حسب رؤيتهم لها وكما نقلتها أعينهم، كل هذه العوامل والأسباب أثّرت ودفعت إلى تشكيل النواة الأولى لتكوين المدرسة الجزائرية للفن التشكيلي بزعامة المستشرقين.

وقد رأت المدرسة الجزائرية للفن التشكيلي النور بإنشاء مؤسسة فيلاّ عبد اللطيف، والتي أصبحت في وقت وجيز محفّزا ومشجّعا لترسيخ الحياة الفنّية بصفة عامة والفنون التشكيلية بصفة خاصة في الجزائر.

و أول من تلفظ بتسمية " مدرسة الجزائر" في الفن التشكيلي هو الفنان" فرنا ند أرنودياس" « FERNAND ARNAUDIES »

ومن بين الفنانين الذين نستطيع أن ننسبهم إلى مدرسة الجزائر هم:

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P 67.

آرمان أسيس Armand Assus، شارل بروتي Charles brouty، إيتيان شوفالي Etienne chevalier، لويس فرناس Louis Fernez، أوغيستان فرناندوا Augustin Ferranndo، قوستاف لينو Gustave Lino.

إنّ الرسّامين التشكيليين المنتسبين إلى مدرسة الجزائر لم يستمروا في رسم الشرق حسب مخيّلتهم، وإنّما رسموا المواضيع والمناظر الجزائرية حسب ما لمسوه وما رأوه بأعينهم، ففي بعض الأحيان رسموا الطبيعة الجزائرية حسب ديكورها الثّابت، وفي أحيان أخرى حسب ديكورها المدني الحضاري الّذي كان في أوج تحديثه وبنائه.

ويجب أن نذكر بأنّه ما كان لمدرسة الجزائر أن ترى النّور وأن تتحقق على أرض الواقع وأن تنشأ لولا قاعات عرض التّحف الفنّية التي فتحت في ذلك الوقت وكذلك دون منظّمي المعارض الفنّية وكذلك لولا النقّاد (نقاد الفن التشكيلي)[1]،

أمثال: فرناند أرنوداس، لويس أوجين أونجيلي والذي يمكننا القول أنّه أوّل من استعمل أو أوّل من خلق عبارة "مدرسة الجزائر" للفنون التشكيلية.

ويجب أن نذكرأنّ فرناند أرنوداس يعتبر من بين الذين شجّعوا (F. Arnaundiés) وعملواعلى تحريك وخلق الحركة الأدبيّة المتجزئرة، هذه الحركةالأدبيّة التي استمدّت أسسها من الأعمال الأدبيّة المنجزة في السّنين الأخيرة للقرن (19) التاسع عشر، والتي سبقت بقليل إنشاء مؤسسة فيلا عبد اللطيف بالجزائر.

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P 68.

وانطلاقا من هذا التاريخ، استطعنا القول أنّ ساعة الكتّاب الذين آمنوا وفهموا أنّ هذه الأرض المتواجدين عليها هي وطن له مميّزاته وخصوصياته، ويختلف تماما عن وطنهم الأصلي الذي هو فرنسا، وطن يسمّى الجزائر، والذي يودّ الاستعمار أن يجعل منه جزائر فرنسية، يختلف عنهم في العادات والتقاليد والدّين والطّبيعة. فالتّطابق بين ما ذكرناه وهذه الأرض واضح وجليّ. فكل ما يوجد بهذه الأرض يعبّر عن أصالة هذا المجتمع وترابط وتماسك أفراده، وما يجمعه ويميّزه عن المجتمع الفرنسي أكثر بكثير ممّا يقرّبه إليه، رغم نجاح الفرنسيين في استمالة بعض أفراد المجتمع الذين هلّلوا لمجيء الاستعمار واعتناقهم للثقافة الفرنسية.

فرغم اختلاف المدارس التي نهل منها الفنّانون التشكيليّون المستشرقون ورغم اختلاف أساليبهم الفنيّة ورغم عدم وجود وحدة جمالية من شأنها أن تطبع أو تجمع أساليبهم، إلاّ أنّ الرسّامين التابعين لمدرسة الجزائر (مؤسسة فيلا عبد اللّطيف) قد ظهروا وبزغوا كظاهرة وجدت في ذلك الوقت ليس بالصّدفة أو كجيل عفوي. وإنّما كان ذلك نتاج سياسة وإستراتيجية معدّة من قبل المستعمرين، الغرض والهدف من ورائها هو استمالة وتوجيه الذّوق الفنّي للنّخبة الجزائرية، وصقل ذوقهم وتطويعه على الطّريقة الفرنسية، حتّى يسهل عليهم كسب ودّهم وغرس أفكارهم الفرنسية في عقول النخبة التي تؤطّر المجتمع الجزائري، فأرادوا من خلال ذلك منح ترجمة حقيقية لصورة الجزائر المستعمرة الفرنسية، وهي عبارة عن عمل فنّي فرنسي وليس صورة مختصرة لمخطط مهيأ مسبّقا.فحاول الاستعمار بذلك نشر حضارته وفنونه. فقام أولئك الفنانين التشكيليين المستشرقين بنشر أصول الفن الغربي.[1]

---

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 27

إنّ الجزائر إقليم له أوجه متعدّدة، حسب رأيهم قد أخذ شكلا من الأشكال الفرنسية بفعل التأثيرات الاستعمارية الفرنسية، ولكنّه يبقى فخورا بكلّ خصوصيّاته التي يتميّز بها وبأشكال مختلفة.[1]

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P 69.

أثر الفنانين التشكيليين المستشرقين على الفن التشكيلي بالجزائر :

بدأ الفنّانون المستشرقون في السّنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر يطمحون إلى التغيير، وإن الأبحاث في عالم مختلف أصبحت نمطا و أسلوبا متّبعا.و أسسّ الفنّان Leonce benidite ليـــونس بينيديت في سنة1895 رفقة مجموعة من الفنّانين المغرمين والمولعين بالغربـــة " جمعيـــة الفنّـــانين المستشرقين"، والتي أخذت على عاتقها تنظيم معارض دوريّة للفنّ المستوحى من بلدان مـــا وراء البحر، وتنمية وتحسين الذّوق حسب الأشياء والأعمال الفنّية الآتية من خارج فرنسا[1].

وهكذا فقد عرف مطلع القرن (العشرين) تنظيم رحلات منتظمة على متن بواخر تجتاز مياه البحر الأبيض المتوسط في أقل من يومين، وعلى متن العربات التي تجرها الخيول، ومن محطة إلى محطة توغل المعمّرون إلى داخل تراب الجزائر بكل أمان وبصفة عادية، وابتداءا من الفنّانين أوجين دولاكروا (Eugene De Lacroix) وإيزاباي، وصولا إلى الفنّانين الذّين تبعوا عملية استعمارالجزائر أمثال: جريكوا، دوزات Dauzats قد أعقبوا أولئك الفنّانين التشكيليين الذين أقاموا لفترة قصيرة ثمّ رجعوا إلى الإقامة نهائيّا كإيتيان ديني وبول لوروي (Paul Leroy) اللذين ألفا العيش في الواحات الصّحراوية، إضافة إلى بعض الفنّانين الّذين زاروا الجزائر على حسابهم الخاص وأنجزوا خلال هذه الّزيارات لوحات فنّية تشكيلية طبعت إقامتهم بهذا البلد.

لقد عرفت سنة 1900 حدثا سياسيا هامّا في حياة الفن التشكيلي، حيث أنّه في هذه السنة أقرّت الدّولة الاستعمارية الفرنسية منح استقلالية مالية للجزائر، والتي ستؤدّي بالضّرورة إلى تعزيز

---

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P 69.

إرادة الفنّانين المستشرقين، واختيار المواهب والنّخب المثقفة والفنّية المقيمة بـــالجزائر العاصـــمة، ويدفعهم في ذلك الشعور والإحساس بالانتماء إلى الوطن الجديد.[1]

إنشاء فيلاّ عبد اللّطيف :

تمّ اقتراح إنشاء مدرسة الجزائر للفنون التشكيلية عبر تقرير وصل إلى الحاكم العام للجزائر، حيث يكون المعمّرون هم روّادها، وتبعا لذلك عيّنت فيلا عبد اللّطيف والتي تعتبر الإقامة المثلى لمثل هذه المؤسسة. وكانت هذه الفيلا عبارة عن واحدة من البنايات أو الدّيار ذات الطّابع الموريسكي (يقصد بهذا الأخير الشكل الهندسي)، حيث شيدها أحد المسؤولين الكبار الأتراك واحتمال جدّا أن يكون ذلك خلال القرن السابع عشر على منحدرات منطقة مصطفى بأعالي الجزائر العاصمة، والتي كانت ملك أحد الخواص كان يسمّى عبد اللّطيف وأصبحت تسمّى هذه المدرسة باسم فيلاّ عبد اللّطيف وهذا منذ سنة 1830، حيث استحوذت عليها الدّولة الفرنسية الاستعمارية وقامت بإيجارها إلى القائمين على حديقة التّجارب بالحامّة .

وفي سنة1907 تمّ تحقيق ما كان يصبو إليه مجموع الفنانين المستشرقين بفضل قرار مـــن الحاكم العام للجزائر السيّد (جونار) الذي لم يمانع في تعيين هذه الفيلاّ وتخصيصها لإقامة هـــذا المشروع، أي مشروع إنشاء مدرسة للفنون التشكيلية، رغم مخاوف الفرنسيين من التأثيرات الـــتي

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P -23.

كانت موجودة خاصة من جانب الفنّانين المتواجدين خارج فرنسا على الفنّ الفرنسي، وأثر إنشاء هذه المدرسة على الفنّ الفرنسي فيما بعد.[1]

أسباب إنشاء مدرسة الجزائر في الفنون التشكيلية:

لا شك أنّ الكل يعلم أنّ الحركة التشكيلية الجزائرية، حركة فنية ، ظهرت إلى الوجود وسط ظروف جد صعبة ، ولدت من صلب أزمة حقيقية كان يعاني منها المجتمع الجزائري ككل. فإحكام الطوق على جميع مناحي الحياة التي كان يمارسها الاستعمار الفرنسي وسياسة التفرقة وعدم تطبيقه لمبدأ سياســـــة تكافؤ الفرص بين أبناء الجزائر والمعمرين، وعدم السماح للجزائريين بالدخول إلى المدارس المختصة في تعليم الفنّ التشكيلي وجعله حظرا على أبناء الفرنسيين .جعل الهوة تزداد يوما بعد يوم بين الفن التشكيلي وعموم الجزائريين .

إنّ الفن التشكيلي كما كان يراه المستعمر الفرنسي، كان يحمل عدة رسائل، فسخّر من أجل ذلك عدة وسائل وإمكانيات لتحقيق تلك الغايات والأهداف الاستعمارية، فكلف هؤلاء المستشرقين مهمة تبليغ تلك الرسائل الاستعمارية الهادفة إلى نشر وتعزيز الروح الاستعمارية المظهرة للقوة والتفوّق الحضاري الفرنسي خاصة والغربي عامة. وذلك من خلال المعالجة المتعددة للمواضيع المختلفة المتعلقة بعدة مجالات، اجتماعية ودينية وغيرها من الميادين المهمة.

إنّ السياسة الممارسة من الباب العالي، أو السلطة العثمانية التي كانت تحكم الجزائر قبل الغزو الفرنسي لها، و سعيها إلى عزل الدول التي كانت تحت سلطتها بصفة عامة والجزائر بصفة

---

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P -24.

خاصة عن المجتمع الدولي، خصوصا وأنّ هذا الأخير كان يعرف في تلك الفترة نهضة حديثة وتطوّرا ونموّا متسارعا في جميع مجالات الحياة ساعدت السلطات الاستعمارية الفرنسية في أن تظهر وتطلّ على المجتمع الجزائري في ثوب تلك القوّة التي تريد إخراج الشعب الجزائري من وطأة ذلك التخلّف المدقع، الذي تسبّب فيه الحكم العثماني، وإدماجه في الحضارة الغربية، عن طريق تعليم الثقافة الفرنسية في المؤسسات التعليمية، ونشر الثقافة الأوربية، وعزل اللغة العربية، وتحديد تعليمه داخل الكتاتيب والمدارس القرآنية في الأرياف خارج المدن. كما اجتهدت كثيرا على صنع ذوق فني جزائري على مقاس أوروبي تعتمد فيه على فنانين تشكيليين يحملون أفكارا استعمارية، ويسخّرون كل طاقاتهم ومجهوداتهم من أجل ذلك، فراحوا يستعملون ريشاتهم ووسائلهم الذين يستعملونها في إنجاز الأعمال الفنية التشكيلية من أجل تهذيب الذوق الجزائري وتغيير مفاهيم الجمال الفني المرتبطة بالدين الإسلامي، وتعويضها بتلك المفاهيم المتأتية عن طريق الحضارة الغربية، تلك الحضارة الإباحية التي تتبناها المجتمعات الأوربية. وهكذا عملت السلطات الفرنسية على تعليم أصول الفن التشكيلي على أسلوب المدارس الفنية الغربية.[1]

ومن هنا أتت فكرة إنشاء مدرسة الجزائر في الفنون التشكيلية إضافة إلى أسباب أخـــرى سنعرضها في ما يلي:

إنّ الفكرة التي أنشئت على أساسها المدرسة، هي لغرض السّماح للفنّانين المختارين بحريّة النّشاط و العمل بكلّ استقلالية دون ضغوط، وفي إطار جيّد و مريح.

---

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 28

إنّ الإطار والامتيّاز الذي كان يمنحه المشرفون على الفيلاّ، لم يشكّل في حدّ ذاته جـــائزة أو منحة لكلّ الطّلاّب، وإنّما كانت خاصة بفئة معيّنة مـــن الأعمـــار 37 ســـنة ثمّ 40 ســـنة في سنة1949.

وقد أريد بتلك الطريقة الوصول إلى قبول الفنّانين الذين لهم تكوين خاص في مجال الفـــنّ التشكيلي، أو معترف بهم في الوسط الفنّي ، لمواصلة نشاطاتهم الفنّية بعيدا عن كلّ الانـــشغالات بالجانب الغذائي، أي توفير نظام داخلي يكون فيه المقيم في حالة جيّدة لا يشغل باله بـــالتّفكير في اقتناء الغذاء والبحث عن مرقد....إلخ.

ومن شروط القبول و الدّخول إلى الفيلاّ، هو إجراء مسابقة للمرشّحين تحت إشراف لجنـــة من جمعية الفنّانين المستشرقين، وهي التي تعيّن الفائزين بمنحة الإقامة في الفيلاّ ، وكانت تضمّ هذه اللّجنة خيرة الفنّانين التشكيليين في ذلك الوقت.

وقد تعزّزت التّنظيمات التي سادت ونظّمت الإقامة بالفيلاّ بقرار إداري صدر سنة 1949 إذ أنّ أغلبية أعضاء اللّجنة باستثناء الأعضاء القانونيين وهم: (مدير متحف الفنون الجميلة بالجزائر، مدير معهد الفنون الجميلة بالحكومة العامّة الفرنسية) فرض عليهم أن يكونوا من الفنّانين الـــذين أقاموا في الفيلاّ من قبل.

كان المشرفون على الفيلاّ يضمنون المبيت والأكل بدون مقابل، أي مجانا وهـــذا لفائـــدة المستفيدين من منحة الإقامة، إضافة إلى منحهم راتبا نقديّا مختلفا، والذي وصل خلال سنة1957 إلى (60000) ستّين ألف فرنك فرنسي.[1]

أشغال تهيئة فيلاّ عبد اللّطيف :

بعد الانتهاء من أشغال التّهيئة التي عرفتها الفيلاّ، بدأ المشرفون عليها في استقبال الطلبـــة ابتدءا من سنة 1907، حيث عرفت المحلاّت المكوّنة للفيلاّ أشغال التّوسيع، ثمّ أنجزت ثلاث شقق على مستوى الطابق الأوّل وعلى السّطح خصّصت غرفة من النّوع الرّاقي .

وكذلك أنشئت شقة في الجناح الملحق، الذي يحتوي على خمس ورشات، وتتربّع الفـــيلاّ على ساحة فيها بهو به جمال ورونق، وظل دائم وزهور كثيفة تضيف إلى الهندســـة الموريـــسكية جمالا. أمّا المنظر من فوق السّطح، فإنّه يمنح للناظر رؤية بعيدة وشاملة، فمن الأسفل نرى اخضرار حديقة التّجارب، وكذلك شبه الخليج الصغير للجزائر العاصمة، وكذلك أعالي منطقة القبائـــل، ويمكن للطلبة المقيمين أن يستفيدوا من عطلة بمنطقة تيبازة، بإحدى الشقق الصغيرة التابعة لوكالة البحث أو بفيلاّ أحد الخواص التابعة لأحد المعمرين والمسمّى **جون ميلي** الذي يعتبر من الأوائـــل الذين استقرّوا بمنطقة الجزائر، ووضع هذه الفيلاّ تحت تصرف هؤلاء الطلبة.

أمّا الإشراف على مدخل الفيلاّ، والاعتناء بها من نظافة وصيانة فقد أوكلت إلى إحـــدى العائلات الجزائرية التي هي عائلة أوريعة، حيث أوكلت لها مهمة الحراسة والتنظيف والطبخ وبقت

---

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P -25.

تزاول هذه المهنة نحو(40) أربعين سنة. وكانت تربطها علاقة متينة مع مديرية الفنون الجميلـة، كما كانت تقوم بوظيفة المقتصد المكلّف بالفيلاّ ، فكانت تضمن الإيواء والمطبخ للطلبة. وشـيئا فشيئا أخذ الطلبة يقومون بهذه العملية بأنفسهم، فهم الذين يحضّرون أكلهم وينظّفون الفيلاّ.

شروط الإقامة:

لقد عرف القانون المنظّم لشروط القبول والإقامة عدّة تغييرات، فبعدما كانت مدّة الإقامة سنة واحدة، أصبحت بموجب قرار سنة 1910 سنتين. كما صدر مرسوم جديد سنة 1949، قضى بتغيير وتحديد بصورة أدق شروط قبول الإقامة في الفيلاّ، وكذلك أعتني بتركيبة اللّجنة المشرفة على العملية، هذا المرسوم الذي رسّم مدير متحف الفنون الجميلة الجزائر ممثلا في شخص السيد: جون ألازار مديرا للمتحف وأستاذا للتاريخ والفنّ. وهذا بمناسبة احتفالات مرور قرن على احتلال الجزائر، وكان يدعى في الكثير من الأحيان لإعطاء النصائح والتحكيم وإعطاءِ رأيه في الكثير من القضايا الفنّية وغيرها.[1]

وفي كلّ سنة كان الطلبة المقيمون في الفيلاّ ينظّمون معارضا لأعمالهم الفنّية داخل الفيلاّ أو في وسط المدينة، وفي كل مرّة كانت تختار لوحة فنّية من خيرة اللّوحات الفنّية المعروضـة الـتي عرضها المحافظ، مساعدا في ذلك من لجنة مختصّة في اختيار اللّوحة وتمنحها الجزائر إلى متحف من المتاحف الفرنسية.

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P -25.

وهذه العملية، أي عملية الاختيار كانت تسجّل صاحب العمل المختار ويضاف إلى قائمة روّاد الحركة الفنّية التشكيلية (الفنّانون التشكيليون) في الجزائر، والذين كان عددهم كثيرا.

إنّ الكثير من الفنّانين التشكيليين الذين كانوا متواجدين خارج فرنسا، والـــذين أعجبـــوا بالحياة الجديدة في البلد المحتل، قد أقاموا بصفة نهائية بشمال إفريقيا، ومنهم من قضى حياتـــه في التنقل بين فرنسا والجزائر، وقد شارك الكثير منهم في المعارض الفنّية التي أقيمت في المدن الجزائرية المحتلة.

إنّ الانتماء إلى الفيلاّ والعيش فيها مع زملاء الفنّ التشكيلي قد خلق وأنشأ بين الفنّانين حياة أخويّة، وروحا تنافسية ساعدت على تشكيل ونمو وازدهار حركة فنّية تشكيلية رائعة ورائدة في الجزائر.

إنّ عبور مجموعات عبر الإقامة في الفيلاّ بالنّسبة لمختلف الأعمار شكّلت أجيالا وزرعت في وسطهم الاحتكاك و التنافس منذ إنشاء المدرسة بفيلاّ عبد اللّطيف.

وقد أوكلت عدّة مأموريّات رسميّة إلى فنّاني مدرسة الجزائر "فيلاّ عبد اللّطيف" حيث أوكل ديكور قصر الصّيف Palais d'été إلى الفنّانين التشكيليين القدماء الآتيين: ماريوس دي بيزون (Marius de Buzon) وليون كاري (Léon Carre). وبفضل المواضيع المعالجة نرى أن الفنّانين المنجزين لهاته الأعمال الفنيـــة قد ساعدوا على ظهور بعض الانسجام والوحدة في الأسلوب والطريقة المتبعة آنذاك.

إنّ نهضة الحركة أو المدرسة الإستشراقية بقيت مستوحاة ومتواصلة مع جذورها الأوربيّة. ورغم محاولة أولى لإعادة بعث الفنّ الموريسكي، والذي نحسّ ونشعر به في فنّ العمارة (الهندسة)،

إلا أنّ الفنّ التشكيلي وفنّ النّحت قد بقي مرتبطا بأصوله الفرنسية، ونرى هذا جيّدا في معرض سنة 1925، إذ إنّ جلّ الأعمال الفنّية المعروضة، لها علاقة فنّية وارتباط وامتداد للأصول الفنّية الفرنسية.[1]

لم تكن الفيلاّ لوحدها التي تساهم في الحركة الفنّية ، وإنّما حتّ المدارس المحلّيــة للفنــون الجميلة قد لعبت دورا هامّا في النّهضة والحركة الفنّية للجالية الفرنسية، التي عرفت في تلك الفترة من الزمن، فقد تشكلت مجموعات من الفنّانين ومعارض كانت معروفة في الجزائرالعاصمة مثــل: دولا كروا (Delacroix)، سورنسن (Sorensen)، ميلي (Meley)، لانغ (Lung)، وكذلك في وهران وقسنطينة، وكلّ الأعمال المنجزة في هذه الأماكن والمعروضة في هذه المعارض قد أدمجت مع الأعمال الفنّية لفيلاّ عبد اللّطيف.

اختلفت نوايا الفنانين التشكيليين من حيث الاقامة بالجزائر في فترة الاستعمار، فمنهم من كان مقيما بصفة نهائية والكثير منهم كانت لهم مكانة مرموقة في الساحة الفنية والعامة آخرون يترددون على الجزائر بصفة متقطعة. ومع بزوغ فجر الاستقلال فإنهم أضطروا إلى الرحيل إلى بلدهم الأصلي.

ويعترف الكثير من الفنّانين الذين أقاموا بالجزائر لمدّة قصيرة أو طويلة بأنّ مواهبهم قــد صقلت بفضل ما وفرته لهم الطبيعة الجزائرية من عناصر فنية، حيث تفتّحت لهم بهذا البلد آفــاق كبيرة ورائعة على عالم الفنّ التشكيلي، وكلّ من أقام بفيلاّ عبد اللّطيف بأعالي مصطفى يعــاوده

[1] Visage de l'Algereie heureuse . exposition organisèe par le cercle Algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles . du 16 au 19 ganvier 1992. P -27.

الحنين إلى زمن العطاء والاختراع الفنّي وما وفّرته لهم تلك الطبيعة الخلاّبة من فـــرص للخلـــق والحرّية.

المستفيدون من المنحة الدّراسية بفيلاّ عبد اللّطيف :

راعينا في إعدادنا لهذا الجدول التّسلسل الزّمني, منذ بدأ استقبال الطلبة ســـنة1907 إلى غاية سنة 1960.

السّنة	الاسم بالعربية	الاسم بالفرنسية	التّخصص
1907	ليون كوفي	Leon cauvy	رسّام
1907	بول جوف	Paul jouve	رسّام و نحّات
1908	جاك سيمون	Jacques simon	رسّام
1908	بيار بواسون	Pierre poisson	نحّات
1909	ليون كاري	Leon carre	رسّام
1909	جول ميجوني	Jules migonny	رسّام
1910	شارل دوفراسن	Charlrs de fresne	رسّام
1910	هنري فيلان	Henri vilain	رسّام
1911	ادولف بوفرار	Adolphe beaufrere	رسّام و نقّاش
1912	شارل بيجوني	Charles bignnet	نحّات
1912	هارهولتز	Herholte	نحّات
1913	ماريوس دو بيزون	Marius debuzon	رسّام
1913	شابيي	Chapuy	نحّات
1914	ألبير بومي	Albert pommier	نحّات
1914	شارل روني داريو	Charle rene darrieu	رسّام

إنّ الحرب العالميّة الأولى (1914-1918) قد تسبّبت في تعليق استقبال الطّلبة المستفيدين من منحة الدّراسة بالفيلاّ و هذا إلى غاية سنة 1920 , وبناءا على الأنظمة الجديدة أصبحت الفيلاّ تستقبل الطلبة الذين سيقيمون بها.

السنة	الاسم بالعربية	الاسم بالفرنسية	التّخصص
1920	جون لونوا	Jean launois	رسّام
1920	بول إيلي دي بوا	Paul elidubois	رسّام
1921	موريس بوفيل	Maurice bouviole	رسّام
1921	جون بوشو	Jean bouxhaud	رسّام
1922	بيار دوقال	Pierre deval	رسّام
1922	ليدوفيك بينو	Ludovic pineau	نحّات
1923	جاك ديني	Jacques denier	رسّام
1923	جون ديزيري باسكولي	Jean desire bascoules	رسّام
1924	إتيان بوشو	Etienne bouchaud	رسّام
1924	أندري ريغال	Andre rigal	نحّات
1925	لويس بارطومي سانت أندري	Louis berthmme-saintandre	رسّام
1925	أوجين كورنو	Eugénne corneau	رسّام
1926	لويس ريو	Louis riou	رسّام
1926	ألبير برابو	Albert brabo	رسّام
1927	لويس جول ديدرون	Louis –jules dideron	رسّام
1927	أندري طوماس	Andre thomas	رسّام
1928	بيار لوك روسو	Pierre –luc rousseau	رسّام
1928	روني لوفاني	Rene levrel	رسّام
1929	بيار أوجين كلاران	Pierre –eugene clarin	رسّام
1929	جورج هالبو	Georges halbout	نحّات

رسّام	Andre hebuterne	أندري هيبيتارن	1930
رسّام	Pierre –eugene clamens	بيار أوجين كلامنس	1930
رسّام	Pierre farrey	بيار فاري	1931
رسّام	Jacques wolf	جاك وولف	1931
رسّام	Richard maguet	ريشار ماجي	1932
نحّات	Marcel damboise	مارسال دامبواز	1932
رسّام	Emile bouneau	إميل بونو	1933
رسّام	Andre hamboueg	أندري هامبورغ	1933
رسّام	Roge nivelt	روجي نيفالت	1934
نحّات	François caujan	فرانسوا كوجان	1934
التخصص	الاسم بالفرنسية	الاسم بالعربية	السنة
رسّام	Jean-eugéne hurstel	جون أوجين هيرستال	1935
رسّام	Henri sabouraud	هنري صابورو	1935
رسّام	Renejilles	روني جيل	1936
رسّام	Jean menier	جون مونيي	1936
رسّام	Antoine ferrari	أنطوان فيراري	1937
رسّام	Camille leroy	كامي لوروي	1937
رسّام	Jean beaunier	جون بونيي	1938
نحّات	Edgar pillet	إيدغار بيلي	1938
رسّام	Pierre lepage	بيار لوباج	1939
رسّام	Jean canté	جون كانتي	1939

وخلال فترة الحرب العالمية الثانية تسبّبت هذه الأخيرة في تعليق وتوقيف التعيينات للإقامة بالفيلا إلى غاية سنة 1944. في ذلك الحين استطاع الطلبة الذين حازوا على منحة الدراسة

والإقامة بالفيلاّ ابتدءا من سنة1942 للالتحاق بفيلاّ عبد اللّطيف بالجزائر لمتابعة ومزاولة دراسة الفنّ التشكيلي.

السنة	الاسم بالعربية	الاسم بالفرنسية	التخصص
1942	جون أوجين بارسيي	Jean-eugéne bersier	رسّام
1942	أندري بورديل	Andre bourdil	رسّام
1945	فرانسوا فوك	François fauk	رسّام
1945	جورج لوبوا تفان	Jeorges lepoitevin	رسّام
1946	أندري بوكي	Andre-yves beaucé	رسّام
1946	موريس بواتال	Maurice boitel	رسّام
1947	بول راجنو	Paul ragueneau	رسّام
1947	جون ماري شابو	Jean-marie chabot	رسّام
1948	جون كينيو	Jean quiniou	نقّاش
1948	جون بيار كورني	Jean –pierre cornet	رسّام
1949	جون كارتون	Jean carton	نحّات
1949	جاك هوبلين	Jacques houplin	نقّاش
1650	بيار براندال	Pierre brabdel	رسّام
1950	قابريال بوقران	Gabriel bougrain	رسّام
1951	بيار بريفوست	Pierre pruvost	رسّام
1951	جون مينوكوتان	Jean menoucoutin	نحّات
1952	جون فيموني	Jean vimenet	رسّام
1952	بيار بارسيس	Pierre parsus	رسّام
1953	روبار مارتين	Robert martin	رسّام
1953	فرانسوا كاشو	François cacheux	نحّات
1954	جاك شامبران	Jacques chambrin	رسّام

1954	جون جاشي	Jean gachet	رسّام
1955	جون بيار بلانش	Jean –pierre blanche	رسّام
1956	جيزال ميان	Gisele mianes	رسّام
1956	جون ماري ألبانياك	Jean –marie albagnac	نقّاش
1958	جيرار رولان	Gerrad roland	رسّام
1958	مارك قيربي	Marc gruais	رسّام
1960	بيار كارتيي	Pierre cartier	رسّام
1960	بيار كليمون	Pierre clement	رسّام

ومن خلال عرضنا لقائمة المستفدين بالمنحة الخاصة بالإقامة في القيلا .نلاحظها أنها قد

خلت من أسماء الفنانين التشكيليين الجزائريين.

بصمات هذه المدرسة في تكوين الفنانّين التّشكيليّين الجزائريّين:

أثّرت المدرسة الغربية في الفنّ بواسطة نفوذها وتحكّمها في الساحة الفنّية بفضل النّشاط والحركية التي خلّفتها مدرسة الجزائر في الفن التشكيلي، والتي كان مقرّها بفيلا عبد اللّطيف، فظهر ذلك التأثّر جليّا على نخبة المثقّفين الجزائريين، وعلى إثره نشأ الفنّ الجزائري المعاصر وانعكس على عدّة فنون كالفنّ التشكيلي. وعلى غرار الاتجاهات والأساليب التي كانت متداولة بين الفنّانين التشكيليين الغربيين فإنّه تماشيا مع ذلك انتشر في الوسط الفنّي التشكيلي، الاتّجاه الفنّي الحديث: كالواقعي والرّمزي والتجريدي والتأثيري والتكعيبي وغيرها. وبتأثير الفنّ التشكيلي الغربي وصقله لبعض المواهب الجزائرية، ظهرت نخبة من الفنّانين التشكيليين الجزائريين المتشبّعين بالأساليب والمذاهب الغربية في بداية القرن العشرين وخاصة مابين سنة1906 وسنة 1962.

إلاّ أنّ عدد الفنّانين الجزائريين في هذه الفترة لم يكن غزيرا بل كانت قلّة قليلة، وسبب ذلك راجع بالأساس إلى أنّ تلك المدرسة المختصّة في الفنون التشكيلية والتي كان يشرف عليها ويسيّرها المستعمرون لم تكن تقبل أن يُسجّل بها الجزائريّون، بل كانت تقتصر على أبناء المعمّرين، لقد كان الاشتغال بالرّسم أو دراسته في تلك الفترة من اختصاص أبناء المعمّرين، وذلك بسبب الظروف الصعبة التي كان يعيشها الشعب طوال فترة الاحتلال[1].

وبإنشاء وظهور مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، والتي لم تكن إلاّ امتدادا للمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، حيث كانت تعتبر ملحقة بها، ودورها يقتصر في تهيئة وتحضير الطلبة النّجباء واختيار النّخبة منهم للالتحاق بالمدرسة الأصلية بباريس لإتمام دراسة الفنون التشكيلية.

---

[1] ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة في الجزائر،المؤسّسة الوطنية للكتاب, الجزائر,1988.ص32

وفي بداية القرن العشرين وبالضبط في العشرينات من نفس القرن ظهرت مجموعة قليلة من الفنّانين التشكيليين الجزائريين المختصّين في رسم اللّوحات التشكيلية وذلك حسب التقاليد الأوربية المتداولة في ذلك الوقت، فظهر الفنّان أزواو معمري وعبد الحليم همش (أنظر ملحق الرسامين الجزائريين ما بين (1830-1962).

ثمّ بعد ذلك ونتيجة الاحتكاك والتعايش مع الأوربيين على أرض الجزائر المستعمرة، نشأ الفن التشكيلي الجزائري المعاصر متأثّرا بأسلوب المدارس الغربية الحديثة، كالواقعية، التأثيرية، الرمزية، التكعيبية والتجريدية وغيرها.[1]

ونتيجة لذلك الاحتكاك ظهرت مجموعة من الفنّانين التشكيليين، والتي أبانت عن ذوق رفيع وأسلوب راقي في الرسم، نافست حتّى أكثر وأحنك الفنّانين الغربيين. ومن بينهم أزواو معمري، عبد الرحمان ساحولي، عبد الحليم همش، محمد زميرلي.[2] وكذلك الفنانة باية محي الدين والفنّان الكبير أب فنّ المنمنمات في الجزائر والذي ذاع صيته على المستوى العربي والإسلامي والعالمي، حيث أُعترف به في المحافل الدّولية وأصبح لا يذكر فنّ المنمنمات في المناسبات المختلفة إلاّ و ذكر اسم"محمّد راسم"، وسنتطرّق لهما بالدّراسة ونأخذهما كنموذجين لتفوّق الفنّانين التشكيليين الجزائريين في هذا المجال.

---

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 32.

[2] نفس المرجع. ص 21

الفصل الثالث

مواضيع تحف الرّسم التّشكيلي في الجزائر ما بين (1830-1962).

- أثر البيئة الجزائريّة على التّحف الفنّية التّشكيلية خلال عهد الإستعمار الفرنسي.
- مناطق استلهام الرسّامين التّشكيليين في الجزائر خلال عهد الإستعمار الفرنسي.
- مواضيع التّحف التي عالجها الفنّانون التّشكيليون بالجزائر ما بين سنة 1830 و 1962.

قبل الخوض في موضوع التحف الفنية في الجزائر خلال العهد الاستعماري، نرى أنه من الضروري، أن نتطرق لموضوع العمل الفني، إذ أنّه يتألّف من شكل ومضمون. أما الشكل فهو الهيكل العام الذي يقوم عليه إنجاز العمل الفني التشكيلي، أي بناء اللّوحة. أما المضمون فهو المعنى أو الدلالة التي يحملها هذا الشكل في ثناياه، وينقله إلى المشاهد أو الجمهور أو بمعنى آخر هو الموضوع الذي تتناوله اللوحة. ويرتبط الشكل مع المضمون ارتباطا وثيقا، ولا يمكن أن ينفصما، إذ أنّ المضمون يدرك من خلال الشكل.

ويحظى الموضوع في ميدان الفنون التشكيلية باهتمام كبير، ولم يبدأ الاستخفاف به وعدم إيلائه العناية الفائقة إلا بعد ما شرع الفنانون في توجيه اهتمامهم نحو الطراز أكثر من اهتمامهم بالمضمون، أي حينما أخذ الفنانون التشكيليون ينادون بأن قيمة العمل الفني لا تقاس بقيمة موضوعه، كما أن جمال اللوحة لا يقاس بجمال النموذج الذي تمثله، وذهب الفنانون نحو التحرر من قيد الموضوع حينما أرادوا أن تكون للفن لغة خاصة، إن إدراك العمل الفني إنما يعني فهم موضوعه الذي يصوره، وإن تذوق لوحة يعني إدراك ما تحويه من مناظر.

والواقع أنه إذا كان كثير من الفنانين من أصحاب العصر الحديث قد بالغوا في اصطناع النزعة التجريدية، حتى أراد فريق منهم أن يقدّس الموضوع تماما ويجعله من صميم بناء العمل الفني. ومن الخطأ بمكان أن نرى ونعزل الموضوع وحده ونحكم على القيمة الجمالية للعمل الفني.

ومن هنا نرى أن بعض الفنانين المغمورين يذهبون إلى البحث واختيار الموضوعات الهائلة التي تستميل أنظار الجمهور. وعلى عكس ذلك نرى أن الفنانين المتفوّقين لا يبالغون في إيجاد موضوعات لأعمالهم الفنية، لأنهم يعلمون أن بساطة الموضوع لا تتعارض مع أصالة التعبير،

فالشكل كما رأينا هو الهيكل العام الذي يقوم عليه بناء اللوحة، أما المضمون فهو المعنى والدلالة التي يحملها هذا الشكل في طياته وينقله إلى الآخرين الذين يشاهدون هذا العمل.[1]

وكثيرا ما نرى أن الفنان يضع الموضوع في المرتبة الثانية ويركز اهتمامه على المضمون، معتبرا أن مهمته تتمحور أساسا في خلق جو متّسق من الصوّر الحية. يحكى في هذا الصدد أن الرسام الفرنسي المشهور دوجاس (DEGAS) مضى يشكو يوما إلى مالارميه (MALLARME) حاملا قصيدة كتبها بعد جهد جهيد، وهو يقول: "لقد عانيت الأمرّين، على الرغم من أنني لم أشرع في كتابة هذه القصيدة إلا و في ذهني فكرة جميلة مكتملة الوضوح". فما كان من مالارميه سوى أن أجابه بقوله: "حسنا يا دوجاس، ولكن القصيدة لا تصنع من أفكار، و إنما هي تصنع من ألفاظ".[2]

وللموضوع علاقة متينة ووطيدة مع الإبداع الفني، وهذا ما ذهب إليه علماء النفس، حيث أن المواضيع يمكن لها أن تكشف عن طبيعة شخصية الفنان، وأكثر من ذلك، يمكن التعرف على شخصية الفنان من خلال أسلوبه في اختيار موضوعاته. فمثلا إذا أخذنا موضوعات الفنان التشكيلي محمد إسياخم الذي يعد فنانا استثنائيّ التجربة والأسلوب، حيث إن أعماله تصدر عن حكمة خاصة يمكن تسميتها بفلسفة "الحقد المقدس". وقد تصغر في أعيننا هذه الصفة، ولكنها تستند إلى مبررات موضوعية، ورؤية أصيلة، والممارسة الفنية عنده لم تكن ترفيها أو لعبا وترفا، بل كان لهذا الفن تأثير كبير على نفسيته وهو يمارسه بألم، حيث كان يتعذب حين يمارسه. وتعامله

---

[1] محمد بسيوني – أسرار الفن التشكيلي – عالم الكتب – القاهرة – طبعة 2 – 1994 – ص 75

[2] RAYMOND BAYER :-TRAITE D'ESTHETIQUE – PARIS – COLIN

بفن الرسم يعتبر حتمية وقدرا ومحنة في الوقت نفسه، قد تكون محنة أكبر من محنة بتر ذراعه الأيسر.

وسبب ذلك يعود إلى وجوده في مواجهة ذاته وذاكرته الموشومة بالفجائع والموت، كونه ابن المعاناة الشعبية المنتشرة في أوساط المجتمع الجزائري ، وبين الوحدة والحقد على الظلم جاءت أعماله على شكل طابع التراجيديا والألم والمعاناة. إنّها الظلمة المشار إليها بالضوء والنور.

فحين تشاهد وتتمعّن في أعماله تعرف نفسية وطبيعة شخصية هذا الفنان، الذي عاش محنا ومآسي من ويلات الظروف التي مر بها خلال فترة الاستعمار الفرنسي، حيث فقد شقيقين له وأحد أقاربه، وبترت ذراعه اليسرى حين معالجته لقنبلة، سرقها من ثكنة تابعة للجيش الاستعماري الفرنسي. وكذلك موت أمه من بعد أمام عينيه. هذه كلها عوامل أثرت في طبيعة شخصية الفنان ونفسيته. فجاءت أعماله الفنية التشكيلية كخلاصة لتجربة حياتيّة مريرة مستمدة من جمالية الرعب. وتغنّى بالموت لأنّه يحمل في أعماقه سر الحياة.

أما إذا تمعّنا في اللوحات الفنية التشكيلية الآتية : (الواحة) اللوحة رقم 28، (فتيات تشاهدن حفلا من على سطح منـــزل) اللوحة رقم 29، (إمام يؤم المصلّين) اللوحة رقم 30، (مسلمات تخرجن من مسجد بالقرية) اللوحة رقم 31 ... إلخ[1]، اللّواتي أنجزها الفنان نصر الدين ديني[2]، لاستنتجنا وتوصّلنا إلى أن أعماله الفنية التشكيلية هذه تصدر عن إحساس وجداني عميق، وتجربة روحية فعلية . وأن صاحب هذه الأعمال ، عاش و احتك وتقاسم مع أهالي هذه المنطقة

---

[1] أنظر ملحق الصور.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكليين المستشرقين بالجزائر.

آمالهم وآلامهم ومحنهم ومشاكلهم الاجتماعية اليومية من بؤس وشقاء، وتمييز بينهم وبين المستعمرين ، وخاصة تلك الحياة المتعلقة بالممارسات الدينية والعقائدية.

وأكثر من ذلك، نكتشف بالتمعن أن صاحب هذه اللوحات التشكيلية، يبدو وأنه أولاها عناية كبيرة وكرّس كل جهوده من أجل إخراجها في مظهر لائق وضمّنها عناصر فنية شكّل بفضلها لوحات جدّ معبّرة. ولا غرابة في ذلك لأن صاحبها قد أحب البلاد وشغف بالإسلام واعتنقه في السنوات الأخيرة من حياته وكرّس كل جهوده للدفاع عنه بريشته وفكره. فرغم أنه فرنسي المولد والنسب، إلا أنه أظهر وأبلى بلاءا حسنا من أجل الدفاع عن قضايا المجتمع الذي كان يعيش فيه وعشقه عشقا كبيرا.

فجاءت هذه اللوحات معبّرة عن شخصية متميّزة للفنان نصر الدين دينيّ، الذي كان مسلم الروح رغم انتمائه الأوربي. وأصدق دليل على ذلك، هو تفانيه في إنجازه لتلك اللوحات التي تعتبر تحفا معبرة. مليئة بالمعاني والقيم الإسلامية، والدّلالات الحضارية لأمتنا، والمعبّرة أصدق تعبير عن مفاهيم وصور ورؤى جزائرية شكلا وموضوعا.

ومما سبق، يتضح لنا أن اختيار الفنان لموضوعه ليس من باب الصدفة أو بعشوائية، وإنما لابدّ من أن هذا الموضوع قد نال في نفسه اهتماما وأثارا وانفعالا. ونتيجة لذلك، يقدّم العمل الفنّي على شكل يعادل ويتطابق مع واقع وحقيقة هذا الموضوع. وباعتبار أنّ الفنان ابن بيئته كما يقال، فمن المنطقي أن يكون لهذه البيئة أثر على الإنجازات الفنية التشكيلية.

أثر البيئة الجزائريّة على التّحف الفنّيــة التّــشكيلية خــلال عهــد الإستعمــار الفرنسي:

1- البيئة الطّبيعيّــة:

من خلال ملاحظتنا لمعظم الإنجازات الفنية التشكيلية، اتضح لنا أن للمحيط والبيئة فعلا أثرا على رؤية الفنان التشكيلي ومنتوجه الفني، فإذا أحصينا كل الفنانين التشكيليين الذين زاروا الجزائر ورسموا فيها، أو الذين عاشوا فيها مدة طويلة من الأجانب أو أبناء هذا الوطن، لتوصلنا إلى نتيجة هي أن كل واحد منهم يضمّن لوحته أو إنجازه الفني عناصرَ من البيئة التي يعيش فيها كالشمس والصحراء والنخيل والسماء الصافية، إلى جانب رسم العمران، كأحياء القصبة وأميرالية الجزائر وقصر الرياس وفيلا عبد اللطيف وغيرها من العناصر الأخرى.

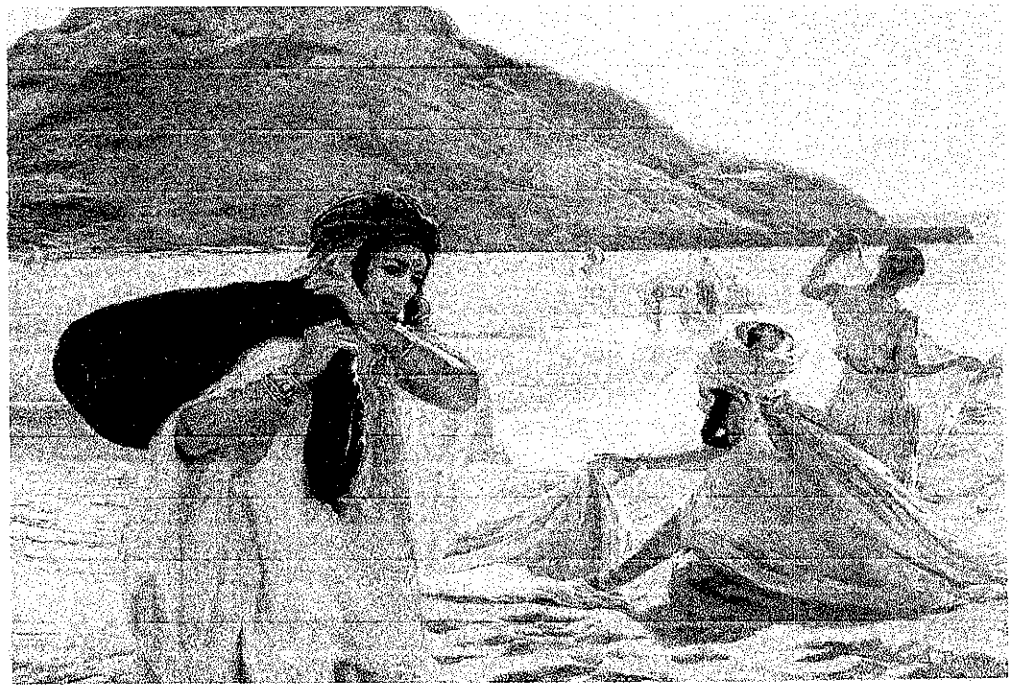
إنّ البيئة الجزائرية وما تمتاز به من تضاريس مختلفة، انعكست على لوحاتهم التشكيلية. فالتسطيح والاتساع والامتداد في الأفق، قد أخذ مكانه ضمن تكوينات عناصر وأشكال رسوماتهم. فمثلا الرسّام التشكيلي الذي يتناول موضوع خليج الجزائر العاصمة أو موضوع الوادي في الصحراء، كلوحة الواد في بوسعادة للفنان أوجين جيراردي[1] (أنظر اللوحة رقم 51) أو الغسالات الصغيرات في الوادي لنصر الدين ديني [2] (أنظر اللوحة رقم 59) ولوحة " الغسالات " للرسام جول طوبان[3].

---

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

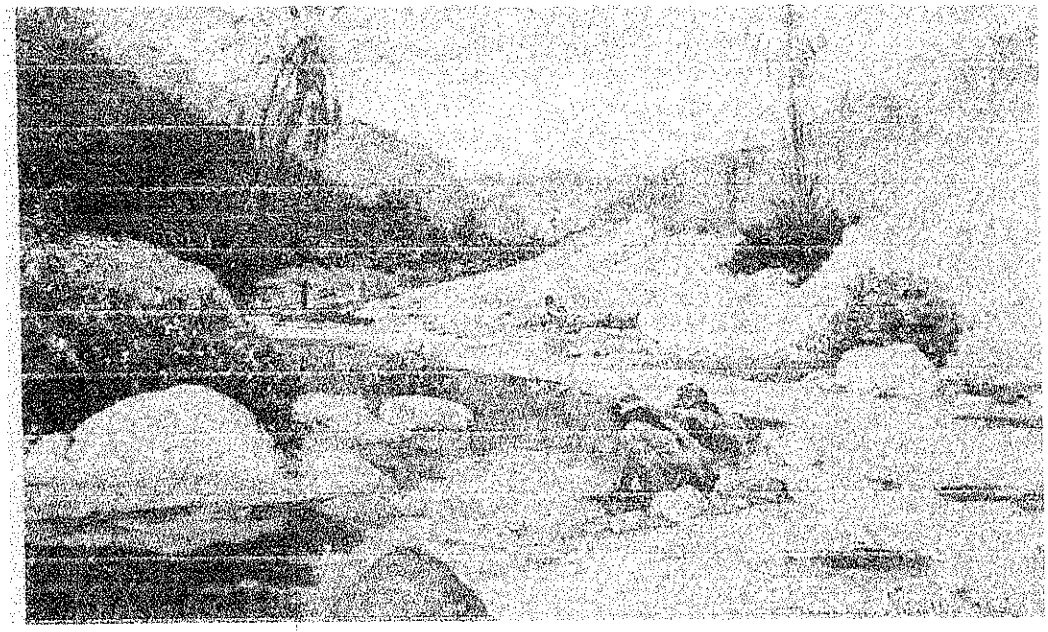
[3] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.



اللوحة رقم: 23

جول طوبان : "الغسّالات"
لوحة زيتية بقياس 33×41سم

وكذلك لوحة "الغسّالات بالوادي بمنطقة القنطرة " لفرانسيسك نوايلي،[1]



اللوحة رقم: 24

فرانسيسك نوايلي "الغسالات بالوادي بمنطقة القنطرة"
رسم زيتي على قماشة – قياس 42×58سم

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

يظهر من خلال ذلك وكأن الفنانين تناولوا الورقة أو القماشة المستعملة في الرّسم، وقسّموها بالعرض، معبّرين في الجزء الأسفل عن الماء في الوادي، حيث الحركة تدبّ فيه، والتي تتمثل في دور النساء الغسّالات، وكذلك أشجار النخيل في شواطئ الوادي في الجزء الأعلى من اللوحة، ماعدا لوحة جول طوبان التي لا يظهر فيها أثر للنخيل. واختار للوحته منظرا صخريا ذي طابع صحراوي. كما تظهر السماء في لوحة نصر الدين ديني " الغسّالات الصّغيرات بالوادي في بوسعادة " في أعلى اللوحة بلونها الأزرق الذي يعطي التحفة أكثر بهاء و جمالا ورونقا.

ويظهر من خلال اللوحات الخمس، حقيقة واضحة وجلية، وهي أن هناك نوعا من الوضوح في الرؤية. فصفاء الجو والإحساس بالهواء يظهر بوضوح في أعمال الرسامين التشكيليين الذين انبهروا وفتنوا بالبيئة الجديدة. بيئة المجتمع الجزائري. ذلك أن خط الأرض وانبساطها ورسوخ الأشكال في اتّزان، عليها دون تداخلها، أو تشابكها وراء بعضها، قد أعطى ذلك الإحساس.

كما يظهر من خلالها الماء ينساب على أرض تتخللها مناظر صخرية وأخرى واحات خضراء، وتعلوها شمس ساطعة وسماء صافية، تتخللها بعض السحب، كما هو الحال في لوحة " الغسالات في الوادي بالقنطرة " لفرنسيسك نوايلي. وتتجلى ظاهرة الضوء والنور في ما تعكسه هذه اللوحات الفنية التشكيلية، لما تحويه من مساحة للسماء تظهر في كل منها.

وبمجرد رؤية هذه اللوحات التشكيلية، يظهر وأن التأثر بالبيئة لدى الأغلبية واضح وجلي. ونجد هذا عند الرسامين الجزائريين الذين رسموا خلال الفترة الاستعمارية، وكذلك عند المستشرقين الذين رسموا للجزائر خلال نفس الفترة، إضافة إلى أنهم أدخلوا على تلك البيئة بعض التحويرات

والعناصر الجديدة التي لم نألفها في بيئتنا، كرسم جسد امرأة عارية وسط الواحة كما لاحظناه مع الفنان هونري ماتيس وغيره .

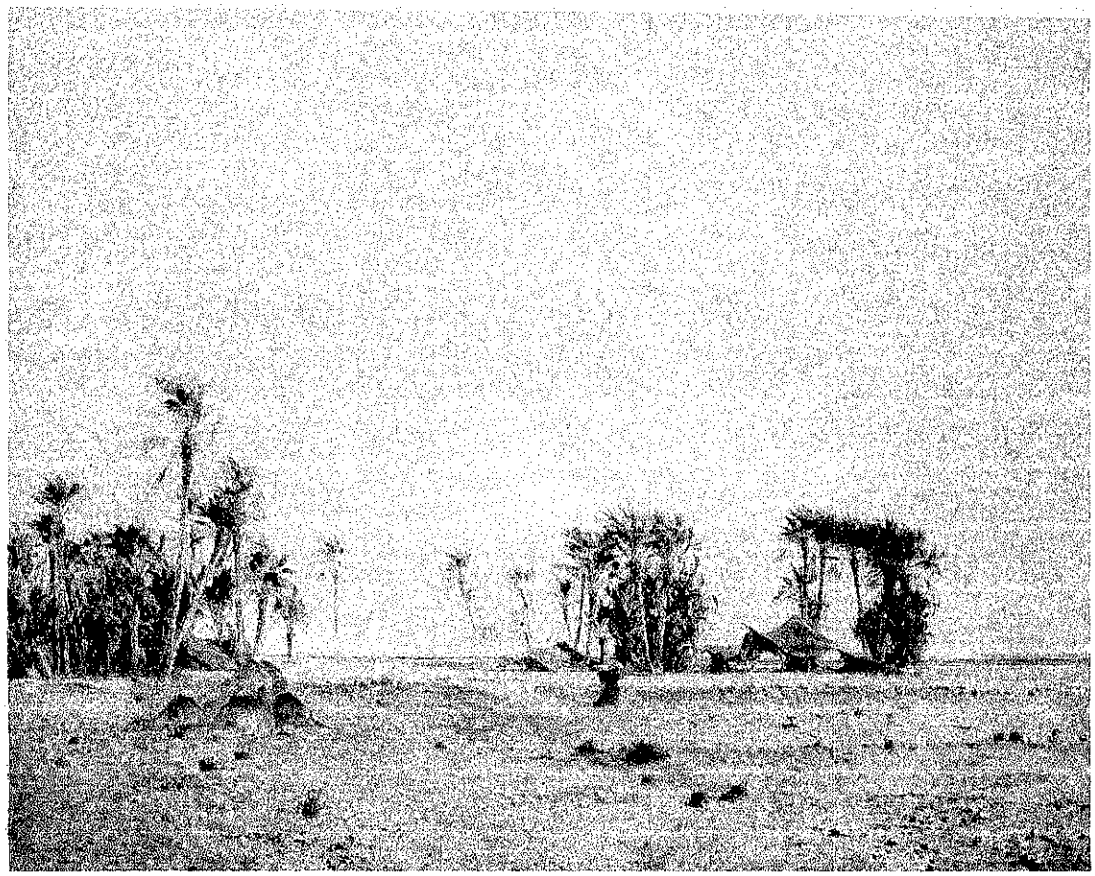
وبحسب اختلاف المناظر، حسب طبيعة كل منطقة من المناطق الجزائرية، التي قصدها الرسامون لتناولها كمواضيع لتحفهم الفنية التشكيلية، فإن تلك التحف ظهرت وكأنها صور عاكسة لبيئتها، حيث تظهر الرسومات متشابكة بطريقة منسجمة حسب تداخل العناصر والأشكال المكونة للوحة، فهي مثلا تمتلئ بمناظر جبلية ووديان وواحات ومناخ متنوع دافئ وحار وبعض الأحيان بارد، وهذا حسب طبيعة البيئة الجزائرية المتنوعة ، من صحراء إلى تلال إلى بحر ... الخ .

كما أنّه هناك بيئة صحراوية وأخرى تلّية شمالية ممطرة ومثلجة في الشتاء وبكميات هامة، وسماء غائمة بصفة متقطعة، وجو معتدل، يستطيع أيّ كان العيش بها والتأقلم مع مناخها. كما أن الأشكال تتشابك وتتداخل وراء بعضها البعض، وتخف حدتها في النهاية، ورؤية السماء تتأتى من مستوى الرؤية العادية للإنسان. ويمكن لأي إنسان التطلع إلى أعلى والنظر إلى الأفق في اتجاه، ما عدا بعض العوائق الطبيعية الخفيفة كبعض السلاسل الجبلية والتي لا تحجب كلية الرؤية والتي تزيد من جمال طبيعة البيئة الجزائرية .

إن المناظر الطبيعية تختلف من منطقة لأخرى فالمناظر التي نراها في الصحراء ليست تلك التي نراها في الشمال وليست تلك التي نراها في الهضاب العليا.

ففي الصحراء مثلا نرى ذلك الأفق المتسع، إذ إنه يمكننا بإطلالة أن نشاهد خط الأفق الممتد الذي يتلاقى فيه الخط الفاصل بين الأرض والسماء كما تبدو منه الأرض بتقسيماتها واخضرارها خلال الواحات ورمالها منبسطة تماما. ترتكز عليها في تعامد وعلو أشجار النخيل وكل ما هو موجود

عليها من نتوءات وانخفاض كما نلاحظ ذلك من خلال لوحة " الواحة أثناء هبوب الرياح الرملية " للرسام أوجين فرومنتان[1].



اللوحة رقم: 25

أوجين فرومنتان : "طرف الواحة أثناء هبوب الريح الجنوبية الشرقية الحارة"
زيت على قماشة – قياس 72×109سم. عرضت في صالون سنة 1859

أما المناظر المائية التي تتمثل في شواطئ البحر وما مثلته من مواضيع ذات قيمة جمالية عند الرسامين التشكيليين المستشرقين والجزائريين، فنجد أن معظم اللوحات التشكيلية التي عالجت موضوع البحر، خاصة ما تعلق بالموانئ فإن إنجازاتهم تلك أتت على شكل تحف فنية فريدة من نوعها

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

خاصة عندما يضاف إليه عنصر الضوء الطبيعي الذي هو الشمس، فنلاحظ أن اللوحات التشكيلية التي تناولت هذا الجانب عديدة وخاصة لوحات خليج الجزائر أو ميناء وهران أو بجاية أو سكيكدة .

إن اللوحات تظهر ماء البحر الأبيض المتوسط على شكل أمواج فضية اللون أو هادئة زرقاء اللون ، كما أن تفتح أشرعة المراكب أو السفن إنما يعكس نفحات النسيم العليل الذي ينساب على سطح البحر الأبيض المتوسط وتنعكس على المدن الجزائرية الساحلية، كما تتجلى لنا كذلك أيضا ظاهرة الضوء و النور فيما تعكسه هذه الرسومات التشكيلية بما تحتويه من مساحات للسماء تظهر في كل لوحة من هذه اللوحات الفنية التشكيلية .

ونتيجة لذلك جاءت تلك التحف الفنية التشكيلية التي عالجت مواضيع البيئة الجزائرية في الصحراء وما تختص به من مناظر طبيعية معتبرة، وعاكسة لواقع البيئة الجزائرية، كموضوع الواحة، الماء في الصجراء، الواد والساقية، الرمال في الصحراء، الهودج والقافلة، مناظر الجفاف في الصحراء القاحلة التي تناولها الفنانون التشكيليون المستشرقون وأخصوا لها جزءا من لوحاتهم التشكيلية وضمنوها مناظر مرعبة، وكأنها نهاية الحياة في الصحراء، قد سحرت النفوس وجذبت الفنانين، إذ أن امتداداتها الشاسعة قد ساعد في الزّيادة في إنتاج اللّوحات التشكيلية وهذا التأثير نجده كذلك في الميدان الأدبي، حيث تغنّى الشعراء بهذه الطبيعة في قصائدهم والكتاب في رواياتهم.

إن سحر وجمال الطبيعة الجزائرية على اختلافها وخاصة الصحراوية قد أبهر كل فنان، خاصة المستشرقون الذين يرون أن الصحراء المصرية هي التي منحتهم الفضولية للتعامل مع الصحراء ومعالجتها كموضوعات في لوحاتهم التشكيلية. وهذا بفضل حملة نابوليون بونابارت الذي يعد حسب المستشرقين الرائد والمكتشف للصحراء في نظرهم وهذا ابتداءا من سنة 1799، تاريخ غزوه

لمصر، ثم من بعد ذلك جاء دور الجزائر بعد غزوها من لدن الاستعمار الفرنسي سنة 1830، وما رافقه من بعثات علمية وفنية لاستكشاف عالم جديد .[1]

وهناك تحف أخرى تناولت مواضيعها مناظر البحر كالموانئ والأمواج والسفن ومناظر العمران بالمدن والجبال بالمناطق التلية والهضاب العليا، وكذلك سفوح الجبال وقممها، والماء المتدفق عبر الشلالات، كما هو معبر عليه في التحفة المنمنمة " نساء في الشلال " لفنان المنمنمات محمد راسم الجزائري. وتلك التحف الأخرى التي اختصت في تناول موضوع الأزهار كباقة زهور للمؤلف نفسه السابق الذكر. وأزهار وعصافير الفنانة باية محي الدين.

2. البيئة غير الطبيعية :

الملاحظ على مواضيع تحف الفن التشكيلي في الفترة الاستعمارية 1830 – 1962، أنها تناولت وبقوة مواضيع المناظر الطبيعية ، وما رافقتها من اهتمام بعدة جوانب في النور والظل والألوان وغيرها من العناصر الفنية على حسب مذهب كل فنان إلاّ أن تحف ذلك العهد لم تخل من معالجة لمواضيع البيئة المصنوعة التي كانت موجودة في ذلك الوقت حسب النمط الذي كان في ذلك الحين.

فالفنانون التشكيليون كما أنهم كانوا يعيشون بيئة طبيعية، فإنهم كذلك كانوا يعيشون وسط بيئة مصنوعة. ووسط هذا التزاوج بين البيئة الطبيعية والمصنوعة، وجدنا أن الفنانين التشكيليين المستشرقين، كانوا يحبّذون العيش وسط البيئة الطبيعية، وبالتالي اختاروا المرور إلى الصحراء، التي تمتاز

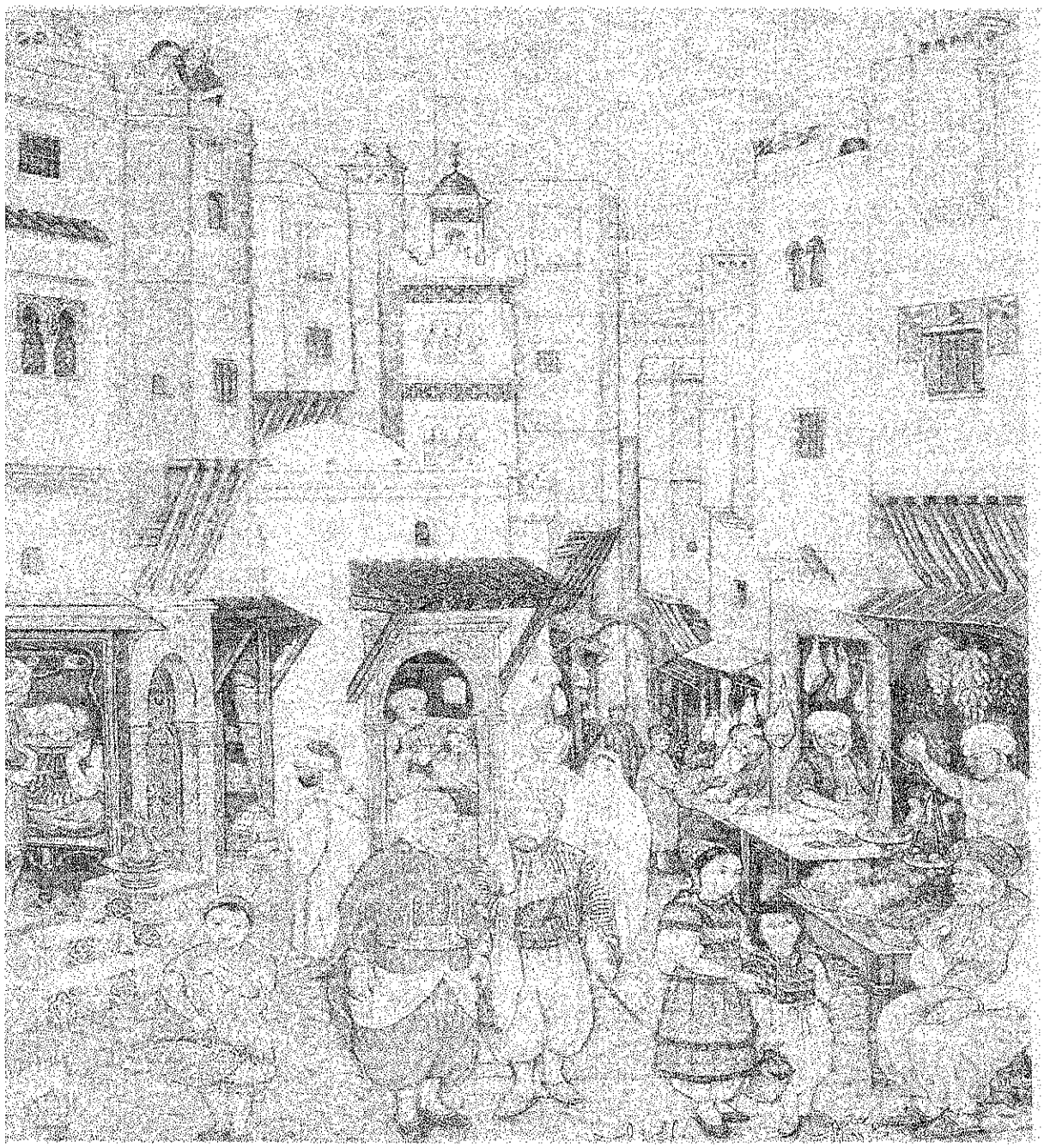
---

[1] ESQUISSE D'UNE GEOGRAPHIE LITTERAIRE DU SAHARA.PAR HENRI –PAUL EYDOUX .IN .DOCUMENTS ALGERIENS PUBLIES PAR LE SERVICE D'INFORMATION DU CABINET DU GOUVERNEUR GENERAL DE L'ALGERIE .SERIE CULTURELLE .N°53 .DU 25/04/1951 .

بنور الشمس الطبيعي والمناظر الطبيعية الصحراوية البسيطة والجذابة في نفس الوقت، والتي لم تعبث بها يد الإنسان بعد.

إلاّ أن هؤلاء الفنانين التّشكيليين، جزائريين ومستشرقين لم يهجروا معالجة وتناول موضوع البيئة غير الطبيعية، فتناولوا موضوع العمارة، التي لها جذور في تاريخ المجتمع الجزائري، الثري والحافل بالفن المعماري، بفعل الحضارات التي تعاقبت عليه، من رومانية إلى فينيقية إلى إسلامية إلى عثمانية ... إلخ .

لقد فتن أولئك الفنانون التشكيليون بفن العمارة المحلي، وهذا على الرغم من بساطته، إلا أنّه امتاز بالانسجام مع ما حوله من عناصر مكونة للطبيعة. فتظنّه وكأنّه أحد عناصرها. فكان يحظى بالوئام والانسجام وكان مندمجا ومتجذّرا في الطبيعة، مثل ما نراه في تلك الأحياء والمدن القديمة كأحياء القصبة ومدن تلمسان القديمة وقسنطينة. وكذلك البنايات القديمة كأميرالية الجزائر وقصر الرّياس بالعاصمة وحصن المشور بتلمسان، أو تلك المجموعة من البنايات التي عالجها الرسام محمد راسم في لوحاته "فيلات بأعالي الجزائر العاصمة" أو "وسط فيلا بالجزائر العاصمة" وأيضا "درب سيدي عبد الله بحي القصبة" .



اللوحة رقم: 26

لوحة منمنمة " شارع سيدي عبد الله بحي القصبة" لمحمد راسم

أو " ليالي رمضان " وكل هاته اللوحات المنمنمة تمثّل جانبا من جوانب الحياة بالمدينة والممثّلة في المعمار التاريخي التي كانت تزخر به الجزائر، قبل أن يغزوها المعمر الفرنسي ويشوّه نمطها العمراني، بإدخاله وتبنّيه لأسلوبه و نمطه الغربي في العمران. وجعلها تمتدّ مع فكر الغرب المعماري، شأنها في

ذلك شأن الكثير من نواحي الحياة المختلفة، وله في ذلك نوايا مبيتة وهي ترسيخ الثّقافة الفرنسية في أذهان الجزائريين بفضل تغيير الطابع المعماري من الإسلامي إلى الغربي، أو بمعنى آخر فقد فصل وعزل الشعب الجزائري عن تاريخه الإسلامي.

إن العمارة في الجزائر قبل الغزو الاستعماري الفرنسي، كانت مندمجة مع المحيط العام والبيئة الطبيعية ومرتبطة ومنسجمة كذلك مع هذا الكل المتكامل. فكانت تتميز بالتآلف والانسجام مع البيئة وما تمتاز به من خصائص طبيعية. ومثال ذلك، القصور الصحراوية التي أنجزتها يد الإنسان الصحراوي ، حيث يتخيل لناظرها وكأنها من صنع فنان متمرس في الفن المعماري.

فإذا نظرنا مثلا، للوحات التشكيلية المتناولة لموضوع القصر لكل من أوجين فرومنتان "مدينة جزائرية" أنظر اللوحة رقم: 27 . وكذلك لوحة " مقابل الشمس لصاحبها الرسام التشكيلي لويس – جوزيف أنطو نيسن[1] . انظر اللوحة رقم: 28، وكذلك لوحة " باب جمال " للفنان بول لوروي[2]، أنظر اللوحة رقم: 29. و أيضا لوحة " الخيالة أمام القصر الصحراوي " للفنان لويس شونبورن[3]. أنظر اللوحة رقم: 30 ، لاتضح لنا مدى انسجام العمارة مع البيئة الطبيعية المحيطة بها. فنرى مثلا أن تلك القصور تدخل في إطار الديكور الطبيعي لتلك البيئة، فلا تحس وأنت تنظر إلى اللوحة على أنه هناك عنصرا دخيلا على البيئة الطبيعية.

---

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

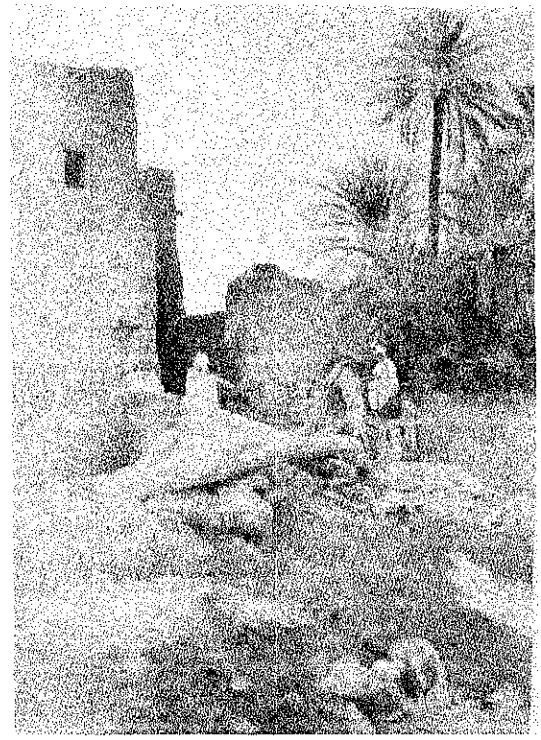
[3] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

لوحة رقم 27

"مدينة جزائرية" أوجين فرومونتان

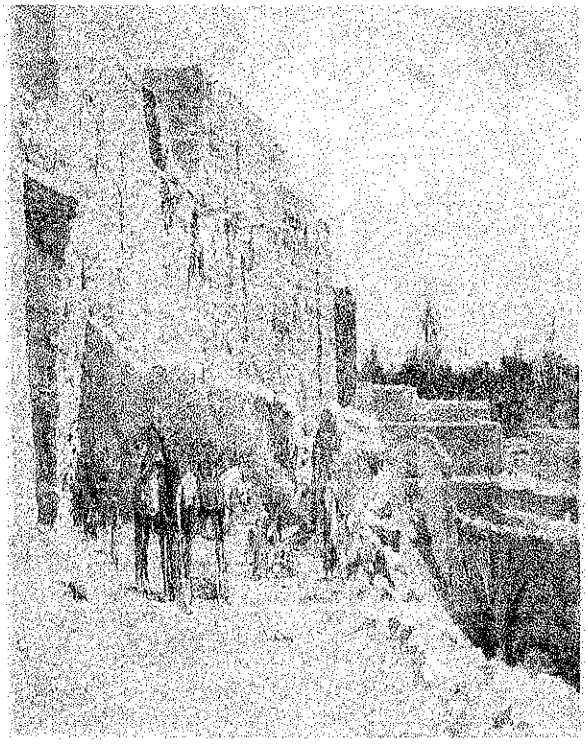
لوحة رقم 28

"مقابل الشمس" لويس – جوزيف أنطونيسن



لوحة رقم 29

"باب جمال" بول لوروي



لوحة رقم 30

"خيّالة أمام القصر" لويس شونبورن

أمّا المناطق الشّمالية من الجزائر التي تتميّز بتضاريسها الجبلية و سهولها و شواطئها ، فإن المناظر تمتاز بالارتفاعات و الإنخفاظات في السطح ، فهذه الطريق تعلو و تنخفض ، فتنحدر إنحدارا شديدا و حادا ، وهذا الأمر يجعل رؤية الإنسان المباشرة لما حوله محدودة ، إذ أنه لا يمكنه رؤية الأفق المتسع .

تعدّدت المواضيع الّتي عالجها الفنانون التشكيليون في رسوماتهم، وذلك بسبب توفر الصحراء والمناطق الّتي قصدوها على المناظر الطبيعية الخلابة، والّتي لم تعبث بها يد الإنسان. وبقيت محافظة على رونقها وجمالها الطبيعي ،رغم مرور السنين والقرون. كلّ هذا استلهم هؤلاء الرّسامين خاصّة، والفنّانين عامّة.

إنّ الطبيعة الخلاّبة،كانت تشكل عند هؤلاء الفنانين مصدر إلهام لتحفهم و أعمالهم الفنية وخاصّة رسوماتهم التشكيلية. فأخذوا من النّخيل و الواحات، ومن الكثبان الرملية، ومجاري الميّاه، والقوافل والقصور موضوعات متعددة عالجها كلّ واحد حسب طريقته وعبّر كلّ رسام تشكيلي بطريقته، عن ذلك المنظر الطبيعي، وجعل منه رسالة هادفة، تصور الطبيعة البدائية للمجتمع الصحراوي في الجزائر و يريد من خلالها أن يظهر ويبيّن الحالة الّتي يعيش عليها المجتمع.إن الصحراء منحت الفنانين التشكيليين ووفرت لهم مناظر عديدة كما منحت غابة (فونتان بلو) ، الكثير من المناظر الطبيعية التي عولجت في التحف الفنية التشكيلية.[1]

[1] Theophile gautier.voyage en Algerie.chapetre.exposition de 1859 .paris .la boite a documents.1997 .p .193.

مناطق استلهام الرسامين التشكيليين في الجزائر خلال عهد الاستعمار الفرنسي:

إنّ الصحراء رغم أنّها بلد الجفاف والقحولة والشّمس الحارقة، إلاّ أنّها دائما كانت تسحر النّفوس وتجذب النّاس خاصّة الفنانين التشكيليين.

إنّ جمال الطبيعة الصخراوية وامتداد مساحاتها قد بعث ودفع الفنانين الذين شغفوا بها إلى إنجاز لوحات استثنائية وكذلك إلى إنتاجات أدبية غزيرة.

يعرف كلّ المستشرقين بأنّ نابوليون بونابارت هو أوّل فرنسي دخل مصر كبطل فاتح ، وهذا بعد ضعف الدولة العثمانية و تقلص حدودها و تراجعها إلى داخل الحدود التي هي عليها الان. و هو الّذي فتح باب الفضولية للآخرين ، لكي يسيروا على دربه ، حيث أنّ اكتشافه للصّحراء المصرية سنة 1799 ، قد منحه إلهاما وشجع الكثيرين على اكتشاف هذا العالم المنسي والمليء بالأسرار والجمال الطبيعي الباهر.[1]

منطقـــة بسكـــــرة: ابتداءً من سنة 1840 ، وبالضبط في الجنوب القـسنطيني ، بدأ اكتشاف الفنانين التشكيليين الأوروبيين للجنوب الجزائري، إذ أنّ الحب والميول لهذه المنـــاطق أخذ بسرعة المئات من الفنانين ومن كثير من الجنسيات لإتباع أسلافهم وأساتذتهم المستشرقين في بلد اختلفت فيه أهدافهم وأطماعهم.

وبعد إحكام الطّوق على واحة بسكرة من المستعمر الفرنسي سنة 1844، أصبحت وجهة منطقة الزّيبان هدف كلّ سائح متعطش لرؤية النّخيل والإقامة به لمدّة أطول. و المرور

[1] L'algerie du sud et ses peintres .1830-1960.marion vidal-buè.paris.medeterranèe. EDIF.2000.

عبر مدينة القنطرة التي تقع بمنطقة بسكرة ، و التي تعتبر بوابة الصحراء بالجهة الشرقية كما سماها الفنان التشكيلي المستشرق أوجين فرومونتان.

وفي مدينة بسكرة كتب "إذا استطعت فإنّني أحمل وأنقل عائلتي وآت من فرنسا إلى هنا وكلّ ما هو غالي وعزيز بالنّسبة إليّ، وإنّني سأنام على الرمال الصحراوية السّاخنة ولا أطلب شيئا من العناية الربانية لتعويض حياتي".[1]

منطقة بوسعـــادة و ما جاورها : وفي الجنوب الأوسط نجد منطقة بوســعادة قــد استقطبت العديد من المستشرقين، نظرا لما تتوفر عليه من مناظر طبيعية صحراوية. وإلى الجنــوب بقليل نجد مدينة الأغواط الّتي سحرت الفنان أوجين فرومانتان Engene Fromentin الّذي يعدّ أوّل رسام تشكيلي زار المدينة في ربيع 1853 بعد وقت قليل من الهجوم الّذي شنه الجنــرال بيليسيي Pelissier على المنطقة.

ويوصف فرومانتان Fromentin على أنّه هو الرّائد أو المكتشف الفني لهذه المناطق بفضل حبه لاكتشاف الصّحراء وحبّه الشديد لها والآثار الّتي تركته في نفسه الصّحراء وجمالها.

وعاد مرّة ثانية وزار الجزائر وبالضبط إلى مدينة بسكرة عبر مدينة قسنطينة ورافقه في هذه الزيارة صديقه أوقيست صالزمان Auguste Salzmann.[2]

كما عرفت هذه المنطقة زيارة عدّة فنّانين تشكيليّين مستشرقين ونخصّ بهم الذكر الفنّان التشكيلي: إيتيان ديني الذي استقر بها نهائيا ودفن بها، إذ أنه أنجز فيها أجمل وأروع أعماله الفنية.

---

[1] Eugéne Fromentin – lettres de jeneusse – EDIT – Pierre Blachon –paris-plon 1909 .

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

الأغـــــواط : تتميّز هذه المنطقة بشمسها الحارّة في فصل الصيف و شتائها البارد، و قد عرفت زيارة عدّة فنّانين مستشرقين أمثال أوجين فرومنتان الذي وصلها نهاية شهر ماي 1853، و هذا خلال رحلته الثالثة والأخيرة إلى الجزائر ، وكلّه شوق وحنين لرؤية السّماء الصّافية من دون غيوم يعلو الصّحراء من دون ظل، ومن أجل هذا ترك زوجته بمدينة الجزائر وسافر إلى الأغواط ومدّد مدّة زيارته هناك ثم توّجه إلى تاجمونت وعين ماضي. وقد عنون رحلته إلى هذه المناطق وتواجده بها بعنوان "صيف الصّحراء "Un été dans le Sahara" ، الّذي ظهر في سنة 1856 ، وبفضله فإنّ الصّحراء الكبرى فتحت نصف أبوابها لفرنسا ودخلت مجال الأدب الفرنسي، ومنحت الصّحراء إلهاما آخر ومجالا واسعا لكتابه، حيث يقول تيوفيل قوتيه Theophile Gautier إنّ الصّحراء تمنح الفنانين مساحات وفضاءات ومناظر أخرى كما كانت عليه الغابة عند فونتان بلو Fontaine Bleue.[1]

كما أنّه لا يجب أن ننسى ، أنه هناك رسامين آخرين قد سجّل اسمهما في هذه العهد بفضل الأهمية والقوّة الإيحائية لاختراعاتهما الغنية بالإنتاجات الرّسميّة المخصّصة للمناظر الطبيعية وسكان الجنوب الجزائري في أواخر القرن XIX التّاسع عشر، وهما قوستاف قيومي 1 الّذي بدأ رحلته إلى الجزائر من خلال مدينة بسكرة سنة 1862 ، والفنان اتيان ديني (2)الّذي انبهر بالصّحراء وخاصّة الواحة الصّغيرة الّتي ستصبح مكان إقامته لمدة 40 سنة من بعد ،وهذا بأول اتصال له بمدينة بوسعادة سنة 1884.[2]

---

[1] Theophile Gautier-voyage en Algerie-chapitre(exposition de 1859)-paris-la boite a documents – 1997 – page 193 .

[2] Eugene fromentin . sahara .op.cit .p.2

لم يكتف كلّ واحد منهما برسم المناظر الرائعة للصّحراء بل عـزّزوا ولعهمـا بفـضل انتاجات فنية وأعمال أدبيّة رائعة، فنرى أنّ قوستاف قيومي قد أنتج عملا أدبيـا رائعـا سمّـاه اللّوحات الجزائرية بالتعاون مع سليمان بن إبراهيم الّذي يعتبر السبب الرئيسي في إرسائه وبقائه في مدينة بوسعادة ومرشده وموجهه في الدّين الإسلامي.

كما أنّ اتيان ديني كتب "ربيع القلوب" حيث تعتبر مجموعة قصص صـحراوية إضـافة كذلك للسّراب، خضرة، راقصة أولاد نايل، الصّحراء....إلخ

و عند ذكر الجزائر في ميدان الرسم فإننا لا محالة نجد أنفسنا مجبرين لذكر الفنان اتيان ديـني الذي فاقت شهرته كل الحدود ، و بفضله أخذت تلك المواضيع التي تناولت المنـاطق الجزائريـة كلوحات فنية تشكيلية شهرة عالمية ، حيث تناول في رسوماته بإسهاب مواضيع عديدة خص بها المجتمع الجزائري.

واد ميـــــزاب: تتشكل ميزاب البيضاء من سبعة مدن و هـي العـاطف ، حيـث تأسست سنة 1011 ، ثم مندينة بو نورة و مدينة بني يزقن و مليكة و التي تشكل السهل الرئيسي الذي يحوي المدن الرئيسية لميزاب مع مدينة غرداية التي تأسست سنة 1053 . حيث تشكل فيما بينها مجموعة سكنية كبيرة، و هذا لتسهيل تأمينها .كما أن هناك مدن إضافية أخرى و هي مدينة بريان والقرارة ، حيث تقعان خارج هذا التجمع السكني المذكور .

و يعرف هذا التجمع السكني الميزابي بهدوء شوارعه الملونة بالأبيض و التي تعبرها أو تمر بها النساء باللّحاف الأبيض و كأنها أشباح ، تعطي طابعا خاصة للمنطقة و كأنها مدن أحلام.[1]

[1] Maurice bouviolle.Ghardaia 1935.in.L'afrique du nord illustrèe.30/11/1935.

و عرف عن أهل ميزاب أنهم يتقنون نشاط التجارة ، و قد اختار الكثير منهم الخروج من هذه المنطقة و الاستقرار بالمدن الكبيرة في الجزائر لمزاولة أنشطتهم التجارية المختلفة ، حيث أنهم يعرفون بنزاهتهم في المعاملة و التي ضمنت لهم النجاح . و في المقابل فإن الأموال التي يجنونها من التجارة كانوا يستثمرونها في اغلب الأحيان في زراعة النخيل و المحافظة عليها .

و اعتبرت منطقة غرداية مركزا قويّا لاستقطاب الفنانين التشكيليين المستشرقين خاصّة بعد سنة 1880 والّذي يعتبر بدون شك نقطة تحول هامة في الفترة الحديثة.

بينما ظهرت في النّصف الأوّل من القرن العشرين مدينة ورقلة وتوقرت وكذلك وادي سوف حيث احتضنت الفنّانين الموهوبين.[1]

الجنوب الوهرانـــــي: ونفس الشيء بالنّسبة لصحراء الجزائر الغربية التي تقع بـــالجنوب الوهراني حيث كانت منطقة عين الصفراء الأكثر استقبالا للفنانين .إضافة إلى مناطق بني ونيـــف، فقيق، كولون بشّار، وبن عبّاس.

الهقار: وإلى الجنوب من الجزائر نجد منطقة الهقار، هذه المنطقة الغربية بتضاريسها والخلاّبة بمناظرها والّتي تقع في أقصى الجنوب الشرقي والّتي كانت مغلقة في وجه الأجانب إلى غاية 1910، لم تفتح حقيقة إلاّ بعد وصول البعثة العلميّة بقيادة هنري لوت سنة 1928، والّتي كانت فرصة للرّسام (بول إلـــي دي بوا) لاستغلال هذا الفضاء والّذي بفضله نال شهرة وذاع صيته.

مناطق الشمال : وفي الشمال نجد أنّ مدن عنابة، قسنطينة، بجاية، تيزي وزو، الجزائـــر، مستغانم، وهران، تيارت و تلمسان قد نالت حيزا كبيرا من اهتمام هؤلاء الرسامين و من أصـــول

[1] l'algérie du sud et ses peintres 1830-1960.marion vidal –bué .paris , méditerranée .p .11

مختلفة. ومن خلال هذه الإقامات للفنانين ومن أصول مختلفة في هذه المناطق المختلفة والمتنوعة في الجزائر في هذا العهد قد أنجزت عدة لوحات ذوات القيمة الفنية العالية والمميّزة و الـــتي فاقـــت شهرتها الحدود الوطنية .

وقد شكلت هذه المناطق مصدر إلهام لجميع هؤلاء الفنانين بمناظرها الساحرة وصفاء سمائها وشمسها الدّافئة و الدائمة ، حيث وصفوا هذه المناطق ، مثل مدينة الأغواط الّتي زارها الفنان فرومنتان Fromentin حيث يصفها ويقول:" كانت حينئذ مدينة نصف ميتة ومدينة ذات موت عنيف، مركزا متقدما للصّحراء".[1]

هذه المدينة قد أصبحت مدينة حديثة كمدينة بسكرة الّتي أعجبت بول لوروي Paul Leroy ومدينة بوسعادة كما أبهرت الفنّان Noiré نواري، وكذلك مدينة غرداية كما هي في أعمال بوفيول Bouviolle.

كما لا يجب أن ننسى الفنانة إزابيل إيبارهـــاردت[2] Isabelle Eberhardt والّـــتي أحبت الصّحراء وشغفت بها إلى أن توفّيت بها وبالضبط بأحد فياضانات أوديتها بعين الصّفراء .إذ أنها توقعت تغيّر الحياة فوق تلك المناطق التي زارها . بفضل ما ستعرفه من شق طـــرق للـــسكك الحديدية و غيرها من المنشآت التي يحتاجها المعمر لإحكام قبضته و سيطرته على هـــذه المنـــاطق العميقة و الشاسعة. حيث قالت: " ستكتمل هذه النّظرة الشاملة والكبيرة للحياة البدائية وسوف لا نرى هذه الرّوعة الّتي لا تنسى بسبب طرق السكك الحديدية"[3]. و محاولة فرض الأمـــن الـــتي

---

[1] L'Algérie du sud et des peintres 1830,1960 - Marion Vidal Bué. Paris, Méditerranée.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[3] Isabelle Eberhardt-notes de routes- maroc-algerie-tunisie-Actes1998- page 107 .

ينتهجها المحتل، حيث عايشت تلك الفترة التي بدأ فيها الاستعمار الفرنسي في انجاز خطوط السكك الحديدية باتجاه الجنوب نحو مدينة بشار غرض استغلال خيرات الجنوب و تسهيل نقل قواتها إلى هناك . فحزّ في نفسها أن ترى عذريته تلك المناطق الطبيعية الصحراوية التي لم تمسسها يد الإنسان و لم تصورها أنها ستغتصب و ذلك الهدوء الدائم تكسره صوت القطار عند مروره.

كما أن هناك مواضيع أخرى من مناطق أخرى من القطر الجزائري المترامي الأطراف ، والثري بمناظره الطبيعية والمتنوعة التي لا تحصى ولا تعد . حيث يتوفر هذا البلد على كل الشروط المناخية والظروف الطبيعية التي تجعل منه مقصدا لكل الفنانين التشكيليين الذين يبحثون عن مصادر استلهام ومواضيع للوحاتهم الفنية . ففيه نجد الصحراء الشاسعة التي تحتوي على مناظر متعددة ومتنوعة وجميلة جدا وناذرة في نفس الوقت . حيث تعتبر أكبر متحف مفتوح على الهواء الطلق في العالم والذي يحتفظ بأهم آثار حضارة إنسانية في العالم .

وكذلك المناطق الشمالية منه، والمطلّة على البحر الأبيض المتوسط ، وما تمتاز به من اعتدال في الجو ، وتعدد المناظر الطبيعية، وآثار لحضارات قديمة تعاقبت على هذا البلد والمتمثلة في العمران، كالمسارح الرومانية.

فالفنان التشكيلي محمد راسم مثلا المختصّ في فن المنمنمات جعل من الآيات القرآنية موضوعا مقدّسا و مفضّلا في بعض إنجازاته . ومن الشخصيات الإسلامية طابعا و لونا ميّز لوحاته المنمنمة الخالدة . ومن مظاهر و تقاليد أهل العاصمة صوّرا رائعة ميّزته عن غيره من الفنانين التشكيليين ، وكرّست مكانته في فن المنمنمات التي استحقّ بفضلها لقب أب المنمنمات ، ومنحته شهرة عالمية يعترف له بها العدو والصديق.

ونلاحظ مثلا أنّ الفنّان ويليام ويلد William Wyld الذي يعتبر أحد الــرّواد في هــذا الميدان (أي رسم قوافل الرحل أثناء إقامتهم قرب المدن) بفضل رحلته في سنة 1833، التي قادته إلى شمال الجزائر. فقد صادف مرور القافلة بأحد الوديان بمنطقة المتيجة محمّلة بالــسّلع وكــذلك بجبال تلمسان، فتفنّن في إبراز تفاصيل هذا التخييم. وكذلك الشيء بالنّسبة لكيرتيــوس قــروليج وبيار تويلييس حيث يعتبران من السّباقين في هذا المجال (أي رسم عبور القوافل بالأودية أو توقفها بالقرب من مصادر المياه كالعيون)[1].

التحف المعالجة لحياة الرّحل حسب فرومتان Fromentin:(أنظر اللوحة رقم : 38 بملحق الصور، المسماة "القافلة الكبرى" للفنان التشكيلي أوجين جيراردي التي أنجزها سنة 1904 بقياس 195/180 ســم .بالألوان الزيتية على قماشة).

شكّلت القافلة في الصحراء موضوع اهتمام الشعراء منذ القديم. وأصــبحت في العــصر موضوعا مفضّلا و جذابا في الفن التشكيلي و استأثرت و نالت اهتمام الفنانين المستشرقين.فمثلا الفنان فرومنــتان Fromentin عندما يتكلّم على الرّحل الجزائريين يرى هذا الموضوع عبارة عن مشهد مثير ومدهش ورائع، حيث يصّور نظام السّير في تركيبة الرّحيل وكيفية احترام ذلــك النّظام بين عناصر القافلة ،وكلّ يقوم بدوره ابتداءا من مقدمتها إلى آخرها.

حيث نرى الفرسان في الأوّل على رأس القافلة، كمجموعة مترابطة يحرسون علما ذا ثلاثة ألوان، وفوق الإبل البيض أو الشّقراء الفاتحة اللّون تظهر أربعة أو خمسة عطــاطيش ذات اللّــون الفاتح وهي تتمايل، ثمّ تلحق مجموعة أخرى من الإبل المحمّلة بالسّلع. ووفق هذا التمثيل الــواقعي لمشهد الرّحل أثناء تنقّلهم للبحث عن الكلإ يصف جورج روزي هذا المنظر بقوله: "إن عمليــة تنقّل الرّحل للبحث عن الكلإ ، هي عملية واسعة و منتظمة ، حيث أنها تعــبر المنــاطق المليئــة

[1] L'Algerie du sud et ses peintres – marion vidal-bué .Paris –EDIF 2000. page 14 .

بالحصى والكثبان الرملية للوصول إلى المناطق التلّية أين العشب و أنواع أخرى من الكلاء".[1] وتنشّط القافلة وتحفّزها على السّير مجموعة راجلة. وفي آخر أو ذيل القافلة نلاحظ قطيعا من الغنم والماعز تمشي بسرعة للّحاق بالإبل الّتي تسير بخطى طويلة. هذا القطيع الّذي يتبع القافلة هو مقسّم إلى مجموعات صغيرة وكلّ مجموعة تقودها نساء أو عبيد، والكّل يحرسه فارس وكذلك كلاب يحرسون جوانبه.

وباستثناء المحارم الّتي تركب المحمل المغلقة فوق الإبل، فإنّ كل النّساء تسرن راجلات على جانبي القافلة بدون ستائر، وتليهن الفتيات ثم الفتيان والعجائز تتّكئن على عصيّهن الطويلة، والشيوخ يركبون الأحمرة وأرجلهم تلامس الرّمال. والخدم يحملون الرّضع واضعين شواشية حمراء فوق رؤوسهم .ونلاحظ كذلك إناث الأحصنة وهي مغطّاة من الصّدر إلى الّذيل بستار عليه عرق ظاهر وتتبعها مهورهنّ.

وعلى هذا المنوال يصوّر ويكتب فرومنتان واصفا القافلة خلال سيرها، مبيّنا وموضحّا ذلك النّظام الدقيق الّتي تسير به وتحتكم إليه وتحترم ضوابطه، على شكل نظام النّحل حيث أنّه كل عنصر يقوم بعمله وبشكل يوضحّ أن كلّ دور يكمّل ويتم دور الآخر.

و يجب أن نشير إلى أنّ الفنان التشكيلي فرومنتان عند معالجته لموضوع المرأة الجزائرية لم يقتف أثر الفنانين الآخرين، مثل دولاكروا الذي جعل من موضوع المرأة مسرحا لافراغ أفكاره ومفاهيمه الإباحية الغربية . كلوحته " نساء الجزائر" ، حيث رسم الأجسام العارية والأخرى مغطاة ، وكل هذا وسط أغراض استيهامية، [النارجيلة ، المرواح ، الأغطية من الحرير العثماني ،

[1] Georges rozet .l'algerie.publication du sentenaire de l'algerie .paris .edition des horizons de France .1929 .p .96.

الأقلام والأدوات الأخرى، جميعها في لوحة متموجة بجميع درجات الظلمة والنـــور، ولوحـــات تشكيلية أخرى فيها الكثير من صور الحياة اليومية الممزوجة بالتخيّلات الجنسية.

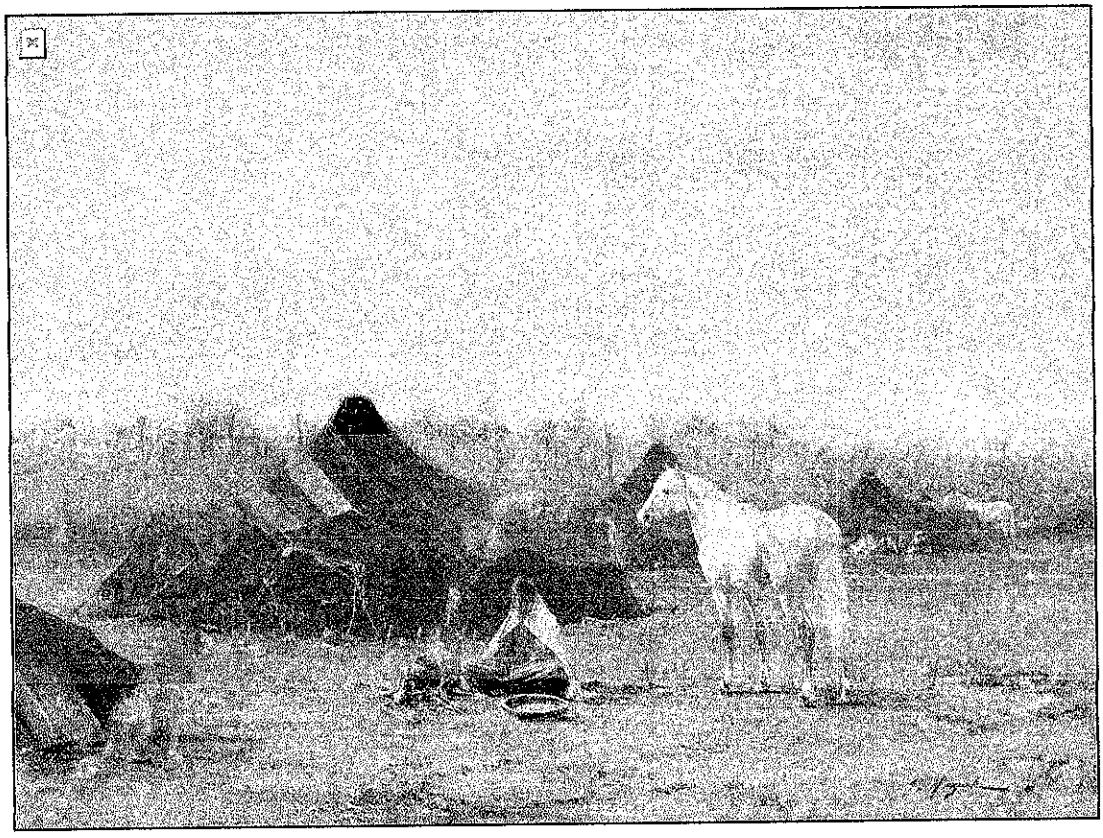
إن فرومنتان ذهب إلى غير ذلك وتناول هذا الموضوع عن بعد ، إذ أنه حـــسبه، يجـــب التطرق إلى هذه الشعوب حسب المسافة التي تفرضها الأعراف (أي تصوير الرجال عـــن قـــرب والنساء عن بعد)، وعدم التطرّق بتاتا إلى المسجد وغرفة النوم. ونراه قد حاول إبراز الحقيقـــة و إظهار التناقضات التي حملها المستشرقون .

وعلى نفس المنوال والروح الجمالية ، أصدرت نوما مارزوشي دي بلّوشي Numa Marzochi de Bellucci الصّورة الظلية أو المهاري تحت ضوء الهلال، لتمثيل مجيء عائلة من الرّحل إلى مكان الإقامة، حيث يظهر الحيوان يقلّ المرأة وابنها وعتادها التّقليدي المخصّص لنصب الخيمة.[1]

إنّ المرور بالوادي أو توقّف القافلة بضفافه ، وما يمنحه مجرى الماء به ، من رونق وجمال ، منح بعض الفنّانين التشكيليين موضوعا من المواضيع الّتي تعالج بكثرة في ذلك الزمان ، والّـــذي شـــدّ وجذب الكثير من الرّسامين التشكيليين بفضل لونه السحري ومنظره الخلاّب، ومن خلال هـــذه المناظر عالجوا صفاء الماء وتنوّع ألوان الطبيعة إذ استعملوا كلّ تقنياتهم في وصف ذلـــك الـــشيء الذي جعل معظم أعمالهم ترتقي إلى تحف فنية ناذرة ، نظرا لما توفّره تلك الطبيعة المتفـــرّدة مـــن ميزات خاصّة بها. ونجد من الأوائل في ذلك الشأن، الفنان التشكيلي فيكتور بيار هيقـــي Victor Pière Huguet الّذي أعطى أمثلة عديدة ، والّذي كانت أعماله الفنية تنحصر تقريبا في المنـــاطق

[1] L'Algerie du sud et ses peintres – marion vidal-bué .Paris –EDIF 2000. page 18 .

شبه صحراوية أين تنبت الحلفاء. كما تفنن هذا الفنان في رسم الخيم الصحراوية ومظهـــر الحيـــاة حولها، التي تمثّل مظهر التّخييم بمنطقة بسكرة.



اللوحة رقم: 31

فيكتور بيار هيقي : "التخييم ببسكرة"
رسم زيتي على قماشة – قياس 64×84سم، متحف الفنون الجميلة بمدينة ديجون (فرنسا)

كما نلاحظ أحيانا أخرى ، الباصور مغطاة بقماش أرجواني اللّون فوق حدبة البعير، حيث أنّه عند أغلبية الرّسامين المستشرقين نرى هذه المناظر الّتي تبيّن فنتازيا الألوان الزّاهية ، التي تميّز تلك التّحف الفنّية التّشكيلية.

لقد تعدّدت أوصاف تلك القوافل السائرة في الصّحراء، والّتي يسمّيها أهل المنطقة "سفينة الصّحراء"، فكلّ رسام منحها طابعا وشكلا خاصّا أراد من خلاله، أن يبـيّن ويظهـر بـصماته ونظرته ورؤيته لحياة الرّحل في الصحراء.

فهذا الفنّان جورج واشنطن، الّذي حاول أثناء معالجته لسير القافلة ومرورها بعدّة مراحل وحواجز طبيعية، أن ينجز هذه الصورة عبر مواضيع متعددة وفي جوّ طبيعي وجدّ جذّاب، مستغلاّ هذا الإطار بإدخاله بعض التمثيليات الهزليّة القصيرة عليها.

كما يمكننا أن نلاحظ في أغلب الأحيان أنّ لوحات قوافل الإبل في الصحراء للفنان جول ماجي Jules Magy وبول باسكال Paul Pascal، تتّسم وتبرز ذوقهما المشترك في وصف القطيع والرّعاة رفقة الإبل، زيادة على موهبتهما اللّونية الرّهيفة. وفي سنة 1860 أراد فيليكس زيام Felix Ziem الخروج عن المألوف مختلقا أسلوبا رائعا في رسم القوافل في الصّحراء، مبتعدا قليلا عن المتّفق عليه في هذا المجال وعن المألوف المتبادل في ذلك الوقت، حيث انفرد بدراسة الضوء وأعطاه جانبا مهما في أعماله. وبالتّالي منحها قيمة فنيّة وجمالية نادرة[1].

وهذا عكس الفنّان ذي النّـزعة الانطباعية وهي نزعة تقوم على إبراز الانطبـاع وإهمـال التفاصيل الأخرى وهو مذهب جمالي يقوم على اعتبار الانطباعات الحادثة كمبدإ للخلق أو النقد.

كما استعمل الفنان التشكيلي جون سانمرتان Jean Seignemartin في رحلته من قسنطينة إلى بسكرة، سنة 1875، الألوان الخافتة تحت الظلام الحالك في وصفه لتلك القافلة المتكوّنة من البغال والإبل وهي تسير وسط وادي.

[1] L'Algerie du sud et ses peintres – marion vidal-bué .Paris –EDIF 2000. page 18

كما نلاحظ أنّ الفنّان أوجان جيراردي Eugéne Girardet وبدون تحفظ، كان الفنّان الأكثر وفاءا وإخلاصا، والأكثر عطاءًا في إظهار وتبيان حياة الرّحل، خاصّة حياة القصوريين أثناء اجتيازهم للصحاري وجبالها، وهم يسوقون قطعانهم خلالها.

وندعّم كلامنا بلوحته الّتي تـــمثّل مظهرا استعراضيا لقافلة كبرى، وتشمل كل أعـــضاء القافلة رجالا وحيوانات ممثّلين بدقة متناهية في التفاصيل والألوان. أنظر اللّوحـــة (رقـــم 40) في ملحق الصور.

أمّا ألفونس بيرك Alphonse Birck وألفونس راي Alphonse Rey أو إيدوارد هارزيق Edouard Herzig، فإنّ أعمالهم تركزت حول أوصاف ومعالجة البعير وأسرجتهم، وأخذت ألوانا حيّة في رسوماتهم للماشية، و التي عولجت بطريقة فنية رائعة مدروسة.

ويحتوي متحف الفنون الجميلة بمدينة نانت Nantes على عدّة لوحات خاصّة بالقوافـــل أثناء السّير للفنّان بول لزارج Paul Lazerges، والمعروف بذوقه الرفيع في معالجته وبطرق متعدّدة لموضوع القبائل الرحل أثناء تنقّلاتهم للبحث عن الكلإ، ويعتبر كذلك من الّذين نجحوا في تصوير وتمثيل الإبل.

كما أنّ هناك ظاهرة أخرى في الصّحراء أثارت اهتمام الفنّانين التشكيليين، وهـــي ريـــح العاصفة الّتي تهب وتأتي على كلّ شيء، و تترك آثارا سلبية على كلّ ما هو فوق الأرض.

إنّ فرومنتان Fromentin قد أنشأ الإحساس والانفعال مع طرف الواحة أثنـــاء هبـــوب الرّياح الجنوبية الشّرقية الحارّة، والّذي يعتبرها دوقاس Degas تحفة فنية وكذلك يعلّق عليها قوتييه Gautier: "يبدو أنّنا لا نستطيع صباغة الرّيح وتلوينه، هذا الشيء غير الملّون والّذي لـــيس لـــه

شكل، إلاّ أنّه نجده يهبّ بطريقة ملحوظة في لوحات فرومنتان Fromentin. إنّ هبـــوب الـــرّيح المصاحبة للزّوبعة المنحنية والمقطّعة لجريد النّخل والملويّة للحلفاء والملامسة والماسحة للأرض، والّتي تثير جوّا ملبّدا بالغبار كدخّان الحريق يتصاعد إلى السّماء، بحافة الواحة المخربّة وتظهر بعض الخيّم الّتي يخيّل أنّ الإعصار يكاد يجتـــثّها ويرميها بعيدا"[1] أنظر اللوحة رقم 25، والتي تطرّقت لها آنفا، حيث تمـــثّل واجهة الواحة أو جانبها أثناء هبوب الرّيح الرملية للفنان التشكيلي أوجين فرومنتان، والتي عرضت سنة 1859.

كما وصف الفنّان نصر الدّين ديني وبطريقة متميّزة آثار الريّح العنيفة والقويّة في لوحتـــه التي سمّاها "ريح السّموم"، وهي عبارة عن تحفة فنية رائعة تمـــثّل الرّيح الذي هبّ على الواحـــة، هذا الرّيـــــح القويّ والعنيف الممزوج والمليء بالرّمال، والّذي أظلم الأجواء وقطع كلّ آمال التقدّم في السّير وحجب الرؤية. فخلال هذا المظهر العنيف، اختار الفنّان التـــشكيلي نـــصر الدّين ديني N.Dinet أن يرسم امرأة تحتضن وتحوي ابنتيها تحت سترها أو ملحفتها ذات اللّون الوردي الخافت، وبانسجام مع الحيطان والأرض المليئة بالحصى بقرية صـــحراوية. وبهـــذه اللّوحة استطاع الرسّام أن ينقل لنا ويجسّد معالم تلك الحياة القاسية التي يعاني منها ســـكان الصّحراء، ومقاومتهم الباسلة لتلك الظروف الصعبة التي تعرفها حياتهم في الصّحراء الواســـعة خلال تنقّلاتهم بحثا عن الكلإ لقطعانهم من الماشية وحيواناتهم الأخرى، والوصول إلى ظروف أسهل وحياة أحسن.

[1] Theophile Gautier-voyage en Algerie (exposition de 1859) op- cit –p 197.

كما يصف هنري روسو Henri Raussau في مذكراته تلك الأراضي الورديـــة البيـــضاء والبنفسجية والغنية بمعادنها تلّون كلّها بضوء والّذي سيعكس إلى السّماء ويعطيها مشجة أو لونـــا خليطا فيغلب عليها اللّون الوردي الرمادي. وأيضا يصف موباسان Maupassant في مذكراتـــه فتيات الجبل المنتصبات أمام عيناه، كانت ورديّات بلون وردي غريب أو شاذّ كأقلام الفلامندرية، إذا قلنا أنّه لون أحمر أرجواني مدهش وممجّد ربّاني، كلون مفاجئ غير متوقّع كأنّه شيء مـــصنّع وبطريقة قويّة وضد الطبيعة .[1]

مواضيع التحف الفنية التشكيلية المعالجة للوادي والساقية:

أمّا معالجة موضوع الماء في الصّحراء فقد أخذ حيّزا مهمّا من أعمال الرسامين التشكيليين. وأحاطوه بعناية تامة والبعض منهم صوّره على أنّه معجزة أو استثناء خصّ بها الله سبحانه وتعالى تلك الأراضي الصّحراوية الجافّة الواسعة. وهو موزّع بشكل مختلف على حسب المناطق، فالأودية في المناطق الصّحراوية تأخذ عدّة صور، فمنها ما هي تحت الأرض كما نجـــدها في منـــاطق واد سوف وغيرها أو ما هي جارية بشكل واضح كما نجدها في الجنوب الوهراني.

أمّا الآبار فنجدها أحيانا على شكل أرتوازية (أي تقذف الماء من أفواهها)، وتأخذ أشـــكالا خارجية وطرق استغلال مختلفة وأهمّها آبار وادي ميزاب الـــتي ســـحرت وفتنـــت الرّســـامين التشكيليين بفضل أشكالها وطابعها الخاص، وشغلت حيّزا مهمّا من لوحاتهم الفنيـــة، إذ نجـــد أن ايتيان ديني Etienne Dinet لمّا وصف حفّاري الآبار في منطقة ورقلة بيـــّن صعوبة المهمّة لـــدى هؤلاء العمّال، فأظهر عملهم الشّاق المليء بالمخاطر.

---

[1] L'Agerie du sud ET SES PEINTRES . marion vidal-bué .Paris –EDIF 2000. Page 14

اتّفق كلّ الرّسامين التشكيليين على أنّ الرّجل الصحراوي لا يختزل جهدا في سبيل إنجـــاز والمحافظة على نظام السّقي الّذي يضمن حياة الواحات، وكـــذلك حيـــاة المدينـــة. وفي معظـــم الواحات، فإنّ السواقي تحوي وتوزّع مياه الوديان على قنوات مهيّأة، وموجّهة عبر مجاري مخصّصة داخل البساتين لغرض السّقي.

إنّ ذوق الرسّامين التشكيلين في القرن التاسع عشر إتّجه نحو نفس النّوع من الرســـومات في هذا الموضوع (أي موضوع الماء في الصّحراء)، فهذا أوجين جيراردي[1] Girardet Eujéne في لوحته الّتي تعتبر تحفة فنية، حيث يشكّل فيها منظرا طبيعيا لطرف واحة يحدّها مجرى مائي، وهـــو الواد وبحافتيه صخـــور، وامرأة تركب حمارا ويحمل كذلك عراجين من التمر، وتتبعهـــا امـــرأة راجلة بلباس وردّي متواضع تقليدي، بينما بجانب الصورة على اليسار شيخ يتّكئ على صـــخرة قريبة من الوادي في وضعيته يلاحظ بها كل حركة في المساحات الّتي تسمح له بها الرؤية بـــالعين المجرّدة، وضوء الشّمس في هذه الصّورة أعطى اللّوحة أكثر ضياءً، وبه اكتسبت الألـــوان قيمـــة وحيوية، وكل عنصر يظهر بلونه الحقيقي الطبيعي. فالضوء عند أوجين جيراردي في هذه اللّوحـــة الزيتية التي قياسها 109سم × 68 سم والمسماة " **الواد في بوسعادة**" عنصرا أساســـيا، أعطـــى الصورة أكثر جمالا، وأكثر سحرا، إذ يخيّل للناظر وأنّه أمام منظر طبيعي مأخوذ بآلة فوتوغرافية.

---

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

اللوحة رقم: 32

أوجين جيراردي : "الوادي ببوسعادة" رسمت سنة 1893 رسم زيتي على قماشة – قياس 68×109سم

وهذا الفنان موباسان Maupassant قد أعجب كثيرا بمنظر النساء وسط الوادي، حيث رؤوسهن مغطاة وسقائهن عاريات وهن منهمكات في غسل الألبسة، فتضعنه وسط ماء الـــوادي وتقمن بالعفس عليه بأرجلهن وبطريقة آلية وهادئة[1].

[1] Guy de Maupassant ,lettres D afrique ,op,cit.chapitre-le sud-p.346.

ونرى أنّ الفنانة إيزابيل ابنهارت Isabelle Eberhardt أثناء زيارتها لمدينة المسيلة قد أعجبها منظر النساء في مجرى الماء بالواد وهن ترتدين ملحفات زرقاء وحمراء، وتحملن قلل ثقيلة من الطين الأحمر فوق رؤوسهن وتمشين حافيات الأقدام على الحصى والرمال، وبهذا تضفن ومضة جمالية على الطبيعة وتزدن في جمال هذه الأخيرة[1].

أمّا نصر الدين ديني، فكان مطّلعا على كل شيء في الصّحراء، حيث عالج تقريبا وعبّر عن كلّ شيء في المجتمع الصّحراوي وما يحيط به من طبيعة، نظرا لكثرة احتكاكه بهم وطول عيشه وسطهم، فعمل على إظهار أجواء الفرحة التي تغمر النساء أثناء قيامهنّ بغسل الألبسة في مياه النهر. وكذلك الأجواء الإحتفالية للصبية بالقرب من هن. ويصف ذلك قوستاف قيومي بقوله."هذا التنقل من مكان إلى مكان، وغير المنتظم، وهذا لا التنوع من الأنشطة المختلفة، كل هذا وسط اشجار مزهرة، والتي تشكل رفيما بينها مجموعة استثنائية ومنسجمة داخل لوحة فنية تبهر الناظر".[2] وقد اهتمّ وفضّل الرسّامون التشكيليون الذين أقاموا طويلا بالجزائر توسيع زاوية الرؤية بالمنظر الطبعي الذي يمثل المجرى المائي، وعملوا على إظهار جمال الوادي بفضل التفنّن في تشكيله وتجسيده وإخراجه على شكل عمل فني رائع، حيث أنّ الماء يجري في مجرى مائي ضيّق وسط مساحة واسعة محفورة بفضل عوامل مياه الأمطار الرّعدية في فصل الشّتاء، أين تحدث هناك مساحات تنبت فيها شجيرات الدّفلة ذات الأزهار الوردية.[3]

---

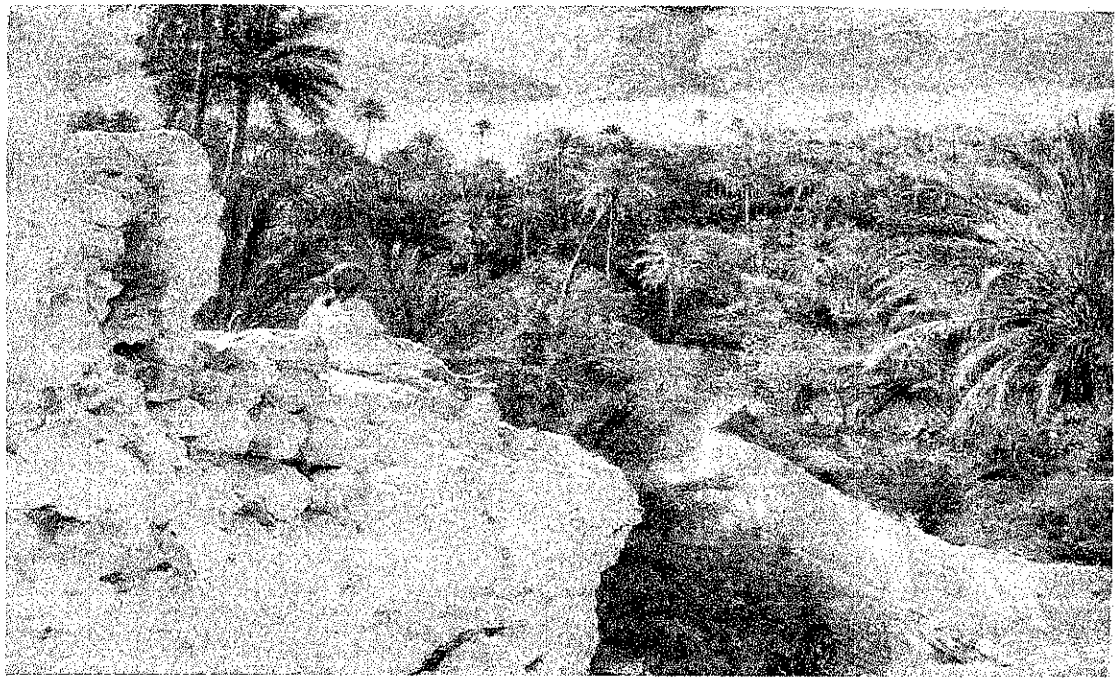
[1] Isabelle Eberhardt,notes de route,op, cit, p251

[2] Gustave Guillaumet .la riviere.texte publie dans l'Algerie Artistique et pettoresque. Alger. Gervais- Courtellemont.cle.1893.

[3] L'Algerie du sud et ses peintres. 1830-1960. Marion vidal-bue. Paris.EDIF.2000.p.35.

مواضيع التّحف المعالجة للواحة في الصحراء:

تناول الفنّانون موضوع الواحة بإسهاب وعالجوه من عدة زوايا، ومن مختلف الجوانب، وحسب انتمائهم للمدارس الفنيّة، فجاءت لوحاتهم على شكل تحف فنيّة تشكيلية مختلفة، فنجد مثلا الفنّان التّشكيلي إيتيان ديني Etienne Dinet قد تفنّن في إنجاز لوحة "واحة النّخيل"، حيث تظهر للناظر وكأنّها منظر طبيعي مستخرج بكيفية دقيقة، ذات روعة في الانسجام بين العناصر المكونة للّوحة، من نخيل إلى السّياج، إلى الفتية الّذين يظهرون بعيدا وسط النّخيل، إلى الفتى الجالس فوق الصّخرة والمطلّة على الواحة، إلى الهضاب الصّخرية المحيطة بالواحة، هذا الفتى الذي يلبس لباسا تقليديا صحراويا متواضعا جدّا، وبلون بشرته السّمراء العاكسة للطبيعة الصّحراوية.



اللوحة رقم: 33

إيتيان ديني : "الواحة"
زيت على قماشة. قياس 81x65 سم

وتسجيل البهجة وأحوال الفرح الّتي

كما أنّ هناك من الرّسامين† من اهتم برسم ناعورة الماء في واحة أصّـحراء، فرسـم ڤذه الناعو□ة وهي تعمل وتحرّك0 بفضل حمار يدور حولها، وتحت مراق□ة رجـل مـسؤول عـن الماءG في الواح□، وهو كبير السّن عا□ل في مأموريته، مكلّف بتوزيع الماء توز□عا عادلا.

كما يمكنني أن أذكر هنا الواحات الّتي رسمها أندري سـيريدا[1] André Suréda، وهـي مكتظّة بالفرسان لابسين برانيس. وذلك يمكنني هنا أن أذكر رسم الواحات عند الرسّام أوغيستان فراندوا[2] Augustin Ferrando، الّذي أحبّ أن يمرّر خلال الواحة شخصيات بلحاف أبـيض، مثلا: نساء منهمكات بجني التمور، وهي صورة رمزية لخصوبة الواحة.

عمل بعض الرسّامين المستشرقين على رسم المرأة عارية وسط الواحة تحت ظلال النّخيـل، وهذا على خلاف العادات والتّقاليد الّتي يعرف بها المجتمع الجزائري عامّة والصّحراوي خاصّـة، حيث أنّ المرأة تتحلّى بمعاني جـمّة في العفّة والطّهارة والحياء نظـرا لتـشبّثها بـالقيم الدّينيـة الإسلامية.

فنجد أن الرّسام إيتيان بوشو Etienne Bouchaud [3] قد تفنّن في رسم وإظهـار امـرأة عارية تظهر عليها مظاهر الطهارة والعفّة، وهي تسبح في ماء الوادي حتّى تقي نفسها مـن حـرّ الشّمس.

---

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[3] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

كما أنّ الرّسام هنري ماتيس Henri Matisse[1] بعد عودته إلى فرنسا من سفريته الّتي قادته إلى مدينة بسكرة، رسم سنة 1906 في إحدى لوحاته "ذكرى بسكرة" وهي عبارة عن جسد امرأة عارية في الطّبيعة مغمورة بضوء مائل للزّرقة منبعث من خلال النّخيل.

فكان هذا العمل والإنجاز الفنّي عبارة عن مرحلة مميّزة سجّلت في تاريخ الرّسم، نظرا للموضوع الّذي عالجته، حيث على غير المعهود أن تظهر امرأة من هذه المنطقة المعروفة بمحافظتها على التّقاليد الدّينية الإسلامية الّتي لا تسمح بإظهار مفاتن المرأة المسلمة، تظهر على لوحة فنية في هذا الشكل، فكانت بالفعل إنجازا فنّيا طبع مرحلة من تاريخ الرّسم بطله الرّسام هنري ماتيس. و لم يكن للرسّام ماتيس أن يرسم هذه اللّوحة لولا زيارته لمدينة بسكرة وإعجابه بطبيعتها الطّاهرة الصافية من واحات وشمس وغيرها.

كما أنّ الفنّان التشكيلي شارل دي فراسن Charles du Fresne[2] الّذي حلّ بمؤسسة عبد اللّطيف سنة 1910، وجد نفسه بعفويّة يتابع طريقة رسم أجساد النّساء عاريات في الطبيعة (في الواحات) وبألوان مشرقة تطغى على كل اللوحة وتسرّ النّاظر.

لقد أخذت النّخلة بصفة خاصّة والواحة بصفة عامّة حيّزا مهمّا من الإنجازات الفنّية للرسّامين المستشرقين فكانت مصدر إلهام للكثير منهم أو كلهم، وهي تمثّل مصدر رزق لسكان الصّحراء، كما يسمّيها البعض "الخيمة الطبيعية" الّتي تقي صاحبها من قر الحرّ، وتقام فيها الحفلات والولائم ولازالت كذلك، حيث أنّها توفّر الظّروف الملائمة وتلطّف الجوّ الحارّ بظلالها.

---

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

مواضيع التحف الفنية المعالجة للصّلاة في الصّحراء:

إنّ أوّل ما شدّ انتباه المستشرقين منذ وصولهم إلى الصّحراء هو تجمّع الرّجال لأداء فريضة الصّلاة، وسط صحراء شاسعة، فقد ذهلوا لتلك الصّور والمناظر الّتي شكّلها المصلّون أثناء أداء صلواتهم، فأعطوا هذه الصّور عناية خاصّة، وعالجوا هذا الموضوع في رسوماتهم من عدّة زوايا.

إنّ صلاة الجمعة تقام جماعة وفقا لشروط، وداخل مسجد وحتّى على الطريق العمومي خارج المسجد في حالة اكتظاظه. أمّا الصّلوات الأخرى فيمكن للمصلّين إقامتها فرادى في المسجد أوفي الهواء الطلق، خارج المسجد، أي وسط الواحة على الرمال. هذه الصور والمظاهر شدّت انتباه هؤلاء الفنّانين التّشكيليين، فرسموا هؤلاء المصلين في شتّى الوضعيّات.

ونرى أن الفنّان التّشكيلي قيومي قد عالج هذا الموضوع من خلال أعماله الفنية التشكيلية، وحاول أن يظهر قواعد الدّين الإسلامي التي تحكم الرحّل خلال حياتهم وترحالهم، فحاول إظهارهم أثناء تنقلهم ومرورهم بالقرب من القرى، وكيف ينضمّ رجال القرية إلى رجال القافلة لأداء فريضة الصلاة في خشوع تامّ، حيث أكفاف الأيادي موضوعة على الصدر، والأنظار متجهة نحو القبلة.[1]

كما عالج الرّسام أوجين جيراردي موضوع الصّلاة في الصحراء، حيث رسم أربعة مصلّين يؤدّون صلاتهم أمام خيمتهم، ومن بعيد يظهر رجل أمام الخيمة الثانية وكأنّه غير معني بالصّلاة وكذلك آخر يتبعه قطيعه من الغنم.

---

[1] Gustave Guillaumet .TABLEUX.ALGERIENS . Edition courante. paris.librairie.plon. E.plon. nourret .clé.1891.chapetre .prriere du soir .p .90.

أمّا الأربعة رجال الماثلين في الصّلاة فرسم كلّ واحد منهم في وضعية معيّنة، فواحد قـــائم والآخر في وضعية الركوع والثالث ساجد والرّابع جالس رافعا يداه إلى السماء يدعو الله بعد إتمام الصّلاة.

اللوحة رقم: 34

أوجين جيراردي : "الصلاة بالصحراء" رسمت سنة 1893
رسم زيتي على قماشة – قياس 67×108سم

وإذا حاولنا دراسة هذه اللوحة التشكيلية، فإنّ الملاحظة الأولى الّتي تتبادر إلى الّذهن هي ذلك الإختلاف في إقامة الصّلاة. فإذا افترضنا أن تلك اللّوحة متعلّقة بصلاة فرض وربّما تكون صلاة ظهر أو عصر، نظرا لوضعية الظّل في الصّورة، وهو ظلّ قصير قبلة المصلّي. فإنّ وضعيات المصلّيين، كل واحد في وضعية مختلفة عن الآخر، وهي غير محبّبة عند الجمهور المسلم كون تعاليم الدّين الإسلامي تنصّ على وجوب صلاة الجماعة إذا توفّر شرط الجماعة.

أمّا الملاحظة الهامة الأخرى، فهي وضعية ذلك الكلب، وربّما مرّ بمقربة أمام المصلّين وهو شيء منبوذ وغير محبّب عند المسلمين ويستثنى الكلب باللّون الأبيض، وربما لهذا السبب حرص الفنّان على تلوينه بالأبيض.

إذن فالرسّام هنا، اختار للوحته وضعية تختلف فيها وضعيات المصلّيين الأربعة، وهي وضعية يمكن أن نتقبّلها إذا افترضنا أنّها صلاة نافلة، فيمكن للمصلّيين أن يكونوا في وضعيات مختلفة، وهنا يمكن للمشاهد المسلم أن يتفهم ويقبل ذلك المنظر.

أما الرّسام نصر الدين ديني، فقد أولى أهميّة بليغة لمواضيع الدّين الإسلامي، فأنجز لوحات تشكيلية عديدة، خاصّة بعد اعتناقه الإسلام سنة 1913 . وكذلك بعد أدائه لمناسك الحج وزيارته لقبر الرّسول صلى اللّه عليه وسلّم، حيث أنّه منذ ذلك الوقت اشتغل برسم ظاهرة الصّلاة ، وجسّد بأمانة تامّة وضعيات المصلّين أثناء تأديتها، كما أنّه اهتم برسم المسلمين في وضعية ترقّب هلال شهر رمضان.

إنّ العادات الإسلامية تفرض على النّساء الغض من أبصارهنّ وستر عوراتهنّ بلباس فضفاض يستر كامل الجسم، أثناء تواجدهنّ خارج بيوتهنّ. ونلاحظ أنّ الرسّام نصر الدّين ديني قد

جعل من صورة خروج النّساء من المسجد بعد أداء الصلاة.[1] موضوعا للوحته، التي تمثّل نساءا مسلمات تخرجن من مسجد القرية.

اللوحة رقم: 35

إيتيان ديني : "النساء المسلمات تخرجن من مسجد القرية" رسم زيتي على قماشة – قياس 162×131سم محفوظة في المتحف الوطني الياباني للفنون الغربية بطوكيو

فكان بذلك أصدق مترجم لعادات ووضعيات المسلمين والمسلمات من غيره من الرسامين المستشرقين خاصّة بعد اعتناقه للإسلام.

[1] Etienne Dinet et slimane ben ibrahim. La vie de mohammed. Prophet d'Allah. Illustration de Piazza . paris. 1918.Dinet.Enluminure de mohamed Racem.

مواضيع التحف المعالجة للقصور في الصحراء:

القصر ونعني به ذلك المجمّع السّكني الصّحراوي الذي يقطنه ناس متمدّنون، بخلاف الرّحل الّذين يعيشون متنقّلين في الصّحراء بحثا عن الكلإ لإبلهم وقطعانهم من الغنم والماعز.

ويظهر القصر بصورة مجمع سكني مشيّد على ضفاف الأودية، أو على ربوة وهذا للوقاية من الإعتداءات، ويحاط القصر عادة بحائط مبني من نفس المادّة الّتي تبنى بها المنازل، حيث نجد هذه الأخيرة مبنيّة على شكل مترابط، حيث يظهر المترل يشدّ المترل الآخر، وأسقفهم مشتركة وسطوحها عبارة عن سطح واحد، أمّا المادّة الّتي يبنى بها هي الطّوب.

ويصف الرّسامون هذه القصور على أنّها جزء من ديكور المحيط الذي توجد فيه، حيث تظهر وكأنّها تنبثق وتخرج مباشرة من الأرض وبتناسق تامّ مع الطبيعة، ومنصهرة تماما مع المنظر الطّبيعي العام، وتوحي بعمل فنّي جدّ رائع.

فهذا الفنّان التشكيلي فرومنتان Fromentin عندما اكتشف مدينة الأغواط، أحسّ بقوّة وحدّة البنايات أو تجانس لون البنايات والمنازل مع لون الأرض، والباقي (أيّ الأفق) رمادي. وهذا اللّون الرمادي يتحوّل إلى لون وردي في الصّباح وبنفسجي في منتصف النّهار وإلى لون برتقالي في المساء.[1]

رسم فرومنتان أوّلا الهيكل الخارجي للمجمّع السّكني أو القصر كما يسمّونه أهل المناطق الصّحراوية، وهي عبارة عن شبح مدينة لونها يشبه لون الأرض، وحيطان بدون نوافذ تقريبا،

[1] Eugin fromentin. Sahara. Op. cit. p. 95.

معرّضة وممتصّة لضوء الشّمس المشرق والسّاطع القويّ. ثمّ يتعرّض وينتقل إلى التّعبير بشكل واضح عن الكآبة المملّة والقاتلة للسّكان، الّذين يخرجون إلى الشّارع في أوقات القيلولة، بحثا عن هواء منعش بارد، أو ظلّ يقيهم حرّ الشّمس، وتراهم يغيّرون الأماكن تبعا لتغيّر الظّل وتقلّب وضعيات الشّمس. ويعتبر الفنان التشكيلي أوجين فرومنتان Engene Fromentin أوّل من دخل مدينة غرداية كرسّام.

كما أنّ الرسّام أوجين فرومنتان عندما أنجز سنة 1859 لوحة "شارع في الأغواط". (أنظر اللوحة بملحق الصور)، وهي عبارة عن زيت على قطعة قماش بقياس 103X142 سم، محفوظة بمتحف مدينة دوي Douai، قد أراد أن يظهر جانبا من حياة القصوريين، أو بعبارة أخرى أهل القصور، أثناء أوقات الحرّ، وكيف يتعاملون معها، ويجسّدهم على لوحته في وضعيات نوم مختلفة.

أمّا الرّسام نصر الدين ديني كرّس بعض أعماله الفنّية الرّائعة لإظهار خصائص بعض المدن، وقد أخصّها بدراسة مسّت الأحجام والأشكال التّكعيبية للمنازل في أرض الواحات، كلوحته "سطوح الأغواط"[1]، حيث أظهر ألوان هذه السّطوح السّاطعة وعلى نفس الخط الأخضر الّتي تشكّله شجرات النّخيل، مظهرا كذلك الشّكل الهندسي لهذه السّطوح.

ونلاحظ هذه التّفاصيل والصّفات الفنّية التّشكيلية عند الفنّان أوجين جيراردي في لوحته "باب مفتوحة على بوسعادة"، وهي عبارة عن رسم زيتي على قماش بقياس 45.5X59 سم. (أنظر اللوحة بملحق الصّور). وكذلك لوحة "القصر" أنظر اللوحة بملحق الصور، للفنّان الجزائري

[1] D Brahimi. In. La vie et l'euvre d'Etienne Dinet. ACR.Edition. op. cit. pk 26.

محمد بوزيد[1]، والتي شكّلها من جملة من الألوان الفاتحة وأخرى داكنة، وبأسلوب تجريدي معبّر بقوّة عن حياة أهل القصور الصحراوية، حيث أنّه تفادى تشكيل الكائنات الحيّة بصور واضحة، بل اكتفى بتمثيلهم عن طريق أشباح لكي لا يتناقض رسمه مع تعاليم الدّين الإسلامي التي تحرّم التصوير التّشبيهي أو التّمثيل الدّقيق للمخلوقات الحيّة عامّة والإنسان خاصّة.

ورغم أنّ بعض الفنانين التّشكيليين قد ركّزوا في إنجاز لوحاتهم على اللّون الموحّد (أي أحادية اللّون)، أو التدّرج في اللّون من الفاتح إلى الغامق، إلاّ أنّ الكثير من هؤلاء الفنّانين بحثوا عن التّلوين المقبول للعيون واختاروا الأفضلية لساعات اليوم، الّتي تكون فيها الشّمس قد منحت الأرض لونا مبيضّا في الأوقات الّتي تزيد فيها أشعّتها من بياض الكلس المطلي على بعض المباني، أو في أوقات غروبها، أين يصاحبهما كل أنواع الألوان الممكنة. كما أنّ هناك من الفنّانين الّذين بحثوا عن اللّون الذّهبي للشّمس الّذي تعكسه حيطان القصور، ووظّفوه أثناء معالجتهم لبعض مواضيع المناظر الطّبيعية الخاصّة بتلك المناطق. كما أنّ هناك فنّانين آخرين اختاروا رسم الممرّات المغطّاة داخل القصور، حيث السّكان يعبرون الشارع وهم محميّون من الشّمس.

إنّ المناظر اللّيليّة في الصّحراء الجزائرية شكّلت إحدى الحلقات أو الممارسات المفضّلة للفنّانين المستشرقين خلال القرنين التّاسع عشر والعشرين، فقد شكّل تجمّع العائلات على سطوح منازلهم أثناء الغروب وبعده خلال النّصف الأوّل من اللّيل في المدن الصّحراويّة صورة من الصّور الّتي اعتنى بها الفنّانون التشكيليون، فمن الرّجال من يفترش لحافا أو زربيّة، والنّساء تجلسن وتضعن غطاءا على رؤوسهن ووجوههن ولا يظهر منهنّ إلاّ العيون. وهنا يعمّ الهدوء والسّكون وسط

---

[1] محمد بوزيد . أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين .

العائلة المجتمعة، كما أنّ لذّة ومتعة العيش خاصّة أثناء برود اللّيل. وقد عرفت ووصلت هذه المظاهر إلى ذروتها مع الفنّان إيتيان ديني الّذي تطرّق إلى جميع مظاهر الحبّ في الواحات ووسط الطّبيعة الصّحراويّة، خلال لقاءات الأخلّة الّتي كانت تحت ضوء القمر، أو وسط الضّوء الذي يمرّ بين جريد النّخل اليابسة، وهذا بجانب أسوار المدينة. كلّ هذه المظاهر عولجت ورسمت بمهارة فنّية راقية أبهرت كلّ من وقع بصره على هذه اللّوحات التّشكيلية، والتّي عولجت بشيء من الصّنعة والخيال الفنّي الذي كان يتميز به الفنّان إيتيان ديني.

مواضيع التّحف المتناولة للمدينة الصّحراوية:

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، بدأ الرّسامون المستشرقون يكتشفون المدن الصّحراويّة الداخليّة. وهذا عندما توغلّوا كلّية بوسط الصّحراء نحو الجنوب الكبير الجزائري، حيث انبهروا بتلك المدن الصّحراوية الكبيرة، أين لاحظوا تلك الأبواب على شكل أقواس، وهذا في كلّ من مدينة بني عباس، ورقلة، توقرت وغرداية. فهناك وجدوا أنّ تفاصيل الهندسة، تتغيّر وتختلف تبعا لتّغير المناطق، هذه مثلا نوافذ مستطيلة الشكل، وهذه أشكال هندسية مثلّثة تعلو البنايات لزخرفة واجهاتها، تلك الزّخرفة المليئة والمتّسمة بشيء من الخصوصية والشّذوذ.[1]

ويظهر ديكور وزخرفة واجهات البنايات على شكل خطوط، منقوشة على شكل نقاط مخرّمة. وهذه الخطوط ملوّنة بألوان حيّة فاقعة، كالأخضر الفاتح أو الأزرق أو الوردي. هاته الألوان تأتي لتكسير اللّون الأبيض المشرق وهذا على الأماكن العمومية الواسعة، أين الحياة فيها

[1] Marion Vidal-Bué, L'algérie du sud et ses peintres, 1830-1960, Paris Méditérannée, EDIF 2000, Page 42.

ثابتة. فترى أحواض الماء الّتي ترتوي منها الحيوانات، تمثل أماكن نشيطة مليئة بالحيـــاة، وتكـــون عموما قريبة من المساجد أو أضرحة الأولياء الصّالحين.

وبدافع البحث عن مواضيع للرسم التّشكيلي وكذلك استعمال طرق جديدة لإعادة خلق ودفع جوّ منير ومضيء للمدينة الصّحراوية، فإنّ الفنّانين التشكيليين المعاصرين استعملوا الألـــوان بكلّ حرّية وطلاقة، حيث أنّ الكثير منهم أنجز لوحاته التشكيلية باستعماله لطريقة الرّسم المـــائي نظرا لشفافيته، كلون هواء تلك المناطق.

ومن بين الرّسامين الّذين تعاملوا بهذه المعطيات والمفاهيم نجد كلّ من: جـــون ديزيـــري باسكولي Jean Dersire Bascoulés[1]، وموريس بوفيول Maurice Bouviolle [2]، ومـــاريوس دي بيزون Marius de Buzon [3]، وإيتيان بوشو Etienne Bouchaud[4].

3[1] - ماريوس دي بيزون Marius de Buzon ولد ببايون الفرنسية سنة 1879 ،وتوفي بالجزائر سنة 1958 نال منحة الدخول إلى مؤسسة عبد اللّطيف سنة 1913 .

4[1] - إيتيان بوشو Etienne Bouchaud ولد بمدينة نانـــت الفرنـــسية ســـنة 1898 وتوفي بباريس سنة 1989، فاز بمنحة الدخول إلى فيلا عبد اللّطيف سنة 1924.

---

[1] - جون ديزيري باسكوني Jean Dersire Bascoulés ولد بباريينون سنة وتوفي بها سنة 1886 درس الفنون الجميلة بالمداس الوطنية الفرنسية ببوردو وبايس دخل الجزائر سنة 1976 ودرس بمؤسسة عبد اللّطيف، وأقام طويلا بالجزائر.

[2] - وموريس بوفيول Maurice Bouviolle ، ولد بمدينة و بوفي Beauvais الفرنسية سنة 1893 وتوفي بمدينة مارسيليا، دخل الجزائر كعسكري في إطار الخدمة العسكرية، حاز على منحة الإقامة بمؤسسة عبد اللّطيف لتعلّم الرّسم.

الألوان المدهشة للمواضع المعالجة للصحراء في تحف الفنانين المستشرقين:

بواسطة الضوء يمكن رسم الصّحراء والتّعبير عنها بشتّى أنواع الصّور، وقبل أي ضوء فإنّ شفق القمر أو ضوئه، وهو في الأفق يعطي خليطا من الألوان الأكثر دهشة وانبهارا.

فنجد الفنّان رووِل دو دامباسل Raoul de Dombasle الّذي قضى شهرين بمدينة بسكرة برفقة إميل فريان Emil Friant، وقد عبّر عمّا كان هو وزملائه يريدون أن ينقلوه بواسطة اللّوحات التشكيلية: " الإنطباع القوي الّذي أحسسته هناك، وهي أنّه في مساء ما حين دخولي إلى الواحة. و إذا بضوء قمر في الصّحراء، وسماء لامعة فوق مساحات الرمال يشدّ انتباهي و يهزّ كياني. و عن إعجابه بغروب الشمس يضيف ويقول كذلك: "وصلت إلى مدينة بسكرة مع فريان Friant في وقت غروب الشّمس، وفي يوم جميل من شهر يناير، حيث الضوء الكثيف البّراق السّاطع بين الأبيض المائل إلى الزرقة والأرجواني، أشعّة جميلة جذّابة في الطبيعة أين الشّمس وكأنّها نار حاميّة. وبعد غياب الشّمس فإنّ جبال الأوراس ترسل ألوانا منها البنفسجي والأبيض المائل إلى الحمرة النّاصع، وفي أسفل الجبال وسهل الصّحراء الواسع يتغيّر به اللّون الأزرق حتّى يختلط ويمتزج بالسّماء".[1]

هذا الوصف للفنان، وكذلك أوصاف الفنّانين الّذين تبعوه تبيّن للّذي لم ير بعينه هذه الظّواهر، وكأنّها لوحات مبالغ فيها جدّا حتّى ولو أنّه يظهر بها بعض التّفخيم، إلاّ أنّها تعكس الحقائق الّتي عاشوها ولاحظوها في المكان، إذ أنّ من لم يشاهدها بعينه و لم يعايشها يظهر له وكأنّها من صنع خيال الرسّام التشكيلي، إلاّ أنّ الحقيقة كما هي ممثّلة في ألوان التّحفة الفنيّة.

[1] Raoul De Dombasle , « Deux mois à Biskra », Lorraine artiste, 1892.

(أنظر اللوحة بملحق الصور)، والتي أنجزها الرسّام التّشكيلي نصرالدين ديني بآح البيض، وتمثل ألوان الطيف أثنا العاصفة. إنّ ما توفّره الطّبيعة الصّحراوية من مناظر طبيعيّة خلاّبة ومتنوعة تبهر وتسحر كلّ ذوّاق للفنّ والألوان.

إنّ الشّمس في الصّحراء تعطي المناظر الطبيعية الصّحراوية رونقا وقيمة وتزيد حيطان القصور جاذبية، وتكثّف بصفة كبيرة من ألوانها وتزيد في ديكور الأشخاص الّذين يتحرّكون داخل هذا المحيط. وهذا ما نلاحظه في معرض قوستاف فلاسشتون Gustane Flasschoen بأنفر Anvers في سنة 1930 بعد عودته من إحدى زياراته للصحراء.[1]

وبذلك كانت هذه المناظر الطّبيعية التي تزخر بها الطّبيعة الجزائريّة وتنوّعها، قد وفّرت مادة هامّة وناذرة تناولها الرسّامون التّشكيليون في مواضيع لوحاتهم الفنيّة، وهذا ما يفسّر شغف وحبّ وتعلّق معظم من زار الجزائر من هؤلاء الفنّانين بالرسّم و إنجاز التحف الخالدة والناذرة التي ما تزال تزيّن جدران المتاحف الوطنية والعالمية.

إنّ الرسّامين التّشكيليين تأمّلوا الصّحراء وولعوا بها وأعطوها رونقا خاصّا وصوّروها باختلاف أشكالها ومناظرها الطبيعية، وعندما يتطرقون إلى طبيعتها الجرداء تراهم يشخصونها ويرمزون لها بلونين رئيسيين: اللّون الوردي واللّون الأزرق، وهما لونا السّماء الصّافية، وهذا على حسب ما كتبه عنها مثلا ماكسيم دي كامب Maxime du camp في معرضه سنة 1864، حيث عرض عملا فنّيا لأرمان بوان Armand Point وهو رسم بقلم الباستيل والّذي من خلاله يعكس ويكرّس ما قلناه عن طغيان وبروز اللّونين الوردي والأزرق في الصّحراء الرملية (أي اللّون

[1] L'algérie du sud et ses peintres, 1830-1960, Marion Vidal-Bué, Paris Méditerannée, EDIF 2000, Page 23.

الوردي المائل إلى البياض المدهش في كلّ جهة والزرقة الموحّدة بالنسبة للسّماء وكـذلك مجـرى الماء).

وهذا ما نلاحظه في العمل الفنيّ الموجود والمتمثّل في لوحة أرمان بوان Armand Point، الّتي تمثل الهضبة الرملية La Dune، والّتي رسمت بقلم الباستيل قياسها 59×48 سـم. وبمجـرد رؤيتنا لها نلاحظ أنّه يطغى عليها لونان رئيسيان: لون السّماء الأزرق ولون الماء الأزرق، وكذلك لون الرّمال الوردي الممزوج بالبياض. (أنظر اللوحة بملحق الصور).

ومن لم يزر الصحراء و لم ير تلك لا يعرف حقيقة الصنعة المتناهيّة لتلك الخطوط والأحجام المختلفة التي تتشكّل منها الكثبان الرملية وألوانها الحارّة، فهذا جمال تقوّسـاتها وهـذه خطـوط متموّجة تربط بينها لا تظهر بوضوح على شكل كثبان متنقّلة، و التي يبلغ ارتفاعهـا في بعـض الأحيان إلى حوالي أربعمائة مترا[1].

ونلاحظ كذلك في اللّوحة الثانية لنفس الرسّام أرمان بوان "توقف الجمّالين أو مـستعملي الإبل بأماكن الماء" أنظر اللوحة بملحق الصور، والّتي يعود تاريخ رسمها إلى سنة 1890، وهـي رسم بقلم الباستيل على الورق المقوى (الكرتون)PASTEL SUR CARTON ، محفوظة بمتحف الفنون والتّاريخ بمدينة ناربورن (فرنسا). ونلاحظ من خلالها كذلك بروز اللّـونين المـذكورين سالفا، الأزرق والوردي الممزوج بالرّمادي ظاهرين بصفة جليّة على اللّوحة، فبالنّسبة للّون الأزرق في الماء والسّماء واللّون الوردي في الرّمال، وحتّى لون الإبل. وهي لوحة معبّرة تعـبيرا صـادقا خالصا عن بساطة الطّبيعة ببساطة اللّونين المشكّلين لها، صافية صفاء اللّون الأبيض الذي يتخلّلها.

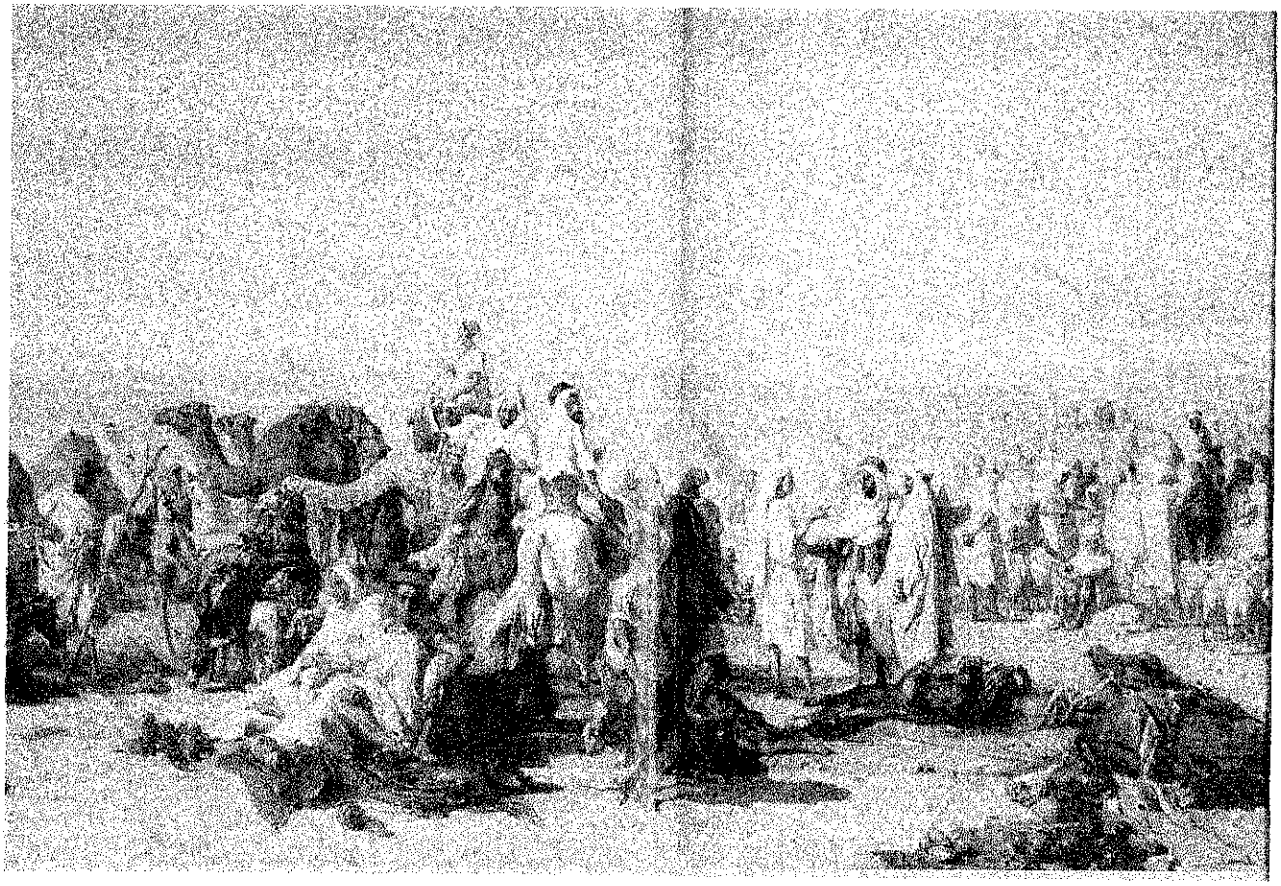
[1] R.Frion-Roche : le rendez-vous d,Essendilene.Paris,Arthaud.1954.P201.

يقول ماكسيم دو كامبMaxime du Camp في كتابه الذي أخصّه لمعرض سنة1864. إنّ الصحراء عبارة عن خط وردي وخط أزرق. الرمال و السماء[1].

إنّ الحياة في الصحراء من خلال هذه التّحفة الفنيّة لأرمان بوان تتشكّل من ثلاثة عناصر رئيسية: الماء والهواء والحرية الطّليقة طلاقة الصّحراء، بسيطة بلباسها، بسيطة بمتطلّباتها، الأكل والماء، والمتواضعة تواضع وسائل نقلها الّتي تعتمد في ترحالها على الإبل.

التحف المعالجة للأسواق الشّعبية بالجزائر:

لوحة رقم 36



[1] Maxime du camp.-salon de 1864-pp.88.89.cite par Dominique Bernasconi in L,image de l,Algerie dans l,iconographie francaise, mémoire presente a l,institut d,tude politiques de l,universite de paris,1970,p90.

عرفت حياة سكّان الجزائر نشاطا كبيرا خلال تنظيم الأسواق الشّعبية وبالأماكن القريبة منها، الّتي تعطي للحياة عبر تلك القصور نشاطا خاصّا وحيوية كبيرة، حيث أنّ السّوق يعتبر مكانا مفضّلا لكلّ التّبادلات التّجارية.

ففي بعض المدن الصّحراوية مثلا يعقد السّوق خارج وقرب القصر وبمحاذاة واحات النّخيل، على ساحة واسعة يمكن أن تنصب عليها الخيّام.

وفي معظم المدن الصّحراوية، فإنّ السّاحات تعدّ وتهيّأ خصّيصا لاحتضان هاته الأسواق، أين نجد واجهات البنايات المطلّة على السّوق على شكل أقواس، وتجتمع بهذه الأسواق كل فئات المجتمع الصّحراوي وغير الصّحراوي من أهل المدينة والرّحل وغيرهم، حيث يقايضون رؤوس الأغنام والإبل بالسّلع الضرورية.

في مثل هذه الأسواق يمكن للرّسام أن يكتشف ويلتقط اللّون المحلّي، فيرسم هياكل أو هيئات الأشخاص الخاصّة بأهل تلك المناطق، والّتي لا يوجد مثلها في أماكن أخرى، حيث يظهر وضع وحالة الرّجال وهم منهمكون ومشغولون بالنّقاشات العميقة أو في وضعيات أمام سلع معروضة وبألوان مختلفة كألوان الكابويا "القرعة"، الدّلاع، البصل والفلفل معروضة على الأرض وفي الهواء الطّلق بدون مراعاة الشّروط الصّحية. وهذا ما يشكل في حدّ ذاته مظهرا من مظاهر الحياة البدويّة التي تعتمد على القضاء والقدر في كلّ شيء، وتنتظر أن تبيع في السّوق ما جنته من مواد وثمار خلال عملها، وكذلك يظهر وضع الحمير المستعملة في نقل تلك السلع وهي محمّلة، وكذلك الإبل.

إنّ الفنّانين التّشكيليين الّذين أقاموا ودرسوا بمؤسسة عبد اللّطيف بالجزائر لم يشذّوا عن القاعدة، بل أنّهم سلكوا درب الرّسامين الّذين ذهبوا إلى البحث عن موضوعات لوحاتهم من عادات وتقاليد سكان الصحراء.

فهذا الفنّان ليون كاري Leon Carré[1]، وقبل حتّى أن يقيم بفيلا عبد اللّطيف ذهب لاكتشاف الجنوب الصّحراوي الجزائري عبر مدن ورقلة وتوقرت، حيث عمل على نقل وإنجاز مجموعة من الدّراسات حول رجال ونساء إلتقاهم بمناسبة تردّدهم على مثل تلك الأسواق الشّعبية الصّحراوية. كما أنّ شارل دي فراسن Charles dufresne[2] وكما هو دائما، قد عمل واشتغل على ترجمة يوميات المجتمع الصّحراوي على طريقته في تخيّل الألوان. وكذلك نرى الفنّان ليون كوفي Leon Cauvy[3] والّذي هو معروف جدّا بتشكيله ورسمه لهياكل وهيئات التّجار المتنقّلين أمام أمبرالية الجزائر وغيرها، نجده يذهب ويتوغّل داخل الصّحراء لرسم بعض الأماكن العمومية كالأسواق.[4]

التحف المعالجة لراقصات أولاد نايل:

اهتمّ الفنّانون المستشرقون كثيرا بالنّساء الجزائريات، وخاصّة نساء الجنوب الجزائري بعاداتهم وتقاليدهم الصّحراوية، فعالج بعضهم موضوع المرأة ورسمها في شتّى الصّور، وقد أخذت المرأة الراقصة حيّزا هامّا من لوحات الرّسامين المستشرقين، وجعلوا منها مطية وحجة لإطلاق

---

[1] أنظر ملحق قاموس الفنّانين التّشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنّانين التّشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[3] أنظر ملحق قاموس الفنّانين التّشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[4] L'algérie du sud et ses peintres, Marion Vidal-bué, Paris, Méditérannée, EDIF 2000, P 43, 46.

مكنوناتهم وما يلج في صدورهم وما يدور بخواطرهم اتجاه مقوّمات المجتمع الجزائري الّذي تطبعه وتطغى عليه القيم والأخلاق الإسلامية والعادات الحميدة وما تمتاز وتختص به المرأة الجزائرية من عفة وحياء.

وعلى عكس ذلك فقد تناول الفنّانون التّشكيليون المستشرقون موضوع هذه المرأة النايلية من زاوية معيّنة، وذلك بالتّطرق إلى فئة معيّنة منهن، وتتمثّل هذه الفئة في مجموعة من النّساء رمت بهنّ المشاكل الاجتماعية المزرية والهوى الأعمى إلى امتهان حرفة الرّقص أثناء الحفلات الشّعبية والأفراح، فمنهنّ من اتّخذت من البغاء حرفة للاسترزاق، خاصّة بعد تخصيص منازل خاصّة تتجمّعن بها تلك المومسات، وظهرت هذه الأماكن والمظاهر الاجتماعية الدخيلة والغريبة بعد دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر.[1]

وقد عكف الرّسامون المستشرقون على معالجة موضوع المرأة الصّحراوية، انطلاقا من هذه الصّورة الّتي لا تتماشى وتقاليد المجتمع الجزائري المشبّع بالقيم الإسلامية، حيث ذهب البعض منهم (الفنّانون المستشرقون) إلى اعتبار أنّ هذا الفعل "البغاء" الّذي يتنافى مع الدّين الإسلامي، هو فعل غير منبوذ في المجتمع النّايلي وأنّ النساء النّايليات تعتبرنه تجارة مثله مثل النّشاطات التّجارية الأخرى...."[2] مذرّ للربح، وما إن تجمع إحداهن مالا تعود إلى قريتها الأصلية وتتزوّج وتعيش بصفة عادية وسط مجتمعها.[3]

---

[1] Filles du djebel . Algeria printemps . 1952
[2] L'Algerie du sud et ces peintres . Marion Vidal – Bué . Paris Edif . P.46
[3] Ouled nails . IN . L'Afrique du Nord . Illustrer en 01/11/1937 . P.16

وقد وصفت بالنّايليّات، كلّ امرأة تشتغل وترّوج للون الرّقص والهوى، وهذا ما ذهب إليه صاحب هذا المؤلّف ويذهب أكثر إلى حدّ القول أنّ النّايلية الحقيقيّة تعرف عامّة بملامحها السّامية الرقيقة والرّهيفة والمتأصّلة، وهي المميّزات الّتي تتّسم بها نساء مدينة أولاد نايل، هذه المنطقة الّتي كانت معروفة قديما بسلطتها الأبويّة .

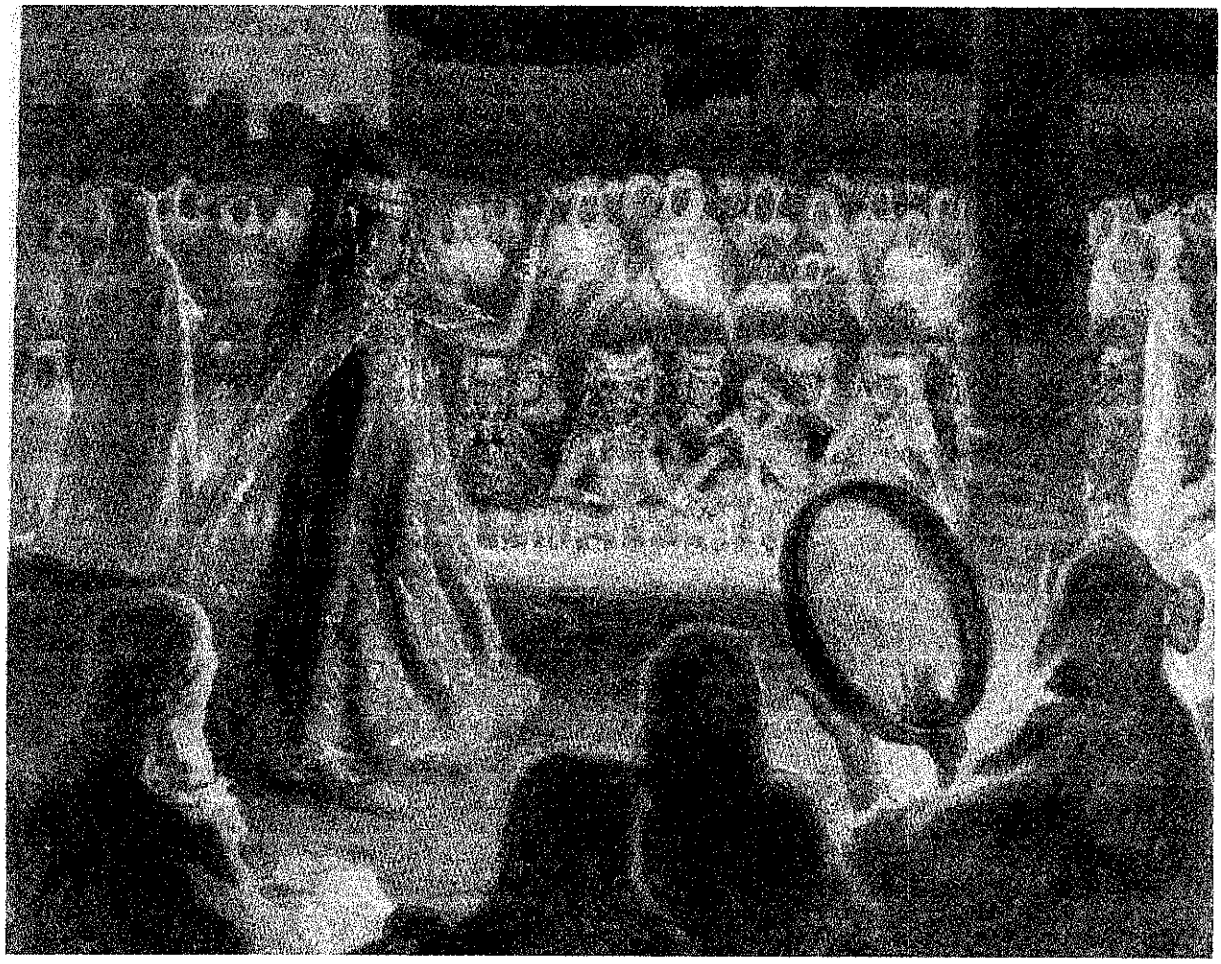
وتتواجد قبيلة أولاد نايل والمنتسبين إليها بكل من منطقة الجلفة وهي المحطة الرئيسية لهم، ثمّ منطقة بوسعادة الّتي هي قريبة من الجلفة، ومناطق الأغواط وغرداية، وكذلك بسكرة وتوقرت في الجنوب، وقصر البخاري في الشّمال. وغالبا ما نجدهنّ (أي الراقصات والعاهرات) دائما حسب نفس المؤلّف السّالف الذّكر متجمّعات في شوارع معيّنة أو في أحياء بأكملها."وتنتقل تلك النّسوة من مركز لآخر، وحسب أهوائهنّ وميولاتهنّ أو حسبما تريده لهنّ قبيلتهنّ، فوق هودج محمول على جمل ومغلق بأحكام، وليس أقلّ شأنا من المسلمات الشّريفات الطّاهرات، بل بصورة تجلب لهنّ احترام النّاس".[1] وهذا دائما حسب المؤلّف نفسه.

وزيادة على الجانب العاطفي لهذه المومسات ، فإنّ الفنّانين التشكيليين أرادوا من خلال معالجتهم لمثل هذا الموضوع أن يمثّلوا تلك المرأة العشيقة الّتي تثير شهوة الرّجال وهي مرتدية للأحراز والعلامات، وتصدر حركات تزيد من جمالها. وكذلك لباسها الثمين، ونظام رقصها الكلاسيكي القديم يزيد مظهرها جمالا ورونقا.

[1] Ouled Nails . in .L'Afrique du nord . Illustrée .01/11/1937 . OP.CIT . P .22 .

ويعدّ الفنّان التّشكيلي موريس دونيس Maurice Denis من الرسّامين الّذين أعجبوا وثمنوا الرّقص النّايلي، ويعتبر من الّذين عايشوا تلك السّهرات الموسيقيّة وأجواء الفرحة والرّقص خاصّة، فقد عايش إحدى هذه السّهرات في أولاد نايل.

إنّ مظاهر الفرح والأجواء الإحتفالية التي كانت تقام في المدن الجزائرية، وخاصّة في منطقة أولاد نايل جذبت إليها فضول الرّسامين، وأراد كلّ واحد منهم أن يرسم تلك الأجواء والأفراح وينقلها أو يشخّصها في لوحاته، خاصّة في السّنوات الأولى من القرن العشرين، فكانت تلك الحفلات التي تقام ليلا موضوعات مفضّلة للوحاتهم، كلوحة موريس بوتيPotter Maurice[1].



اللوحة رقم: 37

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

كانت هذه الرّاقصات ترتدين في الحفلات أجمل وأغلى ما عندهنّ من لباس، منها الفساتين المركّبة الثقيلة، والنّقاب المرصّع والمزخرف وتحته صدار نسائي، وتضعن فوق رؤوسهنّ تيجانا مشكّلة من مربّعات ذهبية، وتتدلّى منها بعض السّلاسل الذّهبية وتقبض على بعض ضفائر الصّوف الأسود الّتي تمرّ عبر عدّة حلقات ذهبية وزجاجية. وكان من أشهر هذه الطّواقم التّزينيّة تلك الّتي ترتفع منها ريش الطّاووس الأسود، مثل الّتي تظهر في صورة أوجين دوي شاي Eugéne de shayes[1]، والّتي سمّاها "لوحة راقصة"، حيث يظهر من خلالها جمال وجه تلك المرأة وهي مزيّنة بذلك الطّاقم من الحلّي وتظهر جليّا ريش الطّاووس. وكانت النّساء تتحمّلن بذلك الرّيش، وتضعنه فوق الرّؤوس لإعطائها أكثر جمالا وبهاءً. ولأنّه لا يخفى على أحد جمال الطّاووس، ونعامة ريشها، وبهاء لونها، فإنّ تلك الرّاقصات كانت تعتقد وترى فيه زيادة في جمالهنّ.

أمّا لوحة لويس أنطوني Louis Antoni الّتي سماها "الرّقص عند الرّحل"، الّتي رسمها سنة 1921 فإنّها تذكّر التّفاصيل الرّائعة في حفل حقيقي للرّحل، والّذي يجري في ظلمة المكان الّتي تقام فيه الخيّم، والذي تضيئه نار موقدة بواسطة أغصان يابسة للأشجار، وكذلك حرارة ضوء المساء، والسّكون والهدوء الّذي يرافق ويطبع بداية الحفل، فيبدأ هذا الحفل بطيئا فنرى ثقل حركة الرّاقصات ورهافتهنّ ثمّ يبدأ الإيقاع في الإرتفاع، والنّشاط والإثارة تتزايد.

---

[1]- أوجين دوي شاي Eugéne de shayes : رسام من أصل فرنسي ولد بالجزائر العاصمة سنة 1862 وتوفي بها سنة 1939.

اللوحة رقم: 38

ومن خلال اللّوحة يمكن إعطاء وصف حقيقي لأصحاب الأدوار الرّئيسية، فهذا رجل يرتدي برنوسا أحمرا ويجلس على زربية وبجانبه عدّة نساء، ووراءه فارس يمتطي جواده وكذلك خيمته. هذه صورة من صور أفراح أهالي الجنوب الكبير. ونلاحظ أن الرسّام لويس أنطوني وظّف اللّون الأحمر واعتمده في لوحته هذه كلون رئيسي، وهو يقصد الرّمز والإيحاء لليلة حمراء.

لقد حاول هؤلاء الفنّانون التشكيليون إظهار تفاصيل ومظاهر الجمال عند المرأة النّايلية، وكذلك كسر ذلك الطابو الّذي يواجه المجتمع الجزائري عند التطرّق والتّكلم عن محاسن المرأة ومفاتنها خاصّة الدّاخلية، والّتي لم يجدوها متداولة وسط المجتمع الجزائري الّذي تحكمه طبائع وعادات مستقاة من الدّين الإسلامي، فحاولوا بذلك صقل وتطويع ذوق المجتمع الجزائري وتغيير

مفاهيم الجمال والحبّ المستقاة والمطابقة للقيّم الإسلامية وعادات وتقاليد المجتمع الّتي هذّبها الإسلام. وتغييرها بعادات ومفاهيم أخرى مصدرها المجتمع الإباحي الأوروبي.

وحاولوا أيضا طمس ومحو كلّ ما وجدوه من قيّم نبيلة واستبدالها بما أتوا به وما استوردوه من أخلاق فاسدة حتّى يسهل عليهم التّحكم في هذا المجتمع الجديد، قاصدين من وراء ذلك تفجير ترابط وتماسك المجتمع عن طريق تغيير عاداته وتقاليده، وإعطاء صورة أخرى للقيم الأخلاقية بفضل الاهتمام بالجانب العاطفي والغريزي، وتبيان مفاتن المرأة في شتّى صوّرها، وإعطاء هذا الموضوع عناية وأهمّية بالغة وإعطائه كذلك مكانة وسط يوميات المجتمع الجزائري وهذا حتّى يسهل فصل المجتمع عن الدّين الإسلامي الّذي يعدّ ركيزة المجتمع ومحفزّهم على الجهاد والتحرّر.

اجتهد هؤلاء الفنّانين الذين سخرهم المستعمر، وبكلّ ما يملكون من قوّة وعن طريق فنّ الرّسم الإستشراقي، من أجل أن يضعوا الأسس الّتي تقوم عليها الحضارة الإباحيّة، والّتي يعتمدونها في مجتمعاتهم الأوروبيّة. فكّل الطّرق كانت عندهم مشروعة في سبيل الوصول إلى غرس وزرع ونشر كلّ الأفكار والمفاهيم الأوروبية من حرّية مطلقة وما يصاحبها من انحلال خلقي وابتعاد عن المحافظة على الأخلاق الجيّدة، وكل ما له صلة بالدّين الإسلامي لزعزعة تماسك المجتمع الجزائري الإسلامي.

وكلّما تسرّبت تلك الأفكار والقيم الغربية وسط المجتمع المحافظ كلّما تلاشت تلك القيم التي توجد بينه وتشد أزره، وبالتالي تسهل على العدو المستعمر احتلال والتحكم في مستقبل هذا المجتمع.

التحف الخاصة بالبورتريهات:

إنّ المواضيع التي تناولت البورتريهات في الفترة الإستعمارية، لم تكن بنفس العدد الذي عولجت به المواضيع الأخرى، كالمناظر الطّبيعية أو العمران، بل إنّ ما وصلنا منها، والتي أنجزها المستشرقون، اقتصرت على بعض الوجوه الآدمية، فتضمّنت تلك اللّوحات بعض الموسيّقيين، واهتمّ الرسّامون خاصّة بأولئك الموسيقيّين الّذين كانوا يرافقون الرّاقصات في تنقلاتهنّ أثناء الأفراح والمناسبات.

ففي بعض اللّوحات نراهم يشكّلون الشّخصيات الرئيسية، وفي لوحات أخرى نراهم يشكّلون شخصيات ثانوية. ونجد معظم الموسيقيّين رجال بالغين ناضجين، أغلبهم دفعته الحاجة والفقر إلى البحث عن الرّزق عن طريق امتهان هذا اللّون الموسيقي.

وقد اختص معظم المغنيّين الصّحراويين في المدائح الدّينية كالتّهاليل وغيرها، وكذلك المشاهد والذّكريات الوطنية الشّريفة.

أمّا آلاتهم الموسيقية، فكانت تتمثّل في آلات تقليدية وبسيطة، مثل: "القونيري"[1] والدّف "بندير"، كما نجدهم يستعملون آلة أخرى تسمّى: "الغيطة"[2] المعروفة في الوسط الفولكلوري الجزائري وخاصّة في الجنوب.

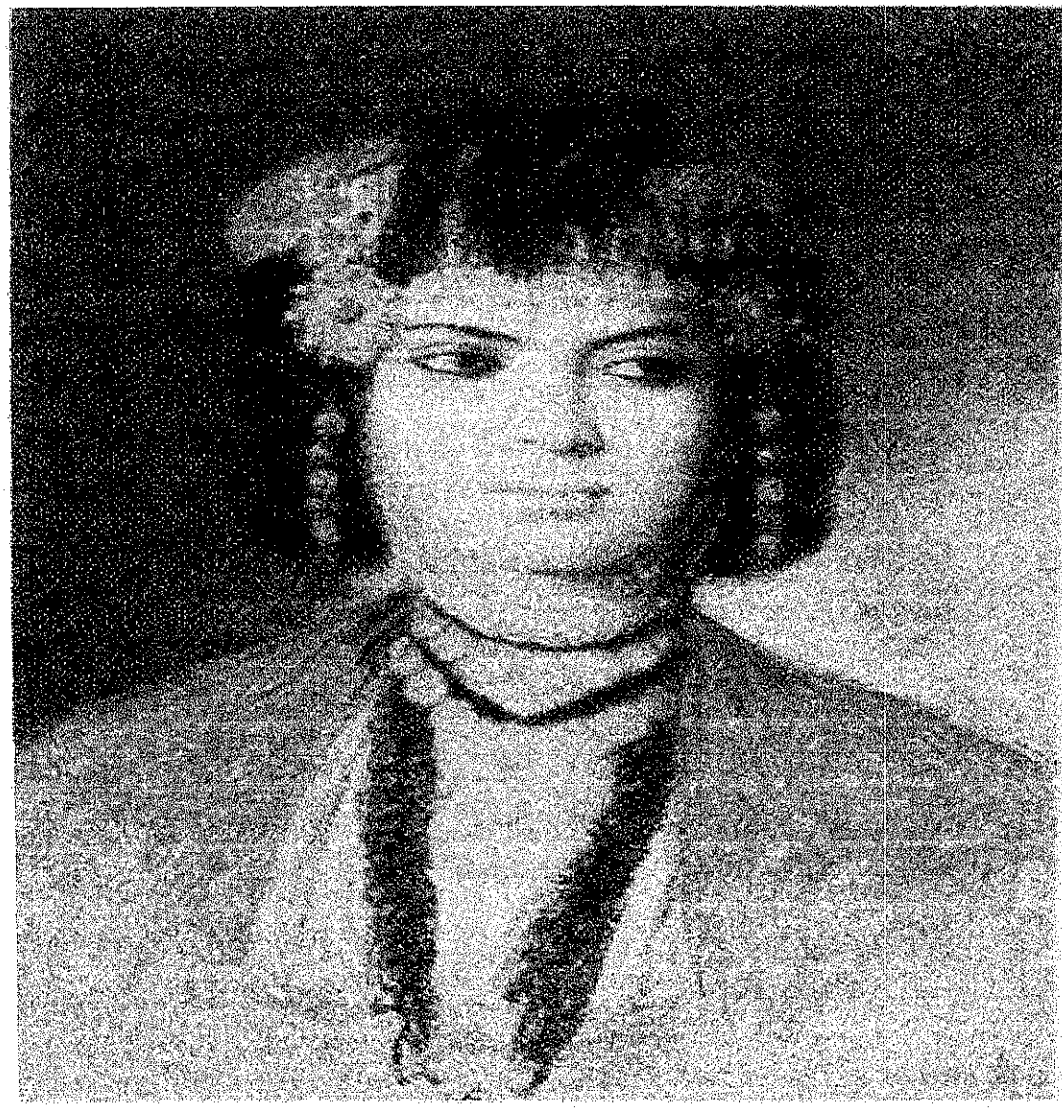
ونلاحظ أن اهتمام هؤلاء الفنّانين المستشرقين بموضوع تشخيص وتشكيل الوجوه الآدمية قد اقتصر على عيّنة من الأفراد (رجالا أو نساءا)، فنلاحظ مثلا أنّ الفنّان التّشكيلي شارل لاندل

---

[1] القونيري: آلة موسيقية تقليدية مثل آلة المونـدولين، وبوتر واحد.

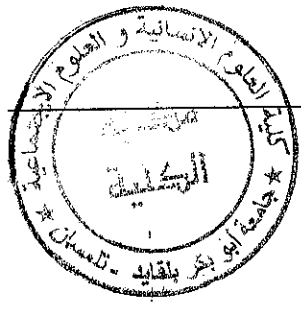
[2] الغيطة: آلة موسيقية تقليدية فلكلورية، تعتمد على النفخ فيها، وتصدر صوتا قويا، تنتشر بكثرة بالهضاب العليا والجنوب الجزائري.

Charles Landelle[1] قد رسم صورة وجهية لإحدى النّاييليات من مدينة بسكرة، وهي مرصّعة بالحليّ، المسمّاة "بورتريه إحدى النايليات" وبقياس 36X53 سم.



اللوحة رقم: 39

وكذلك لوحة الرسّام التشكيلي جول فان بيسبروك Jules Van Biesbroeck[2] والمسمّاة "حسناء أولاد نايل"، أنجزت بالألوان الزيتية على لوحة خشب بقياس 33.5X48 سم، حيث



[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين بالجزائر.

جسّد امرأة نايلية ترتدي لباسا بلون أحمر وبيدها اليمنى مروحة، ومزيّنة بكل أنواع الحليّ وخلفها امرأتان بزيّ تقليديّ. (أنظر اللوحة بملحق الصور).

رأى هؤلاء الفنانين في هذه المواضيع صورا فنيّة تصلح لتسويق أفكارهم ومفاهيمهم وقيم حضارتهم الغربية، إذ أنّهم اختاروا معالجة مواضيع الموسيقيّين، وهذا للعمل والمساعدة على انتشار الموسيقى والرقص، والحفلات والأفراح بصفة عامة. كما اختاروا معالجة مواضيع البدو الرحّل، وهدفهم في ذلك هو إبراز حالة البؤس والعيش البدائي، التي وجدوا المجتمع الجزائري يتخبّط فيها. كما أنهم عمدوا إلى تشكيل صور خيالية، فالبعض منهم اجتهد وأضاف من وحي خياله صورة المراة العارية، وحاول إثبات وجودها من خلال تشكيلها على لوحاته التي تمثّل واحات النّخيل، كما فعل الفنّان هنري ماتيس في لوحته عارية زرقاء بالواحة، والتي أراد بها تمثيل امراة جزائرية عارية مستلقيّة في الطّبيعة تحت ظلال النّخيل، وهدفهم كذلك هو تسويق ثقافة العري المنتشرة وسط مجتمعاتهم الغربية.

أمّا الرسّامون التّشكيليون الجزائريون فقد اهتموا في هذا الجانب بمعالجة الوجوه البشرية. ونذكر منهم على وجه الخصوص، كلّ من الفنّانة التشكيلية خيرة فليجاني[1] (أنظر الصورة بملحق الصور)، التي وفّقت كثيرا في إنجاز بورتريه خاص بها. وكذلك الفنّان محمد تـــمّام[2] الذي أنجز اللّوحة الممثّلة لبورتريه "الرجل الازرق" (أنظر الصورة بملحق الصور)، والتي رسمت بالألوان الزيتيّة على القماش، وهي محفوظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة.

---

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين.

ولوحة الفنّان يلس شاوش بشير[1] التي جسّد عليها النّصف الأعلى لجسد امرأة، حيث رسمها بالألوان الزيتيّة على القماش، وبأسلوب تكعيبي رمزي، وهي محفوظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة. ولوحة الفنّان اسماعيل صمصوم[2]، التي سمّاها "فتاة شابة مع كلب"، (أنظر الصورة بملحق الصور)، وهي محفوظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، حيث أنجزها بأسلوب رمزي جدّ معبّر، إذ أنّه رسم الفتاة في صورة عارية متروعة الملابس بالقوّة، وهي جالسة على مقعد، مكبّلة اليدين، وأمامها رجل ذو شكل أوروبي، يشير بأصبعه نحو الفتاة، وهو يحرّض الكلب للانقضاض عليها. وتظهر الفتاة في حالة خوف ومقاومة. وهنا يرمز الفنّان من خلال هذه اللّوحة إلى قضية هامة عاشها وحاول معالجتها عن طريق هذا الإنجاز الفنيّ، وهي قضيّة الجزائر والاحتلال الفرنسي، فرمز إلى الجزائر بالفتاة واستخدم الرّجل ذو الشّكل الأوروبي وكلبه للإشارة إلى الاحتلال الفرنسي، مريدا أن يبرز قضية اغتصاب العدوّ الفرنسي للجزائر.

كما أنّ هناك عدد من الفنّانين التّشكيليين اهتموا بتشكيل ورسم رموز المجتمع الجزائري، ونذكر منهم الفنّان محمد راسم، الذي تناول بعناية واهتمام كبيرين موضوع البورتريهات، حيث أنّه اتّبع مقاييس المدارس الحديثة في رسم جسم الإنسان، والتي تعتمد على الرأس البشري كمقياس أساسي لتشكيل الجسد. ومضمون هذه الطريقة هو أن يكون

---

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين.

[2] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين.

الجسم معادلا لسبعة رؤوس ونصف الرأس[1]، فرسم مثلا خير الدين بربروس، وشكّله من الرأس إلى القدمين حسبما تخيّله، ومثّله في كامل أناقته، واجتهد في وضع الملامح المناسبة للشّخص على حسب المعلومات التي وصلته عنه، وفي صورة كاملة (أنظر الصورة بملحق الصور). وهذا عكس ما كان يقوم به الفنّانون المغول والأتراك حين رسموا السّلاطين والأمراء وذوي الشأن العظيم، إذ يضعون لهم صورا نصفية فقط، وغالبا ما تكون تلك الصور جانبية (أي نشاهد منها نصف الوجه المرسوم فقط).[2]

ورسم كذلك لوحة خاصّة تمثّلت في بورتريه للأمير عبد القادر الجزائري بطل المقاومة الجزائرية ضد الإستعمار الفرنسي، مؤسّس الدّولة الجزائرية، المعروف ببسالته في المقاومة وحنكته السّياسية حسب شهادة المؤرخين.

اللوحة رقم: 40

[1] اصول الرسم و التلوين. عبد كيوان. دار و مكتبة الهلال للطباعة و النشر. بيروت لبنان. ص111.

[2] الفنون الاسلامية. زكي محمد حسن. دار الرائد العربي. بيروت. لبنان. 1981. ص، 227.

الفصل الرّابع

دراسة تطبيقيّة

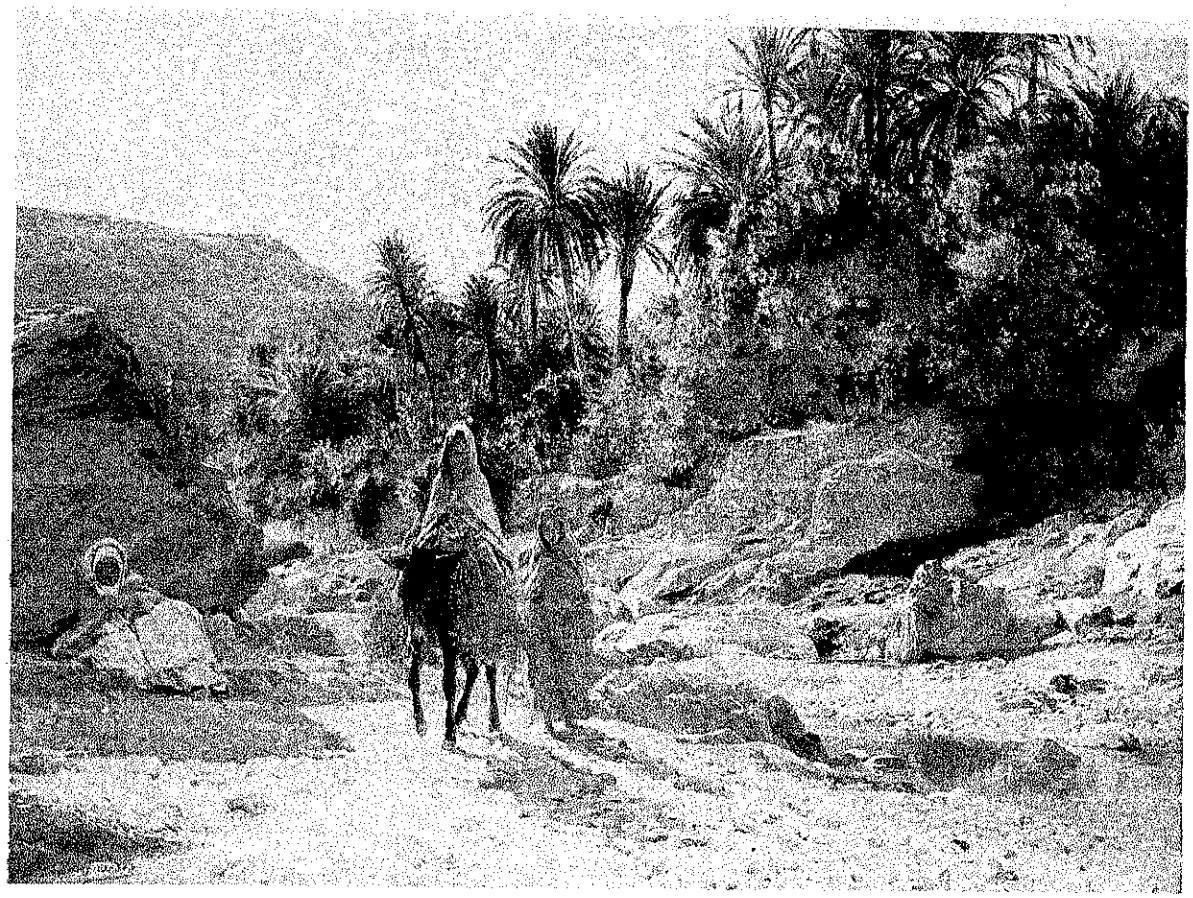
- دراسة فنّية لنماذج تحف الفنّ التّشكيلي.
- تُحف الفنّانين الـــمُستشرقين.
- تُحف الرسّامين التّشكيليين الجزائريّين خلال العهد الإستعماري الفرنسي.

تحف الفنّانين المستشرقين:

أنجز الفنّانون المستشرقون بالجزائر أثناء الفترة الإستعمارية الفرنسية تحفا عديدة، تناولت مواضيع مختلفة، ما يزال العديد منها يزيّن جدران عدّة متاحف بالجزائر وخارجها في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وغيرها، وسوف نتناول بالدّراسة والتّحليل بعضا منها:

التحفة الفنية التشكيلية " الواد في بوسعادة " لأوجين جيراردي:

عندما نقف أمّام اللّوحة التشكيلية "الواد في بوسعادة"، لصاحبها الرسّام التشكيلي **أوجين جيراردي**، الّتي أنجزها سنة 1893، وهي عبارة عن لوحة زيتية على قطعة قماش، قياسها 109X68 سم.



اللوحة رقم: 41

أوجين جيراردي : "الوادي ببوسعادة" رسمت سنة 1893
رسم زيتي على قماشة - قياس 68×109سم

دراسة فنية لنماذج تحف الفن التشكيلي:

إنّ تحليل لوحة فنّية ليس بالعمل السّهل، بل يتطلّب منّا الإلمام بمعارف كثيرة في ميدان الصّورة عموما وإدراك وظيفتها، ويرى "جون ديوي" أنّ الصورة تشير إلى طريقة خاصّة للنّظر إلى الأشياء والإحساس بها، وتذوّق العمل الفنّي ككلّ يتطلّب منّا معرفة عناصر العمل الفنّي التي تكون متفاعلة ومتداخلة ضمن الكلّ العامّ للصّورة.[1]

ممـــّا لا شكّ فيه، أنّ أيّ عمل فنّي تشكيلي لابدّ أن يتميّز بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة وتوحّد بينها، وبدونها لا يسمو العمل الفنّي إلى مرتبة وصف التّحف الفنيّة التّشكيلية. والأصل في وحدة العمل الفنيّ التّشكيلي الإبداعي، هو انبثاق مجموعة من العوامل في سياق منسّق ومنظّم.

إنّ لغة الفنّ التّشكيلي التي تصنع هذه الوحدة، قوامها المادّة والشّكل والموضوع (التّعبير).[2] ويعدّ الشّكل الذي قوامه الخطّ والمساحة والتّجسيم، والضّوء والنّسب والتّوزيع والتّكرار، عنصرا من عناصر العمل الفني.

أمّا الخط فهو أحد عناصر بناء اللّوحة، حيث يحصر مساحة هذه الأخيرة (أي المساحة، هي ذلك الفراغ الذي يكون بين الخطوط)، أمّا المساحات فهي وسيلة لبناء العمل التشكيلي، وتكون منعّمة لونيا إذا ما لوّنت بألوان متوافقة، وتكرار المساحات يؤدي إلى نظام إيقاعي قويّ، ومثال ذلك ما نجده في الزّخرفة الإسلامية.

---

[1] جون ديوي – الفن خبرة – ترجمة زكريا إبراهيم – دار النهظة العربية القاهرة – سنة 1963 – ص 184

[2] بسيوني محمود – أسرار الفن التشكيلي – عالم الكتب – القاهرة ط 2 1994 ص 19

فإنّه يتخيّل لك وأنّك أمام منظر طبيعيّ ساحر وساحر جدا، و أنّ صاحبه أراد أن يجسّد المنظر الطبيعيّ على سطح اللّوحة، لا كما هو في الواقع، وإنّما كما تبدو لعين النّاظر إليها من موقع معيّن، وكذلك كما يجب أن تكون، لأنّ الفنّان **أوجين جيراردي** من أتباع المدرسة الإنطباعية، التي تعمل على تحوير الطبيعة.

وسنحاول التطرّق إلى العناصر المشكّلة للّوحة، كما وظّفها الرّسام التّشكيلي **أوجين جيراردي**، ونبيّن أثرها على العمل الفني .

الضوء والظـــــل:

اعتمد الرسّام على ضوء الشمس كمصدر لإضاءة لوحته هذه، وهو مصدر طبيعي، تصرّف فيه صاحبه حسب أجزاء اللّوحة، فجعل من الأخضر الدّاكن الذي وظّفه لتلوين جريد النّخل، ومثّل به ورق بعض الأشجار المشكّلة لطرف الواحة المحاذية للوادي، فبيّن أثر الضوء عليها، وجعل من الأخضر الدّاكن يمتصّ الكثير من الضوء ويعكس القليل، والأخضر الفاتح يمتصّ القليل ويعكس الكثير.

واختار الرّسام في إنجاز تحفته هاته أن يسلّط الضّوء من الأعلى مائلا قليلا إلى اليمين، وبالتّالي أظهر أنّ الأجسام الواقع عليها الضوء تنشر ظلاّ قليلا على الجانب الأيسر بالنّسبة للّوحة.

أمّا قيمة الظّل والنّور داخل اللّوحة نلاحظها من خلال تدرّج الألوان من اللّون الأخضر القاتم إلى الأخضر المضيء، وكذلك من خلال تدرّج الضّوء والظّل بين البياض والسّواد وما بينهما من قيم وسطيّة كاللّون الرّمادي بكثافته المختلفة. وهذا ما نلاحظه جليّا على سطح اللّوحة على

ضفتّي الواد وتجسيد الأجسام وسط الظّل، كما هو مجسّد في اللّوحة، فإنّها تظهر بوضوح، حيث الرّجل الجالس والمتّكئ على الصّخرة بضفّة الوادي، والمنتعش بظلالها يظهر بوضوح، وهذا على خلاف الأشياء البعيدة التي تكاد تتلاشى.

وحسب بُعد المسافات فإنّ محيط الأشياء التي تلي صور الأشخاص الثّلاثة والحمار، أصبح أقلّ حدّة والأشكال أقلّ تفصيلا وأكثر شحوبا. فنلاحظ أنّ الأشجار القريبة من موقع الرّسام لونها أخضر زاهي، والأخرى المتوسّطة البعد لونها أخضر مختلط مع الرمادي، أمّا البعيدة فلونها رمـــادي ممزوج مع لون السماء الأزرق.

وحسب موقع الرّسام بالنسبة للمنظر المجسّد على اللّوحة، فإنّ الأجسام والأشياء أخذت أحجاما مختلفة، فمن كبيرة الحجم بالنّسبة للقريبة من موقع الرّسام إلى صغيرة ببعدها عن نفس الموقع. وهذا ما زاد في عمق الصورة وتماسكها.

ولم يخرج الرسّام التّشكيلي أوجين جيراردي عن الألوان الطّبيعية الموجودة في تلك المنطقة (أي منطقة بوسعادة)، بل حافظ عليها وبيّنها كما هي حسب تأثّرها بالمحيط الطّبيعي، وجعل المنظر أكثر إشراقا تبعا لحالة الجوّ في ذلك اليوم المشمس حسب اللّوحة.

جمع الرسّام في لوحته التّي تـــمثّل منظرا طبيعيا برّيا بين الطّبيعة الصّامتة والطّبيعة الحيّة، فأعطاها مسحة فنيّة تجذب عين كلّ ناظر إليها من شدّة جمالها وسحرها الفنيّ، واعتمد كثيرا على موهبته في تجسيد الأشكال ومزج الألوان.

برع الفنّان في تجسيد موضوع الوحدة على مستوى لوحته التّشكيلية، فجمع بين عدّة أشكال ومثّل الإنسان والحيوان والأحجار والغابة والماء والسماء، إذ استعمل عدّة ألوان ومواضيع بأحجام مختلفة، ونجح في تشكيلها تشكيلا متناسقا بديعا يدلّ على المهارة في ترتيب العناصر، فتشعر وكأنّه يترك انطباعا عميقا في النفس.

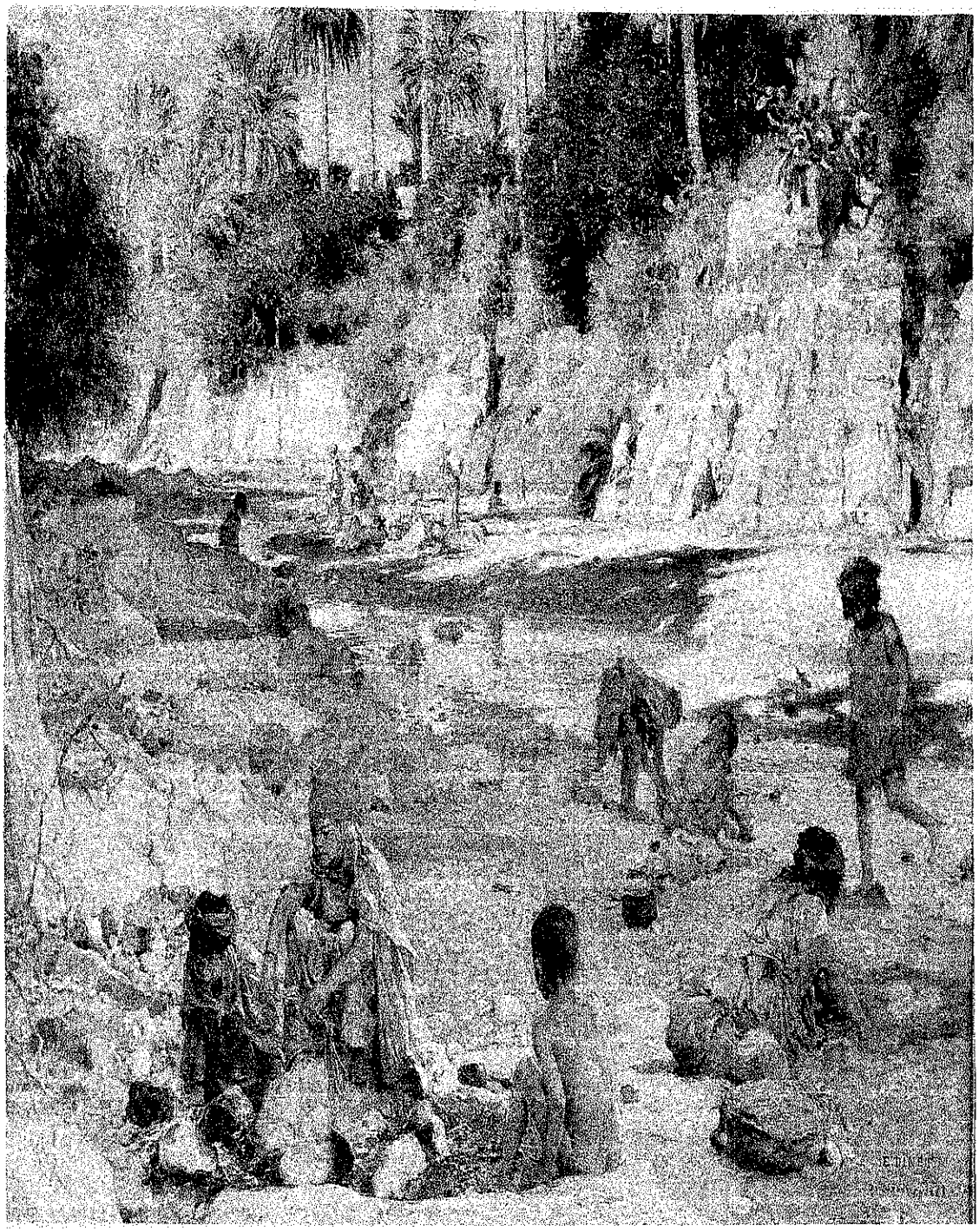
نجح الرسّام التّشكيلي **أوجين جيراردي** في إعطاء التّوازن لأجزاء لوحته هذه "الوادي في بوسعادة"، وحرص على أن تكون الأجزاء المرسومة الأخرى متناسبة بالنّسبة للنّقطة المحوريّة أو الجزء المحوري الذي هو جزء الطفل الرّاكب حمارا والمحمّل بالتمور والمرأة التي تتبعه.

وتعدّ هذه اللّوحة ذات تكوين متوازن، لأنّها مقسّمة إلى أنصاف متعادلة في المظهر على سطح اللّوحة، فالنّاظر إليها ترتاح عينه وتستقر داخل إطارها، نظرا لتساوي وتناسب بعض العناصر المكوّنة للّوحة بالنسبة للجزء المحوري.

ونتج عن هذا تآلف العناصر الفنّية جميعا في وحدة معيّنة، حيث تظهر على شكل إيقاع الطبيعة، كما أنّ اللّوحة عرفت ترتيبا دقيقا لعناصرها، الشيء الذي زاد في انسجامها. ودليلنا على ذلك هو أنّ عين النّاظر لا تبتعد فورا عن هذا التّكوين الذي يشتمل على عناصر اللّوحة، وسبب ذلك راجع إلى تكامل وتناسب وتوازن وانسجام تلك العناصر، وتظهر في نسق فنّي رائع يسرّ الناظر، و هذا من سيمات العمل الفنّي الرّاقي أو التّحفة الفنّية التي هي موضوع دراستنا.

التحفة الفنية التشكيلية " الغسالات الصغيرات في الواد" للفنان نصر الدين ديني:

لوحة رقم:42



إيتيان دينى : "الغسالات الصغيرات في الوادي" بوسعادة 1888
قياس 65×81سم

أراد الفنّان التّشكيلي أن يبيّن مظهرا من مظاهر الحياة العامّة واليوميّة لسكّان مدينة بوسعادة، وأخذ الوادي المار بمحاذاة المدينة كعيّنة ليبـــيّن من خلاله الحركة التي يعرفها هذا المجرى المائي، حيث أنّ هذا الوادي يـــمثّل في حياة سكّان بوسعادة العصب الحسّاس والرّئة التي يتنفّسون بها، والذي تدور حوله معظم النّشاطات اليوميّة للسكّان، فبالإضافة إلى أنّه مصدر سقي الأراضي الفلاحيّة المجاورة، فإنه يرتوي منه كلّ إنسان وحيوان.

وكما هو مجسّد في اللّوحة، يظهر أنّه مصدر استحمام للأطفال ومكان غسل ونظافة كل لباس وفراش العائلات البوسعادية.

اختار الرسّام للوحته زاوية يمكنه منها أن يرى جلّ النّشاطات التي تجري وســـط وحـــول الوادي.

وقد امتزجت هذه اللّوحة بالظلّ ونور الشّمس المشرق وانعكاسها على لون البستان الأخضر الطبيعي.

أراد الفنّان التّشكيلي **نصر الدين ديني** أن يـــمثّل ويجسّد في لوحته التيّ سمّاهـــا "**الغسّالات الصغيرات في الواد**"، والتي أنجزها سنة 1888 بقياس 65X81 سم، البهجة والغبطة التي تملأ ملامح تلك الفتيات اللاّئي يباشرن عمل الغسيل وكذلك لعب الأطفال بالوادي، والكلّ أجمع على أنّ أجمل منظر هو ذلك المنظر الذي يـــمثّل نشاط النّساء والأطفال في الوادي.

إنّ لوحة **نصر الدين ديني** تبيّن وتوضّح الأدوار التيّ تقوم به كلّ واحدة من الفتيات في عمل الغسيل بالوادي، فواحدة تجمع الحطب، وواحدة توقد النّار، وأخرى تغسل الملابس، وأخرى

تعصرها وتجفّفها، وأخرى تقوم بوضعها وعرضها على الصّخور أو الشّجيرات مقابلة لأشعّة الشّمس، فلكلّ واحدة منهنّ دور في هذه العملية وسط زحم من النّشاط المتنوّع المليء بالبهجة والسّرور.

ونلاحظ كذلك أنّ **نصر الدين ديني** يعتمد كغيره من الرسّامين على عنصر الضّوء وما يتركه من آثار جمالية على اللّوحة أو العمل الفنيّ. أمّا الماء فيعدّ عنصرا هامّا في حياة المواطنين الصّحراويين، وعنصرا جماليّا في عمل الرّسامين، كما أنّه مصدر إلهام للفنّانين الذين عاشوا في الصّحراء، فلونه الشّفاف البلّوري ولطافة وبرودة الجو الذي يسود تلك المنطقة تزيد من جمال الواحة وروعتها. وجعلت الرسّامين يتفنّنون في رسمها.

كما أنّ الحياة التي كانت تحفّ مجاري المياه هذه، كانت مليئة بالبهجة والفرح خاصّة تلك الصّور التيّ تختلط فيها النساء، وهنّ منشغلات بالغسيل وسط الماء، وكذلك مرح ولعب الأطفال بضفاف تلك المجاري المائية. ومن أجمل اللّوحات التي رسمها هؤلاء الرسّامون، هذه اللوحة لنصر الدين ديني.

وإذا أردنا أن نقرأ ونحلّل اللّوحة قراءة وتحليلا فنيا، وتأمّلنا العناصر التشكيلية التيّ تتضمّنها اللّوحة لوجدنا ما يلي:

بالنسبة للخط :

لو تأملنا العناصر التّشكيلية التيّ تتضمّنها اللّوحة لوجدنا خطوطها تظهر لنا بأشكال مختلفة، فنرى منها المستقيمة والمنحنية والمنكسرة، ومن حيث انتشارها فوق سطح اللّوحة نجدها أفقية أو

عمودية أو مائلة، ومن حيث الكثافة نراها رفيعة أو ثخينة أو متقطعة. أمّا من حيث الشّكل فتظهر مستطيلة أو مربّعة، مثلّثة أو دائريّة أو مكعّبة. وقد جعل منها الرسّام نصر الدين ديني أداة للتّعبير ووسيلة للإبداع الفنيّ في لوحته هذه.

وبرؤية فنيّة نلاحظ أنّ الرسّام التّشكيلي **نصر الدين ديني** الذي يحسن التّعامل مع الخطوط في الانتقال من رسم الأشكال البسيطة إلى رسم الأشكال الأكثر تعقيدا، وبالتالي إعطاء اللّوحة ككلّ أكثر إمتاعا و إنجازها على شكل تحفة فنية.

اختار الفنّان التّشكيلي **نصر الدين ديني** مكانا مناسبا لرسم لوحته التّشكيلية، حيث تموقع في زاوية تسهل عليه رؤية كل ما يجري داخل إطار اللوحة او المنظر الذي يريد رسمه دون الإضطرار إلى الإلتفاف أو الدوران يمينا و يسارا، بل يكتفي برفع العينين فقط ليستطيع أن يقارن أو يقابل القياسات بعضها ببعض.

استعمل الرسّام في هذه اللّوحة معظم أنوع الخطوط، من مستقيم إلى منحني إلى منفصل إلى ممتد أو منعكس أو مقوّس وإلى كلّ الاتّجاهات، نظرا لتنوّع مناظر اللّوحة من أشكال آدمية إلى أشكال طبيعية أخرى مختلفة.

الضـــــــوء :

لقد اعتمد الرسّام **نصر الدين ديني** على ضوء الشّمس في تسليطه الضّوء علـى لوحتـه التّشكيلية، فنرى أنّ الأجسام المجسّدة في اللّوحة تتفاوت في درجة عكسها للضّوء، فـنلاحظ أنّ السّطوح الدّاكنة كسطوح أوراق الأشجار المخضّرة وجريد النّخل تعكس القليل مـن الـضّوء

وتمتصّ الكثير منه. أمّا سطح ماء الوادي وسطوح الأقمشة المغسولة والمعروضة مقابل أشعّة الشّمس ذات اللّون الفاتح نراها تعكس الكثير منه وتمتصّ القليل.

كما اختار الرسّام أن يوجّه الضّوء للوحته "غسالات صغيرات في الوادي" من الجانب الأيمن، حيث أنّ الظّلال تسقط إلى الجانب الأيسر وتبعا لذلك، قد نرى أنّ الفنّان التّشكيلي **نصر الدين ديني** قد جعل الألوان تتدرّج من القاتم قليلا إلى المضيء المشرق، من الظّل إلى النّور (من ظلّها إلى نورها).

وبما أنّ اللّونين الأبيض والأسود هما قطبان متناقضان في المجموعة اللّونية فقد استعملهما الرسّام في لوحته هذه، فاستعمل اللّون الأسود في تشكيل بعض الجوانب في الأماكن الظلّيّة، والأبيض في الأماكن المضيئة بأشعة الشمس، واستعمل القيم الوسيطة كالرّمادي بين هذين اللّونين.

ومن الزّاوية التيّ اختارها لرسم لوحته هاته، فإنّنا نرى الأشياء أقلّ حدّة والأشكال أقلّ تفصيلا، وهذا حسب بعدها عن مكان الرسّام، فالأشكال الآدمية والأشياء الأخرى القريبة من الرّسام تظهر بدقّة، أمّا الأخرى البعيدة فتظهر بأقلّ دقة، وتكون أكثر شحوبا من الأخرى القريبة.

المنظـــــــــور :

إنّ الفنّان التّشكيلي قد أعطى وأعار قواعد المنظور في لوحته مكانتها وأوفاها شروطها، حيث مثّل الأجسام المرئية على سطح اللّوحة كما تظهر لعين الناظر من الموقع الذي اختاره هو لرسم هذه اللوحة.

وحدّد مظهر الأجسام من خلال أوضاعها والمسافات النّسبية فيما بينها، حيث احترم القواعد الرياضيّة في التّقارب التّدريجي بين الخطوط العمودية كلّما بعدت. ويظهر ذلك من خلال تضاؤل حجم الأشكال كلّما زاد بعدها، وهذا ما يؤدي إلى الإحساس بعمق الصورة وتماسكها.

كما أنّ الرسّام حرص على أن يكون مظهر الأشياء والأجسام الممثّلة في اللّوحة منسجمة مع المنظر الطبيعيّ المحيط بها ككلّ، فنشاهد أنّ الضّوء في اللّوحة مثلا يتغيّر من مكان لآخر، فكلّما ابتعدت الأشياء المصوّرة عن موقع الرسّام زادت نعومة بخفوت الضّوء.

وانعكست آثار الطّبيعة على الألوان بصورة واضحة وجليّة، ويظهر ذلك تقريبا على كلّ الأشياء المجسّدة فوق سطح اللّوحة، فإذا نظرنا إلى لون البشرة الآدمية للأجساد المرسومة وإلى الملابس التي تسترها، نراها أخذت لون المحيط والطّبيعة المجاورة، فلا يوجد تنافر أو تضادّ في ذلك.

إنّ النّظر إلى اللّوحة يجعلك تحسّ بالمتعة نظرا لعدم وجود العناصر السّالفة الذّكر كالتّنافر والتضادّ، فلا يوجد جسم غريب عن الطّبيعة المألوفة ولا يضمّ موضوعا يطغى على الآخر.

ويمكننا القول أنّ هذا العمل الفنيّ منسجم إلى أبعد حدّ، وهذا ما يعبّر عن شخصية الرّسام التّشكيلي، وثقافته الواسعة، وذوقه، وإطّلاعه الكبير على أسرار المنطقة.

النقطة المحورية:

أمّا فيما يخصّ النقطة المحوريّة في اللّوحة فقد وزّعها على أدوار الغسّالات الصّغيرات، وجعل من النقطة القريبة من موقع الرسّام التيّ هي منظر الطّفلتين اللّتين تحاولان إشعال النّار، نقطة محوريّة تستحوذ على الاهتمام دون إغفال بقيّة الأجزاء رغم قلّة أهميّتها بالنّسبة للأولى.

فرغم أنّ النّقطة المحوريّة المذكورة تشدّ وتجلب نظرة النّاظر إليها لأوّل مرّة، إلاّ أنّــه يجــد نفسه ينتقل مرغما إلى الأجزاء الأخرى، ليس من باب الفضوليّة، ولكن مرغمــا نظــرا لــسحر وجاذبية اللّوحة وتكامل الأدوار التيّ تعالجها هذه التّحفة الفنيّة التّشكيلية، فمــن إشــعال النّــار لتسخين الماء، إلى غسل الملابس على ضفة الوادي، إلى رغوة الصّابون منها وسط ماء الوادي، إلى عرضها على أشعّة الشّمس فوق سطوح الصّخور المحاذية للواد، إلى التّجوال بالنّظر على واجهــة الواحة المطلّة على ضفّة الواد المقابلة لموقع الرسّام.

وخلاصة إنّ النّظر إلى هذه التّحفة الفنيّة التّشكيلية تجعلك تعيش واقعا تاريخيــا ولحظــة حقيقية مرّ بها المجتمع البوسعادي خلال القرن التّاسع عشر، وبالضّبط عند رسم هذه اللّوحة ســنة 1888، حيث كان الواد يعتبر الرّئة التي تنبض بها الحياة هناك.

كلية العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان
مصلحة
الكلية

التحفة " ريح السموم " للفنان التشكيلي نصر الدين ديني:

لوحة رقم: 43

إيتيان ديني : "ريح السموم"
أنجزت سنة 1909 ، زيت على قماشة – قياس 100×80سم

إذا أردنا أن ندرس ونتفحّص هذه اللّوحة التّشكيلية, المسمّاة "ريح الـــسموم" لـــصاحبها الرسّام التّشكيلي **اتيان ديني** Etienne Dinet، وحاولنا أن نسلّط عليها الضّوء وننظر إليها بنظرة باحث في الفنون التّشكيلية، فإنّنا لا شك أنّه سنكتشف أسرار تلك الطّبيعة الصّحراوية القاســية، وما تعانيه المرأة وسط تلك الظّروف الصّعبة. وسنتطرّق بالدّراسة التّحليليّة ونتعرّض للعناصر الفنيّة التّشكيلية المكوّنة لهذه التّحفة، وما يمكننا أن نلاحظه من خلال تأمّلنا وقراءتنا المتمعّنة لهذه اللّوحة التيّ أراد رسّامنا أن يعالج بواسطتها الظّروف الصّعبة في الحياة الصّحراوية، ومـــا تعانيـــه المـــرأة الصّحراوية وسط تلك الظّروف الطّبيعية والمناخية القاهرة، ورغم ذلك تحاول المرأة المقاومة مـــن أجل الاستمرار في الحياة.

الخـــطـــــــوط :

إذا شاهدنا اللّوحة من حيث الخطوط فإنّنا نراها تـــمثّل عنصرا أساسيا من عناصر التّصميم في هذا العمل التّشكيلي، نظرا لدوره الهامّ و الرئيسي في بناء هذه التّحفة الفنيّة، فنراه يحيط بشكل المرأة وابنتيها وعبر كلّ أجزاء اللّوحة، فهو إذن أداة لتحديد الأشكال داخل اللّوحة، حيث أنّه يبيّن ويحدّد حركة المرأة وابنـــتـــيها وكذلك اتّجاه الرّيح، فنلاحظ شكل النّخيل مـــائلا إلى الـــيمين ليظهر أنّ اتجاه الرّيح تأتي من يسار اللّوحة، وكذلك جريد النّخل مقوّسا في اتّجاه الرّيح.

إن الخطّ المستقيم يعبّر عن الهدوء والاسترخاء، بينما في لوحتنا هذه تكثر الخطوط المنحنية باعتبارها لوحة تـــمثّل المرأة وطفلتيها في حركة سير غير عادية، حيث تقاوم حركة الرّيح العاتية التي تصعّب من سير هذه المرأة.

الحجـــــــــــم :

يتشكّل الحجم من طول وعرض وعمق، ويحدّد مقدار الحيّز الذي يشغله من الفراغ ويظهر على شكل هندسي منتظم. والمساحات داخل اللّوحة موزّعة بشكل منتظم، فحجم المادّة المتمثّل في صورة المرأة وطفلتيها داخل الملحفة يشغل حيزا محدّدا يميّزها عن الوسط المحيط، وهنـــا تظهـــر العناصر الأوّلية المجسّمة كالدّائرة والهرم الثلاثيّ، فتتدخّل بشكل كبير في تحديد الجسم وفي إعطائه الصّفات والفاعلية المؤثرة في الإدراك.

الظـــل و النـــور :

إنّ جمال هذه التّحفة المتمثّلة في اللّوحة التي نحن بصدد دراستها يستند إلى إتقان فنّ النّور والظّل التي مارسها الفنّان خلال إنجازه لها، وأعطته القدرة على التّعبير عن خاصيّة الأجسام من حيث الحجم والعمق، فكما هو معروف فإنّ الأجسام تتفاوت في درجة عكسها للضّوء، إذ أنّ أجسام النّخيل تعتبر ذات سطوح داكنة، و نراها تمتصّ قدرا كبيرا من الضّوء و تعكس القليل منه. أمّا موضوع المرأة و ابنتيها، فنجد أنّ مادة الملحفة التي يتغطّين بها ذات سطح لامع و مشرق، لذا تصرّف فيها الفنّان بمنطق الضّوء (أي جعل القليل من الضّوء يمتصّ فيها وعكس الكثير منه).

وللحفاظ على أهميّة الضّوء وإعطاء اللّوحة منظرا صحيحا وتصنيفها في مصفّ التّحف، فإنّ الفنّان التّشكيلي **إتيان ديني** قرّر أن يوجّه الضّوء إلى رسمه من جهة هبوب الرّيح (أي أنّه تقريبا من الزاوية اليمنى للوحة يمين المرأة). ونراه قد التزم بذلك أشدّ الالتزام، إذ أنّ الظلّ نراه ساقطا على يسار المرأة.

ورغم أنّ الرسّام التّشكيلي اختار للوحته هذه ظروف غير عادية، حيث الجو قاتم نظرا لهبوب الرّياح الرّملية والحارّة، إلاّ أنّه ركّز على عامل الضّوء وأعطاه جانبا مهّما زاد اللّوحة إشراقا رغم تلك الظّروف المناخية الحالكة.

كما أنّنا نلاحظ أنّه لا أثر لظلّ المرأة و ابنتيها على الأرض نظرا للظّروف المذكورة. أمّا ملامح الوجه فقد تفنّن الفنّان في تجسيدها وعبّر بطريقته في رسم تقاسيم الأوجه الثلاثة والقريبة من بعضها، حيث أنّ التّشابه بين الأوجه الثّلاثة سمة رئيسية في اللّوحة، حيث تعبّر عن الرّابطة العائليّة وصلة القرابة الكبيرة وتوحي بأنّ الطفلتين فعلا بنتان شقيقتان من أمّ واحدة، والأمّ تتوسّطهما. كما أنّ الفنّان ذهب وركّز على إظهار العلاقة و الحنان الذي تكنّه الأمّ لابنتيها والوضعية التي تضمّ بها ابنتها الصغيرة إلى صدرها لتحميها من قرّ الرّيح الحامية، وكذلك ابنتها الكبرى التي تمشي بجانبها وتتغطّى بنفس الملحفة التي تحميهنّ جميعا، فكلّ ذلك يبيّن العلاقة العاطفية التي تجمع الأمّ بابنـــتـــيها وخوفها عليهما من هبوب ريح السّموم وحرارة الجو. ويبيّن أنّ الأمّ حريصة كلّ الحرص على إيصال البنتين في ظروف جيدة.

اللـــــــــــــــــون :

إنّ الرسّام **إيتيان ديني** اختار أن يستعمل في لوحته هذه الألوان المحايدة، وهي الأبيض والأسود والألوان الرّمادية العديدة الناتجة عن اختلاط الأبيض بالأسود، والأخرى الناتجة عن امتزاج الألوان الأساسيّة الثّلاثة:الأحمر، الأصفر والأزرق.

واختار الفنّان هذه الألوان لأنّه ارتأى أنّها الألوان المناسبة التي تدخل في علاج موضوع لوحته "ريح السموم"، حيث استطاع بواسطتها أن يعالج معظم المشاكل الفنيّة في تصميمه، لأنّها تتّفق مع مجموعة لونية هي الألوان المتواجدة والممثّلة للطّبيعة الصّحراوية: "واحة نخيل، ورمال، أحجار وغيرها".

كما أنّه اعتمد كثيرا في تشكيله لإبراز الملحفة التي تغطّي المرأة وابنتيها على لون برتقالي ناتج عن مزج الأحمر بالأصفر، والذي يعتبر من الألوان السّاخنة أو الدّافئة، حيث تذكّرنا بألوان الشّمس والنّار، وهي مصادر الدفء المتواجدة بكثرة في الصحراء.

واستعمل الفنّان هذه الألوان الدافئة، لأنّها تلعب دورًا كبيرا في الإحساس بعمق اللّوحة، حيث نشعر ونحسّ أنّنا أكثر تقدّما منها على غيرها من الألوان الباردة، وذلك بفضل إشعاعها وانتشارها داخل إطار اللّوحة الفنّية التّشكيلية.

كما أنّ لهذه الألوان تأثيرات نفسية مختلفة تستطيع أن تؤثّر على كياننا المادّي بمجرد رؤيتها على الرسّم، وقد عرف الفنّان كيف يطّلع على تلك التّأثيرات وحرص على مراعاتها في لوحته هذه.

واستعمل **نصر الدين ديني** كذلك الألوان المنسجمة أو المتوافقة في رسم لوحته هذه، حيث وظّف الألوان المؤثّرة على العين تأثيرا ممتعا، وخاصّة اللّون البرتقالي النّاتج من مزج الأحمر بالأصفر، وكذلك الأسود والأبيض والرمادي، وقد اختار الفنّان هذه الألوان لأنّه رآها تصلح لبعض التّركيبات اللّونية التي تتميّز بالتّوافق، والتي تساعده في وضع وتصميم اللّوحة التي هو بصدد

رسمها، والتي هي موضوع دراستنا، وأيضا لأنّها تناسب مع ميوله ورغباته، وبواسطتها استطاع أن يجسّم الصّورة مستعملا التدرّج اللّوني من الفاتح إلى الغامق، وهذا يسمّى عند الفنّانين التشكيليين التّوافق أو الانسجام.

ونلاحظ كذلك أنّ الرسّام التّشكيلي استعمل الألوان التالية حسب دلالتها، فقد استعمل اللّون الأسود وجسّمه في شعر الطفلة على اليسار وعلى جبين المرأة كغطاء داخلي لشعرها. ونحن نعلم أنّ الأسود يـــمثّل الخوف والحزن والموت أحيانا وفقد البصر. وهنا نراه يـــمثّل قساوة الطّبيعة والمعاناة أثناء السّير ومقاومة ريح السّموم.

كما استعمل اللّون الأبيض وبصورة محدّدة، مكتفيا بتجسيمه على القماش المغطّي لذراع المرأة، وهو يعبّر عن الأمل والطّهارة والنّقاء والنّظافة، نقاء الطبيعة ونظافتها.

وجمع الفنّان التّشكيلي في لوحته هذه بين لونين متباينين في الرسم، فاعتمد على اللّون البرتقالي الزّاهي الذي يحبّبه البعض في اختيار اللّوحة، وإعجابه بها والحكم عليها، وهذا ما نجده عند غالبية النّاس (أي الطّبقة البسيطة).

واعتمد كذلك على الألوان الخافتة النّابعة من المناظر الظلّية، حيث تحجب الشّمس عن الشّكل بفعل تلك الرّياح الرّملية، مفضّلا إظهار الشّكل رغم بساطته ومركّزا على الإنتظام والتّناسق والمبادئ المحدّدة لفنيته وجمال اللّوحة، فكانت فعلا موضوع إعجاب للفئة البسيطة وموضوع اهتمام وتدقيق لفئة الفنّانين الذين يرون في اللّوحة تحفة فنيّة تشكيلية فعلا.

مميزات التحف الفنية التشكيلية التي أنجزها الفنانون المستشرقون في الجزائر ما بين 1830-1962:

ارتكزت التّحف الفنيّة التّشكيلية على معطيات علمية، حيث أنّ ألوانها التي اعتمد عليها الفنّانون في تشكيل لوحاتهم قد مزجت بطريقة علمية. ونلاحظ أن هذه التّحف تتميّز بتأثير اللّون والضّوء والظلّ على البصر وعدم إيلاء الأهمّية والقيمة الباطنة للنموذج الذي يصوّرونه، فمثلا: يتساوى في نظرهم أن يصوّروا لون الجوّ عن طريق رسم كومة من القشّ في الهواء الطّلق، فقد كان هؤلاء المصوّرون يهدفون إلى الوصول إلى تأثير اللّون والضّوء والظّل في موضوعات تجربتنا البصرية، ولما كانوا أساسا معنيين بأمثال هذه "الانطباعات"، كانوا أقلّ اهتماما من معاصريهم بالقيمة والأهمّية الباطنة "للنماذج" التي يصوّرونها، (أي كان يتساوى في نظرهم أن يصوّروا لون الجوّ عن طريق رسم كومة من القش في الهواء الطلق)[1]. كما نلاحظ كذلك على هذه التّحف، التّركيز على السّطور الخارجيّة للأشياء، حيث نشاهد تكتّل الموضوعات المصوّرة وصلابتها

[redacted]

وأيضا إنّ جلّ تلك التّحف قد أنجزت في الهواء الطّلق وكانت وسط الطبيعة، وهذا ما يفسّر معالجتها للمشاهد الحيّة، وما تمليه العين وسط الطّبيعة تحت الضّوء والظّلام. ومعظم تلك التّحف عالجت المناظر الطّبيعية أكثر منها الأشخاص والأشياء على الوجوه والأحداث، كما اعتمد

[1] النقد الفني "دراسة جمالية وفلسفية" تأليف: جيروم ستولنيتز، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص 197 .

في هذه التّحف على الجانب الفنيّ والإبداعي على تزاوج الألوان وانعكاساتها وتأثيراتها لتبيان وإظهار البعد الثّالث ورسم الأبدان من استعمال الخطوط لهذا الغرض.

وتتميّز هذه التّحف بالألوان المشرقة المتزاوجة المتشاربة، و لم يعتمد فيها على الخطوط والمعالم والحدود، كما أنّ بعض تحف الفنّ التّشكيلي التي أنجزها الرسّامون التّشكيليون الغربيون في الجزائر تميّزت عامّة باتجاه تجديديّ موحّد، وركّزت على التّوفيق بين الألوان المتناقضة مع تحريف الأشكال وإعادة صياغتها، وتجسّدت هذه المميّزات في أعمال **هنري ماتيس** وأتباعه أصحاب النّزعة الوحشيّة التي ظهرت حينا من الزّمن و لم تعمّر طويلا، إلاّ أنّها تركت أثرا ظاهرا في الحياة الفنيّة التّشكيلية، وغالبا ما كانت تعتمد على اللّون الأصفر والحليـــبـــي الذي يرمز به إلى الضّوء والحبّ وشتّ الإنفعالات الجيّاشة. وتميّزت التّحف الفنيّة التّشكيلية التي أنجزها أصحاب هذا الاتجاه برفض المنظور وإهمال التّخطيط الذي يساند اللّون باعتباره الحاكم الوحيد الذي يجب أن تحدّه خطوط، وهذا ما نراه مجسّدا في لوحة **هنري ماتيس** "عارية زرقاء"، ذكرى من بسكرة، التي أنجزها سنة 1907، وهي عبارة عن رسم بالزّيت على القماش قياسها 1.40 سم X 92 سم، وهي موجودة بمتحف الفنّ بمدينة **بالتيمور** بالولايات المتّحدة الأمريكية، حيث أنّه رسم جسد امرأة جزائرية عارية بالواحة وسط مشهد ليلي، ووظّف اللّون الأزرق ليظهر به لون الضّوء المتسرّب عبر النخيل، إلى أن يسقط على جسد المرأة العارية المستلقية وسط الواحة في الطبيعة، محاولا بذلك التّعبير عن بهجة هذا الجسد وجماله، وقد اعتبر هذا الإنجاز الفنيّ التّشكيلي على أنّه مرحلة في تاريخ الرّسم التّشكيلي، مكّنت وساعدت الرسّام **هنري ماتيس** من شقّ طريق ومذهب

آخر اتّبعه فيما بعد عدّة رسّامين منهم: **شارل ديفراسن**، "ولولا تلك الجولة التي قادته إلى مدينة بسكرة ما كان له أن ينجز هذا العمل وأن يسجّل هذه المرحلة التي طبعت فنّ الرّسم التشكيلي".[1]

وكذلك لوحة الفنّان التّشكيلي **شارل ديفراسن** المسماة "عارية في الواحة"، المنجزة بواسطة الألوان الزّيتية على القماش بقياس 50 سم X 65 سم، والتي أنجزها وهو متأثّر بهذه النّزعة الجديدة التي سنّها الفنّان **هنري ماتيس**، فأطلق العنان لنفسه وراح يعبّر عمّا يجول في خاطره من تصوّر للمرأة الجزائريّة وبنظرته الأوروبية، إذ رسم هذه اللّوحة مستعملا ألوانا مشرقة غزت كلّ أجزائها وفي مشهد لوني احتفالي وأشخاص خياليين.

وتميّزت كذلك شريحة أخرى من التّحف الفنيّة التّشكيلية التّي أنجزها الغربيون بتغليب الجانب العقلي أو المظاهر التي تتماشى والعقل على العمل التّقليدي، وهذا ما يظهر ويبيّن على هاته التّحف التحكّم في الطّبيعة والتصرّف فيها حسبما يشاء الفنّان، كما تظهر فيها أن الجانب الذّاتي للفنّان ورؤيته الخاصّة طاغية على الجانب الموضوعي.

وتتميّز كذلك بتراكم المساحات الهندسية وخاصّة المكعّبات، كما يظهر على لوحة **جون ديبيفي** JEAN Dubuffet التي سماها "يزمر فوق الحدبة" "IL Flûte sur la bosse"، وهي رسم بالزّيت على القماش قياسه 116 سم x 89 سم موجودة في باريس بمؤسسة جون ديبيفي. (أنظر اللوحة بملحق الصور). والتي رسمها بعد رجوعه إلى باريس من الزيارة التي قادته إلى حي القصبة

[1] L'Algérie du sud et ses peintres, 1830 .1960, marien videl – bué .paris EDif 2000 p.28

بالجزائر العاصمة، حيث كتب (صديقي، إنكم محظوظون بالعيش في هذا البلد، وتستطيعون الرسم به، إنه بالنسبة إلـــيّ كالنّاي العربي الذي يجب أن نبحث على القطع الموسيقية المناسبة له).[1]

وتتّسم هذه التّحف بإظهار المشهد المعقول، والمنظور فيها ليس له أهمية، وتبيّن مختلف جوانب الموضوع المعالج باللّوحة دفعة واحدة كما يوحي به العقل وكما هو مجسّد في اللّوحة المذكورة، وهذا ما نراه عند الفنّانين التّشكيليين أصحاب النّزعة التّكعيبية أمثال: **جون ديفي، بول إيلي ديبوا وديسران جون، وقاستون سويس، وفرنان لا نطوان.**

[1] Sauver Galliero, Cité par L.E.Angéli. Algéria, printemps, 1962, P 47.

تحف الرسامين التشكيليين الجزائـــريين خـــلال العهـــد الإســـتعماري الفرنسي:

التحفة المنمنمة "حديقة داخلية " للفنان محمد راسم :

دراسة فنية تحليلية :

إنّ المميّزات التي طبعت تحف الفنون التّشكيلية عند مُحمد راسم، تتمثّل في استعماله ألوانا مختلفة ومتباينة في نفس الوقت وعلى نفس اللّوحة، حيث كان يستعمل الألوان الحمـــراء قـــرب الألوان الخضراء، والألوان البرتقالية قرب الألوان الزّرقاء، وهذا ما أدى إلى إعطاء تناســـق لـــوني متميّز.

كما أنّ **محمّد راسم** كان يحرص على إبراز لون على لون آخر، حيث يجعل لونا يطفو على اللّون الآخر، إذ أنه استعمل مثلا اللّون الأزرق بكثافة وجعله يطغى على جميع أنحاء المنمنمة، كما هو الحال في التّحفة المحفوظة في متحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصـــمة، والمـــسمّاة "حديقـــة داخلية".

اللوحة رقم: 44

محمّد راسم "حديقة داخلية"

أخصّ الفنّان التّشكيلي **محمّد راسم** اللّون الأزرق جانبا مهمّا من أجزاء اللّوحة، حيث وظّفه في تلوين بلاط الحديقة والماء والسّماء وبعض أوراق الأشجار، واستعمله لتلوين جزء من الأحجار وبعض أزهار النباتات، كما وظّفه في تلوين الألبسة، واستعمل لتلوين العناصر التشكيلية الأخرى اللّون الأبيض والبرتقالي والبنّي وغيرها وخاصة اللّون الأخضر، ووزّعها بطريقة محكمة ومعبّرة عن جوّ من الهدوء والسّكينة، وفي هذه التّحفة يعرض على الـــمُشاهد فسحة نظريّة تجعل الذّهن يسترخي وينتعش، وهو يستحضر منظرا من مناظر تاريخنا الحضاري كما تخيّله ورسمه الفنّان محمّد راسم "إنّ الألوان الخضراء والزّرقاء تهدّئ النّفس وتريح الأعصاب ..."[1]، والإفراط في استعمال لون وجعله يطغى على الألوان الأخرى، كما هو مجسّد في هذه التّحفة، حيث اللّون الأخضر والأزرق هما سيّدا المنظر، يدفعنا إلى القول أن الرسّام **محمّد راسم** كان متأثّرا بفنّ المنمنمات الفارسي، إذ أنّه من مميّزات المنمنمات الفارسية هو الإفراط أو المبالغة إن صحّ التّعبير في استعمال لون مقارنة بالألوان الأخرى وجعله يطغى على كلّ جوانب اللّوحة.

ونلاحظ أنّ الفنّان اعتمد مبدأ الاستحالة في هذه اللّوحة، كما وظّف اللّون الذّهبي المائل إلى النّحاسي ليشكّل به السّماء، وفي هذا دلالة على أفق معكّر وهو يقصد ويرمز إلى الاستعمار، ورسم تلك السّحابة التي تظهر من بعيد ولوّنها بالرّمادي والأزرق، وبالقرب منها شكل حمامات بيضاء في وضعية الطّيران، وهي تحمل أمل الحياة المفعمة بالأمن والسّلام وما يصبو إليه من ظروف أفضل.

---

[1] عبد كيوان – أصول الرسم و التلوين – دار و مكتبة الهلال . الطبعة الأخرى 2000

ثمّ وظّف الغزال وأعطاه موقعا بالقرب من الفتيات للتّعبير عن الجمال والفرحة، مُظهرا تلك الفتيات في جو مرح بهيج، وكأنّ الغزال لا يخافهنّ وهو يدنو من الماء للشّراب في طمأنينة، وهذه صورة من الصّور المعبّرة عن السّلام.

إنّ هذه اللّوحة المنمنمة تعتبر من الرّسائل القويّة المتعدّدة المعاني التي أنجزها الفنّان **محمّد راسم**. فالتطوّر العام لهذا المنظر المتمثّل في مداعبة النّساء للماء وسط المشاهد الظّلية، والسّماء بلون مستحيل، تجعلك تحسّ وتشعر أنّك أمام جوّ بهيج يتمثّل في المنظر الجزئي الخاص، والغزال والماء والأزهار وسط مشهد كثيف الظّل، و لون سماء غير عادي يعبّر عن جوّ عام يؤطّر ويشمل كامل اللّوحة، وهذا يعني أن الجوّ والمحيط العام السّائد في ذلك الوقت لم يكن ينعم فيه المجتمع الجزائري بالحريّة، بل كان يعيش تحت نير الإستعمار الفرنسي، وهذا ما دفع بالفنّان إلى استعمال تلك العناصر التّشكيلية المعبّرة والموحيّة.

ويختلف أسلوب محمد راسم في هذه اللوحة المنمنمة عن أسلوب المنمنمات الإسلامية القديمة من حيث المنظور، فبينما في المدارس الإسلامية لا يهتمّ به بتاتا ، فإن محمد راسم يوليه العناية الكبيرة.[1]

ومن خلال التمعّن في هذه التّحفة المنمنمة، ومحاولة إلقاء الضّوء عليها بالدّراسة من جانب الألوان التي وظّفت واستعملت فيها، نخلص إلى أنّ الفنّان قد استعمل الألوان المتوافقة، وكذلك الألوان المتباينة في نفس الوقت وعلى نفس اللّوحة، فحين إلقاء النّظر عليها أي اللّوحة تحسّ وتشعر

---

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 20 .

بالتّوافق اللّوني، وهذا نظرا لاستعماله لتلك المجموعة من الألوان المتوافقة، والتي تتجاور وتتآلف ويجمع بينها لون مشترك، فنلاحظ مثلا: اللّون الأصفر بجانب الأخضر ثم الأزرق ثم البني، وهذا ما أعطى اللّوحة ترتيبا على مستوى ألوانها المشكّلة لها. كما أنّه حرص على أن يكون التدرّج في الألوان سمة من سمات هذه اللّوحة، خاصّة وأنّه تكثر بها مناظر الظّل التي تفرض استعمال التدرّج.

كما نلاحظ أنّه استعمل الألوان المتباينة، وهو عكس التّوافق ولكن بنسب قليلة، حيث أنّه استعمل اللّون الأصفر في تلوين لباس أحد النّسوة، وقابله بلون أزرق فاتح في لون لباس فتاة أخرى وأزرق قاتم مع البنّي في لباس امرأة ثالثة، وتجاور هذه الألوان المتباينة يزيد من درجة اختلافها، حيث أن اللّون الأصفر زاد اصفرارا بتوظيفه إلى جانب اللّون الأزرق والبني والعكس صحيح.

اعتمد الفنّان في تلوين الدّرج الذي يتوسّط المنظر الأمامي والمتمثّل في أربع نساء والبناية التي هي في الخلف على اللّونين الأبيض والأزرق، وقد نشعر أنّه استعمل عن قصد تجاور هذين اللّونين، وهذا حتّى يعطي اللّون الأزرق أكثر قيمة. ذلك ما يؤكّده **صالح حسين قاسم**: "إنّ الأبيض إذا تجاور مع لون آخر فإنّه يزيد من قيمته، وأنّ الأسود إذا جاور لونا غيره يخفّض من قيمته ..."[1]

أمّا عن استعماله للألوان الباردة كاللّون الأزرق والقريبة منه كالأخضر الممزوج بالأزرق والبنفسجي وقد سمّيت بالألوان الباردة لأنّها تتّفق مع لون السّماء والماء والثّلج وهما مبعث البرودة.[2]

---

[1] صالح حسين قاسم ، سايكولوجية إدراك اللون و الشكل الدار الوطنية بغداد 1980 .

[2] خليل محمد الكوفحي ، مهارات في الفنون التشكيلية – عالم الكتب الحديث .الأردن 2006 ص 98

وهنا نتساءل عن سبب توظيف هاته الألوان الباردة التي لها صفة الانكماش والتقلّص، كما أنّه لها تأثيرات نفسية مختلفة تؤثّر على كيانها المادي، ويبدو أنّ الفنّان يعرف كلّ المعرفة تلك التّأثيرات، ولهذا فقد استطاع مراعاتها في لوحته الفنيّة.

ونلاحظ أنّ الفنّان عمل على تعميم تلك الألوان الباردة على مختلف أنحاء أو أجزاء منمنمته، وهذا لإعطائها أكثر إحساس بالعمق والتأمّل في جوهرها، والولوج في أسرارها المليئة بمعاني الجمال والتحرّر والطّوق إلى مستقبل أفضل رغم المعاناة من وطأة الإستعمار واستبداده.

ووظّف كذلك اللّون الأصفر وجسّده على لباس امرأة، وله في ذلك دلالة في هذه المنمنمة، والمقصود منه أن يجعل من صورة تلك المرأة والنّساء الأخريات أكثر تقدّما بالنّسبة للألوان الباردة التي تطغى على اللّوحة، وذلك بسبب إشعاعها وإشراقها وانتشارها.

حاول **محمّد راسم** أن يظهر ويبيّن من خلال منمنمته هذه "حديقة داخلية" ذلك الاحتفال بالألوان، وأن يجمع بين الحرارة والدّفء والحبّ الملتهب والقوّة والنّشاط من خلال توظيفه للّون الأحمر الممثّل في الأزهار. واللّون الأزرق المجسّد على لباس المرأة ولون البلاط والماء المعبّر عن الهدوء والطّمأنينة التي تسود أجواء الحديقة.

واستعمل كذلك اللّون الأصفر، حيث نراه على لباس المرأة الموجودة يمين الصّورة، وجعل منه أيضا لونا لما يظهر من أجساد النّساء، واختاره أن يكون لونا جزئيّا لذلك الطّائر الموجود على الشّجرة اليسرى، كما اختار اللّون الأصفر لتزيين واجهة البناية وبعض أزهار الحديقة.

إنّنا نعلم أنّ اللّون الأصفر يرتبط ارتباطا شديدا بالشّمس والضّوء، ولكن في هذه التحفة التي نحن بصدد دراستها، لا نرى أثرا للشّمس وذلك من خلال الأفق الغائم والمنظر الظّلي تحت الأشجار، فماذا يريد إذن أن يظهر الفنّان من خلال هذه المنمنمة؟

إنّ توظيف اللّون الأصفر في هذه التّحفة المنمنمة الهدف منه إعطاء أكثر إشراق وأكبر وضوح للرّسم المقصود إظهاره، ونراه موزّعا بإحكام على جميع أجزاء اللّوحة مستقلاّ بلونه وممزوجا مع الأخضر في بعض عناصر الرّسم.

إنّ وضع اللّون الأصفر على خلفية خضراء وبالرّغم من توافقهما إلاّ أنّ الاختلاف يبقى واضحا بينهما. وقد وفّق **محمّد راسم** وإلى حدّ بعيد في الاختيار والتّرتيب والتدرّج في توظيف الألوان من الأصفر الفاتح (لون لباس المرأة ولون بشرة النّساء ولون العصفور وبعض الأزهار) إلى الأخضر الغامق، وهذا هو الانسجام كما هو متعارف ومتفّق عليه.

إنّ استعمال اللّون الأصفر وبنسب مدروسة وقليلة مقارنة مع اللّون الأخضر الذي ينتشر على كامل أجزاء المنمنمة يساعد على الخداع البصري، أو نقول يساعد على تجسيد ظاهرة الانتشار البصري، وهي أنّ اللّون الأصفر على أرضية خضراء، تبدو أكبر من مساحتها الحقيقية، لأن هذه المساحة الصّفراء تضيء الأرضية فتبدو أكثر من مساحتها الحقيقية، وتبدو الأرضية الخضراء الغامقة كأنها تتناقص.

أمّا من حيث التكوين ، فهذه اللوحة المنمنمة تتكون من رسم الموضوع بأسلوب تعبيري دقيق ويؤطر الصورة بإطار بديع من الزخارف الجميلة الدقيقة.[1]

إنّ هذه اللّوحة المنمنمة تعتبر عملا فنيّا معتبرا ورائعا ضمنّه الفنّان **محمّد راسم** عدّة رسائل ضمنية :

(1) **تاريخية:** أراد الفنان التشكيلي محمد راسم من خلال هذه اللوحة المنمنمة أن يفتح نافذة على تاريخ الجزائر الأصيل والعريق من خلال إظهار ذلك المظهر الجمالي المفعم بالسعادة والهناء والذي كان يسود المجتمع الجزائري سالفا، فأراد أن يصور الحياة الهنيئة التي كان الشعب الجزائري يحياها قبل أن يطأ الاستعمار الفرنسي أرضه ورسالة يتركها للأجيال اللاحقة.[2]

(2) ثمّ إنّه مثّل عهد من تاريخ الجزائر الحافل بالمشاهد التي تعبّر عن الأصالة والتفوّق والتميّز، ويظهر ذلك من خلال الهندسة المعمارية والصور الحضارية التي تطبع المنظر ككلّ.

(3) **ثورية:** ويظهر ذلك من خلال إعطاء السّماء لونا مستحيلا تمثّل في اللّون الذّهبي المائل إلى النّحاسي ومثّل به الجوّ السائد آنذاك والذي كان فيه الاستعمار الفرنسي يتحكّم في كلّ شيء، وجعل السّحابة الملوّنة بالأبيض والرّمادي والأزرق معبّرة عن الأمن والسّلام والحرّية، وكأنّها تقاوم وتريد أن تحجب لون السّماء. فتضمنت هذه اللوحة أفكارا ثورية وكانت عبارة عن صورة موحية.[3]

---

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 21

[2] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 21 .

[3] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 21.

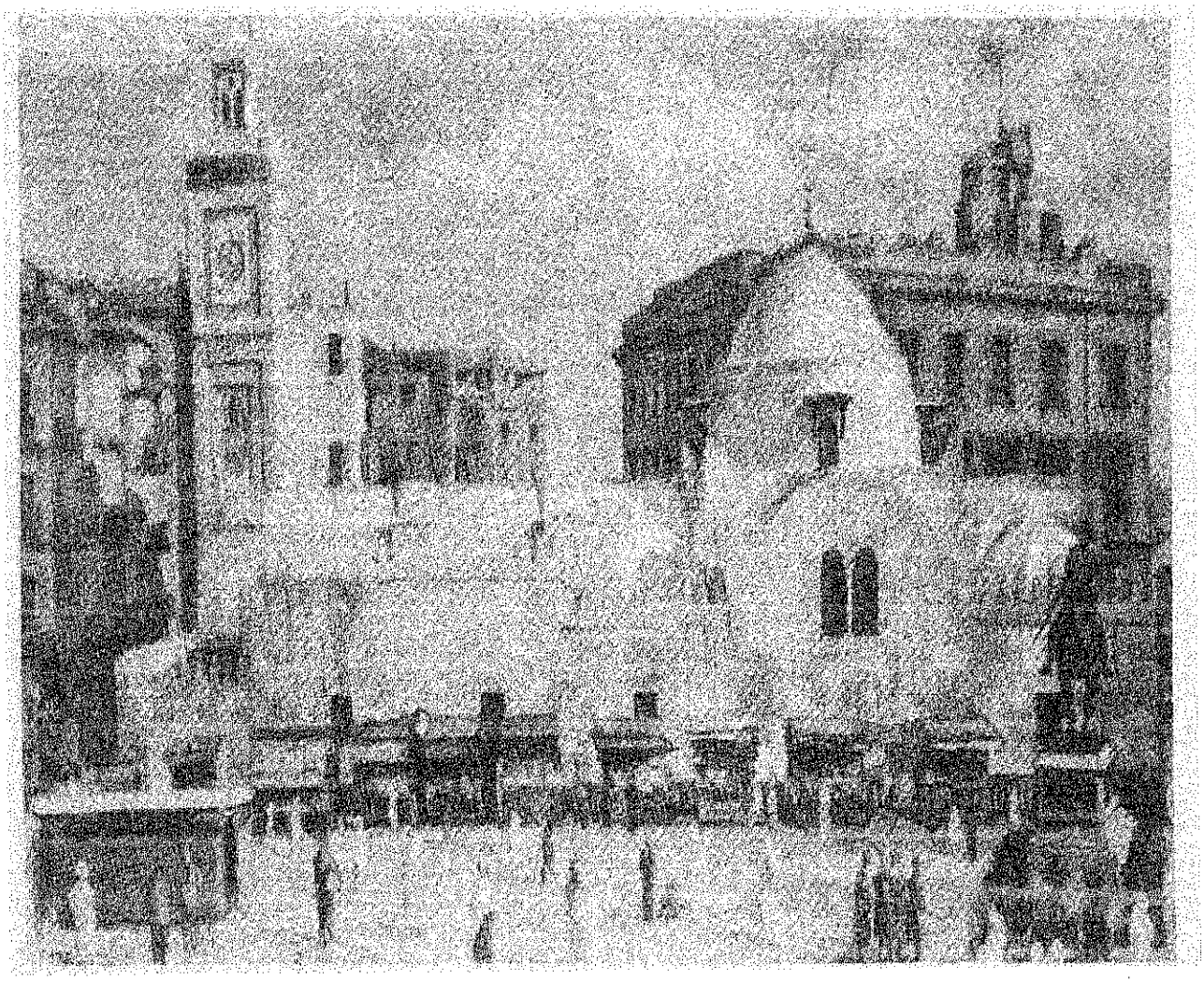
(4) **السّلام** : ويتجلّى ذلك من خلال توظيفه للحمام وتلوينه باللّون الأبيض، وهو في ذلك يرمز إلى السّلام والحرّية.

(5) **حضارية**: وتتمثّل في تآلف تلك الحسناوات من خلال طريقة لباسهنّ وحسن مظهرهنّ ومداعبتهنّ للماء وسط حديقة داخلية بإحدى البنايات الفخمة.

(6) **جمالية** : وتتمثّل في كلّ العناصر المشكّلة للّوحة ومن الألوان الزّاهية التي عولجت بها، وكذلك إلى صورة الغزال الذي يرمز إلى الجمال، كلّ هذا في منظر لطيف أنثويّ جميل جدا.

لوحة ساحة الحكومة للفنّان التّشكيلي إبراهيم بن عميرة:

لوحة رقم: 45



إبراهيم بن عميرة "ساحة الحكومة"

يظهر للمشاهد منذ الوهلة الأولى عند رؤيته لهذه اللّوحة التي رسمها الفنّان التّشكيلي **إبراهيم بن عميرة**[1]، ذلك الامتزاج في الهندسة المعمارية، حيث يستطيع التّمييز بين الهندسة الإسلامية العربية المتعلّقة بالمسجد، والأخرى الأوروبيّة الحديثة التي تطبع البنايات المحيطة بالمسجد. واستطاع الرسّام أن يعطينا مشهدا حيّا لحياة جزء من أحياء الجزائر العاصمة في ذلك الوقت الذي

[1] أنظر ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين.

كانت فيه الجزائر تعيش تحت وطأة ونير الإستعمار الفرنسي، ويستشهد الرسّام في إثباته للوجود الاستعماري بتمثيله عناصر الجيش الفرنسي كرمز للاحتلال وُسط الساحة.

اختار الرسّام لنفسه موقعا يبعد بحوالي ضعف ارتفاع المئذنة، وهذا حتّى يتمكّن من الإلمام بالمنظر الذي يريده نموذجا للوحته، والمتمثّل في ساحة الحكومة والمسجد والبنايات المجاورة له.

وبالنسبة للضّوء، فنرى أنّه من مصدر طبيعيّ غير مشرق خافت نسبيّا، سببه تلبّد سماء السّاحة بالغيوم، وقد لوّن البنايات المجاورة للمسجد بلون بنّي يتراوح من الفاتح إلى الدّاكن، وهذا ما جعله يمتصّ الكثير من أشعّة الشّمس. يقول **عبد كيوان** في كتابه أصول الرّسم والتّلوين "إن الأجسام ذات السّطوح الدّاكنة تمتصّ الكثير من الضوء ..."[1]. بينما اختار اللّون الأبيض الممزوج بشيء من البنّي للمسجد وأعطاه أكثر إضاءة من غيره. كما أنّ الفنّان استعمل اللّون الأبيض أيضا، لتلوين لباس معظم الأهالي العابرين للسّاحة ووزّعه عليها، ولوّن به لباسهم. بينما اختار للأشخاص الأربعة الممثّلين للجيش الفرنسي مكانا ثانويّا بالجانب الأيمن للّوحة أمام التّمثال المنحوت الممثّل لأحد فرسان الجيش الفرنسي.

ونلاحظ أنّ الرسّام اختار لونا للمسجد يكثر به اللّون الأبيض، بينما نراه قد أعطى البنايات الأخرى المحيطة به لونا مغايرا، وهو اللّون البنّي تقريبا في مشهد ظلّي. وعمد الفنّان إلى تظليل تلك البنايات المجاورة للمسجد وإعطائها لونا خافتا. وفي نفس الحين منح المسجد لونا مشرقا رغم توظيفه لبعض الألوان الأخرى القريبة من البنّي. كما أنّ المنظر الكلّي للمسجد وجزء

---

[1] أصول الرسم و التلوين – عبد كيوان – دار و مكتبة الهلال ص 33 .

من الساحة قد أضيء بأشعّة ضوئيّة طبيعيّة، ومن ثمّة فقد أعطاه الرسّام صبغة خاصّة وأراد إبرازه وإظهاره عمّا جاوره من بنايات. وهذا بفضل تكثيف الضّوء المسلّط عليه، وهو يقصد بذلك إعطاء المسجد أكثر إشراقة وتمييزه عن غيره، حيث يظهر وكأنّه هو الذي يضيء الأجزاء الأخرى من اللّوحة. وسلّط الضّوء كذلك على جزء من السّاحة وهو الجزء الذي تكثر به حركة الأهالي، واختار لأغلبهم اللّون الأبيض وبلباس تقليديّ جزائريّ مميّز، ويريد بذلك أن يزيد من قيمة اللّون الفنيّة بالنّسبة لألوان العناصر الأخرى.

أمّا بخصوص المنظور، فقد التزم الفنّان التّشكيلي في هذه اللّوحة بقواعده واستوفاها شروطه، فنلاحظ أنّه جعلها تتغيّر وتتناسب مع موقع النّاظر إليها، كما نلاحظ أنّ المظهر العام للمشهد متأثّر بحالة الجوّ الطّبيعي المحيط بها وبالخفوت التّدريجي للضّوء، وقد أدّى ذلك إلى الزّيادة في نعومة الأشكال البعيدة.

ونرى أنّ الرسّام أراد للوحته أن تكون حسب ما يراه هو، ويظهر ذلك من خلال تلاعبه بالضّوء وتركيزه على منطقة وإخفاته في أخرى معتمدا في ذلك على موهبته الفنيّة. إذ أنّه أضاء المنطقة المحوريّة التي هي المسجد وأمامه السّاحة، وقلّل منه في المناطق المجاورة للبنايات الأخرى، والقصد من وراء ذلك واضح، وهو إعطاء أهميّة وقيمة للمسجد، والمارّين عبر السّاحة بالزّي التّقليديّ الجزائريّ، ويريد أن يبيّن نظرته إلى الواقع الجزائريّ تحت نير الإستعمار من خلال تمثيل هؤلاء العناصر من الجيش الفرنسي على الطّرف الأيمن من اللّوحة، وهم في مهمّة مراقبة وتأمين تلك السّاحة. والفنّان أخفى عمدا كذلك ذلك العلم الذي يمثّل الألوان الفرنسية الأحمر والأزرق

والأبيض، والذي يعلو تلك البناية ذات الطّابع الأوروبيّ الموجودة خلف المسجد، وجعل تلك الألوان تختفي بواسطة سحابة. كما حاول الفنّان أن يبرز من خلال لوحته هاته، ورغم الضّغوط والقيود الإستعمارية أنّ الحياة أمام المسجد تعتبر عادية.

وبخصوص النّقطة المحوريّة، فإنّ الفنّان **إبراهيم بن عميرة** قد اختار للوحته هاته الواجهة الأماميّة للمسجد وجزء من السّاحة كنقطة محورية، ونلاحظ أنّه اهتم بها كثيرا، حيث أن المشاهد بمجرد أن تطأ عيناه اللّوحة إلاّ وتنجذب نحو المسجد والجزء المذكور من الساحة.

ونرى كذلك أنّ كلّ الخطوط الأساسيّة تتّجه إلى عمق اللّوحة، ومعظم أنظار المارة تتّجه نحو الساحة والمسجد (أي نحو النّقطة المحوريّة).

أمّا بخصوص التّناسب، فنلاحظ أنّ كل أجزاء اللّوحة متناسبة، حيث تظهر وكأنّها مقسّمة إلى أطراف متعادلة في المظهر، فالفنّان هنا رتّب عناصر موضوعه داخل اللّوحة على أبعاد متساوية ومتناسبة بالنّسبة للنّقطة المحوريّة، حيث أنّ عين المشاهد تجد راحة تامّة في التّجوال عبر أجزائها، وبالتّالي نستطيع القول أنّها كانت نموذجا نادرا في التّوازن والتّناسب في الفنّ التّشكيلي.

وبالنسبة للانسجام، فإنّنا نلاحظ أنّ العناصر الفنيّة جاءت كافّة على شكل وحدة معيّنة ومرتّبة ترتيبا جيدا رغم تنوّعها في المساحات الفارغة والأشكال والألوان، إلاّ أنّنا نراه تنوّع ضمن وحدة متآلفة، وهنا نلاحظ أنّ اللّوحة جمعت بين التّرتيب والتنوّع، وكمّل الواحد الآخر وبالتّالي تحقّق الانسجام المطلوب في التّحفة الفنّية التّشكيلية.

إنّ اللّوحة هي شيء يتضمّن قيمة وبناء ووجودا، وهي كلّ قائم بذاته، فهي كالكائن الحيّ عبارة عن جهاز له كيانه الذّاتي ومطلبه، يقول **جان برتليمي** "على أنّ العناصر التي تتكوّن منها اللّوحة متضامنة فيما بينها، يعتمد بعضها على الآخر اعتمادا متبادلا".[1]

ومعنى هذا أنّنا إذا تجرّأنا وحذفنا أو أضفنا عنصرا على اللّوحة، فإنّنا سوف نحدث خللا فيها وسوف نتفاجئ بغياب ذلك الانسجام والتوافق السّاحر الذي تمتاز به.

ميّزات التّحف الفنّية التّشكيلية عند الفنّانين الجزائريين في الفترة الإستعمارية:

تأثّر معظم الفنّانين التّشكيليين الجزائريين الذين عايشوا فترة الإستعمار الفرنسي بالأسلوب المنتشر في ذلك الوقت، ألا وهو الأسلوب الواقعي، يقول **إبراهيم مردوخ**: "والملاحظ أنّ أسلوب أغلب هؤلاء الفنّانين أثناء الفترة الإستعمارية كان متأثّرا بالأسلوب السّائد في تلك الفترة، أي الأسلوب الواقعي...".[2]

اهتمّ الرسّامون التّشكيليون الجزائريون بمعالجة الموضوعات المتعلّقة بقضايا المجتمع الجزائري، حيث أنّ رسوماتهم جاءت معبّرة عن الظّروف المزرية التي كان يعيشها مجتمعنا والمتمثّلة في حياة الفقر والظّلم والبؤس. فكانت بالفعل عاكسة لواقع الحياة السائدة في ذلك الوقت، فجاءت تلك الرّسومات محكمة من حيث التّكوين وتوزيع الكتل وإيقاع الخطوط.

---

[1] بحث في علم الجمال – جان برتليمي – دار النهضة – مصر 1970 ص 239 .

[2] إبراهيم مردوخ . الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر – المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ص 37 .

كان للرسّامين التّشكيليين في تلك الفترة (أصحاب النّزعة الواقعية) اعتقاد يتمثّل في أنّ تسجيل الواقع هو من أسمى أهداف العمل الفنّي، وواقعيتهم هذه كانت تميل إلى تبسيط الخطوط والألوان.

تميّزت الأعمال الفنّية التّشكيلية لجلّ الفنّانين الجزائريين الذين رسموا خلال العهد الإستعماري الفرنسي من 1830 إلى غاية 1962 بعدّة صفات وخصائص منها: أنّهم حاولوا تجاوز التأثّر بالمدارس الغربية الحديثة من خلال الإحساس بالانتماء إلى الحضارة العربية الإسلامية، وثبت ذلك من خلال إحياء الفنّ الإسلاميّ الأصيل الذي هو فنّ المنمنمات الإسلامية، والذي برع فيه الفنّان **محمد راسم** وآخرون، حيث أظهروا تفوّقا كبيرا وقدرات فنّية وكذلك سمات حضارية أصيلة في هذا المجال، ووظفوا كلّ قدراتهم لخدمة مجتمعهم.

وحرصت تلك النّخبة من الفنّانين التّشكيليين على جعل الفنّ الميدان الأوحد في تلك الفترة الصّعبة المتميّزة بالسّيطرة والضّغوط الممارسة من السّلطات الإستعمارية على النّخب المثقّفة، لبعث ونشر الفنّ التّشكيلي الإسلامي. وأن يكونوا أكثر قدرة على استبصار الجديد في إبداعاتهم، وبأساليب مبتكرة ليتخلّصوا نهائيّا من تبعيتهم للمفهوم الغربي في الفنّ التّشكيلي.

ومن هؤلاء من تعامل بالاتجاه التّجريدي، حيث أصبح هذا الاتجاه هو المهيمن والمسيطر على معظم أعمال الفنّانين التّشكيليين الجزائريين.

إنّ الفنّ التّشكيلي العربي الإسلامي له القدرة على الاستجابة لمتطلّبات ومسايرة الحداثة، وبنظرة معمّقة لأعمال وإنجازات الفنّانين التّشكيليين الجزائريين، فنراهم قد حاولوا إعادة بناء ذلك

الفنّ العربيّ والإسلامي المتأصّل، وهذا عن طريق بناء الذّات الاجتماعية وسط المجتمع الجزائري، وإظهار هويّته الحقيقيّة مع طموحهم إلى أن يكون الفنّ التّشكيلي وسيلة تصل الإنسان الجزائري بتاريخه وقضيّته.

ونرى كذلك أنّهم أرادوا تعليم ونشر القيّم الفنّية الجماليّة والإنسانية التي تميّز الفنّ العربي والإسلامي، وإظهار أنّه مرتبط بسياق فكري، وتحكمه عقيدة واضحة ودين سماوي حنيف ومميّز، فحاولوا على أساس ذلك، أن يجعلوا من أعمالهم أعمالا فنيّة معاصرة، تستجيب لكل ما هو إنساني في الفنّ، وتتجاوز التّأثيرات الأجنبّية، وتتجنّب النّقل والتّقليد، والتّعامل مع الفنّ وإظهاره في صورة مطابقة لمقاييس وعناصر جمالية تحترم تعاليم الدّين الإسلامي وتقاليد المجتمع الجزائري.

ووجد هؤلاء الرسّامين التّشكيليين ضالتهم في الرّسم، واعتبروه الفضاء الذي يمكّنهم أن يفرغوا فيه مكبوتاتهم، وراحوا يعبّرون عن كلّ مشاعرهم وأحاسيسهم بلغة فنّية واقعيّة ورمزية معبّرة، متضمّنة لعدّة رسائل قويّة، فنجد مثلا أنّ الرسّام **فارس بوخاتم** قد خصّص جزءا من نشاطاته الفنّية التّشكيلية لتمثيل وتصوير مشاهد عن حياة الجنديّ الجزائري، وكذلك مناظر من حياة اللاّجئ على الحدود.[1]

[1] إبراهيم مردوخ ، نفس المؤلف السابق ص 38 .

كما أنّنا نجد من بين هؤلاء الفنّانين التّشكيليين من اهتمّ بمعالجة الخطّ العربي، وتحسين تشكيله، وكذلك الاهتمام بالزّخرفة الإسلامية، ومن بينهم: **محمد سعيد شريفي**و محمّد بوثليجة الذي درس الفنّ الرسم والخط العربي في الجزائر وفن الخط العربي في القاهرة.[1]

وتميّز أسلوب الفنّان **محمّد الصغير** بالانطباعية و الفطرية في الرّسم فنجده يستعمل الألوان بحساسية وتقنية . ونري أنّ **محمّد إسياخم** وبشير **يلس ومصلّي شكري محمود** قد تأثّروا بالمدرسة التّكعيبية، وكلّ هؤلاء الفنّانين كانت لهم أعمال فنيّة في فترة ما قبل الاستقلال، أنجزت بأساليب مختلفة حسب المدارس المنتشرة في ذلك الوقت . أمّا أسلوب إسماعيل صمصوم فتميّز بالتكعيبية الفسيفسائية.[2]

وقد خلت حياة الفن التشكيلي عند الفنانين الجزائريين لفترة ما قبل الاستقلال من المهتمين بفن النحت ، فلا نجد أثرا للتحف في هذا الميدان[3].

كانت بعض تحف الفنون التّشكيلية عند الفنّانين الجزائريين الذين عايشوا فترة الإستعمار الفرنسي للجزائر عبارة عن تحف تمتاز ألوانها باحتفال مشتعل، ينعكس ويظهر ذلك من خلال حدّة الألوان وإشراقها، و أحيانا أخرى تترآى متنافرة وكئيبة، إلاّ أنّ سحرها وجمالها يكمن في ذلك، حيث نرى في تلك اللّوحات اللّون الذّهبي والأحمر والبرتقالي باعتبارها تمثّل ألوان النار.

---

[1] إبراهيم مردوخ ، نفس المؤلف السابق ص 47 .

[2] إبراهيم مردوخ ، نفس المؤلف السابق ص 46 .

[3] إبراهيم مردوخ ، نفس المؤلف السابق ص 34 .

ويعود سبب ذلك إلى تحدّي الواقع المزري السّائد في ذلك الوقت، وكذلك دوافع إثبات الذّات، بواسطة إثبات وجود فنّ تشكيلي جزائري له مميّزاته وخصائصه، خاصّة تحت ذلك الضّغط والاضطهاد الممارسين من السّلطات الاستعمارية، كالرّقابة على الأعمال الفنّية الهادفة إلى إذكاء روح الوطنيّة والاستقلال بصفة عامّة، والفنّ التّشكيلي بصفة خاصّة. ووسط تلك الظّروف الصّعبة التي فرضت على كلّ مثقّف وفنّان، إذ أنّ كل من أراد تعلّم الفنّ التّشكيلي، كان مجبرا على تعلّمه بقواعده الغربية وأساليبه التي أرادها المستعمر الذي كان يتحكّم في كل شيء، ولا يقبل أيّ شيء من شأنه أن يساعد على إظهار وإبراز هويّة المجتمع ومقوّماته، ويزرع روح الجهاد والمقاومة.

وهكذا جاءت بعض تحف الفنّانين التّشكيليين الجزائريين الذين عايشوا تلك الفترة، قويّة ومشرقة ومعبّرة في نفس الوقت، فجاءت ألوان تحفهم موزّعة على اللّون الأحمر والأخضر والأصفر، وغيرها من الألوان التي تحمل معاني الجهاد والسّلام والحريّة، وغيرها من المغازي والمعاني الكثيرة.

ويمثّل هذه الفئة مجموعة من الفنّانين الذين كانوا انبساطيّين في حياتهم الفنّية، وهذا حسبما تحمله وتوحي به أعمالهم الفنّية التّشكيلية، مثل: الفنّان **حسان بن عبورة**، والفنّانة **سهيلة بلبحار** والفنّانة **باية محي الدين**، حيث كانوا يميلون إلى تفضيل النّمط النّاصع من الألوان. ويعتبر أسلوبهم في الفنّ التّشكيلي أسلوبا ساذجا، يقول الدّكتور **شاكر عبد الحميد** في سياق كلامه عن الشّخص الانبساطي: "يتّسم بأنّه أكثر صراحة وأقلّ خبرة... ويفضّل بشكل خاصّ قيم العطف والرّحمة...

ويفضّل المتناسق على غير المتناسق من الأشكال، ويعتبر الاتزان جوهر التّكوين الفنّي، ويفضّل الاستدلال المباشر على المجاز، والخيال في التّفكير... "[1]

حاولت هذه الفئة من الفنّانين احترام التّقاليد والشّكليات والطّقوس والتّراث، ومعنى ذلك أنّهم اهتمّوا بمسايرة ومعايشة ظروف مجتمعهم.

إنّ التّحف الفنّية التّشكيلية التي أنجزها الفنّانون الجزائريون الذين عايشوا الفترة الإستعمارية الفرنسية للجزائر، تجعلنا نطّلع على الولع الذي كان يسكن كلّ فنّان ونتعرّف على بعض المشاهد من الذّاكرة، ويظهر أنّ هؤلاء الفنّانين على اختلاف مواضيعهم في الخط واللّمسة اللّونية، رغم وحدة الوازع الثّقافي، إلاّ أنّهم كانوا يحنّون إلى أصالة بلدهم، وموروثهم الحضاري العربي الإسلامي العتيق.

وسوف نأخذ بالدّراسة الأسلوب المميّز لكلّ من الفنّانات، **باية محي الدّين وبلبحار سهيلة وفليجاني خيرة** وكذلك **عائشة حدّاد**، والفنّانين **محمّد بوزيد وعبد الرّحمان سهولي ومحمّد زميرلي**، والتي تتوفّر فيهم كلّ الصفات الفنّية التي تفضّلها فئة الانبساطيين التي تطرقنا لها آنفا، ونوظّفها كنموذج في دراستنا هذه.

كما أنّ هناك من التّحف الفنّية التّشكيلية ما تميّزت ببعض الصّفات والمميّزات التي تعكس رقّة صانعيها، ورهافة حسّهم، وقوّة حساسيّتهم.

---

[1] برتيلمي جان .البحث في علم الجمال. ترجمة أنور عبد العزيز.دار النهضة ، القاهرة . 1971 . ص 172 ،173 .

ونذكر هنا الرسامة التشكيلية **باية محي الدين** على سبيل المثال، التي نشأت في بيت رائع ومنظّم وجميل جدا.

كما أنّ معرفة أمّها بالتبنّي "**مارجريت**" لكلّ الكتّاب الذين عاشوا في نفس محيطها، قد منحها فرصة الالتقاء والاحتكاك بالكثير من مشاهيرهم، وهذا منذ صغرها، فقد عاشت الفنّانة بمنزل مليء بالأزهار، حيث كان لـــ "**مارجريت**" محلّ لبيع الأزهار. وعُرف ذلك الوقت بحبّ النّاس للأزهار، حيث كانوا يتبادلونها ويتهادونها في المناسبات، كما أنّ بيت هذه الأخيرة كان مزيّنا بعدّة لوحات فنّية تشكيليّة ذات قيمة فنّية عالية لأصحابها "**براك**" و"**ماتيس**".

تأثّرت كثيرا الفنّانة التّشكيلية **باية** بتلك الظّروف وذلك المحيط، وولعت كثيرا بهذه اللّوحات، واهتزّت لها بعمق، إلاّ أنّنا لا نستطيع أن نقول أنّها تأثّرت بهم في أسلوبها بالرّسم، ولم يظهر ذلك في آثارها الفنّية التّشكيلية.

و ما لوحظ على الرسّامة **باية**، أنّها لم تحب الاقتباس والتّقليد، و أرادت أن يكون لها أسلوبا خاصّا وشخصيّة مستقلّة، ويظهر ذلك واضحا من خلال استعمالها في رسوماتها لألوان لم تكن منتشرة ولم يستعملها الرسّامون، إن لم نقل أنّها كانت منعدمة.

ونعود من جديد لنقول أنّ هذه الفئة من الفنّانين التّشكيليين التي تعاملت بالألوان الفاتحة والمشرقة، والتي يفضّلها الجمهور الانبساطي، قد أعطت مكانة خاصّة لهذه الألوان. ولم تأخذ تلك الألوان مكانها على اللّوحات في السّاحة الفنّية وفي المعارض والمناسبات الفنيّة المختلفة، إلاّ بعد ظهور التّحف الفنّية التّشكيلية التي أنجزتها تلك المجموعة من الفنّانين، وعلى رأسهم الفنّانة **باية**،

حيث أصبحت هذه الألوان تستعمل وتنتشر شيئا فشيئا، إذ أنّ هناك من الرسّامين من لم يكن يستعمل اللّون الوردي الهندي، وأصبح يستعمله بعدما استعملته الرسّامة **باية** منذ بدايتها الفنّية، حيث كانت تعشق تلك الألوان إلى حدّ بعيد، والسرّ في ذلك ربـــّما يرجع إلى انتمائها الجغرافي وأصلها الذي ينحدر من منطقة القبائل، ومعروف أنّ نساء منطقة القبائل تهوى وتحبّ وترتدي الألبسة بذلك اللّون. كما تميّزت مواضيع لوحاتها التّشكيلية التي عالجتها باتخاذها للمرأة نقطة مركزية، والباقي يأخذ مكانه حولها، حيث تبدأ برسم المرأة على اللّوحة أوّلا، ثمّ تتابع رسم الأدوات والمزهريات، واهتمّت كذلك ببعض الألوان كألوان الفساتين، وألوان الشّعر، حيث أنّها كانت إذا وضعت خمارا على الرأس فإنّها تلوّن الخمار ثمّ الفستان، وكانت تفضّل الرّسم على الورق أكثر ممّا تحبّ الرّسم على القماش، لأنّها كانت تجد صعوبات في استعمال الفرشاة عليه، ولأنّها كذلك لا تنـــزلق عليه بسهولة، بينما كانت تجد راحة في الرّسم المائي على الورق.

كما أنّ الأعمال الفنّية التّشكيلية لهذه المجموعة تميّزت باستعمال الألوان البسيطة والمشرقة والمتضادّة، وهذا ما نجده عند الفنّانة **باية** خاصّة عند رسمها للعصافير، والتي أخذت حيّزا كبيرا من لوحاتها الفنّية، لأنّها كانت تعشقها إلى حدّ أنّها خصّصت للعصافير جزءا مهمّا من بيتها، وشغفت كذلك بحبّ الفراشات ومن مختلف الألوان.

وعموما ما يخلص إليه الشّغوفين بالفنّ التّشكيلي والذوّاقين إليه أنّ لوحات هذه المجوعة من الفنّانين، جاءت عبارة عن تحف فنية رائعة ومتميّزة ظهرت من خلالها عبقريتهم في الفنّ التّشكيلي، استلهمت أعمالها من وسط جميل ورائع، مصدره طبيعة خلاّبة وثقافة متألّقة.

كما أنّ التّحف الفنّية التّشكيلية التي أنجزتها تلك المجموعة، جاءت على شكل رسم منسجم تماما ليس به تداخل، خاصّة ما تعلّق منه بالطّبيعة، فيظهر للمشاهد وكأنّه خروج لفصل الرّبيع، حيث الباقات والأزهار المتعدّدة، وكأنّها الفراديس التي لا تقبل إلاّ العصافير الأسطورية المثالية الجمال، وآلات الطّرب والسمك الناذر.

ونرى كذلك أنّ رسمهم كان متميّزا، بالرّغم من أنّه يكثر عليه الخيال، إلاّ أنّه كان يميل إلى العفوية، فلم يكن مرآة سحرية عاكسة للواقع. وتظهر تلك العفوية في تقليدهم للألوان البربرية والأمازيغيّة الزّاهية المشرقة، فظهرت في لوحاتهم نفس كثافة الألوان المتداولة في الألبسة التي ترتديها نساء منطقة القبائل، وخلى أسلوبهم من التدرّج، فهناك تقارب يصاحب الأزهار والأنهار. إنّ لوحاتهم الفنية لها نفس الألوان الواقعيّة، فهي نفس ألوان فصل الرّبيع، والنّساء كعصافير المنطقة الاستوائية المعروفة بعصافيرها المختلفة والمتعدّدة الألوان، والتي تظهر من خلال ألوان الفساتين التي ترتديها النّساء، تلك الألوان البربرية التي تختلف من الأخضر إلى البنفسجي إلى الوردي إلى الأحمر إلى الأصفر الفاتح.

وما ميّز أعمالهم الفنية كذلك، أنّهم أرادوا أن يقطعوا أوصال وتقاليد فنّ الرّسم الموروث عن عصر النّهضة الأوربية، حيث طغت الواقعية والتّجريدية التي بلغتها على حساب الواقعية البصرية، وسبب ذلك عندهم هو حركية التّباينات في الأشكال والألوان.

لا أحد يستطيع أن ينكر أنّ هؤلاء الرسّامين قد تأثّروا بفنّ الرّسم التّشكيلي الغربي بسبب تعلّمهم لأصول الرّسم التّشكيلي من محيط فنّي تشكّل أساسا من الأوربيين. فمثلا إذا أخذنا

كنموذج الفنّانة التّشكيلية **باية محي الدّين**، سنرى أنّ تأثرها بالفنّ الغربي يرجع لعدّة أسباب، فهذه أمّها بالتبنّي "**مارجريت**" أوروبيّة الأصل، وهذه لوحات معلّقة ببيتها أوروبيّة، وهؤلاء كتّاب وفنّانين أوروبيّين تعرفت عليهم كذلك، إلاّ أنّها بقت دائما مشدودة إلى منبتها وتعلّقها الرّوحي بأصالتها، وانعكس ذلك في استعمالها لإنجاز لوحاتها الفنّية الألوان التي يفضّلها أهل المناطق البربرية الأمازيغية، وهي الألوان التي تطبع منطقة القبائل المنتمية إليه، وبالمقابل نجدها تميل وتنظّم أعمالها بتأثير عربي إسلامي مثل: المنمنمات.

بينما نرى تحفا أخرى لفنانين آخرين، امتاز أسلوبها بالتّعبير والإيحاء القويّ والرّسائل الهادفة، كما تمتاز بموضوعات غير متناسقة، عالية التّركيب، غير مخطّطة، مثيرة وموحية، وهي مفضّلة من لدن الانطوائيين. ويرى الباحثون في الفنّ التّشكيلي والتّاريخ أن أصحابها أكثر راديكاليّة من غيرهم، ويحبّذون الإبداع كقيمة، مع ميلهم للاستقلالية، كما أنّ أغلب هؤلاء الفنّانين يميلون ويهتمون بالمواضيع الكلاسيكيّة الأقلّ نصوعا في ألوانها، كالألوان القاتمة والظلّية. ويتّفق المختصّون في تحليل لوحات الفنّ التّشكيلي، أنّ هذه الفئة من الفنّانين تظهر من خلال أعمالها الفنّية على أنها فئة ناقمة على الأوضاع التي تسود المجتمع، وتحاول الإبداع والتمرّد على أنماط التّفكير والسلوك السائدة فيه.[1]

ولا نجد أحسن نموذج نأخذه كعيّنة من هذه الفئة، كالفنّان التّشكيلي المختصّ في فنّ المنمنمات **محمّد راسم** العاصميّ المنشئ، والذي احتكّ بمختلف التّيارات الحضارية، وأساسا التّركية

---

[1] التفضيل الجمالي ــ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ــ د. شاكر عبد الحميد ــ مطابع الوطن، الكويت ــ ص 281.

والفرنسيّة، بحكم نشأته وترعرعه في الجزائر العاصمة، وما تعاقب عليها من حكم للأتراك واستعمار فرنسي، يمثّل نموذجا لهذه الفئة من الفنّانين، وفي لوحاته التي تعتبر تحفا فنّية مميّزة، نرى بدايات وإشارات إلى ثورة على الواقع الصّعب الذي فرضته السّلطات الإستعمارية على مختلف شرائح المجتمع، ومنهم المثقّفون خاصّة.

ونجد هذا التمرّد والثّورة على الأساليب والمدارس الغربية، التي جلبها الفنّانون المستشرقون وعملوا على نشرها وفرضها على الواقع الجزائري، مجسّدا في آثار هذه المجموعة من الفنّانين على اختلاف إتّجاهاتهم، إلاّ أنّنا نرى ذلك التميّز مجسّدا في أعمال الفنّان المختصّ في فنّ المنمنمات **محمّد راسم**، الذي ورث الرّسم التّشكيلي عن طريق أبيه، حيث اعتبرت عائلته عائلة فنّ، وقد اختصّت في المنمنمات الإسلامية، محافظة بذلك على الطّابع الإسلامي للفنّ التّشكيلي، ومواصلة مسيرة هذا الفنّ الذي قارب الاندثار بالمجتمع الجزائري، نظرا للظّروف الصّعبة التي عاشها تحت وطأة الإستعمار، وما لاقاه من صعوبات وعراقيل، حيث أن المستعمر الفرنسي حارب كلّ شيء كان يرمز إلى الحضارة الإسلامية التي تربط المجتمع بتاريخه. وبفضل تلك المجهودات الجبّارة ازدهر هذا الفنّ ببلادنا، وبفضل ذلك أيضا كانت الجزائر رائدة في هذا الميدان. "إن فنّ المينياتور أو الرّسم التّصغيري "المنمنمات" أو فنّ التّصوير المسندي من الفنون التّشكيلية المزدهرة في بلادنا، وتكاد الجزائر تنفرد بالاهتمام بهذا الفنّ عن غيرها من البلاد العربية..."[1]

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، محمد حسين جودي، ط 1، 1998م، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان.

وما يضيفه الفنّان **محمّد راسم** عن طريق هذه اللّوحات التّشكيلية "المنمنمات" التي تشبه النّوادر الإسلامية والمشاهد الخرافية التي افتقدت زمنا طويلا، أنّه حاول إحياء الفنّ الإسلامي، ومواصلة النّشاط به والإبداع فيه. فنلاحظ أنّ الفنّان قد نجح في ذلك كثيرا، خاصّة في لوحة أسطول باربروس الشهيرة، المنجزة بالغواش على الورق (أنظر اللّوحة بملحق الصّور)، ومشاهد المدينة والأزقّة (أنظر اللّوحة بملحق الصّور)، حيث يظهر وأنّه يتولّد من المنظور الخطّي منظورا أكثر حيوية، ممـــّا يمنح للمتفرّج وهم التجوّل من سطح منزل لآخر، مثلما نتجوّل بالمدينة. هكذا يتحوّل النّظر عبر المشاهد المجسّدة والممثّلة في اللّوحة، فترى النّظر يصعد وينزل بين القبب والصّوامع والسّطوح والباحات، كما أنّنا نجد الفنّان **محمّد راسم** من خلال لوحته الشّهيرة ليالي رمضان (أنظر اللّوحة بملحق الصور)، يمثّل ويعبّر عن إعلان الإفطار، وكأنّه يحرّر السّرد والحكي، ويطلق لنفسه العنان بشهيّته في الألوان والشّهوات البصرية، ويحاول أن يعود بالمشاهد إلى الأجواء الإسلامية، وسط هذه الظّروف الصّعبة التي تفرضها السّلطات الإستعمارية.

إنّ المجهودات التي بذلتها تلك الفئة من الفنانين في مجال الفنّ التّشكيلي، أمثال: **محمّد راسم**، الذي يعتبر رائدا في فنّ المنمنمات، قد أعطى ومنح هذا الاختصاص شيئا من القيمة وأخرجه من الجمود الذي أصابه خلال فترة الإستعمار الفرنسي للجزائر من سنة 1830 إلى غاية 1962، فأرادت هذه الفئة أن تنافس الفنّانين التّشكيليين الغربيّن الذين استحوذوا على السّاحة الفنّية التّشكيلية بفضل المساعدات التي كانوا يتحصّلون عليها من الإستعمار الفرنسي، وتشجيعها للغزو الثّقافي الذي صاحب الغزو العسكري، والذي كان يعمل على إذابة وإزالة كلّ ماله علاقة بأصالة

وحضارة المجتمع الجزائري العربي المسلم. وكان **محمّد راسم** "أب المنمنمة الجزائرية" كما يسمّيه العارفون بخبايا الفنّ التّشكيلي، الفضل في إحياء هذا الفنّ الأصيل ذو الطّابع الإسلامي، فكانت السّعادة الغامرة التي تنبعث من فنّ المنمنمات، والتي كانت قيمتها عالية وراقية وسط محيط ومجتمع أريد له أن يتشبّع بأفكار دخيلة مصدرها الفنّ الغربي، فكان فنّ المنمنمات عبارة عن النبراس الذي يضيء من حوله رغم محدودية الإمكانيّات المادّية، وغيرها من الأسباب التي لم تتوفّر لفنّاني هذا الاختصاص. "وهكذا نشأ فنّ المنياتور متأثّرا، بالزّخرفة المحلّية، وبفنّ التّصوير الإسلامي..."[1]، فكانت القيمة الفنّية موجودة في صلب الزّخرفة التي لا نستطيع القياس الكامل لدقائقها التّشكيلية. أمّا لوحة معركة بحرية **لمحمّد راسم** لا تخلو من الجاذبيّة والعنف والمهارة التّعبيرية والمثيرة والموحيّة التي وسمت هذه اللّوحة (أنظر اللّوحة بملحق الصّور).

كما أنّ المرأة عند الفنّان **محمّد راسم** تبدو منمنمة بشكل كامل، ومزخرفة بصورة فنية دقيقة محافظة على زينتها وحيائها وعفّتها، حيث أراد أن يسنّ دربا نحو الاستقلالية عن طريق الإبداع والتصرّف حسب القناعة الفنّية الشّخصية والتّقاليد الأصيلة لمجتمعنا، عكس الجسد العاري المشخّص في أعمال الفنّانين التّشكيليين الغربيّين أو مشاهدة المرأة في المنمنمة الصّينية أو الهندية أو الفارسيّة في العصور الكلاسيكيّة التي تحتوي على كثر من المشاهد الشّبقية، إن لم نقل أحيانا الماجنة، حيث كانت المرأة تتناول على أساس أنّها بهجة تشكيليّة يتصارع فيها الفنّ والرّغبة في قالب شهواني تقوم فيه الوصيفات باللّهو والمرح، فبمجرّد وقوع البصر على هذا الكثر من المنمنمات يمنح

---

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، محمد حسين جودي، ط 1، 1998 م، دار للنشر والتوزيع والطباعة، عمان.

وقعا ورمزا للاستقلالية والقمّة في الإبداع وتظهر إشارات التمرّد على أنماط التّفكير والسّلوك السّائدة آنذاك.

لقد تأثّرت الطّبقة المثقّفة الجزائرية كثيرا بمعاملة السّلطات الإستعمارية للسّكان بصفة عامّة، والمتمثّلة في العزلة وعدم المساواة، والقسوة في المعاملة، والغرامات المالية والسّجن وغيرها، ولم يستثن الفنّانون التّشكيليون من ذلك، حيث زجّت بهم السّلطات الإستعمارية الفرنسية في غياهب السّجون، بسبب أفكارهم ومواقفهم. ونذكر من بينهم كمثال **عمر راسم**، شقيق **محمّد راسم**، الذي حارب الاستعمار دون هوادة بفنه وتجرّع منه الأمرين[1] بسبب إصداراته لعدّة جرائد كان الهدف منها هو إثارة الرّوح الوطنيّة والنّزعة الاستقلالية للجزائر. ومن تلك الجرائد نذكر على الخصوص، جريدة "الإصلاح"، مجلة "الجزائر"، حيث ظهر منها عددان فقط، وتعدّ أوّل مجلّة عربيّة يصدرها جزائري... تمّ جريدة "ذو الفقار" التي صدرت سنة 1913، تحت اسم مستعار هو "ابن منصور الصنهاجي" وكان يتحمّل لوحده عبء تحريرها ورسم صورها وطبعها على المطبعة الحجرية، وتوزيعها وتمويلها"[2]

ومن السّجن الذي قضى به قرابة سبعة سنوات، حيث أفرج عنه سنة 1921 كتب لأخيه **محمّد راسم** رسالة جاء فيها على الخصوص: "إنّي الآن أعيش الفترة الأكثر صعوبة في حياتي، إنّ اللّحظة التي أستطيع فيها التنفّس لم تتح بعد، فهل أستطيع تحمّل هذه الوضعية التي لا تطاق؟ هل أستطيع العيش في هذه المحنة القاسية؟ لمن أتوجّه؟ لمن أشكو؟ حتى البكاء الذي سيخفّف عنّي لا

---

[1] الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. إبراهيم مردوخ . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.ص 22.

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

أستطيعه، لأنّ ذلك يجب أن يكون بعد إذن، هيهات إنّ المنيّة لا تريدني، إذن أنّ دنوّها هو مطلبي وسعادتي، ولكن السّعادة محرّمة عليّ دائما".[1]

وتطرّقت إلى هذه الرّسالة حتّى أبيّن الأسباب التي جعلت من الفنّان **محمّد راسم** أن يكون من فئة الفنّانين الانطوائيين. وبالفعل فهذه الرّسالة تؤثّر في كلّ من اطّلع عليها، فما بالك بشقيقه **محمّد** الذي نشأ وترعرع معه، وما هو الأثر الذي تركته في نفسه هذه الشّكوى، والتأنّي من زنزانة السّجن الفرنسي، وذهب إلى حدّ طلب الموت، فلعلّ ذلك سوف يترك جرحا عميقا وأثرا بليغا في نفس أخيه **محمّد**. وبفضل هذه الأسباب وغيرها اختار وآثر أن يحيي ذلك الفنّ الإسلامي الذي هو فنّ المنمنمات الإسلامية، ويعالج من خلاله الموضوعات الهادفة إلى إظهار مقوّمات المجتمع الجزائري العربي الإسلامي والعمل من أجل توعيّة المواطنين ونشر الأفكار الثّورية.

سخّرت هذه المجموعة من الفنّانين التّشكيليين كلّ إمكانياتها الفكرية والمادية لإحياء وإثارة الرّوح الوطنيّة، ودفع النّاس إلى الثّورة على الوضع الغير عادل والظّلم الاجتماعي الممارس من الإستعمار. وكان توجّههم توجّها فنّيا ثوريّا، تجلّى ذلك من خلال تحفهم الرّائعة، والتي كرّسوها لإحياء الصّور البطوليّة للمجتمع الجزائري وإعادة تمثيل بعض الشّخصيات التي تعدّ رمزا للثّورة والمقاومة الباسلة، كما نلاحظ في لوحة الأمير عبد القادر، وصورة الفارس المجهّز بوسائل القتال (البندقيّة والسّيف)، ولوحة لقاء فارسين، ولوحة محاربين في معركة، ولوحة مسرح الصّيد، ولوحة

---

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

عودة الخليفة، ولوحة خير الدّين بربروس، ولوحة معركة بحرية، ولوحة العودة البطولية لأحد رياس البحر للفنّان **محمّد راسم** وغيرها من اللّوحات.

فلا شكّ أنّ كلّ هذه اللّوحات الفنّية التي أبدع فيها أصحابها تنمّ وتعبّر عن نفوس ثائرة، القصد منها والهدف من ورائها، هو تكوين ذوق وفكر فنّي مستقلّ، مرتبط بتاريخه العربي والأمازيغي المسلم، وهذا للوقوف أمام الغزو الثّقافي، وموجات التّغريب التي تعرّض لها المجتمع الجزائري. وهكذا تحسّن أداء الفنّان **محمّد راسم** في مجال الفنّ التّشكيلي أو بالأحرى فنّ المنمنمات. وعزم على ابتكار فنّ جزائري أصيل مرتبط بالتّقاليد الفنّية المحليّة من ناحية، ومن ناحية أخرى بفنّ الرّسم الإسلامي[1].

فتميّزت هذه اللّوحات التّشكيلية لهذه المجموعة من الفنّانين، والتي يهواها الجمهور الانطوائي، والتي تعتبر بحقّ تحفا فنّية تشكيليّة، حيث كان هؤلاء الفنّانين التّشكيليين عندما يحاولون رسم شكل فإنّ ذلك كان ينتج عن ملامستهم للمادة، ويظهر ذلك تدريجيّا من خلال عمليّة الإنجاز والتّنفيذ، فكان توظيف الوحدات الزّخرفية عندهم حسب أهوائهم وما يتطلّبه العمل الفنّي الخالص من تكوين علمي وتوزيع منطقي في أشكاله.

وعند استعمالهم الألوان، نلاحظ أنّهم تعاملوا معها واستعملوها في تناسق تامّ، فعدّلوا بين الألوان الحارّة أو ألوان النّار، كما تسمّى (الأحمر، الأصفر، البرتقالي والوردي)، وبين الألوان الباردة (الأزرق، الأخضر والبنفسجي)، ونجد هذا خاصّة عند الفنّان **محمّد راسم** الذي أحسن توظيف هذه

---

[1] الحركة التشكيلية العربية المعاصرة في الوطن العربي، محمّد حسين جودي، ط 1 ،1998م ، دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة، عمان، ص 143

الألوان، فكانت له دراية تامّة عن اللّون الذي يعدّه صفة طبيعية من صفات الأشياء، وأن مصدر جمال كثير الأشياء من ألوانها[1].

كما أنّ من مميزات التّحف الفنّية التّشكيلية عند الرسّام **محمّد راسم** المتمثّلة في منمنماته، يظهر منها عند سقوط النّظر عليها لأول مرّة، الأشكال التي أراد إظهارها وتأكيدها. وعند التمعّن أكثر في الأجزاء الباقية الأخرى تظهر مساحات كبيرة شبه مهملة بسبب تقاربها في الألوان، ومعنى هذا أنّ ذلك لم يأت صدفة أو بطريقة عفوية، وإنّما أتى نتيجة حسابات دقيقة لكلّ لمسة لونيّة. واستعمل كلّ ما كان بحوزته من ألوان، ثمّ استطاع إخضاعها والسّيطرة عليها والتحكّم فيها، بل ذهب إلى أكثر من ذلك وركّب ألوانا وأنتج عنها ألوانا أخرى، فظهرت عشرات الألوان الزرقاء ومثلها من الألوان الخضراء.

يقول **المسعودي حسن** في مجلّة آفاق عربية: "وأن نفاجئ إحدى لوحات راسم ونحذف فيها، فسوف يغمرنا شعور وإحساس بالتقرّب من "سجّاد دافئ"، فتمرّ العين وتطرب وتقترب من تلك القصور التي تفترش أرضها "سجّادات مزخرفة".[2]

ومن مميّزات اللّوحات الفنّية لتلك المجموعة من الفنّانين كذلك، أنّ علاقة المادّة والشّكل في تحفهم الفنّية التّشكيلية علاقة جوهرية، إذ لا نجد المادّة منفردة بتاتا في التّحفة الفنّية، فهم ساروا

---

[1] أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه.دار المعرفة. لبنان. ص 9.

[2] المسعودي حسن.محمد راسم و موقعه التاريخي. مجلة آفاق عربية.العدد : 4 – 1976 . ص 62

على منوال الرسّام الرّمزي الفرنسي **أوديلون ريدون**، إذ يرى أنّها تنطوي على نصيب من سرّ الفنّ، وعلى الفنّان أن يتحسّس أسرارها[1].

إلاّ أنّ المادّة في منمنمات **محمّد راسم** امتازت بالانتظام والدقّة والتّنافس، إضافة إلى المهارة والصّنعة التي كان ينفرد بها على غيره من الفنّانين المنمنمين.

ويشهد له في ذلك **المنعودي حسن** في مجلة آفاق عربية ويقول عنه: "له القدرة على إخراج العمل الفنّي بالمهارات الصّناعية اللاّزمة".[2]

وعلى كلّ، فإنه رغم أنّ تلك التّحف الفنّية التّشكيلية قد أنجزها فنّانون نشطوا في ساحة طبيعية واحدة وموطن واحد، إلاّ أنّ الاختلاف بينها يبقى واضحا بقدر ما اختلفت أهدافهم وطموحاتهم.

فإذا تناولنا تحف الفنّانين التّشكيليين المستشرقين مثلا، نلاحظ أنّ الألوان قد مزجت بطريقة علمية، كما أنّها امتازت بالتّركيز على السّطور الخارجيّة للأشياء، والاعتماد على الذّاتية، واعتمدت كذلك على الجانب الفنّي والجانب الإبداعي، وعلى تزاوج الألوان وتأثيراتها (أي البحث عن المتعة الفنّية)، وتميّزت كذلك بالاعتماد على الاتجاه التّجديدي، وركّزت على التّوفيق بين الألوان المتناقضة.

ونلاحظ أيضا أنّه ينعدم بها البعد الإنساني، ومحاولة تبليغ رسائلهم المختلفة عبر لوحاتهم الفنّية بأسلوب علمي لإظهار تفوّقهم الفنّي.

---

[1] أوديلون ريدون – رسام رمزي فرنسي " 1840-1916" أنظر برتليمي جان. نفس المرجع السابق ص 172-173.

[2] مسعودي حسن – محمد راسم وموقعه التاريخي – مجلة آفاق عربية – العدد 4 سنة 1976 – ص – 62 .

كما اهتموا بتشكيل المناظر الطّبيعية من أجل المتعة الفنّية، وما نلاحظه من خلال تتبّعنا لمعظم نشاطاتهم الفنّية، أنّها خلت تقريبا من معالجة رموز الأمّة الجزائرية والصوّر البطولية، التي يحفل بها تاريخ المجتمع الجزائري المجيد.

أما إذا أخذنا تحف الفنّانين التّشكيليين الجزائريين، فإنّنا نلاحظ وجود ارتباط عميق بين موضوعات لوحاتهم الفنّية التّشكيلية وقضيّة المجتمع الجزائري بأبعادها المختلفة، اجتماعية وتاريخيّة وسياسيّة.

كما اهتمّوا بمعالجة كلّ ما هو رمز للتّاريخ والمقاومة، وحاولوا الابتعاد قدر المستطاع عن تقليد الموضوعات التي تناولها المستشرقون، واعتنوا بمعالجة المواضيع التي تناولت الوجوه البشريّة، كلوحتي "الأمير عبد القادر" و "بربروس" للفنّان **محمّد راسم**، والعمران أو الآثار الإسلامية، كالمساجد والأحياء العتيقة بالمدن التّاريخية، كحيّ القصبة بالجزائر العاصمة أو أميرالية ميناء الجزائر، مثل لوحة "ساحة الحكومة" **لإبراهيم بن عميرة**.

وبمجرد ملامسة البصر لمعظم لوحاتهم، يحسّ النّاظر وكأنّه أمام لوحات ذات موضوعات هادفة، تعالج قضيّة من القضايا المختلفة للمجتمع، كالقضايا الاجتماعية التي كان يتخبّط فيها المجتمع الجزائري تحت نير الإستعمار الفرنسي.

الخاتمة

إذا أردنا أن نفهم الأطوار المختلفة التي مرّ بها الفنّ التّشكيلي في الجزائر، ارتأينا أنّه لابدّ أن نتناول هذا الفنّ في البداية عند المستشرقين، الذين دخلوا الجزائر مع المستعمر الفرنسي، وبشيء من الإيضاح والتّفصيل، إذ أنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إغفال التّأثير الإستشراقي في مجال الفنّ التّشكيلي في الجزائر.

كان من الطّبيعي أن يصاحب غزو المستعمر الفرنسي للجزائر كثير من الأساليب الفنّية وخاصّة الفنّ التّشكيلي، الذي هو موضوع دراستنا، ونحن نعلم أنّ الأوربيين عامّة والفرنسيين خاصّة، كان لهم شأن كبير وباع طويل في هذا الميدان.

وما وصلنا من تحف الفنون التّشكيلية المتعلّقة بفترة الإستعمار، من سنة 1830 إلى 1962، فإنّنا نعتبرها كافية لفهم حركة توافد الفنّانين التّشكيليين إلى الجزائر، وسبب توجّههم إلى الصّحراء بالجنوب الجزائري، ونفهم من ورائه أنّ عامل الطّبيعة قد أثّر فيهم كثيرا، حيث أنّهم ولعوا وشغفوا بها، وذهبوا لاكتشاف طبيعتها العذراء، وجعلوها مواضيع مختلفة لأعمالهم الفنّية التّشكيلية.

وأوّل ما أمكنني ملاحظته على أعمال هؤلاء الرسّامين التّشكيليين، أنّهم تأثّروا كثيرا بعادات وتقاليد الجزائريين، وخاصّة سكّان الجنوب الكبير، حتّى أنّ بعضهم ذهب به المقام إلى الاستقرار النّهائي بتلك المناطق، على غرار **إتيان ديني**، أو **نصر الدين ديني** كما سمّى نفسه بعد اعتناقه الإسلام، والذي تعرّضت له سالفا بالدّراسة في رسالتي هذه.

ورغم قلّة المصادر الفنّية والتّاريخية التي تناولت موضوع الفنّ التّشكيلي الجزائري، إلاّ أنّ ما كتب في هذا الشأن يلقي بعض الضوء على أعمال وآثار هؤلاء الرسّامين التّشكيليين، والتي تعتبر تحفا فنّية خالصة، تصلح لأكثر من موضوع دراسة، فقد تميّز الكثير منهم بإعطاء الرّمال والواحات والمناظر الطّبيعية بصفة خاصّة جانبا هامّا من أعمالهم، والتي تبقى شاهدة إلى اليوم عبر لوحاتهم المزيّنة لجدران بعض المتاحف العالمية.

وأنتج الرسّامون التّشكيليون في العهد الاستعماري الفرنسي أعمالا فنّية مختلفة، ونعني بها لوحات زيتيّة ومائيّة عديدة تعتبر تحفا فنّية بمعنى الكلمة.

واستخدم الرسّامون التّشكيليون في هذه الفترة الرّيشة والقلم، وأعطوا لوحاتهم رونقا وطابعا خاصّا، طغت عليها طبيعة الجزائر الخاصّة، التي اكتشفوا من خلالها ذلك العالم المجهول بالنّسبة للمستشرقين الذين انبهروا بسحر وجمال طبيعة هذا البلد.

أمّا العناصر التي تناولوها في لوحاتهم، فتميّزت بالتعدّد والتنوّع، وهي تعكس موضوع مدى حرص الفنّانين التّشكيليين في معظم الأحيان على إعطاء هذه اللّوحات صفات فنّية خاصّة، وجمال باهر، وطابع متفرّد تطبعه عادات وتقاليد المجتمع الجزائري في ذلك العهد (1830-1962). أمّا المناظر الطّبيعة المتمثّلة في النّخيل والإبل والرّمال، والسّواقي والأودية وشواطئ البحر، فقد نالت جانبا هامّا من أعمالهم ولوحاتهم الفنّية التّشكيلية.

وتنوّعت مواضيع لوحاتهم الفنّية من رسم الرّمال، إلى رسم القوافل ورسم النّساء الصّحراويات والقبائليّات، إلى رسم المنازل الصّحراوية والمدن، كمدينة الأغواط وبوسعادة والجزائر وميناء الجزائر وغيرها.

إنّ مصطلح الفنّ مصطلح شامل، تندرج تحته عدّة مهارات بشريّة، ويذهب البعض إلى إدراج كل ما خرج عن دائرة العلم ضمنه.

وللفنّ علاقة وطيدة وتلازميّة مع الجمال، والكثير من الكتّاب يقول أنّ الفنّ هو المهارة في خلق المتعة والصّفة الجمالية، إلاّ أنّ المسألة الجمالية تمتاز بالنّسبية، ومقاييسه تختلف من شخص لآخر، حيث تحكمه شروط، منها على الخصوص: الدّيانة والفلسفة. والفنّان التّشكيلي كغيره متأثّر بمحيطه السّياسي والاقتصادي والاجتماعي والطّبيعي.

والفنّ التّشكيلي الحديث في الجزائر خلال فترة الاستعمار الفرنسي لا يخرج عن هذه القاعدة، ونستطيع أن نقول، أنّه ظهر نتيجة لذلك الاحتكاك بالحضارة الغربية، ونستطيع أن نوجزها في ثلاثة عوامل رئيسيّة:

- الجماليّة العربيّة التّقليدية، والتي تتمثّل في التّراث الفنّي الإسلامي.
- الجماليّة الغربيّة التّقليدية المتمثّلة في الاتجاه الأكاديمي.
- الحداثة التّشكيلية الغربية، التي ظهرت في نهاية القرن التّاسع عشر في أوروبا.

ونقصد بالفنّ التّشكيلي، تلك الأعمال والإنجازات المسطّحة المشكّلة بيد الإنسان، والفنون المجسّمة ذات الطّابع الجمالي، كالأواني الخزفيّة والمعدنيّة والزّجاجيّة.

إنّ جمال تحفة فنّية ما، هو نتيجة عوامل وعناصر بعضها انفعالي، وبعضها الآخر معرفي وأخرى مرتبطة بالخبرة.

ومفهوم الجمال هو الشّعور بالبهجة والغبطة والرّضا والسموّ النّفسي بمجرّد مشاهدتنا وتمعّننا في إنجاز فنّي أو غيره، والذي لا يخرج عن المحيط الطّبيعي.

والتّحفة الفنّية هي عموما كلّ عمل يدوي يحوّل شيئا عاديا إلى تحفة فنّية عكس المنتوج الصّناعي، ويشترط في ذلك توفّر اليد الكفأة، والفنّ هو الإطار الذي تنمو فيه وتتبلور التّحفة الفنّية.

إنّ الحضارات المتعاقبة على بلدنا كان لها أثرها على الصّناعات التّقليديّة والحياة الفنّية، وتولّد عن كلّ هذا فنّ استمدّ إشعاعه من الثّقافة البربريّة والبيزنطيّة والإغريقيّة، التي انصهرت في بوتقة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة.

ونرجع ونعرّف التّحفة الفنّية ونقول: "إنّها مرآة الإنسان ونتاج عمله النّاضج، وتحف الفنّ التّشكيلي هي الأكثر شيوعا بين متذوّقي الفنّ، وخاصّة اللّوحات الفنّية المنجزة بالألوان الزّيتية.

كان لتعاقب الحضارات على بلاد الجزائر، ومنذ قديم الزّمان أثره الإيجابي على عدّة جوانب، وخاصّة الجانب الفنّي.

ونتيجة لذلك الاحتكاك ظهرت بوادر فنّ ينمّ عن عبقرية شعوب وُجدت فوق أرض الجزائر، ولا تزال شواهده قائمة إلى الآن منقوشة على الصّخور خاصّة بمنطقة الطّاسيلي.

وبمرور الأزمان انتعشت الصّناعات التّقليدية والزّخرفة وسط سكّان الجزائر، وتميّزت بطابع فنّي عكس ذوق المجتمع الجزائري ذي الثّقافة العربيّة الإسلاميّة.

ونظرا للموقع الجغرافي الممتاز للجزائر، الذي يعتبر موقعا إستراتيجيا، فقد رشّحها لأن تكون مسرحا لاحتكاك عدّة حضارات، وانعكس ذلك خاصّة على الحياة الثّقافية والفنّية، ولا تزال آثاره باقية إلى اليوم، خاصّة الرّسومات المنقوشة على سطوح الصّخور، وآثار مسارح الرّومان، دون أن نهمل الفنّ الإسلامي المتمثّل في العمارة (المساجد)، والفنّ التّصغيري والزّخرفي. ورغم التأثّر بالثّقافة الإسلاميّة وانتشارها إلاّ أنّ مواصفات التّراث الطّاسيلي لم تنعدم.

إنّ انتشار الدّين الإسلامي وسط المجتمع الجزائري، وتمسّك أهل السنّة بأحكام الحديث الشّريف، جعل الإنسان الجزائري يقف موقفا سلبيّا من التّصوير بصفة خاصّة، والفنون التّشكيلية بصفة عامّة.

واقتصرت ميادين الفنّ التّشكيلي على الخطّ والزّخرفة والعمران، وبمجيء الدّولة الفاطميّة ظهرت بوادر فنّ التّصوير، حيث وجدت بعض القطع المزخرفة والمزيّنة بتصاوير آدميّة وحيوانيّة، ترجع إلى فترة الحكم الفاطمي الشّيعي.

ومع دخول الإستعمار الفرنسي أرض الجزائر، وصلت معه مجموعات من الفنّانين المستشرقين الذين وظّفتهم الإدارة الفرنسية لخدمة أهدافها الإستعمارية. فعمل هؤلاء على جلب ونشر مبادئ الفنّ التّشكيلي الغربي باختلاف مدارسه، وهدفهم من وراء ذلك هو صقل وتكوين ذوق فـــنّي وسط المجتمع الجزائري، متشبّع بهذه الأفكار الجديدة التي مصدرها الحضارة الإباحية الغربية، ليسهل عليهم فيما بعد اجتثاث واقتلاع الشّعب الجزائري من منبته وأصله العربيّ المسلم المحافظ.

وجسّد الفنّانون التّشكيليون ذوو النّزعة الانطباعية والقريبة منها هذه الأهداف، ومنه أصبحت مسألة إنشاء مدرسة جزائرية في الفنون التّشكيلية كما كانوا يسمّونها أكثر من ضرورة

ملحّة، خدمة لأهداف الإدارة الإستعمارية المختلفة. وهكذا أصبحت فيلا عبد اللّطيف بأعالي مدينة الجزائر، مقرّا رسميّا لمدرسة الجزائر في الفنون الجميلة، ومرّ عبرها حوالي ستّة وسبعون (76) فنّانا تشكيليّا.

أمّا مواضيع التّحف الفنّية التّشكيلية التي عالجها الفنّانون، فتعدّدت واختلفت وشملت المواضيع الطّبيعية، كالكثبان الرّملية، النّخيل، الماء، الجبال، البحر، الحيوان وغيرها، كما شملت أيضا المواضيع غير الطّبيعية، كالعمران والآثار القديمة والموانئ وغيرها، فعالجوا الهودج والقافلة، واجتهدوا في معالجة حياة الرحّل، وكذلك مواضيع الوادي والسّاقية، وجعلوا من كل هذه المواضيع تحفا فنّية تشكيليّة تسحر العيون، وتصلح لأن تكون مواضيع لقصص مختلفة وناذرة.

وقد تناولت عيّنة من اللّوحات، البعض منها أنجزها فنّانون تشكيليون مستشرقون، وتتمثّل في اللّوحات التالية: "الوادي في بوسعادة" للرسّام التّشكيلي **أوجين جيراردي**، و"الغسّالات الصغيرات في الوادي" وكذلك "ريح السّموم" للرسّام التّشكيلي **إيتيان ديني**، وأخرى تابعة للفنّانين التّشكيلين الجزائريين. واخترنا لذلك اللّوحات الآتية: اللّوحة المنمنمة "حديقة داخلية" للفنّان **محمّد راسم**، و"ساحة الحكومة" للرسّام التّشكيلي **إبراهيم بن عميرة**، وقمنا بدراستها وتحليلها، وأجرينا مقارنة عليها، وتوصّلنا واستنتجنا الفرق بينها، فوجدنا كيف تعاملت كلّ مجموعة مع هذه المواضيع، ففئة المستشرقين تريد نشر أفكار ومفاهيم خدمة لأهداف معينة، وأفكار استعمارية توسّعية، وفئة الجزائريين تريد الدّفاع عن قضيّة، وهي قضيّة إثبات الذّات والدّفاع عن مجتمع له مميّزاته وتقاليده وعاداته، بفضل إحياء فنّ المنمنمات الإسلامي الأصيل. وكذلك تضمين لوحاتهم رسائل وطنيّة وثوريّة عبر مواضيعهم المختلفة.

كما توصّلنا إلى اكتشاف أنّ أغلبية لوحات الفنّانين التّشكيليين الجزائريين كان يفضلها فئة المشاهدين الانطوائيين، نظرا لحرص أصحابها في استعمال الألوان الدّاكنة والغامقة والقاتمة، كالبنيّ والأسود وغيرهما. أمّا جلّ لوحات الفنّانين المستشرقين، فكانت تفضّلها فئة المشاهدين الانبساطيين، الذين يفضّلون الألوان المتفتّحة الزّاهية والمشرقة.

وقد حاولت أن أظهر أصالة الفنّ التشكيلي الجزائري و تواصله عبر العصور و عبر مختلف المحطّات التّاريخية، وهذا رغم الأزمات والظروف الصعبة التي مرّ بها وأخطرها ظروف الإستعمار الفرنسي الذي حاول اجتثاث شعب من منبته وسلخه عن ماضيه عن طريق إدخال مفاهيم غربية جديدة إلى المجتمع الجزائري. ورغم ذلك بقى فنّنا التشكيلي متواصلا مع تاريخه بفضل رجال بقوا أوفياء لأصالتهم ومنهم الفنّان محمد راسم رحمه الله الذي برع في فن المنمنمات، وبفضله عرف شهرة و ازدهارا كبيرين.

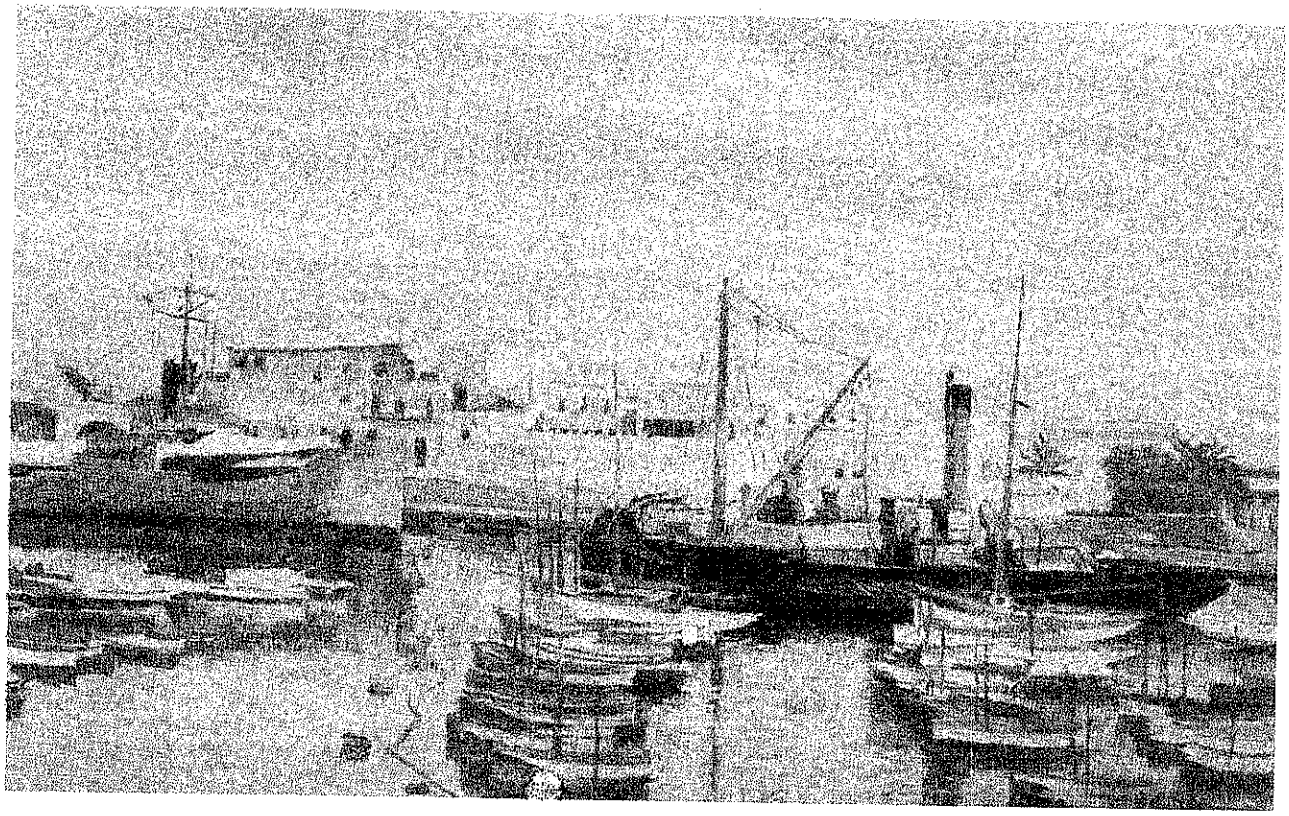
إنّ فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر الممتدّة مابين سنة 1830 و 1962 والتي هي موضوع دراستنا تزخر بعدّة إنجازات فنيّة تشكيليّة على اختلاف مواضيعها وتعدد أهدافها، والتي لا يزال الكثير منها يزيّن جدران بعض المتاحف المحلية والعالمية. ورغم الدراسات والبحوث التي تناولت بالدراسة هذا الموضوع إلا أنها تظل ناقصة. ويجب أن نشير إلى أنّه وإلى يومنا هذا لم تقم أية هيئة بعملية جرد وإحصاء لعدد التحف الفنية التشكيلية التي أنجزت في هذه الفترة من حياة الجزائر. والملاحظ على تلك الدّراسات أنها أنجزت من لدن بعض الأجانب، أمّا الجزائريّين فكانت لهم محاولات جدّ محتشمة أنجزها بعض الفنّانين أو الجهات المسؤولة، ورغم ذلك لم تستطع تلك البحوث والدّراسات أن تصل إلى النّتائج المرجوّة، وتفتقر إلى الشموليّة, فنجدها تتطرّق إلى جانب

من الموضوع و تهمل جوانب أخرى. وعلى هذا يبقى هذا الميدان يتطلّب دائما المزيد من الدّراسات الفنيّة المعمّقة والبحوث الأكاديمية، حتى نستطيع أن نكتشف المزيد من أسرار هذه الفترة في المجال الفنّي التشكيلي الذي أهمل مدّة طويلة.

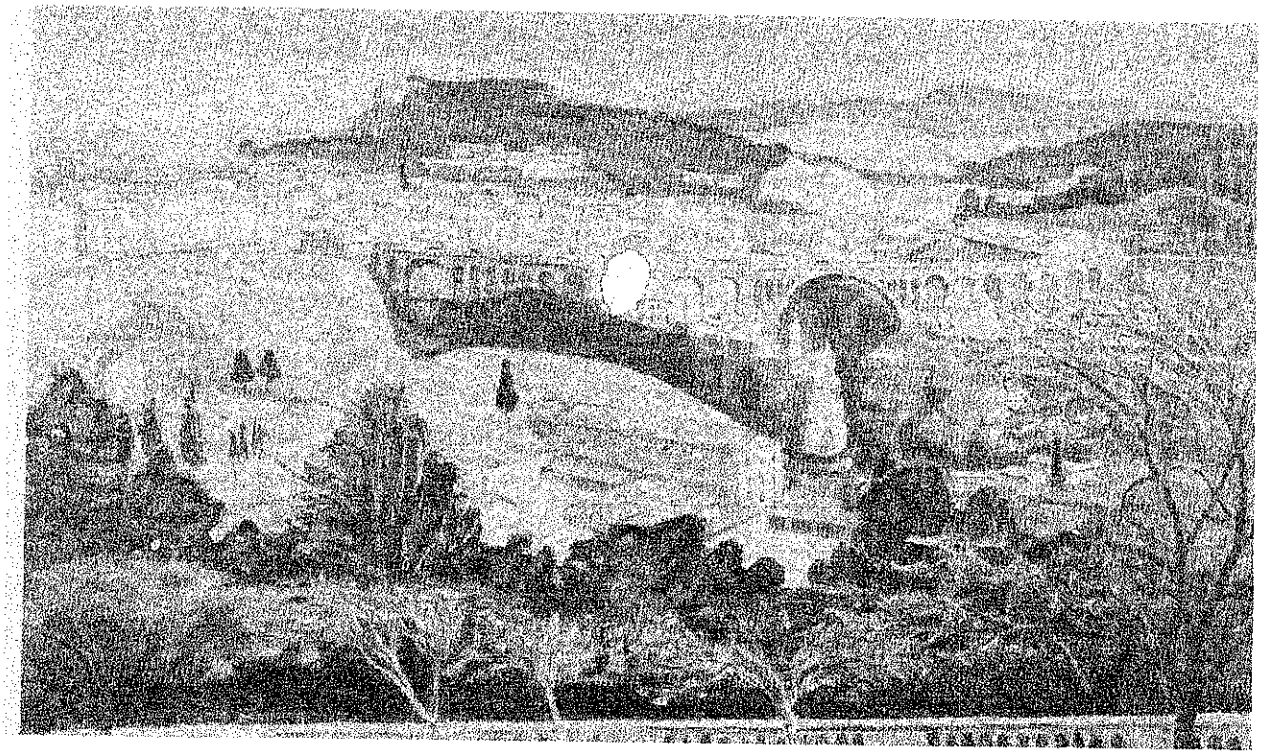
الملاحق

- ملحق اللّوحات الفنية التّشكيلية المنجزة في الجزائر مابين 1830 و 1962.
- ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين في الجزائر مابين 1830 و 1962.
- ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين مابين 1830 و 1962.

ملحق اللّوحات الفنية التّشكيلية المنجزة في الجزائر مابين 1830 و 1962.



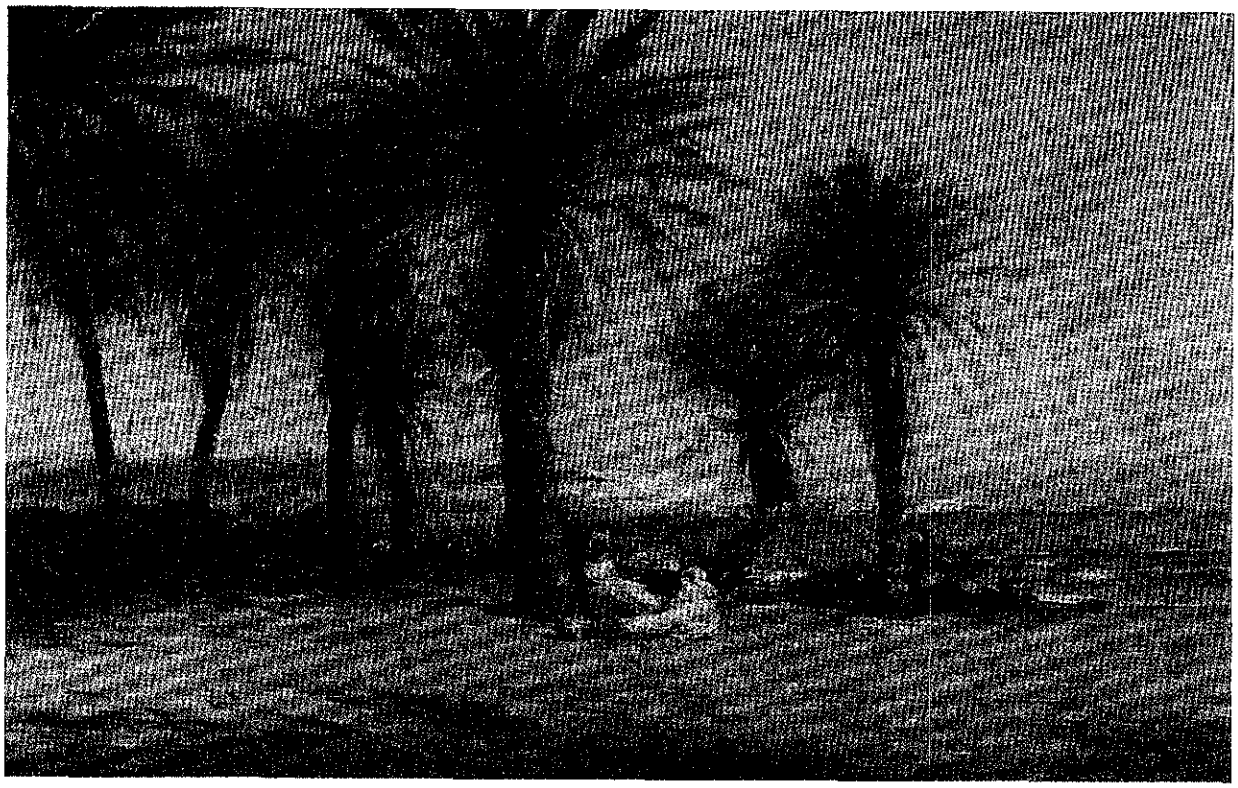
ميناء الجزائر لأندري هيبيتارن
لوحة زيتية بقياس 38 * 55



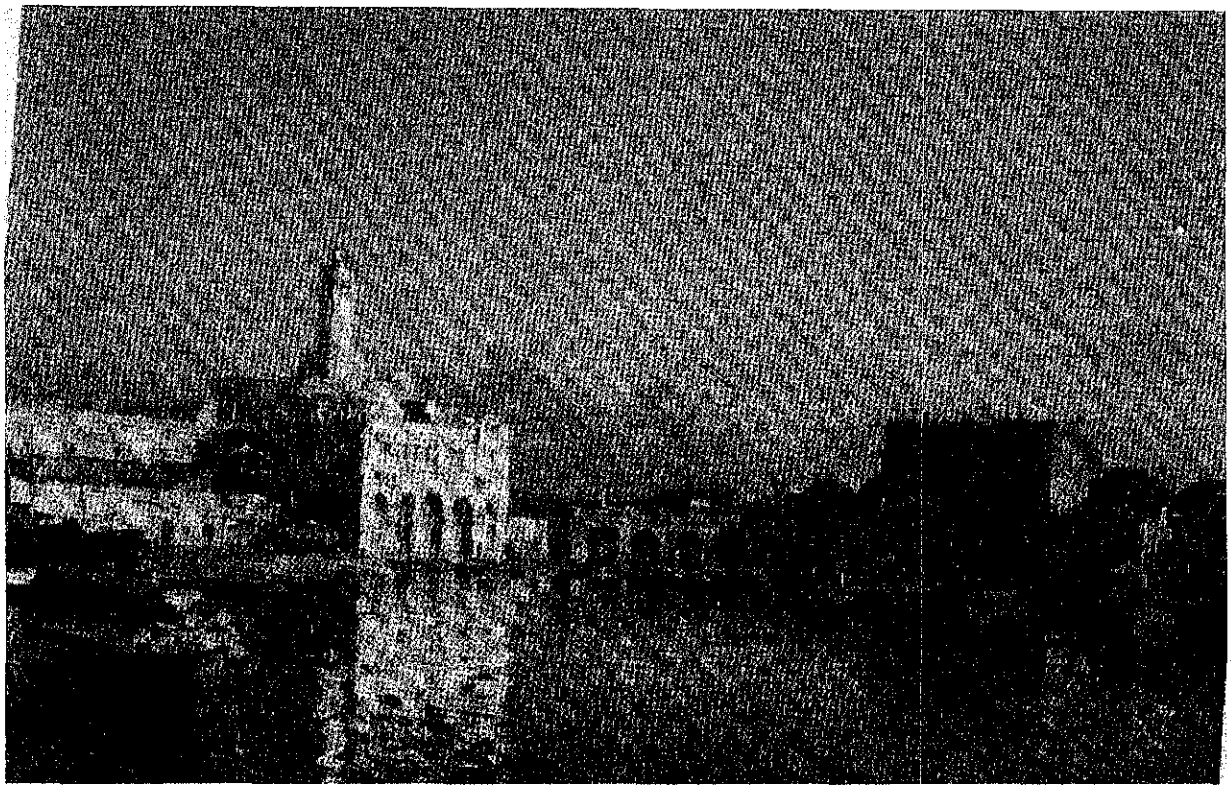
جسر سيدي راشد بقسنطينة ل بيار لوباج
لوحة زيتية بقياس 60 * 88 سم

منظر من أعالي الجزائر بسهل المتيجة ل جاك سيمون
لوحة زيتية

فتيات قبائليت ل ألفريد شاطو
لوحة زيتية بقياس 81 * 49 سم



خليج الجزائر (منظر من حديقة التجارب) ل ماري – أيمي لوكاس – روبيكي
لوحة زيتية بقياس 41 * 55 سم



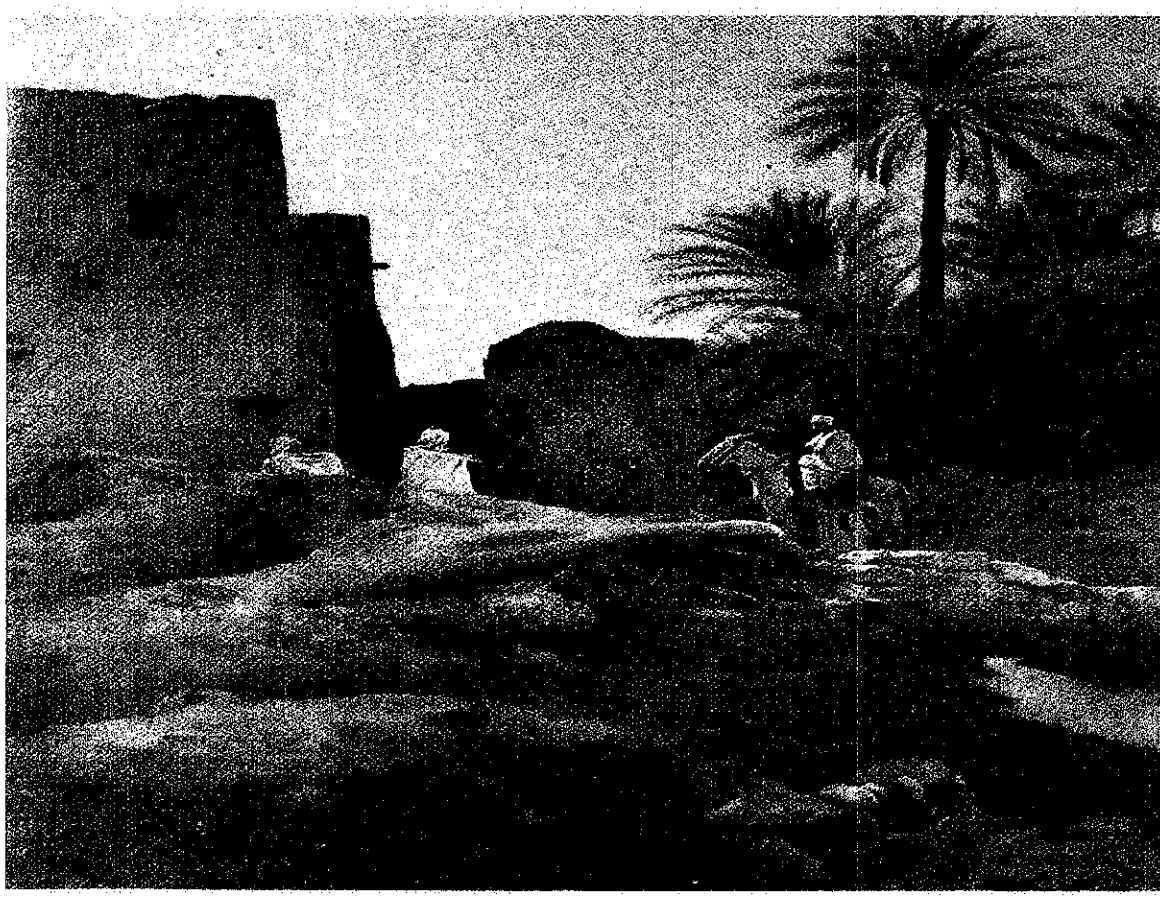
أميرالية الجزائر ل ماريوس رينو
موجودة بمتحف الفنون الجميلة بمرسيليا
لوحة زيتية بقياس 38 * 55 سم

امرأة جزائرية تحضّر الشّاي ل جون دوني
موجودة بمتحف بولوني بلانكور بفرنسا
لوحة زيتية بقياس 79 * 63.5 سم

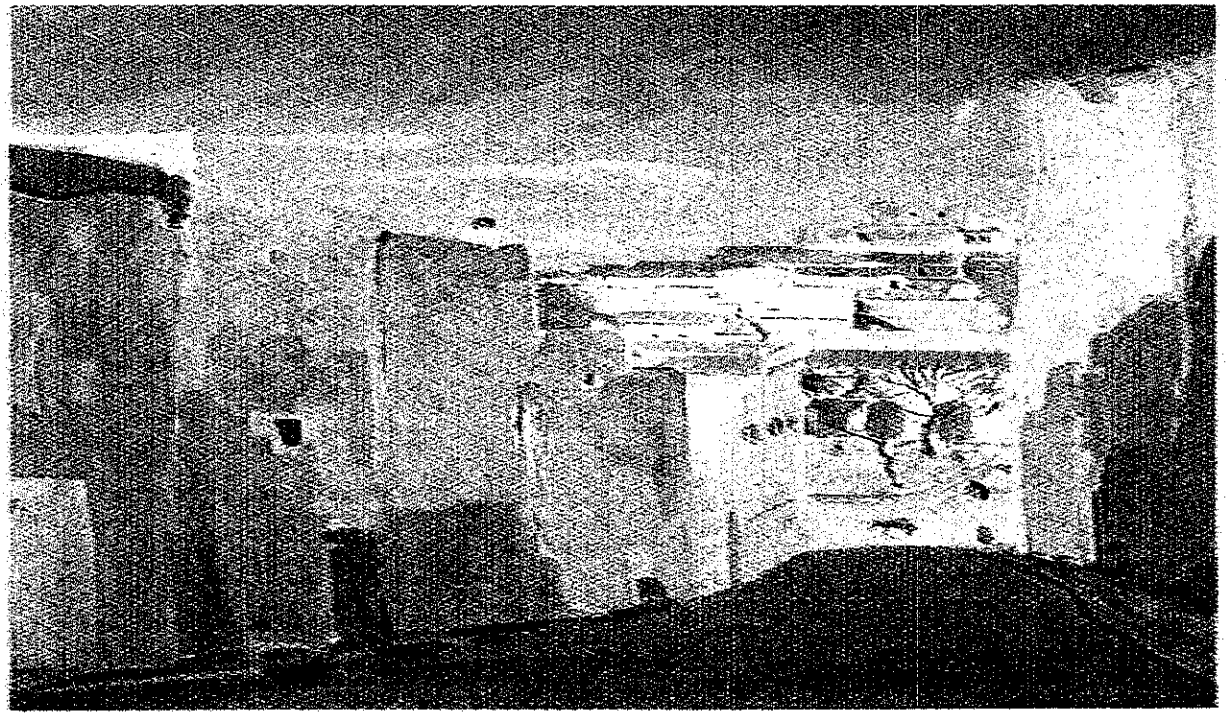
إميل ديكر : "ثلاثة صور لامرأة من الأوراس"
رسم زيتي على قماشة – قياس 82 * 5 * 62.5 سم

لويس – جوزيف أنطونيس : "سوق بمحاذاة الواحة"
رسم زيتي على قماشة – قياس 90×130سم

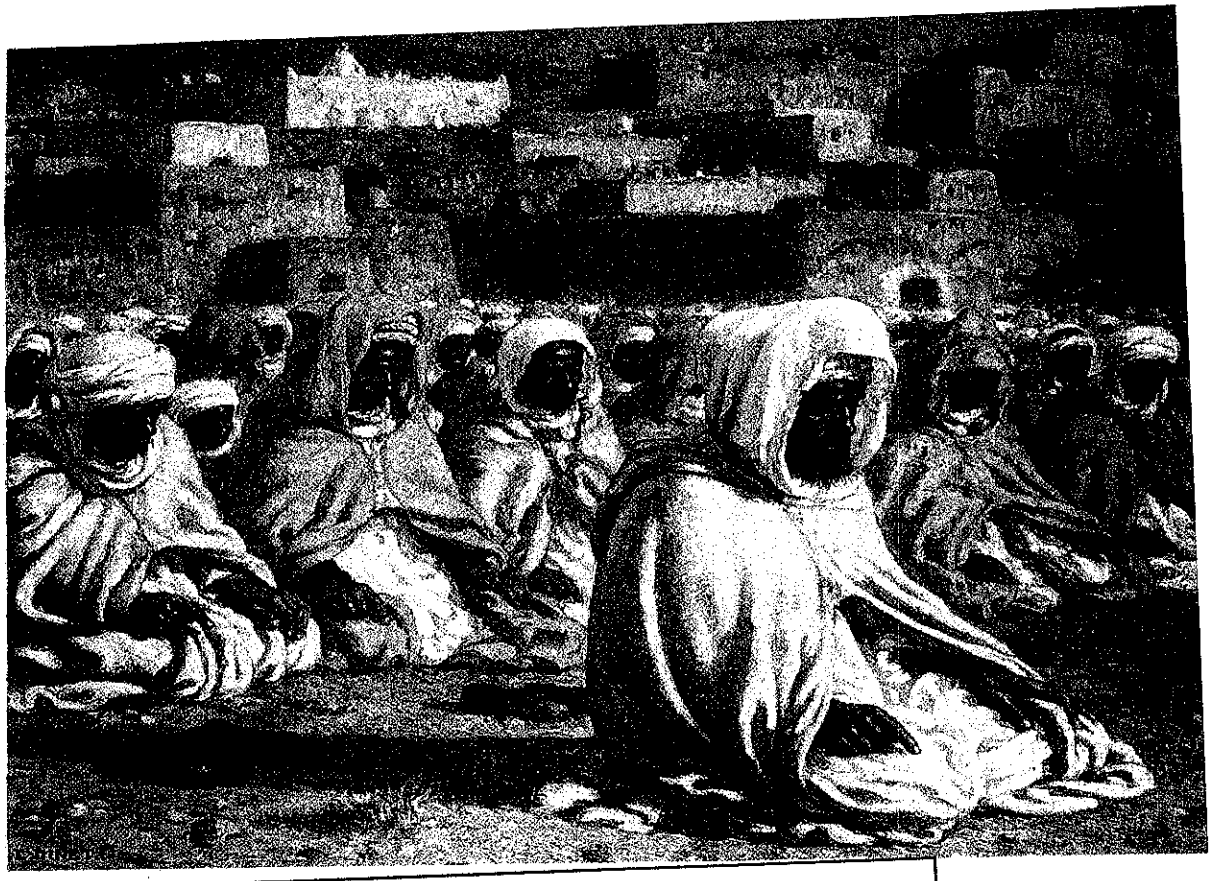
جول فان بيسبروك : "السوق الكبير"
رسم زيتي على قماشة – قياس 120×200سم



لويس شونبورن : "فارس أمام القصر"
رسم زيتي على قماشة – قياس 49×75,5سم



لويس – ميستال برنار : "الشارع الأصفر"
رسم مائي – قياس 72×47سم



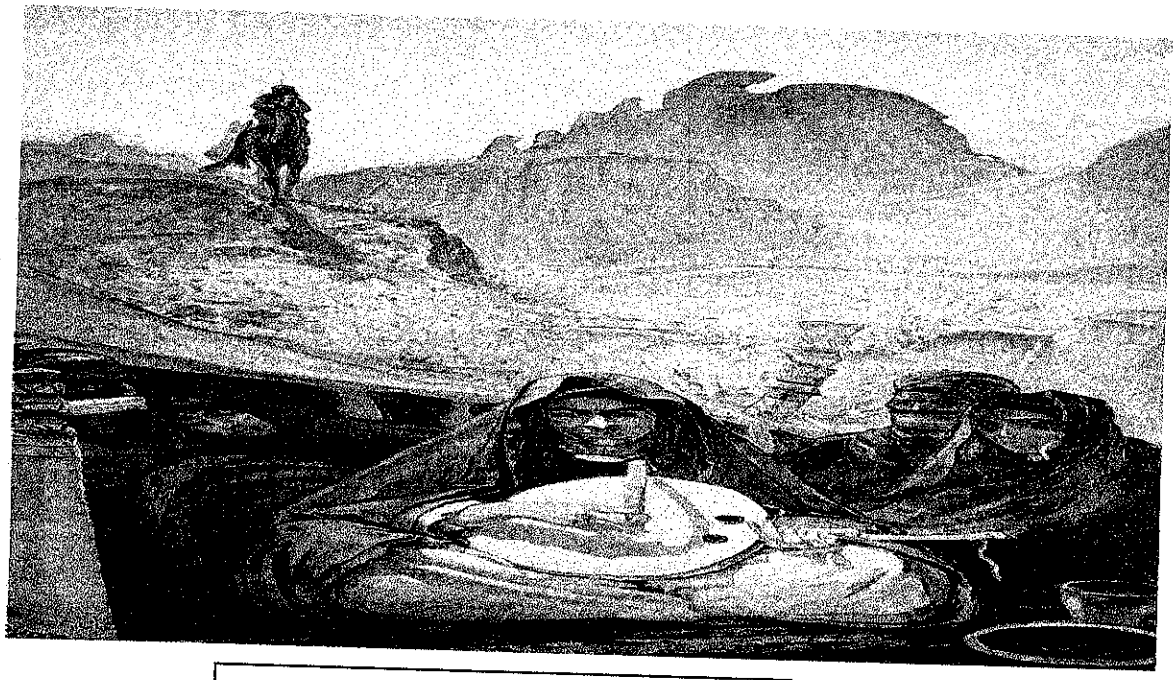
إيتيان ديني : "إمام يؤمّ المسلمين"

رسمت نحو سنة 1922

رسم زيتي على قماشة – قياس 78,2×85,4سم

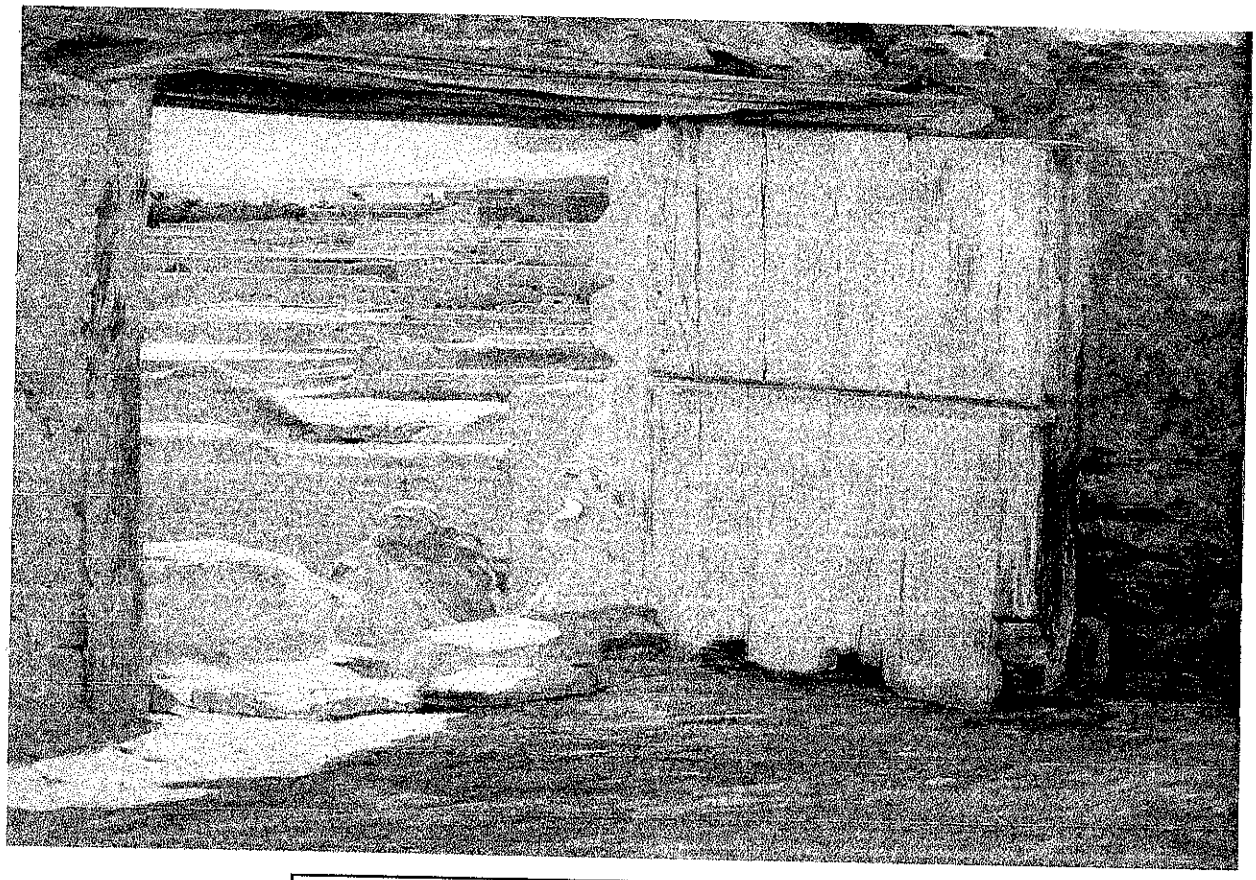
روني هيس : "الناعورة"

زيت على قماشة – قياس 139×228سم

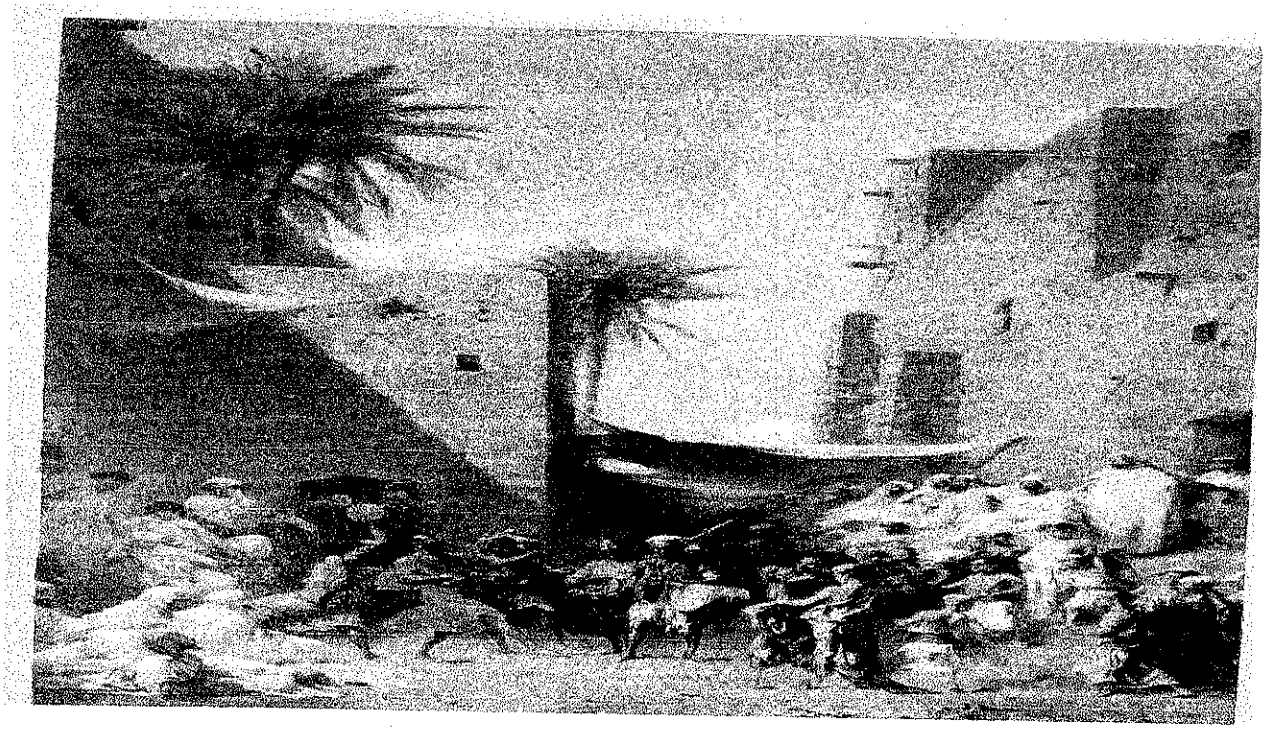


بول إيلي دي بوا : "الضاربة على آلة إيمزاد"
رسم زيتي على قماشة – قياس 1800×209سم

أوجان فرمانتن : "حي في الأغواط" 1859
زيت على قماشة – قياس 142×103سم



أوجين جيراردي : "باب مفتوحة على بوسعادة"
رسم زيتي على قماشة – قياس 59×45,5سم



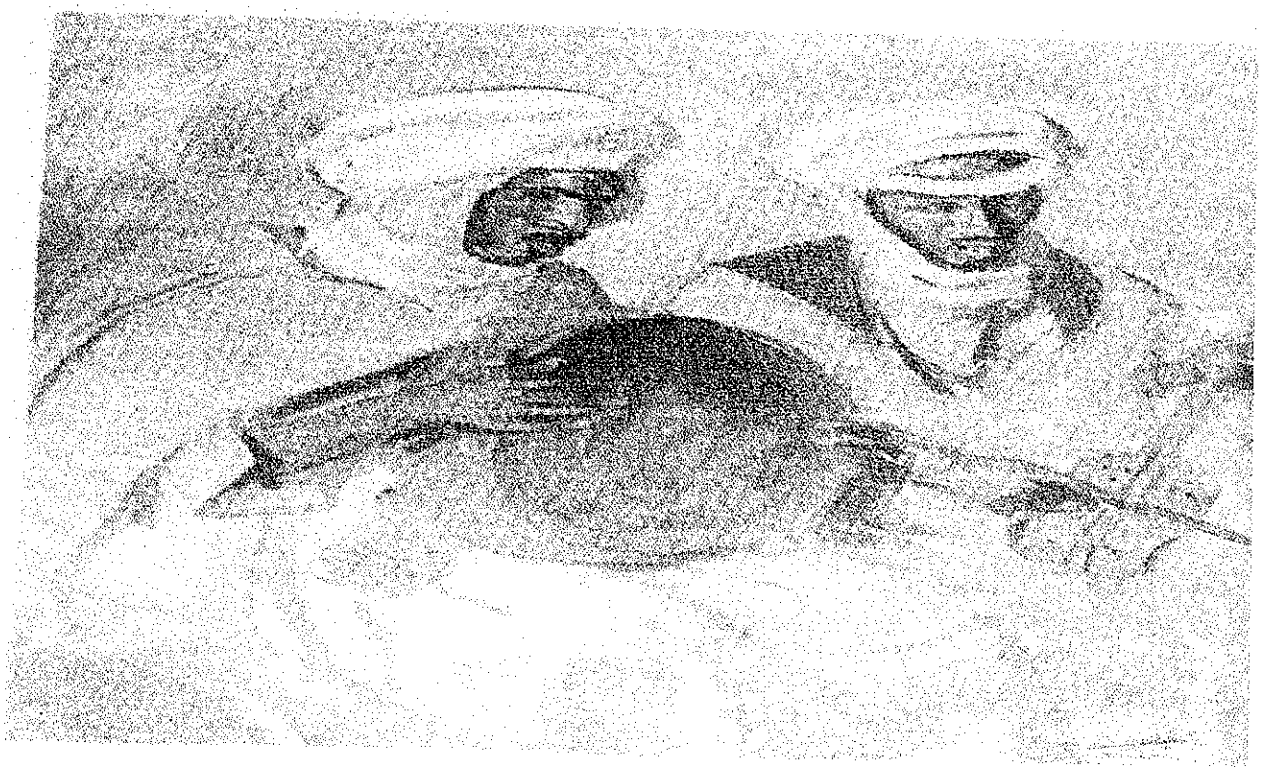
أوجين فرومنتان : "بهلوان أسمر الصحراء"
أنجزت سنة 1867
رسم زيتي على لوحة – قياس 65,1×44,4سم

جول فان بيسبروك : "حسناء أولاد نايل"

رسم زيتي على لوح – قياس 48×33,5سم

جول طوبان : "أشغال النساء"

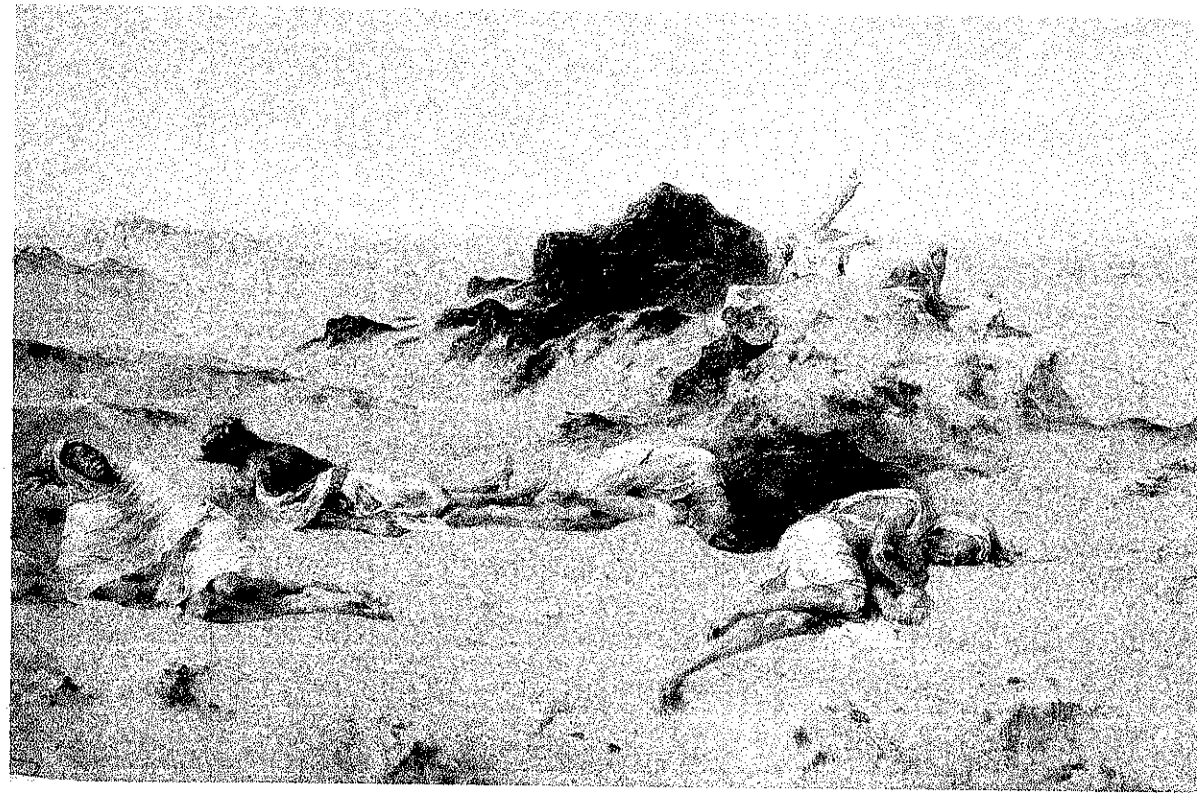
رسم زيتي على قماشة – قياس 73×60سم



لوسيان جونا : "الموسيقيون المكفوفون"
رسم زيتي على قماشة – قياس 65×50سم

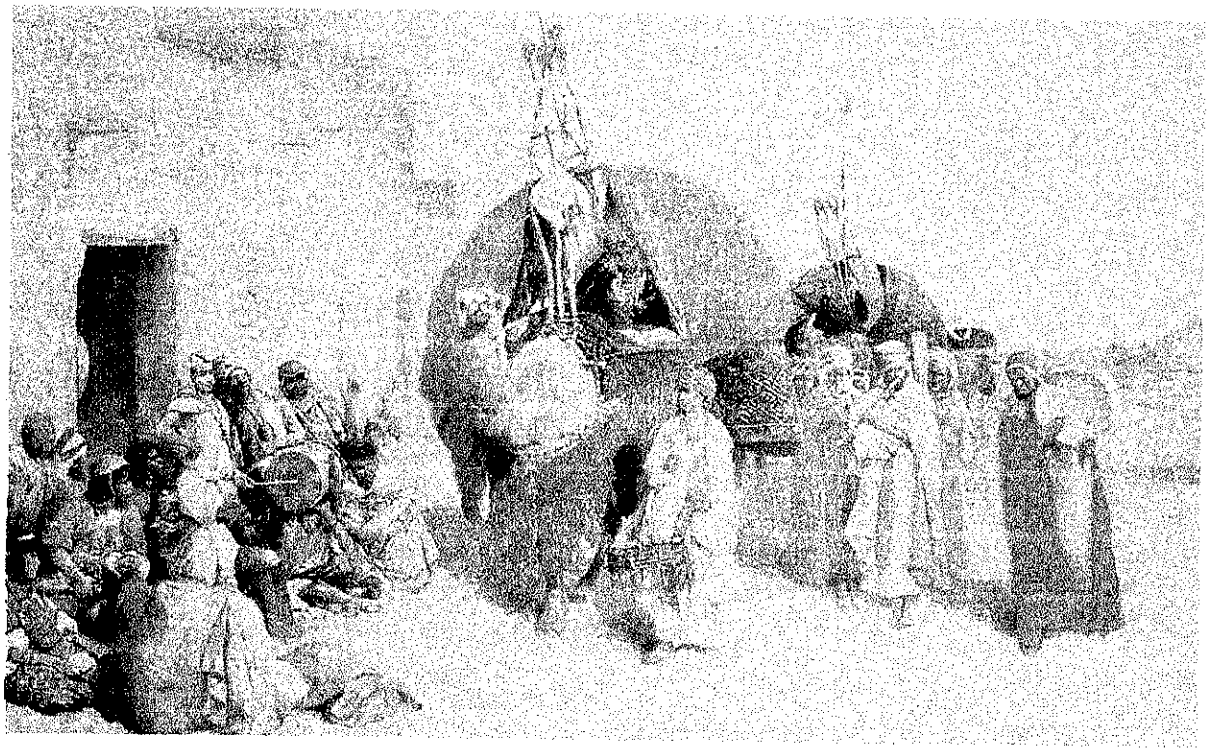
إيتيان ديني : "العاصفة"
زيت معالج بالبيض مرسوم على الورق المقوّى
– قياس 34×39سم

هنري روسو : "الواد في الصخور"
رسم زيتي على لوح – قياس 23×32سم



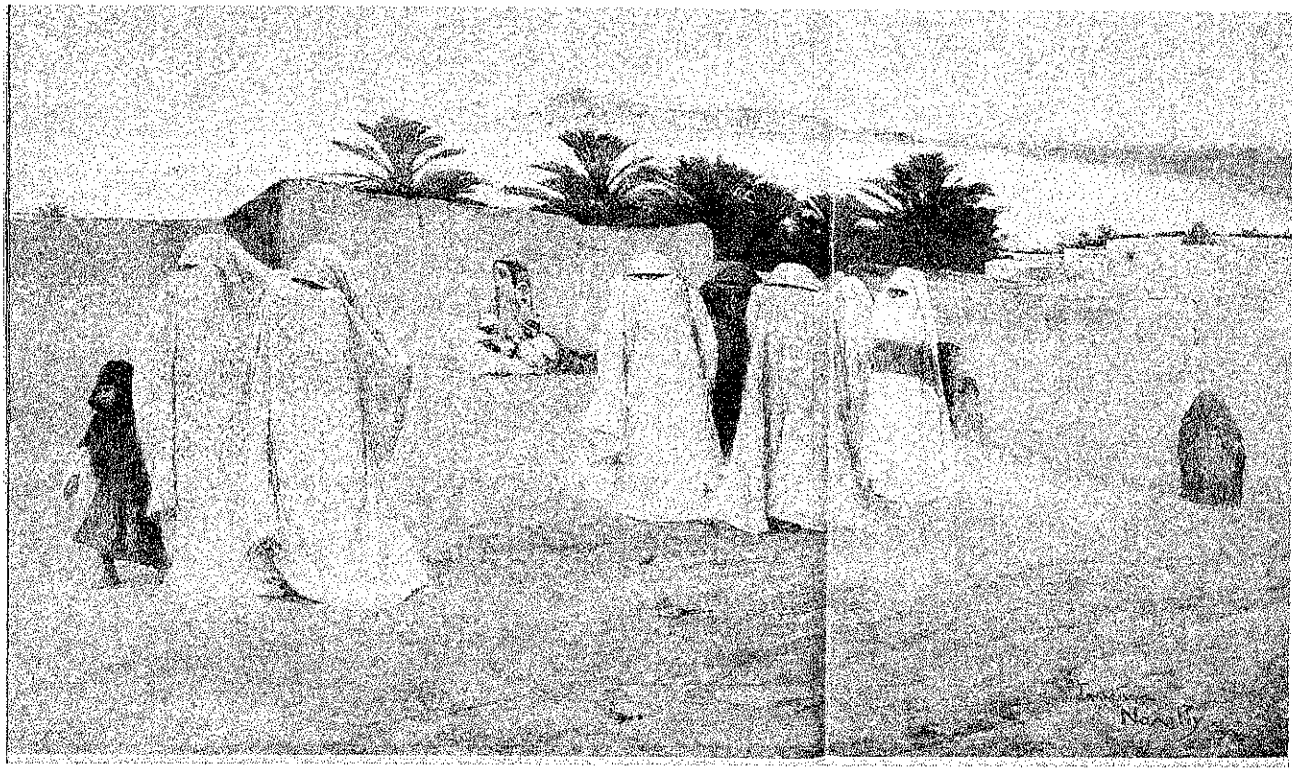
أوجين فرومنتان : "بلد الضّمإ"
زيت على قماشة – قياس 103×143,2سم

شارل لانديل : "الصناعة الفخارية بالقنطرة"
رسم زيتي على قماشة – قياس 121×88سم ،
محفوظة بمتحف القصر القديم بمدينة لافال الفرنسية

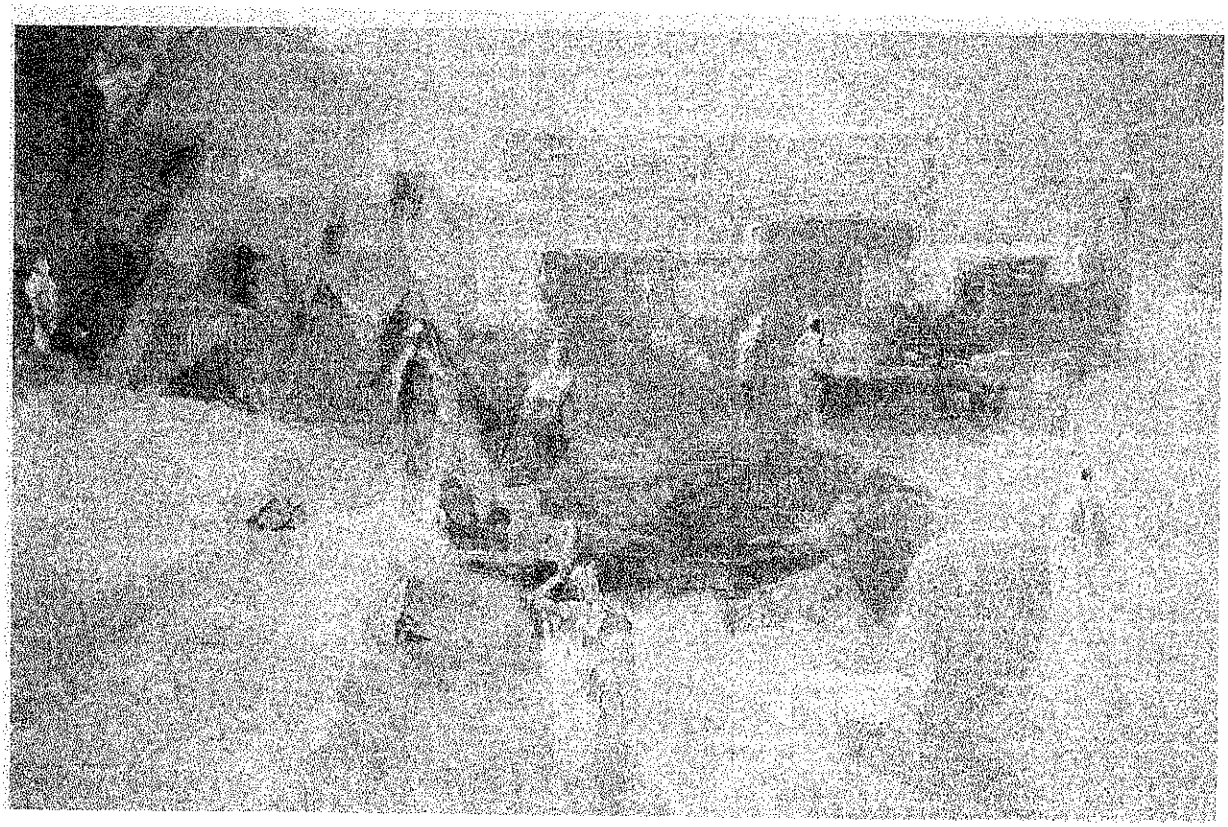


فيليب باقي : "عرس في بسكرة" 1889
رسم زيتي على قماشة – قياس 76,8×114,3سم

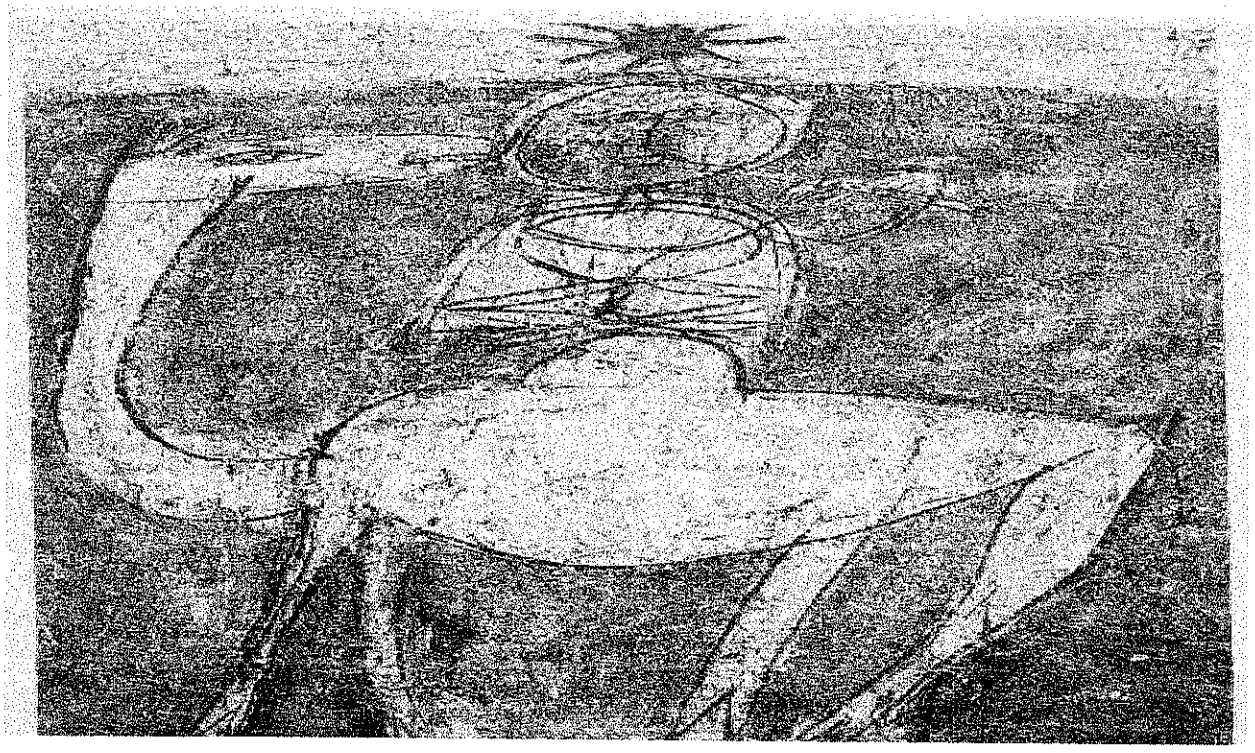
إيتيان ديني : "فتيات تشاهدن حفلا من أعالي السطوح"
رسم على ورق مقوّى – قياس 24×20سم



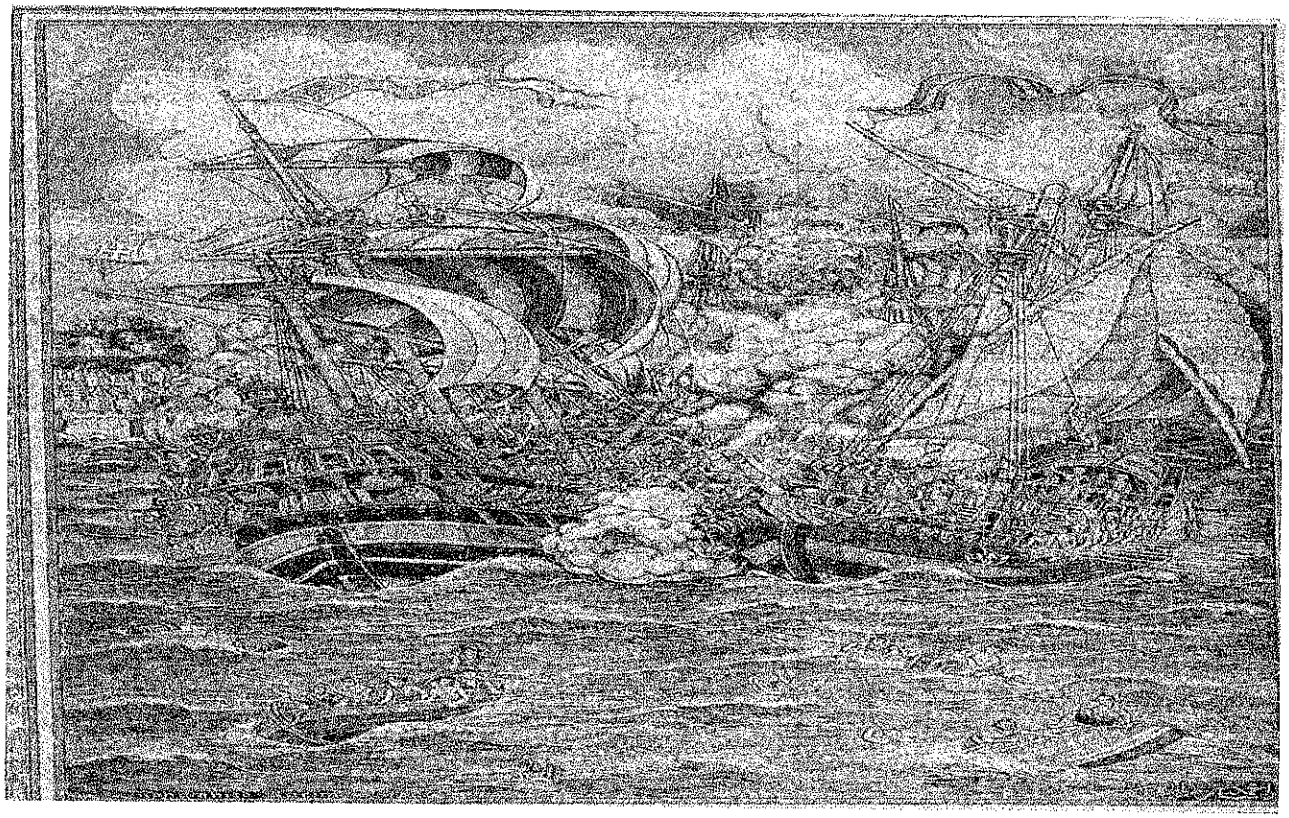
فرنسيسك نولاي : "نساء عائدات من المقبرة"
زيت على لوح – قياس 79×128سم



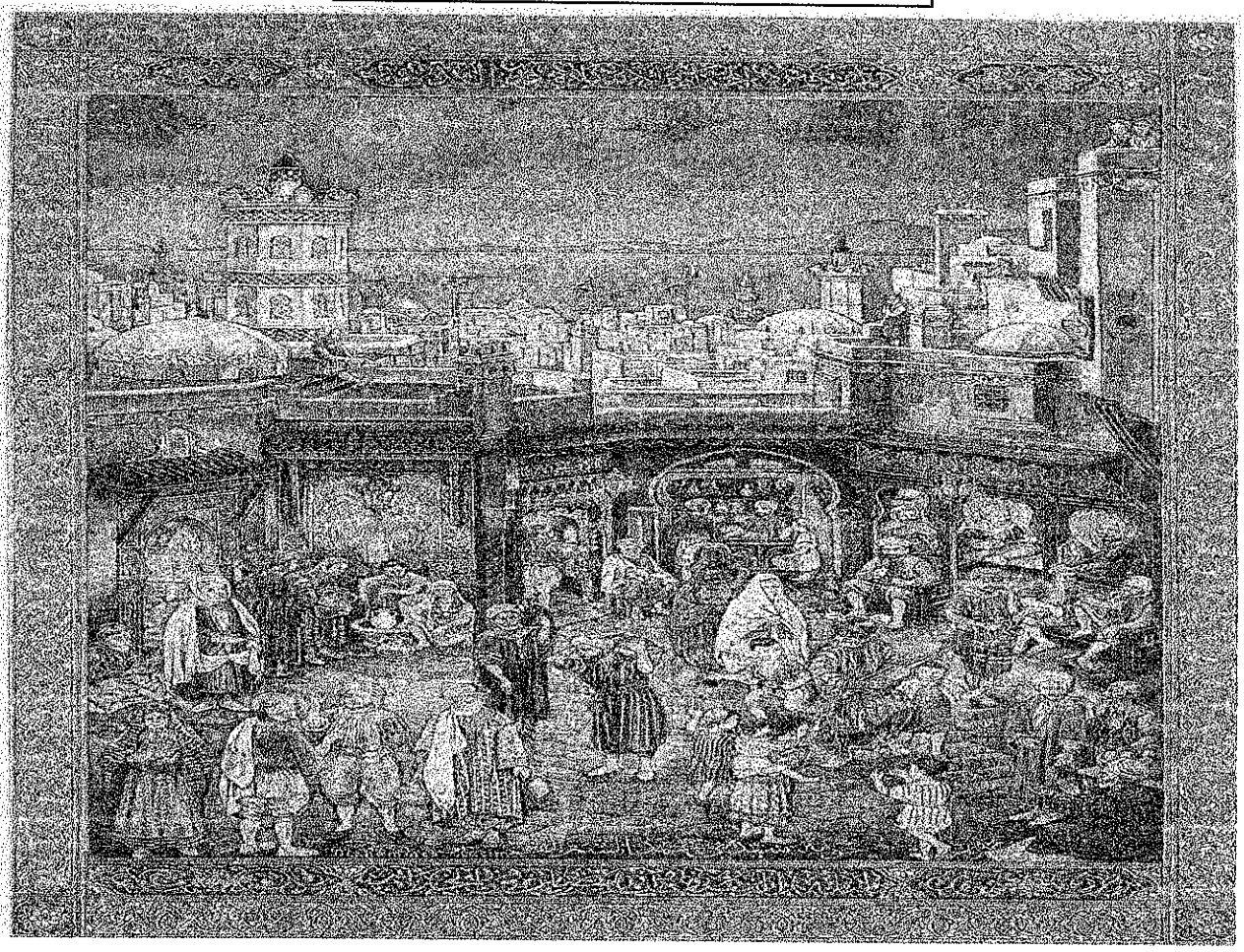
القصر ل محمّد بوزيد
لوحة زيتية بقياس 38 * 45 سم



يزمّر فوق حدبة الجمل ل جون دي بيفي
موجودة بجمعية جون دي بيفي باريس
لوحة زيتية بقياس 116 * 89 سم



لوحة منمنمة تمثّل معركة بحرية ل محمد راسم



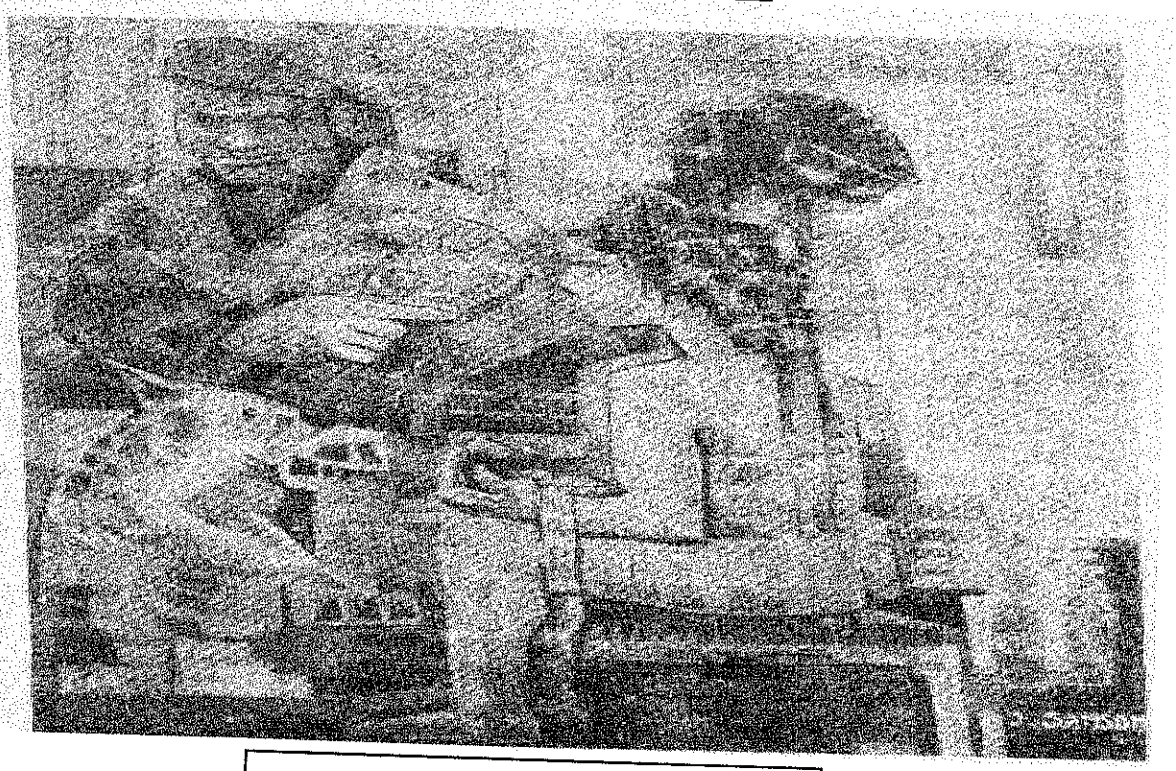
لوحة منمنمة تمثّل إحدى ليالي رمضان بالجزائر العاصمة ل محمد راسم

لوحة منمنمة تمثّل بورتريه خير الدين بربروس ل محمد راسم

هضبة رملية ل أرمان بوان

لوحة منجزة بمادة الباستيل بقياس 48 * 59 سم

بورتريه ل فليجاني خيرة
لوحة زيتية



فتاة شابة ضد كلب ل إسماعيل صمصوم
لوحة زيتية محفوظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر

رجل باللون الأزرق ل محمّد تمّام
لوحة زيتية محفوظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة

ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين في الجزائر مابين 1830 و 1962:

1)- أكاين مارسال (Ackein Marcelle) ولد بالجزائر سنة 1882 وتوفي بها سنة 1952.

2)- ألبانياك جون- ماري ALBANEC Jean- Marie ولد بمدينة سانتيان الفرنسية سنة1931. نال منحة الدراسة بمؤسسة عبد الطيف سنة 1957 متخصص في فن النحت، كما زار الجنوب الجزائري سنة 1959 من لوحاته " درب بقصر بغرداية" رسم بالريشة وكذلك "بئر بغرداية" رسم ماني.

3)- ألسينا خوزي أو جاك (Alsina jose eu jacque). يجهل تاريخ ميلاده ووفاته أنجز عدة لوحات خاصة بمنطقة القبائل والصحراء عرضت لوحاته بإمضائه في معرض الفنانين الفرنسيين سنة 1900 وكذلك في المعرض الإستعماري بمرسيليا سنة1906.

4)- أنطونيس لويس – جوزيف (Anthonissen Lovis-Joseph) ولد بمدينة زندفليات البلجيكية سنة 1849 وتوفي بباريس سنة 1913 .

5)- أنطوني لويس (Antoni Louis) ولد سن 1872 بمدينة باستيا الفرنسية وتوفي بالجزائر سنة 1940.

6)- أبيان لويس (Appian Louis) ولد بمدينة ليون الفرنسية سنة 1862 وتوفي بها سنة 1896، تكون مثل أبيه أدولف (Adolphe) بمدرسة الفنون الجميلة بليون ثم تتلمذ على يد كابانال (Cabanal) بباريس، رسم وبذوق مناظر طبيعية وكذلك مشاهد ومناظر بالجزائر وخاصة بمدينة بسكرة.

7)- أزنار لويس- كزافيي(Aznar Louis-Xavier)، نشط بالجزائر من سنة 1924 إلى سنة 1957، ولد بالجزائر، عضو بجمعية الفنانين الفرنسيين. نال منحة الحكومة العامة بالجزائر.

8)- أسيس أرمان (Assus Armand) ولد بمدينة الجزائر سنة 1892 وتوفي بمدينة أنتيب (Antibes) سنة 1977.

9)- باربي فالدو-لويس ويلقب بفالدو-باربي (Barbey Valdo-Louis) ولد بمدينة فاليرس (Valleyres) بسويسرا سنة 1883 وتوفي بمدينة باريس سنة 1964، وهو من جنسية فرنسية، كان يعرض لوحاته بمعرض الفنانين المستقلين ابتداءا من سنة 1906 ثم بمعرض الربيع بالمعهد الوطني الفرنسي للفنون الجميلة وكذلك أعماله الفنية كانت حاضرة بالمعرض الدولي سنة 1937 وكذلك بالمعرض الفني لإفريقيا الفرنسية بباريس سنة 1935 ومن لوحاته المعروضة "سوف بمدينة المنيعة" و "غروب الشمس بمدينة الميعة".

10)- باريطو ألسيد (Bariteau Alcide) يجهل تاريخ ميلاده ووفاته، نشط بين سنة 1925 وسنة 1935 خاصة بمدينة بون (Bone).

11)- باسكولي جون- دي زيري (Bascoules. Jean-desiré) ولد بمدينة باربينيان 1886، وتوفي بمدينة مونبولييه سنة 1976، نال منحة للدراسة بمؤسسة عبد اللطيف سنة 1923.

12)-باستيان ألفراد (Bastien Alfred) ولد بمدينة إكسال(Ixelles) البلجيكية سنة 1873 وتوفي بإيكال البلجيكية 1955.

13)- بووي ماريوس (Bauer Marius) ولد سنة 1867 بمدينة لاهاي بهولندا، هو نحـــاة ورسام تكون وتعلم أسس الرسم والنحت وعمره (16) ستة عشر سنة بمعهد الفنـــون الجميلـــة بباريس، سافر إلى آسيا الصغرى وسنه (20) عشرون سنة زار الجزائر وأنجز عدة أعمـــال فنيـــة خاصة بمدينة بسكرة.

14)- بوسي أندري (Beaucé André) ولد بمدينة ران سنة 1911 وتوفي بمدينة بـــاريس سنة1974، نال منحة للدراسة بمؤسسة فيلا عبد اللطيف سنة 1946. تكون بمدرسة الفنـــون الجميلة بران ثم إنتقل إلى معهد الفنون الجميلة وكذلك الفنون الزخرفية بباريس، عرض أعمالـــه الفنية بالمعرض الوطني للفنون الجميلة سنة 1936 وابتداءا من سنة 1950 بدأ يعرض بمعـــارض المقارنة والربيع، وخلال إقامته بفيلا عبد اللطيف نال منحة الإقامة بورقلة وأنجز عدة أعمال خاصة بمنطقة تيبازة وكذلك انجز رسما مائيا خاصا بغرداية (الميزاب).

15)- بوسي جون-أدولف (Beaucé Jean-Adolphe) ولد بباريس سنة 1818 وتوفي بمدينة بولون-سير-سان 1875.

16)- بوفرارأدولف(Beaufrère Adolphe) ولد بمدينة كاميرلي سنة 1876 وتوفي بمدينة لارمور 1960، نال منحة الدراسة بمؤسسة عبد اللطيف سنة 1911.

17)- بونييي جون (Beaunier Jean) ولد بباريس 1908 وتوفي بها ســـنة 1947 نـــال منحة الدراسة بمؤسسة فيلا عبد اللطيف سنة 1938، زار الجزائر سنة 1938 حيث إلتقى زوجة المستقبل وبفعل الحرب العالمية الثانية فإنه لم يزاول دراسته بـــالفيلا إلا خـــلال ســـنتي 1945-

1946، وفي سنة 1939 عرض بالجزائر لوحاته الفنية الخاصة بالميزاب (غرداية) والمنيعة، وكذلك واحة غرداية (لوحة زيتية).

18)- بلال جون-جوزيف (Bellel Jean-Joseph) ولد بباريس سنة 1816 وتوفي سنة 1898.

19)- بيلي ليون-أدولف (Belly Léon-Adolphe) ولد بمدينة سانت أومر سنة 1827 وتوفي بباريس سنة 1877، وهو فنان استشراقي حيث يحتفظ له متحف أورسي بلوحة فنية باهرة مرسومة على قطعة من القماش أنجزها سنة 1861 تمثل "حجاج ذاهبون إلى مكة" متعود على التردد على الصحراء وأنجز عدة أعمال فنية خاصة بالصحراء وهي رائعة.

20)- برنار لويس-ميشال (Bernard Louis-Michel) ولد بمدينة مارسيليا سنة 1885 وتوفي نحو سنة 1960.

21)- بارترون-مير ماري (Bernard-Maire Marie) وهو رسام ونحاة ولد بمدينة روبي (Roubaix) عضو جمعية الفنانين الفرنسيين، بدأ بعرض اعماله الفنية ابتداءا من سنة 1920.

22)- بيسنار ألبير (Besnard Albert) ولد بباريس سنة 1849 وتوفي بها سنة 1934.

23)- بدون دانيال (Bidon Daniel) نشط بالجزائر حوالي سنة 1930.

24)- بيلي إيتيان (billet Etienne) ولد بمارسيليا سنة 1821 وتوفي بمدينة قريو-لي-بان (Greoux-Les-Bains) سنة 1888.

25)- بيرك الفونس (Birk Alfonse) ولد بمدينة ماتس 1859 ويمكن أن يكون قد توفي بنواحي فونتان بلو سنة 1942.

26)- بلانش جون- بيار(Blanche jean-pierre) ولد بمدينة باريس سنة1927 وعاش بمدينة أكس- أون- بروفانس(Aix-en- provence) نال منحة الدراسة بفيلا عبد اللطيف بالجزائر سنة1956.

27)- بلاسكوفيتس فيران أو فرانز(Blaskovits ferene- ou franz) ولد بفيان (Vienne) بالنمسا ويجهل تاريخ ولادته ومكان وفاته وهو من أصل هنغاري(المجر) درس بمدن فيان وميونيخ وبودباست.

عرض أعماله الفنية بمعرض الفنانين الفرنسيين سنة1905 ومن اللوحات التي شدت الإنتباه بفضل روعتها لوحة مرسومة في الجزائر"تحت النخيل" آخدت مكانا لها في معرضه بالمعرض الإستعماري لسنة1906، كما أنه رسم عدة لوحات خاصة بمدينة بسكرة.

28)- بوافان إميل(Boivin Emile) ولد هذا الرسام سانت- ماري- دي مون(Sainte- Marie- du Mont) سنة 1846 ويجهل تاريخ ومكان وفاته.

29)- بومبار موريس(Bompard Mourice) ولد بمدينة رودي1857 وتوفي سنة1935 بباريس.

30)- بونو بريميتيف(Bono primitif) ولد هذا الفنان ببريسيا(Brescia) بإيطاليا سنة1890 ويجهل تاريخ ومكان وفاته نشط كثيرا بمدينة بوهران خلال سنتين 1925 و1950.

31)- بوشو إيتيان(Bouchaud Etienne) ولد بمدينة نانت سنة1898 وتوفي بباريس سنة1989 نال منحة الدراسة بمؤسسة فيلا عبد اللطيف سنة1925.

32)- بوشو جون(Bouchoud jeau) ولد بسانت هابلين سنة1891 وتوفي بمدينة نانت سنة1977.

33)- بوشوميشال(Bouchaud Michel) ولد بمدينة نانت سنة1902 وتوفي بمدينة باريس سنة1965.

34)- بوشين قاستون(Bouchiwet Gaston) ولد بمدينة كاستيل سارسان سنة1898 وتوفي بمدينة فاردان- سير- قارون نسنة1966.

35)- بوشور جوزيف-فيليكس(Bouchor Joseph-Felix) ولد بمدينة فريناس سنة1853 وتوفي بمدينة باريس سنة1937.

36)- بولانجي قيستاف(Boulanger Gustave) ولد بباريس سنة1824 وتوفي بها سنة1888.

37)- بوكي ميشال(Bouauet Michel) ولد بمدينة لوريون 1807 وتوفي بباريس سنة1890، عرض أعماله الفنية بمعرض باريس الفني إبتداءا من سنة 1835 وفي سنة1846 قدم لنفس المعرض لوحة أبواب الصحراء، رسم فيها منطقة القنطرة.

38)- بوفيول موريس(Bouviolle Maurice) ولد بمدينة بوفي(Beouvais) سنة1893 وتوفي بمدينة مارسيليا سنة1971، ونال منحة الدراسة بفيلا عبد اللطيف بالجزائر سنة1921.

39)- بوزي هونوري(Boze Honore) ولد بجزر موريس سنة1830 وتوفي بمدينة مرسيليا سنة1901.

40)- براندیل بیار(Brandel Piierre) ولد بباریس سنة1912 ویعیش بها حتی الآن، نال منحة الدراسة- بفیلا عبد اللطیف بالجزائر سنة1950 وحاز على جائزة الأغواط سنة1952.

41)- برید غمان فریدیریك-آرتیر(Bridgman Frederick Arthur) ولد هذا الرسام بمدینة تیسکیجي بآلاباما بالولایات المتحدة الأمریکیة سنة1847 وتوفي بمدینة روان الفرنسیة سنة1928.

42)- بروتي شارل(Brouty charles) ولد بمدینة باستیا سنة 1897 وتوفي بمدینة بو الفرنسیة سنة1984.

43)- براون فرانك(Brouty Frank) ولد بمدینة بیفري بماشا سویست بالولایات المتحدة حیث تجهل سنة ولادته ووفاته عاش بالمکسیك حیث لقب باکو مورینو(Paco Moreno) تکون وتعلم فن الرسم بأکادیمیة جولیان بباریس عرض أعماله بمعرض الفنانین الفرنسیین سنة1922 إلى غایة1930 کما کان مشارکا في الفنون الجمیلة بمدینة ینس زار کل من تونس والجزائر کما عرض أعماله بالمعرض الدولي الإستعماري بباریس سنة1931 أین قدم لوحته الرقصات و(الجنوب الجزائري) وکذلك نظم معرضا شخصیا له سنة1939 بنیویورك للجمهور الأمریکي لیظهرا رسوماته المائیة ولوحاته الزینیة الخاصة بإفریقیا.

44)- بفي آمیدي(Byffet Amée) ولد بباریس سنة1869 وتوفي بها سنة1934.

45)- بیزون ماریوس دي(Buzou Marius de) ولد ببایون بجیروند سنة1879 وتوفي سنة1958 بالجزائر. مارس فن الرسم لمدة أربعین سنة.

46)- كابان لويس(Cabanes Louis) ولد بمدينة تولوز سنة1867 ويجهل مكان وتـــاريخ وفاته.

47)- كار-طونوار ماري(Caire-Tonoir Marie) المزدادة طونوار، ولدت بمدينة ليون حيث يجهل تلريخ ولادتها ووفاتها، تكونت بمدينة ليون في الفنون التشكيلية حيث عرضت أعمالها ابتداءا من سنة 1882، انتقلت إلى باريس أين عرضت أعمالها إلى غاية 1886. شـــاركت في المعرض الإستعماري بمارسيليا سنة1906 بلوحة "امرأة من بسكرة"، وفي أعمالها تظهر لوحـــات سيدة شابة من بسكرة وكذلك "غزالات بسكرة".

48)- كاني مارسال (Canet Marcel) ولد بباريس سنة 1875 وتوفي بها سنة 1958.

49)-كاري كـــيتي(Carre Katty) المـــزدادة آن-مـــاري لـــوديرير (Anne-Marie Lederer) زوجة ليون كاري. ولدت بأوبراد سنة 1882 وتوفيت بالجزائر العاصـــمة ســـنة 1964.

50)- كاري ليون(Crré Léon) ولد بمدينة قرانفيل(Granville) ســـنة 1878 وتـــوفي بمدينة الجزائر سنة 1942 حاز على منحة للدراسة بفيلا عبد اللطيف سنة 1909.

51)- قاسابون أندري(Gasabonne Andre) ولد سنة بأولورون سانت-مـــاري بمدينـــة يوردو الفرنسية، عاش ونشط بالجزائر ما بين سنتي1922و1950.

52)- كاستلي ماريوس(Castelli Marius) ولد بمدينة بريميا الإيطالية سنة 1870 وتـــوفي بباريس سنة 1959.

53)- كوفي ليون(Cauvy leon) ولد بمدينة مونبوليي سنة 1874 وتوفي بالجزائر العاصمة سنة 1933، نال منحة للدراسة بفيلا عبد اللطيف بالجزائر سنة 1907.

54)- شابو جون-ماري(Chabot Jean-Marie) ولد هذا الفنان بمدينة سريزاي(Cerizay) نال منحة الدراسة بمؤسسة فيلا عبد اللطيف سنة1947 تعلم الفن وخاصة فن الرسم بالفنون الجميلة بنانت، إستغل إقامته بالجزائر لإثراء رصيده الفني حيث أقام بمدينة بسكرة وغرداية، وقد نظمت له قاعة عرض التحف بمينيون ماسار(Mignon- Massart) بنانت معرضا خاصا بالجزائر والجنوب الجزائري وهي رسومات مائية في آغلبها.

55)- شامبران جاك(Chambrin Jack) ولد بمدينة رامبوي سنة1919، وتوفي بمدينة باريس سنة 1983 ونال منحة الدراسة بفيلا عبد اللطيف بالجزائر سنة1954 وينتمي إلى التيار الذي إظهره الفنان مانيسيي الفريد(Manessier Alfred)، وهوالتيار التجريد الفرنسي أنجز هذا الرسام بعض اللوحات الحماسية والممجدة للمشاعر الشخصية.كما شارك في بعثة لوط(Lhote) لتسجيل ونقل أو إعادة رسم أو تقليد الرسم المنحوت على الصخور بمنطقة الطاسيلي مع كل من الفنانين لوبيواتفان (Le Potevin) وكذلك روبار مارتان(Robert Martin) .

56)-شامبو دولابولاي أكتاف دي(Champeaux de la Boulaye Octave de) ولد سنة1827 بأورليان وتوفي سنة1903 بمدينة باربيزان بإيطاليا حيث أقام بها بعد رحلة قادته إليها سنة،1870 عرض أعماله الفنية بمدينة الجزائلر سنة1880 وبجمعية الفنون الجميلة وشارك

بمعارض الفنانين الفرنسيين المستشرقين بقاعة ديران-ريبال في سنتين1896-1897 بلوحاته الخاصة بمناظر مدينة الجزائر وفي سنة1898 شارك بلوحات خاصة بمدينة الأغواط .

57)- شوفال هنري-بيار(Cheval Henri-Pierre) ولد بباريس سنة1897 وتوفي بها سنة1976 يستاز بطابع خاص في الرسم والتلوين وخاصة في المناظر الطبيعية والبوتريهات. إشترك في المعرض الربيع إبتداءا من سنة1924، كما أنه عرض بمعارض الفنانين المستقلين وفي سنة1928 عرض أعماله الفنية في قصر الفنون الجميلة ببروكسيل(بلجيكا) وفي سنة1929 بالمعرض الدولي برشلونة حيث نال جائزة فيلا سكاز لرسم وفي سنة1930 بالجائزة معهد الفنون الجميلة.وإستدعى للرسم في مدينة الأغواط سنة1952.

58)- شيدان جون-آدولف(Chudaut Jean-Adolphe) ولد بمدينة بيزانسون سنة1860 وتوفي بها سنة1929.

59)- كلاران جورج(Clarin Georges) ولد بباريس سنة1843 وتوفي بمدينة بال-إيل-آون-مار(Belle-ile-en-Mer) سنة1919.

60)- كلاران بيار-أوجين ولد سنة1897 بمدينة كومبري وتوفي بمدينة طوروييني-آون-شاريس(Thorigné-en-Chancy) سنة1980. درس بمؤسسة فيلاعبد اللطيف بالجزائر سنتين 1929-1930.

61)- كلامنس هنري(Clalens Henry) ولد بمدينة نيم الفرنسية سنة1905 وتوفي بمدينة لي إيسكالد(Les Escaldes) سنة 1937 نال منحة الدراسة بفيلا عبد اللطيف سنة1930.

62)- كولنغتن أوجين(Colington Eugene) ولد سنة1880 وتوفي سنة1961. أنجز هذا الرسام عدة أعمال فنية عرضها للبيع في المزاد العلني خاصة بمنطقة بوسعادة خلال سنة1925 ويعتبر هذا الفنان خريج المدرسة البلجيكية أسلوبه في الرسم واضح وراتع في نفس الوقت.

63)- كوتي شارل(Cottet Charles) ولد بمدينة لوبي(Lepuy) سنة1863 وتوفي بمدينة باريس سنة1925.

64)- كوررتيليي ماري- أنطوميت(Courtillier Marie-Antomette) ولدت هذه الفنانة سنة1913 بمدينة بورج وتوفيت سنة1982 بمدينة فار(Vers) تتلمدت بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، وشاركت في عدة معارض بمدينة الجزائر خلال سنوات مابين1950-1960 ومن بين لوحاتها."صباح في مدينة الجزائر".

65)- قرا مونيك(Gras Monique) ولدت بمدينة براست سنة1910 ويجهل تاريخ ومكان وفاتها. درست الرسم بمدينة الفنون الجميلة بباريس، بعد أن عرض لوحاتها في معارض الفنانين الفرنسية إبتداءا من سنة1926 وحازت على منحة السفر إلى المغرب والجزائر وتونس سنة1937 سمحت لها بإكتشاف جمال هاته البلدان. أقامت بمدرسة كازا فيلازكيس بمدريد وتحصلت على مأموريات لزخرفة بعض الجداريات ثم رجعت إلى الجزائر سنة1942 حيث وصلت إلى منطقة الهقار.

عرضت أعمالها في جمعية الفنون الجميلة لفرنسا خاصة لوحات"نساء مدينة عين صالح"، كما عرضت بقصر الفن الحديث لمدينة باريس سنة1955 لوحة الترقي (الهقار) وكذلك بعض الأعمال الخاصة بموريطانيا والنيجر.

66)-دابا ألفريد(Dabat Alfred) ولد بمدينة البليدة سنة1869 وتوفي بمدينة الجزائرسنة1935.

67)- دانياك-ريفير شارل(Dagnac-Riviere Charles) ولد بباريس سنة1864 وتوفي بمدينة موري-سير-لوان(Moret-sur-Loing) سنة1945.

68)- دانيال- بوفري باسكال(Dagnac-Bouvert Pascal) ولد بباريس سنة1852 وتوفي بمدينة كينساي (Quincey) سنة1929.

69)- دامار-دي بواهنريات(Damart-De Bois Hanriette)المزدادة دامار (Damart) زوجة بول-إيليا دي بوا. ولدت هذه الرسامة سنة1885بمدينة سان مار(Saint Mard) وتوفيت بمدينة الجزائر سنة1945.

70)- دوبان تيراز(Debains Thérése) ولدت هذه الرسامة بمدينة فارساي سنة1907 ويجهل تاريخ ومكان وفاتها.

تتلمذت بآكاديميت رانسون، عرضت لوحاتها بمعرض الفنانين الأحرار، وكذلك بمعرض الربيع، وفي سنة1951شاركت في معرض إتحاد الفنانين بإفريقيا الشمالية بالجزائر العاصمة، ومن لوحاتها عن الجزائر نذكر "أزهار" رسمتها سنة1951، ولوحة "جلبان عارس" وهو نبتة زارعية مزهرة يزرع لأزهاره بغرض زخرفة حدائق المنازل، وكذلك لوحة "الميزاب" وكذلك مناظر طبيعة صحراوية بالرمال الوردية، حيث عرضت هذه اللوحة بالمعرض الذي نظم بمدينة غرداية سنة1955 من طرف متحف نفس المدينة، حيث خصص بموضوع الجنوب كما تناوله رسامون مدرسة الجزائر.

71)- ديكرز إميل(Dechérs Emile) ولد سنة1885 بمدينة أونسفار(Ensival) ببلجيكا وتوفي سنة1968 بفارفيا(Verviers) ببلجيكا.

72)- دوقارس جون- لويس(Degueurce Jean- Louis) ولد هذا الفنان بمدينة الجزائر سنة1915 وتوفي بمدينة غيليزان سنة1962.

73)- دولاهوق أليكس(Delahogue Alexis) ولد بمدينة سواسون(Soissons) سنة1867 وتوفي بمدينة يلاندي –لي-تور(Blandy- Lés- Tours) بسانمارن(.Saint Marune).

74)- دولامورنييار مارك(De Lamorniére Marc) إن المعومات التي وصلتنا عن هذا الرسام تبقى ناقصة. فلحد الآن يبقى تاريخ ميلاده ووفاته ومكان ازدياده مجهولا.

وما يعرف عنه أنه أقام بالجنوب الجزائري لمدة وهذا ما جاء في الجريدة"L'echo D'alger) بتاريخ06 نوفمبر1941 على لسان زوجته.وكذلك معرض الخاص الذي نظم بقاعة بومبادور (Pompadour) بمدينة الجزائر والذي عرضت فيه لوحات خاصة بالمناظر الطبيعية، ولوحات خاصة بالطبيعة الميتة وبورتريهات...)

كما أنه رسم لوحات خصصها لمدينة ملكية ومزاب بغرداية حيث عرضهما بمعرض غرداية سنة1955.

75)- دولاب جورج(Delabays Gearges) ولد بالجزائر العاصمة سنة1910 وتوفي بمارسيليا سنة1986.

76)- دولاب سوزان(Delabays Suzanne) ولدت هذه الرسامة بمدينة الجزائر سنة1907 وتوفيت سنة1994 بمدينة بيجون(Piegon).

77)- دينيبي جاك(Denien Jacques) ولد بباريس سنة1894 وتوفي بها سنة1983 ومن أهم إنجازاته لوحة "غروب الشمس" التي رسمها بمدينة عين الصحراء بالجنوب الغربي.

78)- دونيس موريس(Denis Maurice) ولد بمدينة قرانفيل (Granille) سنة1870 وتوفي بمدينة سان-جرمان-أون-لاي(Saint-Germaine-en-Laye) سنة1943.

79)- دوشاي أوجين(Deshayes Eugéne) ولد سنة1862 بمدينة الجزائر وتوفي بها سنة1939.

80)- دوفال بيار(Deval Pierre) ولد سنة 1897 بمدينة ليون وتوفي سنة1993 بمدينة لافاليت-دي-فار(Lavalette- du-Var) نال منحة الدراسة بفيلا عبد اللطيف بالجزائر سنة1922.

81)- دينيا إتيان (Dinet Etienne) ولد بباريس سنة1861 وتوفي بها سنة1929، دخل الإسلام وحج إلى مكة المكرمة سنة1929 ودفني بمدينة بوسعادة سنة1930 حسب وصيته وكان من أعز أصدقائه سليمان بن إبراهيم الذي توفي سنة1953.

82)- دومباسل دومايكسمورون راوول دو (Dompasle De Meixmoron Raoul De) ولد بمدينة نانسي سنة1869 وتوفي بباريس1928 إبن لرسام مختص في رسم الطبيعية. شارك في معارض لوران(Lorrains) إبتداءا من سنة1890. أقام ببسكرة رفقة الرسام إميل فريان من بين لوحاته" منزل السيدة" بمدينة بسكرة1892.

83)- ديبوا بول-إيلي(Dubois Paul-Elie) ولد بمدينة كولومبيي- شاتولو سنة1886. وتوفي بمدينة مونتبيار (Montbeliard) سنة1946 نال منحة الإقامة بفيلا عبد اللطيف سنة1920.

أوكلت له مهام إنجاز الصور الإضاحية لثلاث كتب حول الصحراء الجزائرية من طرف ثلاثة أدباء مشهورين الأول.لبيار بونوا(Pierre Benoit) تحت عنوان الأطلسي(Atlantide) والثاني لأنجيل مارفال- بارتوان تحت عنوان أغاني الهقار والثالث لأندري شافريون (Angel Maravl-Beuthoin) تحت عنوان متزميتي الصحراء (Purithains du Desert).

84)- ديبيفي جون(Dubuffet Jean) ولد بمدينة لوهافر سنة 1901 وتوفي بباريس سنة 1985 زار هذا الفنان الجزائر ثلاثة مرات ابتداءا من سنة 1947 هذا التاريخ الذي اكتشف فيه مدينة المنيعة وقد أعجب كثيرا بالمناظر الطبعية الصحراوية ثم عاد سنتي 1948و،1949 إن بعض لوحاته المرسومة هناك محفوظة في مقر الإتحاد المركزي للفنون الزخرفية بباريس ومنها (واحة العقارب ومسرح الصحراء).

85)- ديكرو إيدوارد(Ducros Edouard) ولد بمدينة إيكس-أون-بروفانس سنة1856 وتوفي بها سنة1936.

86)- ديفراسن شارل (Dufresne Charles) ولد بمدينة ميلمون (Millenont) سنة1876 وتوفي بناحية لاساين (Laseyne) سنة 1938، أقام بفيلا عبد اللطيف سنتي 1910-1911.

87)- دي براز (Duprez) المزدادة كريسمان فان إيلتن إيليزابيت (Kruseman Van Etten Elizabeth) ولدت بنيويورك سنة 1976 إبنة الرسام الهولندي منـدريك-ديريـك كريسمان فان إيلتن. درست بباريس واستقرت بها، عرضت أعملها الفنية في معـرض الجزائـر للفنانين الجزائريين والمستشرقين ابتداءا من سنة 1923، وقد طغت علـى لوحاتهـا في الجزائـر الموضوعات المستوحاة من منطقة بسكرة التي تبقى محفوظة في مجموعات التحف الخاصة بها.

88)- ديران جون (Durand Jean) ولد سنة 1894 وتوفي سنة 1977 ويعتبر هذا الإسم هو الإسم الذي يمضي به لوحاته الفنية اما إسمه الحقيقي فيمكن أن يكون جون- فرانسوا ديران- شابرون (Jean-François Durand-Chaperon).

89)- ديتي جون-بول (Duteyx Jean-Paul) ولد سنة 1897 وتـوفي سـنة 1954، توجد لوحة رائعة ممضاة من طرفه متمثلة في بورتريه أو صورة منقولة لإمرأة جزائرية في مجموعـة متحف الفنون الإفريقية والأوقيانية (Oceaniews) بباريس، كما أنه توجد عدة بورتريهـات ثمينة لنساء جزائريات تباع في المعارض العمومية.

90)- ديستيان هنري (Destienne Henry) ولـد بمدينـة كونـك-سـير-أوربيـال (Conques-Sur-Orbiel) سنة 1872، وتوفي سنة 1949 بباريس.

91)- إيفنبوال هنري (Evenepoel Henry) ولد بمدينة نيس سنة 1872 وتوفي بباريس سنة1899.

92)- فاجيت-جرمان بيار(Faget-Germain Pierre) ولد بمدينة بوردو سنة 1902 وتوفي بمدينة الجزائر سنة 1961.

93)- فوك فرانسوا (Fauk François) ولد بمدينة ليل الفرنسية سنة 1911 وتوفي بباريس سنة 1979، أقام بفيلا عبد اللطيف سنتي 1945و1946.

94)- فيناس بول (Fenasse Paul) ولد بمدنة الجزائر سنة 1899 وتوفي بمدينة نيو برولنفاع (تكساس بالولايات المتحدة الأمريكية) سنة 1976.

95)- فراندو أوقستان (Ferrando Augustin) ولد بمدينة مليانة سنة 1880 وتوفي سنة1957 بمدينة وهران.

96)- فيريي قابريال (Ferrier Gabriel) ولد بمدينة نيم سنة 1847 وتوفي سنة 1914 بباريس.

97)- فييقي موريس (Fievet Maurice) استفاد من منحة سفر إلى كل من مدينة الأغواط والهقار سنة 1948 مرفوقا بزوجته وكان عمره حوالي 25 سنة، كان ضابطا مختصا بركوب الجمل أو المهري بالصحارى.

98)- فلاسشوان قيستان (Flasschoen Gustane) ولد بمدينة مولنبيك سانت-جون ببلجيكا سنة 1868 وتوفي ببروكسل سنة 1940.

99)- فونت كونستنتان (Font Constantin) ولد سنة 1890 بمدينة آوش (Auch) ويجهل تاريخ ومكان وفاته وعين كعضو معهد الفنون الجميلة سنة 1926.

100)- فوجيتا ليونار-تسي قي هاري (Foujita Leonard-tsu Gu Haru) ولد بمدينة إدوقاما باليابان سنة 1886 وتوفي بمدينة زيوريخ سنة 1968.

101)- فوكيراي شارل (Fouqueray Charles) ولد بمدينة لومان سنة 1869 وتوفي بمدينة باريس سنة 1956.

102)- فرايلونغ بيار (Freilong pierre) ولد بمدينة شاطوناف-سير-شارونت سنة 1886، وتوفي بالأبيار بالجزائر سنة 1961.

103)- فرار تيودور (Frère Theodore) ولد بباريس سنة 1841 وتوفي بها سنة 1888.

104)- فريان إميل (Friant Emile) ولد بمدينة دياز (موزيل) سنة 1863 وتوفي بباريس سنة 1932.

105)- فريزون جيهان (Freson Jehan) مدرسة بلجيكا ولد سنة 1882، وتوفي سنة 1961، تتلمذ بأكادمية الفنون الجميلة ببروكسل وزار الجزائر سنة 1926 ورسم بها عدة لوحات خاصة للجزائر العاصمة وصحراء الجزائر، ثم زار المغرب سنتي 1927-1928.

106)- فرومنتان أوجين (Fromentin eugene) ولد بمدينة لاروشيل (Larochelle) سنة 1820 وتوفي بسانت-موريس 1876.

107)- قادون آنطوان (Gadan antoine) ولد بمدينة سار-كوت دور(Cote D'or -Seurre) سنة 1854 وتوفي سنة 1934 بمدينة بون.

108)- قاج بول (Gage Paul) ولد بباريس 1902 وتوفي بها سنة 1983.

109)- قالان جيلبار (Galland Gilbert) ولد بمدينة ليون سنة 1870 وتوفي بمدينة الجزائر سنة 1950.

110)- قاليرو سوفار (Galliero Sauveur) ولد بمدينة الجزائر سنة 1914 وتوفي بباريس سنة 1963.

111)- قارتي بيار (Garttier Pierre) ولد بمدينة فالونسيا سنة 1930 ويعيش بمدينة قالارق، درس بفيلا عبد اللطيف1960.

112)- قاستي جورج (Gasté Georges) ولد بباريس سنة 1869 وتوفي بمدينة مادورا بالهند سنة 1910.

113)- قوديسار إميل (Gaudissad Emile) ولد بمدينة الجزائر سنة 1872 وتوفي بباريس سنة 1956.

114)- وتيي-أنطوني ماري (Gautier-Antoni Marie) زوجة الفنان لويس آنطوني ولدت سنة 1870 بباريس وتوفيت بها سنة1960.

115)- قازان-هارتزيق فارناند (Gazan-Herzig Fernande) إبنة الفنان إدوارد هارتزيق ولدت بمدينة تيزي وزو سنة 1891 وتوفيت بمدينة فالوري سنة 1979.

116)- قايل دوسانت-ليجي ليون (Geille de Saint-Legen Léon) ولد بمدينة الجزائر سنة 1863 ويجهل تاريخ ومكان وفاته.

117)- جيروم جون-ليون (Gerome Jean-Léon) ولد بمدينة فيسول (Vesoul) سنة 1824 وتوفي بمدينة باريس سنة1904.

118)- جيرمان-تيل ألفونس (Germain-Thill Alphonse) ولد بمدينة صور الغزلان سنة 1873 وتوفي بمدينة الجزائر سنة 1925.

119)- جيني قابريال (Ginet Gabriel) ولد بمدينة الجزائر سنة 1900 وتوفي بمدينة تولون سنة 1980.

يعتبر هذا الفنان المهندس الرئيسي لمدينة الجزائر تكون كرسام ومختص في الصور الإيضاحية بمدرسة الفنون الزخرفية بباريس، شارك في زخرفة مقر بلدية الأبيار سنة 1926.وأستاذ بالمدرسة التطبيقية لنفس المدينة كما أنه تعاون مع الفنان هنري فالونسي (Henry Valensi) في إنجاز خريطة فرنسا، وعرض أعماله بمعارض الفنانين الفرنسيين سنة 1927.

120)- جيراردي إيدوارد (Girardet Edouard) ولد بمدينة لولوكل (Le Locle) بسويسرا سنة 1819 وتوفي بمدينة فرساي سنة 1880.

121)- جيراردي أوجين (Girardet Eugène) ولد بمدينة باريس سنة 1853 وتوفي بها سنة 1907، زار منطقة القنطرة وبسكرة في المرة الأولى سنة 1879 ثم عاد وزار الجزائر ثمانية مرات.

122)- قراناتا لويس (Granata Louis) ولد بمدينة سبيزانو قراند بإيطاليا سنة 1901 وتوفي بمدينة صالون-دو-بروفانس سنة 1964.

123)- قروليق كيرتيس (Grolig Kurtius) ولد بمدينة مايسن بألمانية سنة 1805 وتوفي بمدينة فرساي سنة 1863.

124)- قروبيانو نيكولاس (Gropéano Nicolas) ولد بمدينة باكو برومانيا سنة 1866 وتوفي بباريس سنة 1936.

125)- قرو إيرناست (Gros Ernest) ولد بمدينة الجزائر سنة 1859 وتوفي ببئر مراد رايس بالجزائر سنة 1932.

126)- قيدي قاستون (Guedey Gaston) ولد بمدينة آلبي(Albi) سنة 1874 ويجهل تاريخ ومكان وفاته.

127)- قيقو بول (Guigou Paul) ولد سنة 1834 بمدينة فيلار (Villars) وتوفي بباريس سنة 1871.

128)- قيومي قوستاف (Guillaumet Gustave) ولد بمدينة بيتو (Biteaux) سنة 1840 وتوفي بباريس سنة 1887.

129)- هامبورغ آندري (Hambourg André) ولد بمدينة باريس سنة 1909 وتوفي بها سنة 1999، نال منحة للدراسة بفيلا عبد اللطيف سنة 1933.

130)- هنان روني (Hanan Rene) ولد بمدين الجزائر سنة 1871 وتوفي بمدينة نيولي (Neuilly) سنة 1943.

131)- هانو بول (Hannaux Paul) ولد بميدنة باريس سنة 1899 وتوفي بها سنة 1954، رسم عدة لوحات منها "مساء بغرداية" و "فارس مهري بالوادي".

132)- هاربور قير فؤنسيس (Harbourger Francis) ولد بمدينة وهران سنة 1605 وتوفي بمدينة باريس سنة 1998.

133)- هافيت هنري شارل جوليان (Vavet Charles Julien) ولد بباريس سنة 1862، وتوفي بها سنة 1913.

134)- هيبيتارن أندري (Hebutarne André) ولد بمدينة مو (Meaux) الفرنسية سنة 1894 وتوفي بمدينة باريس سنة 1992، درس بمؤسسة فيلا عبد اللطيف بالجزائر سنتي 1930-1931.

135)- هارتزيق إيدوارد (Hertzig Edouard) ولد بمدينة نوشاتل (سويسرا) سنة 1860 وتوفي بمدينة الجزائر سنة 1926.

136)- هيس روني(Hise rené) ولد بمدينة كولومب سنة1877 وتوفي سنة1960 بنفس المدينة.

137)- هوبوود هنري سيلكستون(Hopwood Henry Silstone) ولد هذا الفنان بمدينة ماركفيلدي بإنجلترا سنة1860 وتوفي بمدينة إديمبورغ سنة1914.

138)- هيبار-روبال ماريوس(Hubent-RobentMarais) ولد بباريس سنة1895 ويجهل مكان وتاريخ وفاته، يعتبر هذا الفنان رساما للمناظر الطبيعية، بدأ عرض لوحاته بمعرض الفنانين المستقلين إبتداء من سنة1929، له عدة لوحات خاصة بالجزائر بتاريخ1914 وهي عبارة عن ثمرة سفره إلى المغرب العربي.

139)- هيقي فيكتور-بيار(Huguet Vicor Pierre) ولد بمنطقة لوليد(Le lude) سنة1835 وتوفي بباريس سنة1902.

140)- هيرستال جون-أوجين(Hurstal Jean-Eugéne) ولد بمدينة كرايز(Creiz) بألمانيا سنة1906 ويجهل مكان وتاريخ وفاته نال منحة الدراسة بمؤسسة فيلا عبد اللطيف سنة1935.

درس بكل من مدرسة الفنون الزخرية بستراسبورغ ثم بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، تم عمل كأستاذ لمادة الرسم بمدينة فورباخ الألمانية وستراسبوغ، إختص في الرسم بالمناظر الطبيعية ثم البورتريهات، ويحفظ له متحف الوطني للفنون الجميلة بلوحتين زيتيتين "حوالي فيلا عبد اللطيف" وبورتريه للفنان نفسه".

141)- إيرابيرا جوانو روجي(Irriera Jouanneau Roger) ولد بمدينة بوردو سنة1884 وتوفي بمدينة إيكس-إو-بروفانس1957.

142)- جوناس ليسيان(Jonas Lucien) ولد بمنطقة آنزان شمال فرنسا سنة 1880 وتوفي بباريس سنة1947.

143)- جوف بول(Jouve Paul) ولد بمدينة مارلوت سنة1878 وتوفي بباريس سنة1973. درس بفيلا عبد اللطيف سنة1907.

144)- جاند قوستاف آدولف(Jundi Gustave Adolphe) ولد بمدينة ستراسبورغ سنة1830 وتوفي بباريس سنة1884.

145)- كلاين جورج-أندري(Klein Georges André) ولد بباريس سنة1901 وتوفي بها سنة1992.

146)- كلايس-هاتزيق إيفون(Kleiss-Herzig Yvonne) ولدت بمدينة تيزي وزو سنة1895 وتوفيت بمدينة مونجان1968.

147)- لاكور شارل(Lacour Charles) ولد بمدينة ليون سنة1861 وتوفي بها سنة1941، عرض أعماله بمعرض الفنانين الجزائريين والمستشرقين سنة1913 بمدينة الجزائر

وباريس وبجمعية الفنانين المعمرين الفرنسيين سنة1921 وشارك بلوحتين خاصتين بمناظر من مدينتي الجزائر وبسكرة وشارك بلوحة أميرالية-الجزائر في معرض الفنانين الفرنسيين سنة1924.

148)- لاندل شارل(Landelle Charles) ولد بمدينة لافال(Laval) سنة1821 وتوفي بمنطقة شونوفيار-سير-مان سنة1908.

149)- لاندل جورج(Landelle Georges) ولد بباريس سنة1861 وتوفي بها سنة1899.

150)- لانطوان فارناند(Lantoiwe Fernand) ولد بمدينة ماريتس(Marets) شمال فرنسا سنة1828 وتوفي سنة1955 بنفس المدينة.

151)- لونوا جون(Launois Jean) ولد بمنطقة ليسابل دولون(Les Sables-D'donne) سنة1898 وتوفي بمدينة الجزائر سنة1942 نال منحة الدراسة بفيلا عبد اللطيف سنة1920.

152)- لوري فراسنوا(Lauret François) ولد بمدينة بينيان(Pignans) سنة1920 وتوفي بمدينة تولون(Toulon) سنة1868.

153)- لازارق بول(Lazerg Paul) ولد بباريس سنة1845 وتوفي بمنطقة أسنيير(Asnieres) سنة1902.

154)- لوكارون جورج(Le caron Georges) ولد بمدينة باريس سنة1899 وتوفي بها سنة1974 وهو تلميذا للفنان روني-كزافييا بينيا(René- Xavier Pinet) إشترك في معرض الخريف إبتداء من سنة1926 وفي معرض الرسم والرسم المائي، أوكلت له عدة مأموريات

لإنجاز الجداريات منها جدارية مقر بلدية بوا-كولومب(Bois- Colombe). تحصل على منحة للسفر إلى مدينة بسكرة بالجزائر أي قضى بها حوالي ثلاثة أشهر.

155)- لوكومبت دي نوي-جون-جول أنطون(Lecompte Du Nouy Jean-Jules Antoine) ولد بباريس سنة1842 وتوفي بها سنة1923.

156)- لوبرو آلبير(Le Prex Albert) ولد بمدينة مو(Meaux) سنة1868 وتوفي بها سنة1959.

157)- لايطون فريديريك(Leighton Frederick) ولد بمدينة سكاربوروغ(Scarborough) بإنجلترا سنة1830 وتوفي بلندن سنة1896

158)- لوباج بيار(Lepage Pierre) ولد بمدينة إيينال(Epinal) سنة1906 وتوفي سنة1983 بباريس، درس بفيلا عبد اللطيف سنة1939.

159)- لوبواتفان جورج(Le Poitevin Georges) ولد بمدينة لوهافر سنة 1912 وتوفي بمدينة إيكس- أون-بروفنس سنة 1992 نال منحة الدراسة بفيلا عبد اللطيف سنة1945.

160)- لوروي كاميي(Leroy Camille) ولد بباريس سنة1905 وتوفي بمنطقة روك برين-كاب-ماتين(Roquebrine- Cap-Martin) سنة1995. درسة بفيلا عبد اللطيف سنة1937.

161)- لوروي بول(Leroy Paul) ولد بباريس سنة1860وتوفي بها سنة1942.

162)- لوفيس موريس(Levis Maurice) ولد بباريس سنة1860 وتوفي بها سنة1940.

شارك في معرض الفنانين الفرنسيين إبتداءا من سنة1888، وأنجز عدة لوحات خاصة بمدينة بسكرة بتاريخ1892 تشهد على إقامته بالمنطقة.

163)- لوفرال روني(Levrel Rene) ولد بنانت سنة1900 وتوفي بباريس سنة1981

درس بفيلا عبد اللطيف سنة1928.

164)- لوفي-ديرمير لوسيان(Lefy Dhurmer Lacien) ولد بمدينة الجزائر سنة1865

وتوفي بباريس سنة1953.

165)- لينو قيستاف(Lino Gustave) ولد بمدينة ميلوز سنة1893 وتوفي بالجزائر

سنة1961.

166)- لوش كونستان(Louche Constant) ولد بمدينة الجزائر سنة1880 وتوفي بمدينة

قرونيوبل سنة1965.

167)- لوكاس- روبيكي ماري-إيميا(Lucas- Robiquet Marie-Aimée) ولدت

بمنطقة آفرانش(Avranches) سنة1858 وتوفيت بمنطقة بوجيا-سير-آرجين(Puget-

Sur-Argens)الفرنسية سنة1959.

168)- لونوا - آلكسندر(Lunois Alexandre) ولد بمدينة باريس سنة1863 وتوفي

بمنطقة لوباك(Lepecq)سنة1916.

169)- ماقي ريكارد(Maguet Richard) ولد بمدنية أميان سنة1896 وتوفي بمنطقة

سيلي-سير-لوار سنة 1940 ودرس بفيلا عبد اللطيف سنة 1932.

170)- ماقي جول- إيدوارد دو(Maguet Jules-Edouard de) ولد بمدينة ماتس سنة1927 وتوفي بمارسيليا سنة1878.

171)- مانسيو ليسان(Mainssieux Lucien) ولد بمنطقة فوارون(Voiron) سنة1885 وتوفي بها سنة1958.

172)- مانسيي ألفريد(Manessier Alfred) ولد بمنطقة سانت-أوان(Saint- Ouen) بمدينة صوم سنة1911 وتوفي بمدينة أورليان سنة1993.

173)- مارشان أندري(Marchand André) ولد بمدينة إيكس-أون-بروفانس سنة1907 وتوفي بها سنة1997.عرض أعماله الفنية بمعرض الخريف والفنانين المستقلين، كما حضر في معرض إفريقيا الفرنسية تحت عنوان "المشرق والجزائر في الرسم " الذي نظم بمدينة لاهاي سنة1938.بفضل ثلاثة لوحات "مدينة بسكرة القديمة، سوق بسكرة والمقهى.وكذلك بسكرة".

174)- مارشي قاستون-إيرناست(Marche Gaston-Ernest) ولد بمدينة الغزوات سنة1864وتوفي بها سنة 1932.

175)- ماريلات بروسبير(Marilhat Prosper) ولد بمدينة فارتيزات(Vertaizon) سنة1811 وتوفي بباريس سنة1847.

176)- مارلباف فرانسوا دو(Marliave François De) ولد بتولون سنة1874 وتوفي بمدين دار قينيان سنة1953.

177)- ماركي آلبير(Marquet Albert) ولد بوردو سنة1875 وتوفي بباريس سنة1947.

178)- مارتين روبار(Martin Robert) ولد بمدينة لوشارت(Louchats) سنة1925 ويجهل تاريخ ومكان وفاته، درس بفيلا عبد اللطيف سنة1953.

179)- مارزوتشي دو بيلوكش نيم(Marzocchi De Bellucci Numa) ولدت بمدينة باريس سنة1846 وتوفيت بها سنة1930.

180)- مانيس هنيس(Matisse Henri) ولد بمنطقة لوكاتو(Lecateau) سنة1869 وتوفي بمنطقة سيمياز(Cimiez) بنيس سنة1954.

181)- موفرا ماكسيم(Maufra Maxime) ولد بنانت سنة1961 وتوفي بمنطقة بونسي-سير-لو-لوار(Poncé-Sur-Le-Loir) سنة1918.

182)- ماندزان سيمون (Mandzain Simon) ولد بمدينة شالم أوليبلان ببولونيا سنة 1890 وتوفي بباريس سنة 1979.

183)- مورو ليون (Moreau Léon) ولد بمدينة قسنطينة 1904 وتوفي بتولون سنة 1986.

184)- موستاد آنا (Morstadt anna) ولدت بمدينة فياف بالنمسا سنة 1874 وتوفيت بباريس سنة 1946، تكونت وتعلمت الرسم بمدارس الفنون الجميلة بباريس، وهي رسامة المناظر الطبيعية والحيوانات عرضت أعمالها االفنية إبتداءا من سنة 1905 بمعرض الفنانين الفرنسيين. وبعد رحلة قادتها إلى الجزائر سنة 1911 شاركت بمعرض الفنانين الجزائريين المستشرقين الفرنسيين بلوحات خاصة ببسكرة، كما عرضت أعمالها بالمعرض البكولوني الي بباريس سنة 1931 عن طريق لوحة "تاجر التمور"، "مجموعة القردة"، وكذلك "شيخ علابي".

185)- ميلار فريتز (Muller Fritz) ولد بمدينة البليدة سنة 1867 وتوفي بمدينة الجزائر سنة 1926.

186)- نايجون فيليكس-جول (Naigeon Felix-Jules) ولد بمدينة بون بفرنسا (Beaune) سنة 1855 وتوفي بها سنة 1904.

187)- نيكولاي بول (Nicolaï Paul) ولد بباريس سنة 1876 وتوفي بمدينة الجزائر سنة 1952.

188)- نيفلي روجي (Nivelet Roger) ولد بباريس سنة 1899 وتوفي بها سنة 1962.

189)- نوايلي فرانسيسك (Noailly Francisque) ولد بمارسيليا سنة 1855 وتوفي بالجزائر العاصمة سنة 1942.

190)- نواري ماكسيم (Noire Maxime) ولد بمنطقة قانقلانج بمدينة موزال سنة 1861 وتوفي بمدينة الجزائر سنة 1927.

191)- نيزا رافائيل (Nusa Raphael) نشط بالجزائر خلال سنوات 1920إلى 1945 ويجهل تاريخ ومكان إزدياده ووفاته.

192)- أورتيقا خوزي (Ortega Jose) ولد بمدينة فالونس (بلنسي) بإسبانيا سنة 1877، وتوفي بمدينة قسنطينة سنة 1955.

193)- دي باك أندري (Du Pac Andre) المزدادة قانتيس ولدت بمدينة الجزائر سنة 1891 وتوفيت بمارسيليا سنة 1970.

194)- بارسيس بيار (Parsus Pierre) ولد بباريس سنة1921 ويعيش الآن بمنطقة كاستيون-دي-قار(Castillon-Du-Gard) درس بفيلا عبد اللطيف سنة1952.

195)- باسكال بول(Pascal Paul) ولد بتولوز سنة1832 وتوفي بمدينة كبيك(Québel) بكندا سنة1903.

196)- باتي نيلي(Paté Nelly) إزدادت في رامس في بداية القرن العشرين ووصلت إلى الجزائر سنة1914.

197)- بافي فيليب(Pavy Philippe) ولد سنة1860 ويجهل مكان ولادته وتاريخ ومكان وفاته، عاش لفترة قصيرة بلندن، عرض اعماله الفنية إبتداءا من سنة1874 بجمعية الفنانين الإنجليز وبالأكاديمية الملكية مابين سنتين 74و89. زار إفريقيا الشمالية نهاية سنوات 1880، عرض بمعرض الفنانين الفرنسيين إنجازات فنية حول الجزائر، منها لوحة "وصول عروس إلى القرية" و" بسكرة ".

198)- بيري ماريوس(Perret Marius) ولد بمنطقة مولان(Moulins) سنة1851 وتوفي سنة1900 بمنطقة سينا نقلاية(Sinanglaïa) بجزيرة جافا(Ilede Java).

199)- بنال قوستاف(Pinel Gustave) ولد بمنطقة ريسيز(Receys) سنة1842 وتوفي بها سنة1896.

200)- بوان آرمون(Point Armand) ولد بالجزائر سنة1861 وتوفي بنابل (إيطاليا) سنة1932.

201)- بورتال هنري(Portal Henrx) ولد بباريس سنة1890 ويجهل مكان وتاريخ وفاته، عرض أعماله بمعرض الفنانين المستقلين إبتداءا من سنة1919 وكذلك بمعرض الخريف ومعرض القرميد كما عرض أعماله الفنية بالمعرض العلمي بباريس سنة1937 رسم على قماشة تمثل موضوع بسكرة الأوراس وهو محفوظ في المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر.

202)- بوتي موريس(Potter Maurice) ولد بمدينة أوفيف(Eauxvives) بسويسرا سنة18 65وتوفي باثيوبيا سنة.1898

-(203بوتيي روني(Pottier Rene)) ولد سنة1877 بمنطقة بوجونسي وتوفي بها سنة1968 تكون في مدرسة الفنون الجميلة بباريس عرض لوحاته في معرض الفنانين المستقلين. كما كان كاتبا مولعا بالصحراء الجزائرية وأخصها بجزء من كتاباته.

كتب عن ميول الأب"دوفوكو"(De Foucauld) ونشر مؤلف خاص به تحت عنوان "أمير صحراوي غير معروف" سنة1938 (تاريخ الصحراء) 1947 (الصحراء) سنة1950، كما أوكلت له مهام إنجاز الرسومات الإيضاحية بجريدة"آلجيريا" (Algeria) خاصة بالمواضيع الصحراوية.

بريفوست بيار(Pruvost PIERRE) ولد سنة1921 بلانية آميان الفرنسية وهو يعيش الآن بمنطقة الأنتيب درس بفيلا عبد اللطيف سنة1951.

204)- راندافال لويس(Randavel Louis) ولد بمدينة بون سنة1869 وتوفي سنة1948 بمدينة دويرة بالجزائر.

205)- راسيات جيمس(Rassiat James) ولد بمنطقة(Nogent- Sur-Marne) سنة1909 وتوفي بها سنة1998.

206)- راي ألفونس(Rey Alphonse) ولد بمدينة آفييون سنة1865 وتوفي بمدينة نيسي1938.

207)- ريشفيلان هنري(Richevillain Henry) نشط بمنطقة وهران إبان سنوات1920وإختص بالمناظر الطبيعية.

208)- ريقولو ألبير(Rigolot Albert) ولد بباريس سنة1862 وتوفي بها سنة1932 أنجز لوحة خاصة بطريق قردادة ببوسعادة موجودة الآن بمحافظة هوت صافوا(Haute Savoie) بآنسي.

209)- ريقوتار آلكسند(Rigotard Alexandre) ولد بقرو نوبل سنة1871 وتوفي بباريس سنة1944.

210)- دوشقرون جورج-أنطوان(Roche Georges Antoine) ولد بمدينة فرساي سن1859 وتوفي بالأبيار بالجزائر1938

211)- روبزوف ألكسندر(Rou Btzoff Alexandre) ولد بمدينة سان بيتسبورغ سنة1884 وتوفي بتونس سنة1949.

212)- روسو هنري(Rousseau Henry) ولد بالقاهرة سنة1875 وتوفي بإيكس-أو بروناش سنة1933.

213)- صابورو إميل(Sabouraud Emile) ولد بباريس سنة1900 وتوفي بها سنة1996.

214)- سان بول جون ماري(Sain Paul Jean Marie) ولدت بأفينيون سنة1853 وتوفيت بها سنة1908.

215)- سانت جارميي جوزيف(Saint-Germier Joseph) ولد بمدينة تولوز سنة1860 وتوفي بها سنة1925، عرض أعماله الفنية بمعرض الفنانين الفرنسيين وأصبح مشتركا سنة1881 إستفاد من منحة السفر سنة1889 إلى كل من إيطاليا إسبانيا ودول المغرب العربي وفي سنة1903، عرض ثلاثة لوحاﺓ خاصة بمدينة □ركرة وهذا بﺎعرض □لفنانين المسشرقين الفرنسيين.

216□- سالزمان أوقيست(S□lzmann Auguste) ولد سنة1824 بمنطقة زيوفيلي ويجهل تاريخ ومكان وفاته.

217)- صارايون بن جامين(S□rraillon Benjamin) ولد سنة1900 بمنطقة سانت-دونا(Sain-Donat) وتوفي بناحية آوباني(Aubagne) سنة1989.

218)- سكوت جورج بارتين الملقب"بسكوت دوبلانيول"(Scott Georges Bertin Dit Scott De Plagnolles) ولد سنة1873 بباريس وتوفي بها سنة1943. يعتبر تلميد لرسام التاريخ العسكري إيدوارد(Edouard) كان متعاونا كبيرا ودو مكانة خاصة مع مجلة(L'illustration) والتي كان يزودها بالبورتريهات و الربورتاجات الرسمية، كما تابع زيارة الرئيس الفرني لوبي(□ubet س□ة1903، ثم عرض أعماله الفنية بصالون الﺎﺎنانين

المستشرقين الفرنسيين. وفي سنة1906 أنجزو لوحة "بـــاش آغـــا الأغـــواط". وفي 24 مـــاي سنة1930 وبمناسبة زيادة الرئيس الفرنسي قاســـتون دومـــارق(Gaston Doumergue) للجزائر.رسم لوحة خاصة بركاب المهاري من الهقار الذين جاءوا للمشاركة في حفل إســـتقبال الرئيس الفرنسي.

219)- سوقون-ويبار بيار(Segond-Weber Pierre) نشط بالجزائر، وهو معروفا بنقده إبان سنوات1920 وما بعد كما أنه مختص في البورترهات، وعرض أعماله في المعارض الرئيسية.

220)- سانيمارتين(Seigne Martin Jean) ولد بمدينة ليون سنة 1848 وتوفي بمدينـــة الجزائر سنة1875.

221)- شونبورن لويس(Shonbourn Lewis) ولد بمدينة أوكسفورد بالولايات المتحـــدة سنة1852 وتوفي بالجزائر سنة1931.

222)- سيسليا نو ماري- دومينيـــك(Sicilia No Marie-Dominique) ولـــدت بماسيليا سنة1871 ويجهل مكان وتاريخ وفاتها.

223)- سميان جون(Simian Jean) ولـــد بمدينـــة الجزائـــر ســـنة1910وتـــوفي بـــراي ماليزون(Combrit) سنة1991.

224)- سيمون جاك(Simon Jak) ولد بباريس سنة1875 وتوفي بكومبري سنة1965.

225)- سيمون لوسيان(Simon Lucien) ولد بباريس سنة1861 وتوفي بها سنة1945.

226)- سيموني قوستافو(Simoi GUSTAVO) ولد بروما سنة1846 وتـــوفي بمدينـــة باليسترينا(Palestrina) بإيطاليا سنة 1926..

227)- سيموني بول(Simoni Paul) ولد بباريس سنة1882 وتوفي بمدينة الجزائر سنة1960.

228)- سانت جوزيف(Sintes Joseph) ولد بناحية ألايور بجزر البليار سنة1829 وتوفي بمدينة الجزائر سنة1913.

229)- سبيلمان أوسكار(Spielmann oscar) ولد سنة1901 بمدينة برنو(Beno) يتشيكسلوفاكيا. وتوفي بمدينة تولون الفرنسية سنة1973.

230)- ستيكاأدام(Styka Adam) ولد بمدينة كيلسي(Kielce) ببولونيا سنة1890وتوفي بنيويورك سنة1959

231)- سويس قاستون (Suisse Gaston) ولد بباريس سنة1896وتوفي سنة1988بنفس المدينة.

232)- سريدا أندري(Suréda Andre) ولد بمدينة فرساي سنة1872 وتوفي بها سنة1930

233)- طافورو ريمون(Taphoureau Raymound) ولد بمدينة كان الفرنسية سنة1898 وتوفي بها سنة1941 بمدينة الجزائر.

234)- طوبان جول(Taupin Jules) ولد بباريس سنة1863 وتوفي بها سنة1932.

235)- تيديش مارقيريت(Tedeschi Marguerite) ولدت بميزون لافيت(Maison Laffitte) سنة1879 وتوفيت سنة1970 بمدينة بالما(Palma) بجزر البليار.

236)- تيريات شارل جيمس(Theriat Charles James) ولد ببيويـــورك ســـنة1860 ويجهل تاريخ ومكان وفاته.

237)- تيفي إيفون(Thivet Yvone) ولد بباريس سنة1888 وتوفي بها سنة1972.

238)- طوماس-رووالـــت أنـــدري(Thomas-Rouault Andre) ولـــد ببـــاريس سنة1899 وتوفي بمدينة الجزائر سنة1949 نال منحة الدراسية بفيلا عبد اللطيف سنة1927.

239)- تويليي بيار(Thuillier Pierre) ولد بمدينة أميان(Amiens) الفرنسية سنة1799 وتوفي سنة1858 بباريس.

240)- تورينول روني(Tourniol Rene) ولد بمدينة ليموج فـــار(Limoges Vers) سنة1900 ويجهل تاريخ ومكان وفاته.

241)- تورسكي قاسار دو(Toursky Gaspard De) رسام من أصل بولوني سافر ورسم بالناحية القسنطينية خلال السنوات الأولي من القرن العشرين.

242)- فالونسي هنري(Valensi Henry) ولد بمدينة الجزائر سنة1883 وتـــوفي بمدينـــة بايلي(Bailly) سنة1960.

243)- فان بيس بروك جول (Van Bies Broeck Jules) ولد بمدينة بورتشي إيطاليـــا سنة1873.وتوفي بمدينة بروكيسل سنة1965.

244)- فان مانس إيزودور(Van Mans Isodore) ولد بمدينة بارليكوم بهولندا سنة1890 وتوفي بمدينة آوسترهوت بنفس البلد.

245)- فونتريون قاستون (Ventrillon Gaston) ولد بمدينة نانسي سنة1897 وتوفي سنة1982 بمنطقة فاندافر- لي-نانسي من عائلة رسامة تكون بمدرسة الفنون الجميلة بمدينة نانسي زار الجزائر سنة1930 وأقام بها لمدة سنتي تم إنتقل إلى تونس والمغرب ويحتفظ له متحف الفنون الجميلة ينانسي لوحة خاصة باولاد نيل ببوسعادة.

246)- فارجي-سارات هنري(Verge-Sarrat Henri) ولد بمدينة أندرليخت ببلجيكا سنة1880 وتوفي بها سنة1920.

247)- فار شفيلت إيدوارد(Verchaffelt Edourd) ولد سنة1874 بمدينة قان(Gand) ببلجيكا وتوفي بها سنة1966

248)- فيلان هنري (Villain Henry) ولد بمنطقة شاتودان سنة1878 وتوفي بمنطقة شارتر سنة 1938.ودرس بمؤسسة عبد اللطيف بالجزائر سنة1910-1911.

249)- واشنطن جورج(Wachington Georges) ولد بمارسليا سنة1927 وتوفي بناحية داور نينيز(Douar Nenez) سنة1901.

250)- ويكر لينغ إيرنست(Weckerling Ernest) لاتتوفر عنه معلومات كثيرة.ويمكن أن يكون من أصل ألماني كما أنه توفي سنة1914 بمدينة الجزائر نتيجة مرض رئوي.رسم كثيرا لوحات عن الجنوب الجزائري، وعرضت أعماله بمعرض نظمة الفنان نواري(Noiré).

251)- ويلان جوليات(Wellen Juliette) ولدت بمدينة بوردو الفرنسية ونشطت بالجزائر خلال سنوات1940 إلى1960 ويمكن أن تكون دخلت الجزائر وعمرها ثمانية سنوات سافرت إلى أوربا وأمريكا بعد بلوغها عشرين سنة وإستقرت بالجزائر إبتداءا من سنة1932 إلى

غاية1962 نظمت معرض خاصا بها سنة1939 ووجدت أعمالها معرضة عامة مـــع الفنـــانين المعاصرين. عرضت لوحات كل من (مشونش) بالأوراس و"ملكة " بغرداية " بالمعرض الذي أقيم برواق لولو(Leleu) بباريس سنة1957.خاصة بالمناظر الطبيعية والبحرية.

252)- ويلد وليام(Wild Wiliam) ولد بمدينة لندن ســـنة1906 وتـــوفي ســـنة1889 بباريس.

253)- زيام فيليكس(Ziem Felix) ولد بمدينة بون(Beaune)الفرنسية سنة1821 وتوفي بمدينة باريس سنة1911.

ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين مابين 1830 و 1962:

1) اسياخم أحمد : ولد بدوار جناد سنة 1928، خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، والمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس.

2) اوليدعيسى علي : ولد بالجزائر سنة 1926، فنان عصامي، اتجاهه فطري (عفوي)، اقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر، شارك في عدة معارض جماعية بالجزائر والخارج .

3) الوايل محمد : ولد بالجزائر العاصة سنة 1930، خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، شارك في العديد من المعارض الجماعية ، قام بتنفيذ العديد من شعارات الشركات الوطنية وطوابع البريد.

4) بن عنتر عبد الله : ولد بمدينة مستغانم سنة1931 بعد تخرجه من الفنون الجميلة بالجزائر ذهب الى باريس ، و اقام معرضا متجولا بالمانيا، شارك في عدة معارض جماعية، واقام العديد من المعارض الشخصية ،كما شارك في عدة صالونات بباريس، همبورغ، شتوتقار، فيلاديلفيا.كما ان اعماله توجد في العديد من المتاحف بالجزائر وفرنسا، المانيا، و امريكا، قام بتنفيذ وزخرفة العديد من الكتب الفنية .

5) باية محي الدين , ولدت بالجزائر سنة 1931 وعاشت يتيمة ابتداءا من سن الخامسة ، بدأت الرسم والنحت سنة 1943 بالجزائر ، وجدت التشجيع من الرسام اندرية بروتون واستقبلت من قبل بيكاسو، بعد احتجاب لمدة 13 سنة رجعت للرسم عندما اقام المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر معرضا لأعمالها القديمة سنة 1963 ، غزيرة الانتاج ، اسلوبها زخرفي فطري.

6) بن عبورة حسن: من مواليد الجزائر العاصة سنة 1898 شارك في المعرض الجماعي سنة 1944 ، اقام معرضه الشخصي الاول سنة 1946 ، اقام العديد من المعارض وشارك في العديد

من الصالونات، احرز على الجائزة الثانية بمعرض الجائزات الفنية بالجزائر سنة 1954 ، واحـــرز الجائزة الاولى سنة 1957 واسلوبه فطري متخصص في رسم مناظر العاصـــمة وتـــوفي ســـنة 1960.

7) بن دباغ مصطفي : من مواليد 1906/09/05 بالقصبة الجزائر العاصمة ، اهتم منذ الصغر بالفن الإسلامي واعتمد على فنان متخصص في الزخرفة الإسلامية وهو دلاشي عبد الرحمـــان ، انخرط بالمرسم الحر بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر ، يعتبر من المحافظين على الفنون الإســـلامية بالجزائر ، حيث درس هذا الفن بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر ، اقـــام العديـــد مـــن المعارض الفنية منذ سنة 1922 في الخارج مثل مارسيليا ، نيوكاستال، شيكاغو، باريس، روما وغيرها ، تحصل على العديد من الجوائز الفنية المعتبرة في عدة مناسبات ومعارض دولية .

8) بلبحار سهيله : مولودة بالبليدة في 1934/02/17 عـــضوة بالاتحـــاد الـــوطني للفنـــون التشكيلية،تمتاز باسلوب فطري زخرفي متميز، شبيه باسلوب بايه، اقامت العديد مـــن المعـــارض الشخصية بالجزائر ، شاركت في العديد من المعرض الجماعية في الداخل والخارج.

9) بومهدي محمد : من مواليد 1924/01/13 ، قام بعمل العديد من اللوحـــات الزخرفيـــة خاصة في المركبات السياحية المنتشرة عبر الجزائر، له العديد من اللوحات الزخرفية بسفارة الجزائر ببيروت ، شارك بلوحات زخرفية بالمعرض المقام بمناسبة المهرجان الافريقي بالجزائر في صيف سنة 1969 .

10) بتينا عياش : فنانة المانية تعيش بقالمة ولدت في 1937/09/30 بزولنقن بالمانيا الغربية ، تلقت تعليمها الفني من سنة 1954 الى سنة 1957في المدارس الفنية بالمانيا والدنمارك ، تعرفت

على السيد عبد الحميد عياش بباريس وتزوجته ، استقرت نهائيا بقالمة بالشرق الجزائـــري ســـنة 1963، فنانة واقعية ، تخصصت في رسم المناظر الطبيعية الجزائرية وخاصة منطقة قالمة ،اغلـــب أعمالها بالألوان المائية ، حيث تستعمل الاكواريل بمهارة فائقة ، غزيرة الإنتاج وتقيم سنويا العيد من المعارض في مختلف أنحاء العالم خاصة سويسرا والمانيا .

11) تمام محمد : من مواليد الجزائر العاصة سنة 1915، يعتبر من رواد الفن الجزائري خاصـــة الفنون الاسلامية ، شارك في صالون المستشرقين بالجزائر والاتحاد المستقل بباريس، مزخرف سابق بفرنسا، حيث شغل منصب مديرلمتحف الفنون القديمة والاسلامية بالجزائر.

12) حداد عائشة: ولدت في 1937/04/17 بمدينة برج بوعريريج، تخرجت من مرسم جمعية الفنون الجميلة بالجزائر ، استاذة للرسم بثانوية عمر راسم بالعاصمة ، اقامت العديد من المعارض الشخصية بالجزائر العاصمة وفي الخارج وفي تونس وبغداد ، كما شاركت في العديد من المعارض في الداخل وفي الخارج، اسلوبها تأثيري .

13) خده محمد : ولد يوم 14 مارس 1930 بمدينة مستغانم بالغرب الجزائـــري وهـــو فنـــان عصامي، شارك في العديدمن المعارض الجماعية بالجزائر والبلاد العربية واوروبا ، وفي صالون (الوقائع الجديدة) أقام عدة معارض شخصية بالجزائر منذ سنة 1965 يعتبر رائـــد ا للتجريديـــة بالجزائر .

14) دماغ محمد : ولد بباتنة سنة 1930 ، نحات على الخشب بدأ حياته كنجار ، و نفذ اول قطعة نحت على الخشب سنة 1966 ، اسلوبه تجريدي ، اقام المعارض الشخصية و شـــارك في العديد من المعارض الجماعية و تحصل على جائزة المهرجان الافريقي سنة 969 .

15) راسم عمر : ولد في الجزائر العاصمة في اواخر القرن الماضي ، من عائلة مشهورة في الميدان الفني و هو الاخ الاكبر للفنان محمد راسم رائد الحركة التشكيلية بالجزائر ، قام بعمل العديد من الأعمال الخطية و الزخرفية الإسلامية و هو من اوائل الصحفيين الجزائريين ، كان مناضلا و مصلحا اجتماعيا و كان حربا على الاستعمار ، اذ كان يصدر في العشرينيات العديد من الصحف الثورية التي كان يرسمها و يكتبها بيده ثم يقوم بطبعها و توزيعها بنفسه ، و يعتبر الشيخ محمد عبدو مثله الاعلى في الاصلاح الديني و الاجتماعي ، له اهتمام كبير بالموسيقى الاندلسية ، انشأ مدرسة فنية بمشاركة شقيقه محمد لتدريس اصول الخط و الزخرفة الاسلامية و المنمنمات في العشرينيات ، و ذالك في الباب الجديد بالجزائر العاصمة .

16) راسم محمد : من مواليد الجزائر العاصمة في جوان 1896 من عائلة فنانين ، كان استاذا بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة ، احرز على الجائزة الفنية للجزائر سنة 1933 ، و تحصل على ميدالية المستشرقين ، اقام عدة معارض في كل من لندن – باريس – فيينا – القاهرة –ستوكهلم – كوبنهاقن – اوسلو – تونس – فارسوفيا – بغداد – بيروت- الجزائر و يوجد العديد من رسومه بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر و في متحف فاليريا ، طبع له في سنة 1960 كتاب تحت عنوان (الحياة الاسلامية بالجزائر في القرن الماضي) و في سنة 1971 ، طبع كتاب تحت عنوان (محمد راسم الجزائري) و يضم هذين الكتابين مجموعة من المنمنمات.

17) رمضان عبد العزيز : ولد بسكيكدة في 1932/03/04 ، فنان عصامي و عضو الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية فرع ولاية سكيكدة ، اتجاهه تكعيبي ، اقام العديد من المعارض الشخصية و شارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر و في الخارج .

18) زميرلي محمد : من مواليد 1909/04/18 بتيزي وزو ، فنان عصامي كون نفسه بمجهوده الشخصي ، شارك في عدة معارض جماعية منذ سنة 1935 و في عدة صالونات خاصة معرض الجزائر 1945 ، الذي اقيم تحت عنوان (الرسامون و رسامو المنمنمات الجزائريـــون) ، كمـــا شارك في عدة معارض جماعية داخل الوطن و خارجه منذ سنة 1962 تحت اطار الاتحاد الوطني للفنون ، فنان واقعي مغرم برسم المناظر الطبيعية بالجزائر .

19) زراري رزقي : ولد بالقبائل الكبرى سنة 1938 ، عمل كباء في فرنسا و لم يخشى المدرسة اطلاقا ، شارك في معرض الرسامين ، و الكتاب الجزائريين لأول مرة سنة 1963 ، كما شارك في العديد من المعارض بالجزائر و اوروبا و بعض البلاد العربية ، تحصل علـــى الجـــائزة الاولى في معرض الذكرى العاشرة للاستقلال سنة 1972 ، أسلوبه شبه تجريدي يتميز بالفطرية .

20) ساحولي عبد الرحمان : من مواليد الجزائر العاصمة بالقصبة سنة 1922 ، رسام واقعـــي يستعمل الألوان ببراعة فائقة و من اقدم الرسامين الجزائريين ، كان صديق الصبا للفنان محمد تمام ، كان يعشيان الدروس المسائية بمدرسة الفنون الجميلة التي كانت بحي البحرية الجزائر ، ابتداءا من سنة 1929 و ذالك في قسم السيراميك و الرسم و الزخرفة ، كان ساحولي في نفـــس الوقـــت يدرس الزخرفة و الخط في مدرسة الزخرفة بحي الاغا بالجزائر العاصمة و في جمعية الفنون الجميلة ، حيث كان يدرس الرسم و التصوير و التشريح ، بدأ يشارك في المعارض المقامة بالجزائر إبتداءا من سنة 1929 و اقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر العاصمة، كما شارك في العديد من المعارض الجماعية في الداخل و الخارج و تحصل على عدة جوائز ، له لوحات بالتحف الـــوطني

للفنون الجميلة بالجزائر ، و متحف طرابلس و في باريس ، صوفيا ، كوبا ، متخصص في الرسم الاعلاني ، له مرسم و مطبعة سيراقرافي لهذا الغرض .

21) صمصوم اسماعيل : ولد بالجزائر العاصمة سنة 1934 ، له عدة اعمال في فرنسا- موسكو – مصر – و كوبا ، اقام العديد من المعارض الشخصية ، و شارك في عدة معارض جماعيـــة في الجزائر – في باريس و في عدة عواصم اروبية و عربية ، اسلوبه تكعيبي يتميز بطريقة خاصة .

22) صغير محمد : ولد بمراكش بالمغرب الاقصى يوم 1929/11/15 ، بدأ ممارســته للفــن بالمغرب ثم انتقل الى الجزائر ، اسلوبه تاثيري يميل الى رسم الخيول و العــاب الفرســية ، متــأثر الىحد بعيد بالفنان المغربي حسن الجلاوي ، اقام عدة معارض شخصية بــالجزائر و المغــرب و تحصل على الجائزة الثانية لمعرض بلدية الجزائر سنة 1968 .

23) علالوش عمار : من مواليد سنة 1938 ، عضو بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية و خريج المدرسة الوطنية للفنون بالجزائر ، اقام العديد من المعارض الشخصية ، و شارك ضمن الاتحاد في عدة معارض وطنية و دولية .

24) عون محمد : رسام واقعي من مواليد مدينة صور الغزلان سنة 1933 .

25) بغداي سيدي محمد : رسام عصامي التكوين ولد يوم 26 جوان 1936 بسوق اهراس .

26) عزوقي عبد القادر : من مواليد 19ماي 1912 بالبليدة ، عرف السجن اثنــاء الثــورة التحريرية ، حيث بدأ الرسم سنة 1958 ليواصله بعد الاستقلال و شرع في الانتاج ابتداءا مــن سنة 1964 ، تخصص في الزخرفة الاسلامية ، حيث قام بعمل لوحات زخرفية – و زخــرف العديد من الصناديق التقليدية ، بدأ الرسم بالإكواريل ابتدأ من سنة 1972 .

27) غدوشي علي : ولد بمدينة دلس سنة 1932 ، رسام عفوي و جندي من جنود جيـــش التحرير الوطني سابقا ، بدأ في عرض اعماله ابتدأ من سنة 1971 ، حيث اقام اول معرض لـــه بقاعة الموقار بالعاصمة ، اقام العديد من المعارض في الداخل و الخارج و تحصل على ميـــداليات للفن العفوي بيوغسلافيا ، شارك في العديد من المعارض الجماعية ضمن فناني الاتحاد، شـــارك في رسم العديد من الجيداريات ، خاصة في اكاديمية شرشال لمختلف الاسلحة.

28) غانم محمد : من مواليد 11/28/ 1925 عمل كأستاذ للزخرفة الاســـلامية في المدرســـة الوطنية لفنون الجميلة بالجزائر ، اقام عدة معارض شخصية بالجزائر ســـنة 1965 -1967 - 1983 ، شارك في عدة معارض باوروبا و البلاد العربية .

29) فرحات ليلى : ولدت في 1938/06/17 بمعسكر ، تخرجت من المدرسة الوطنية للفنون بالجزائر و تحصلت على ديبلوم الزخرفة و عملت استاذة بنفس المدرسة حـــتى ســـنة 1974 ثم استقرت بوهران ، رسامة واقعية شاركت في عدة معارض ضمن الاتحاد الوطني للفنون في الداخل و الخارج ، تحصلت سنة 1977 على جائزة (المرأة الجزائرية الرسامة) من بلدية الجزائر ، كمـــا شاركت في العديد من المسابقات الدولية و تحصلت على عدة ميداليات ذهبية و فـــضية ســـنة 1980-81-82 .

30) قاره احمد : ولد بالجزائر سنة 1923 ، عرض أعماله في باريس – ستوكهلم – هلسينكي – ايطاليا – المغرب – لبنان و العراق ، و عمل سابقا كمديرا لمتحف الفنون الشعبية .

31) القشعي محمد : ولد في 1916/11/16 بمدينة تيزي وزو ، فنان عصامي لم يلتحق بـــأي مدرسة فنية ، اسلوبه عفوي مختص برسم المناظر الطبيعية ، و اقام العديد من المعارض الشخصية

في الجزائر العاصمة ، تيزي وزو في سنتي 1980- 1981 ، شارك في العديد من المعارض الجماعية في سوق اهراس ، و في اثينا باليونان .

32) قرماز عبد القادر: من مواليد سنة 1910 بمعسكر، أستاذ ثانوي في مادة الرسم سابقا ، شارك في بينالي مونتون في صالون المستقلين بالجزائر وفي صالون الوقائع الجديدة، له عدة أعمال في كل من متحف الجزائر ووهران، اقام عدة معارض شخصية بباريس.

33) معمري ازواو: ولد في تاوريرت ميمون(القبائل الكبرى) سنة 1886، استقر بالمغرب وعمل لمدة طويلة استاذ للرسم بفاس المغرب، شارك في عدة معارض بالمغرب، فرنسا ، الجزائر واسبانيا، يوجد العديد من اعماله في متاحف الجزائر –أمريكا- اللكسمبورج .

34) مصلي شكري محمود: من مواليد مدينة تلمسان سنة 1931، خريج مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، ثم تخرج من المدرسة الوطنية العليا لفنون الجميلة بباريس ، شارك منذ سنة 1948 في عدة معارض جماعية في الجزائر ، والبلاد العربية ، وأوروبا، له عدة أعمال بمتاحف بلجيكا- فرنسا –المغرب، وفي الجزائر ، عمل أستاذا بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، اسلوبه شبه تجريدي ، وهو من مؤسسي جماعة الأوشام .

35) مارتيناز دوني : ولد بالغرب الجزائري سنة1941 ، خريج مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر وباريس، عرض لأول مرة في قاعة مولود فرعون سنة 1962، ثم اقام العديد من المعارض الشخصية بالجزائر ، شارك في معرض الرسامين والكتاب الجزائريين، وفي عدة معارض بأوروبا والبلاد العربية ، عمل أستاذا بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر ، وهو من مؤسسي جماعة الأوشام .

36) مردوخ إبراهيم : ولد بالقرارة دائرة غرداية يوم 1938/01/20 ، تخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سنة 1967 قسم التصوير و عمل كاستاذ رسم ثانوي ، وناقدا فنيا في الصحف والمجلات الجزائرية ، خاصة المجاهد- الشعب- الجزائرية، أسلوبه يتراوح ما بين التعبيرية والتكعيبية، وشبه التجريد، أقام العديد من المعارض الشخصية في الجزائر ، كما شارك في العديد من المعارض خارج الوطن بنالي بغداد- بنالي الكويت- الإسكندرية- باريس- طوكيو- كوبا- فرصوفيا- ألمانيا- واندونوسيا وغيرها، وله أعمال في المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر ، وفي السفارة الجزائرية بياوندي(الكاميرون) وعند الكثير من جامعي الأعمال الفنية في الجزائر.

37) همش عبد الحليم : ولد بتلمسان سنة 1906، درس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، ثم باريس ، وشارك في عدة معارض خاصة : معرض الجزائر سنة 1945، حول الرسامين ورسامي المنمنمات الجزائريين ، وكذلك في معرض جزائرية أخرى نظمت بالخارج بعد سنة 1962، وهو استاذ للرسم بباريس.

38) هوامل عبد القادر: ولد في نقاوس بالاوراس يوم 1936/08/17 ، تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة بروما ، ويعمل ويعيش حاليا بروما ، اقام العديد من المعارض الشخصية بروما، وفي تونس والجزائر ، تحصل على العديد من الجوائز والميداليات ، له أعمال في المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر ، وفي العديد من المتاحف الايطالية .

39) يلس البشير : من مواليد سنة 1921 ، مدير سابق لمدرسة الفنون ، والمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر ، شغل منصب مدير لمقام الشهيد بالجزائر العاصمة سابقا ، من الرسامين

الرواد ، شارك في عدة معارض جماعية في مدريد – هلسنكي- باريس-تونس-الجزائر-نيورك-بيروت- بغداد – فارصوفيا و براغ ، اسلوبه تكعيبي

40) عبدون حميد : ولد يوم 1929/11/11 ببجاية ، وهو رسام عصامي التكوين وشاعر ، عضو في مجموعة الاوشام .

41) عابد محمد: رسام و موسيقي ولد يوم 25 سبتمبر 1935 .

42) عدان مصطفى: نحات ومختص في الفنون الخزفية : ولد يوم 1933/03/12 بحي القصبة بالجزائر ، مناضل بالحركة الوطنية تحصل سنة 1960 على منحة من طرف الحكومة الجزائرية المؤقتة لمتابعة دراسة الرسم بألمانيا .

43) عيشي الصادق : فنان منمنمات ، عرض اعماله سنة 1949 بالجزائر العاصمة .

44) ايت جعفر اسماعيل : رسام وشاعر وصحفي ، ولد يوم 1929/03/01 بالجزائر العاصمة كان عضوا بجمعية الفنانين الجزائريين المستشرقين ، شارع في عدة معارض بالجزائر سنة 1953/1947 .

45)علي خوجة: رسام وفنان منمنمات ولد يوم 1923/01/13 بالجزائر العاصمة ، من عائلة ذات اصل عثماني تتلمذ على يد خاله عمر راسم ، ثم على يد خاله محمد راسم بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة مابين سنة 1947/1937 ، كما تتلمذ على يد الفنانة اندري دي باك، شارك في معرض قدماء تلاميذ مدرسة الفنون الجميلة سنة 1941 وكذلك بمعرض الفنانين الجزائريين والمستشرقين ، نظم سنة 1946 معرضه الشخصي ونال منحة مدينة الجزائر للمرة الثانية.

46) علواش عمار : رسام ونحات ولد يوم 1939/01/15 بالميليـــة بجيجـــل ، درس الفـــن التشكيلي بمدرسة الفنون الجميلة الجزائر .

47) أرقام بلقاسم : رسام ولد سنة 1928 .

48) عزوزي أحمد : رسام ولد يوم 15 سبتمبر 1925 بتيزي وزو ضابط بجيش التحرير الوطني .

49) عزوقي محمد عبد القادر : فنان منمنمات ومزخرف ولد يوم 1912/05/19 بالبليدة .

50) بلة بوغرزة محمد قدور : رسام ولد يوم 1856/11/30 بتلمسان ، يحتفظ متحف سيرتا باحدى لوحاته الفنية .

51) بن داود بن عودة : رسام ولد بوهران يوم 1919/05/19 درس الفن التشكيلي بمدرسة الفنون الجميلة بباريس

52) بن شراد محمد : نحات ولد يوم 03/22/ 1929 بوهران درسن الفن التشكيلي بمدرسة الفنون الجميلة بباريس سنة 1949 بورشة مارسال جيموند.

53)بن حاسل عبد الكريم : فنان منمنمات يعتبر تلميذ محمد راسم ، عرض اعماله بقاعة القرض البلدي بالجزائر العاصة سنة 1939 وكذلك بالقاعة الفرانكو اسلامية سنة 1944.

54) بلمنصورعبد الله: رسام ولد يوم 1928/02/28 يتلمسان ، اقام بمدينة بارس سنة 1950 ثم سنتين بعد ذلك ، فتح بمدينة مستغانم ورشة للفن .

55) بن مريم : رسامة وكاتبة ولدت يوم 1928/10/10 تنحد من عائلة يهودية بربرية وإسمها الحقيقي ماريليز بن حايم ، من اب موسيقي ، ناضلت بالحركة الوطنية الجزائرية .

56) بن سمام محمد رسام ولد يوم 1900/01/18 بالجزائر العاصمة ، استاذ رسم ،خريج مدرسة الفنون الجميلة بباريس سنة 1922 .

57) بن سليمان احمد : رسام ولد سنة 1916 بمدينة بوسعادة ، درس الفن التشكيلي بمدرسة الفنون الجميلة بالاجزائر العاصة سنة 1941 ، كان عضوا بجمعية الرسامين الجزائريين والمستشرقين ، تتلمذ على يدر الرسام التشكيلي البلجيكي ايدوارد فارشافيلت وكذلك الفنان ارمون اسيس. عرض اعماله سنة 1944 بالقاعة الفرنكو اسلامية بالجزائر العاصمة ، وبقاعة اتحاد الفنانين بشمال افريقيا سنة 1945 وبوهران سنة 1951 ، نال جائزة شار هنري بريو سنة 1946 بالجزائر العاصمة .

58) بنت محمد جميلة : رسامة ولدت يوم 1933/04/09 بحي القصبة بالجزائرالعاصمة ، درست بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر سنة 1953 .

59) بوغرارة محمد الهادي : رسام ولد يوم 06/سبتمبر 1940 بخنشلة .

60) بوكرش ميلود: رسام ولد يوم 13 افريل 1918 بسيدي بلعباس.كان مختصا في الرسم على الحرير ثم انتقل لدراسة الفن التشكيلي بباريس على يد الفنان لويس روجي يعتبر راسم بورتريهات وعرض أعماله بباريس بقاعة الفنانين الفرنسيين ، عرض كما عرض انجازاته الفنية سنة 1947 بالقاعة الفرنكو اسلامية بالجزائر العاصمة ، وكذلك بمدينة قسنطينة سنة 1953.

61) بومهدي محمد: مختص في الفنون الخزفية ولد يوم 13 جانفي 1924 بالبليدة .

62) بوطالب محي الدين : رسام وفنان منمنمات تتلمذ على يد الفنان عمر راسم ، تتلمذ بمدرسة الفنون المحلية سنة 1931 ، نال منحة الحكومة العامة لمتابعة الدراسة في اختصاص فن

المنمنمات، سافر الى فرنسا وعمل مع الفنان محمد تمام بمصنع البورسولان بمنطقة سابر بباريس فرنسا، عرض اعماله بالمعارض الجماعية بالجزائر العاصمة مابين سنة 1937 و 1944 .

63) بوزيد احمد : رسام وولد يوم 12/ديسمبر 1929 بالاخضرية الجزائر العاصمة ، درس بالمدرسة العادية لبوزريعة ، شارك بعدة معارض بالجزائر وفرنسا .

64) شريفي محمد سعيد : رسام عصامي التكوين وفنان منمنمات مختص في الخط العربي، ولد يوم 01جوان 1934 بغرداية .

65) جزار عبد الرزاق : فنان منمنمات ، عصامي التكوين ولد يوم 12 ماي 1926 بمليانة شارك في عدة معرض جماعية بالجزائر وفرنسا.

66) درياسة رابح : فنان منمنمات عصامي التكوين وفنان موسيقي ولد سنة 1934 بالبليدة تأثر بأعمال محمد راسم ، نال جائزة جيل فيري عندما عرض اعماله بقاعة الفنانين الجزائريين والمستشرقين خلال عدة سنوات .

67) فليجاني خيرة : رسامة عصامية التكوين ولدت سنة 1912 احتكت بورشات الرسم بفرنسا ، بدأت في عرض اعمالها الفنية سنة 1940 ، سجنت بفرنسا بسبب نشاطاتها الوطنية.

68) غدة علي : رسام ولد سنة 1941 بعين صالح بالجنوب الجزائري .

69) غوماري حسين : رسام عصامي التكوين ولد يوم 1932/05/31 بالطارف ، عضو بجيش التحرير الوطني ، تعلم الرسم بالجبال اثناء الثورة

70) غرناطي زهية : رسامة عصامية التكوين ولدت 20اكتوبر 1945 بتلمسان .

71) قوراري محمد الشريف: نحات ورسام ولد سنة 1927 بقسنطينة .

72) قرجومة محمد صالح : مختص في فن الخط العربي ولد يوم 14فيفري 1938 بتونس .

73) قرماز عبد القادر : رسام شاعر وناقد فني ولد يوم 13 ماي 1919 بمعسكر، شـــارك في عدة معارض جماعية سنة 1941 بوهران .

74) قيطة حامد : رسام ولد يوم 25 جانفي 1910 بعنابة درس الفن التشكيلي بمدرسةالفنون الجميلة بباريس .

75). زرارتي رزقي : رسام ونحات عصلمي التكوين ولد يوم 24 جويلية 1938 بتاورقة ناحية القبائل.

76) حكار سعدي : مختص في فن الخط العربي ولد يوم 21 ديسمبر 1920 بخنـــشلة ، درس الخط العربي بجامعة الزيتونة بتونس وفن الرسم التشكيلي بعين مليلة الجزائر .

77) حلاب مسعود : رسام ولد يوم 17 اكتوبر 1936 .

78) حامينومنة شريفة: فنانة مختصة في فن المنمنمات ولدت يوم 24 مارس 1927 بـــالجزائر العاصمة ابن النحات محمد شاركت بالمعارض الجماعية بالجزائر سنة 1952 و 1958 نالت جائزة سنة 1949 وميدالية فضية سنة 1950بمعرض الأحرار و اخرى ذهبية سنة 1951 في فن المنمنمات .

79) حامينونة محمد : رسام وفنان منمنمات ونحات ولد يـــوم 13 مـــارس 1897 بـــالجزائر العاصمة ، نشأ وسط عائلة كانت تمتهن الخزف ، كانت له محاولات في الهند سة وفي الرســـم درس بمدرسة الفنون الإسلامية ، حيث تتلمذ على يد الفنان عمـــر راســـم ، نـــال جـــائزة في الصناعات الخزفية سنة 1913 .

80) حطاب مسعود : رسام ولد يوم 17 أكتوبر 1936 .

81) حازورلي عبد الحميد : رسام عصامي التكوين ولد سنة 1928 .

82) حازورلي علي : رسام عصامي التكوين ولد سنة 1928 بتبسة .

83) حيون محمد صالح: رسام ونحات ولد يوم 12 فيفري 1936 بالقل ، اهتم منذ صغره بالفن التشكيلي ، تتلمذ على يد الأستاذ ايتيان شوفالي ، سافر الى فرنسا سنة 1956 وتابع تعلمه للفن بمفرده .

84) كشكول محمد : فنان منمنمات ، مزخرف ونحات ولد يوم 13 افريل 1882 بحي القصبة بالجزائر، تتلمذ على يد ابوه عبد الرحمان وكذلك على يد الشيخ عبد الرحمان دلاشي ، احد أساتذة الفن التقليدي الجزائري، حاز على الميدالية الفضية لمعرض الصناعات التقليدية المحلية سنة 1921 ، ثم شارك بمعرض المستعمرين بمرسيليا سنة 1922 ، والمعرض الدولي بنيوكستل بانجلترا 1929 وبشيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1933.

85) لزرق محمد : رسام ومختص الخط العربي عصامي التكوين ولد يوم 27 مارس 1925 ببسكرة .

86) معاشة لويزة : رسامة ولدت سنة 1938 بباريس .

87) محي الدين أحمد : رسام عصامي التكوين ولد يوم 30 افريل 1939 .

88) مسان محمد: فنان تشكيلي مختص في النحت عصامي التكوين ولد يوم 10 مارس 1935 بمليانة.

89) مسعودي بوعلام : رسام عصامي التكوين ولد سنة 1932 درس الرسم بباريس .

90) مزيان محمد : رسام عصامي التكوين ولد يوم 16 جانفي 1935 بتلمسان .

91) مصطفاي محمد نذير : رسام عصامي التكوين ولد يوم 17 افريل 1922 .

92) نقاش مصطفي : رسام ولد يوم 26 جوان 1938 بسطيف ،درس الرسم بباريس كان صديقا لكاتب ياسين وايسياخم ومالك حداد .

93) رمضان عبد العزيز : رسام ونحات عصامي التكوين ولد يوم 04 مارس 1932 بسكيكدة مناظل بالحركة الوطنية لفيدرالية فرنسا .

94) طبشوش علي : رسام ولد يوم 03 اكتوبر 1934 بقسنطينة .

95) تركي خليل : فنان منمنمات عرض أعماله بالجزائر العاصمة سنة 1937 يجهل تاريخ ومكان ازدياده .

96) يعلاوي الحاج : رسام ولد سنة 1932 ببرج بوعريريج.

المصادر والمراجع

المصادر العربيّة:

- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، طبعة السندوبي، القاهرة، المكتبة التجارية، 1929.
- الألفي أبو صالح، الموجز في تاريخ الفن العام.
- الألفي أبو صالح، الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعرفة، لبنان.
- البكري، كتاب المسالك والممالك، ص 184، الجزائر، 1857م.
- ألفريد بل، الفرق الإسلامية في الشمال الإفريقي من الفتح العربي حتى اليوم، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة.
- الكوفحي خليل محمد، مهارات في الفنون التشكيلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2006، اربد، شارع الجامعة، بجانب البنك الإسلامي، الأردن.
- المناصرة عز الدين، لغات الفنون التشكيلية، قراءات النظرية التمهيدية، الطبعة الأولى، 2003م، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- بسيوني محمد ، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، الطبعة الثانية، سنة 1994م، القاهرة.
- بغلي أحمد، كتاب محمد راسم، مقدمة الدكتور أحمد طالب الإبراهيمي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة سنة 1981.
- بن محمد الجيلاني عبد الرحمان ، تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. دار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1982.
- بن محمد الميلي مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ش، و، ن ، ت. الجزائر. 1976.
- بهنسي عفيف، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1980م.
- جودي محمد حسين، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، الطبعة الأولى، 1998م، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان.
- خرفي صالح، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، ش و ن ت،1983.
- زكرياء إبراهيم، مشكلات فلسفية (3) مشكلة الفن، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة مصر، 3 شارع كامل صدقي، الفجالة، دار مصر للطباعة ،37 شارع كامل صدقي.
- زكي محمد حسن، الفنون الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1981م.

- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، عدد 267، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، مارس، سنة 2001م.
- شويكيني شوقي، المصري عبد الرحمن، فن النحت، دار الأمل، إربد، الأردن، 1990.
- صالح حسين قاسم، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، الدار الوطنية، بغداد، سنة 1980، العراق.
- عاصي نوفل ميشال، الفن والأدب، الطبعة الثالثة، بيروت، 1980م.
- عبد كيوان، أصول الرسم والتلوين، دار ومكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة 2000، بئر العبد، شارع مكرزل- بناية برج الضاحية — دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان.
- محجوب خضر هالة، علم الجمال وقضاياه، الطبعة الأولى، سنة 2006، الناشر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.
- مردوخ إبراهيم، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 3 شارع زيغود يوسف، الجزائر.
- ناصر محمد، عمر راسم المصلح الثائر، لافوميك، ديوان النشر والتوزيع، الجزائر.
- ناصر محمد، الصحف العربية الجزائرية، 1847-1939، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980م، الجزائر.

- الفنون الإسلامية، ط مصر، 1954م.
- كتاب الحضارة الإسلامية. الجزء الثاني.
- مسالك الأبصار، ج:1، القاهرة، سنة 1924م.
- مقدمة ابن خلدون، ج6.

المراجع العربية:

- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، الطبعة الثانية، سنة 1997، الناشر، عالم الكتب، 38 عبد الخالق ثروت، القاهرة.
- بابا دو بولو الكسندر، جمالية الفن الإسلامي، ترجمة د: علي اللواتي. تونس 1979.
- بانوراما فن الرسم في الجزائر . 1964/1962 – ديوان رياض الفتح 1995.
- برتليمي جان، بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز، مراجعة الدكتور نظمي لوقى، الناشر، دار نهضة مصر، 18 شارع كامل صدقي، بالفجالة.
- ديوي جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، سنة 1936م.
- ستولنتير جيروم، النقد الفني "دراسة جمالية وفلسفية"، ترجمة: فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.
- متاحف الجزائر، الفن الجزائري المعاصر، سلسلة فن وثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سنة 1973.
- هاينريش فون مالتسان، ثلاث سنوات في شمال غرب إفريقيا، تعريب د. أبو العيد دودو، مطبعة ش و ن ت، الجزائر، 1976م.
- هلال عمار، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة 1830- 1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

المجلات والدوريات:

- التميمي عبد الجليل، أول رسالة من أهالي مدينة الجزائر إلى السلطان سليم الأول سنة 1519م، المجلة التاريخية المغربية، العدد: 6، تونس، جويلية 1976.
- المسعودي حسن، محمد راسم وموقعه التاريخي، مجلة آفاق عربية، العدد 4، سنة 1976.
- بركات أنيسة، باحثة بالمركز الوطني للدراسات التاريخية — مقال بمجلة الثقافة (وزارة السياحة بـــالجزائر) – عدد 82، أوت 1984 م.
- بيطار زينات، فن المنمنمات الإسلامية، كتاب التعبير بالألوان، مجلة العربي، الكويت، ط01، سنة 2000م.
- عقاب محمّد، قسم الآثار- جامعة الجزائر.

- مزيان عبد المجيد، الأنظمة الثقافية في الجزائر قبل الاستعمار، مجلة الثقافة، عدد 90، وزارة السياحة والثقافة، الجزائر، 1985م.
- منصور سهام ، مفهوم الفن بين الماضي والحاضر، محاضرة فنية ألقتها الفنانة التشكيلية في جامعة اليرموك بتاريخ 1997/10/18م.
- مقال منشور بجريدة الشروق اليومي الجزائرية، الصادرة بتاريخ: 2009/07/19، العدد 2066، تحت عنوان: "المرأة التي تستعرض مفاتنها أمام المسجد".

القواميس:

- قاموس أكسفورد – 2000 – مطبعة جامعة أكسفورد – الولايات المتحدة الأمريكية.

الجرائد:

- جريدة الشروق اليومي، العدد 2066، الصادرة بتاريخ: 2009/07/19.

المصادر الأجنبية :

- BAYER RAYMOND, TRAITE, 12 D'ESTHETIQUE, PARIS, COLIN.
- BOUROUIBA Rachid, les représentations, 9 figurée dans l'art hamadite, ENAL, ALGER.
- Bouviolle Maurice, Ghardaïa 1935.in.L'Afrique du nord illustrée, 30/11/1935, chapitre (exposition de 1859) PARIS, la boite a documents, 1997.
- CLEVENOT DOMINIQUE, L'art islamique, 7SCALE, PARIS, 1997, MetalinosN, 1996, Telivisionesthetics, Perceptual cognitive and compositinal bases, N J.Lawrence erlbaum Assotiates.
- De Dombasle Raoul, « Deux mois à Biskra », Lorraine artiste, 1892.
- Dinet Etienne et Slimane ben Ibrahim, La vie de Mohammed, Prophète d'Allah, Illustration de Piazza, paris, 1918, Dinet, Enluminure de Mohammed Racem.
- DR: BRAHIMI, ETIENNE DINET.
- Du Camp Maxime, salon de 1864, pp88.89, cite par Dominique Bernasconi in L'image de l'Algérie dans l'iconographie française, mémoire présente a l'institut d'étude politiques de l'université de paris, 1970.
- Dufrenne .M : Phénoménologie de la perception esthétique, vol : 1.
- Edwards E, the Encyclopaedia of Philosophy (1967) New York: Mac Milan Publishing co. P 85.
- Focillon, Généalogie de l'unique, in deuxième congres international d'esthétique, Paris, 1939, Alcane, Tome : 11.
- Frion-Roche R, le rendez-vous d'Essendilene, Paris, Arthaud, 1954.
- FROMENTIN EUGENE, LETTRES DE 13, JENEUSSE, EDIT PIERRE BLACHON, PARIS, PLON, 1909.
- Fromentin Eugene, Sahara, op.cit.
- Galliero Sauver, Cité par L.E.Angéli, Alegria, printemps, 1962.
- GAUTIER THEOPHILE, voyage en Algérie, 14, A Malraux: «La création artistique», Skira, 1948.
- GERSTELE MACK, PAUL SUZAN, 11 LONDON, 1935.
- Guillaumet Gustave, la rivière, texte publie dans l'Algérie Artistique et pittoresque, Alger, Gervais, Courtellemont.cle.1893.
- HEBERT READ, THE MEANING OF 10 ART, A PELICAN BOOK 1954.
- IBERHARDT ISABELLE, notes de routes, 15 MAROC, ALGERIE, TUNISIE, ACTE, SUD ,1998.

- Kant, «critique du jugement», traduit en français-4, par GIBELIN, 1951.
- Lalo Charles, Introduction a l'esthétique, colin.1912.
- Lalo Charles. notions d'esthétique, p. u. f, 1952.
- LAMBERT J.C, (l'image dans la peinture non-6 figurative), dans l'ouvrage collectif comme vivre avec l'image PUF, 1989.
- Lhote Henry, à la découverte des fresques du Tassili, Arthaud, collection signes des temps (3), dirigée par Sylvain contou, Edition n° 740, Avril 1958, Paris.
- Malraux André: Essai de psychologie de l'art, La création athéistique, Skira, Suisse, 1948.
- Monro Thomas, «les arts et leurs relations -3 mutuelles», traduit en français, par .J.M.du frêne, PARIS, P.U.F, 1954.
- Nédoncelle M, introduction à l'esthétique , P.U.F, 1953.
- Papadopoulo Alexandre, esthétique de l'art -8 islamique, PARIS, 1977.
- Vidal Bué Marion, L'Algérie du sud et ses peintres,1830-1960, Paris. Méditerranée, EDIF, 2000.
- Whisler J.A, the gentle Art of Macking Enemies,1890, J.M DU FRENNE, (Phénoménologie de -5 l'expérience esthétique), TOMES n° :2, P.U.F, 1953.

- Filles du djebel. Alegria, printemps, 1952.

المراجع الأجنبية:

- Baudler, Salon 1845, Ses œuvres.
- ESQUISSE D'UNE GEOGRAPHIE LITTERAIRE DU SAHARA, PAR HENRI–PAUL EYDOUX .IN .DOCUMENTS ALGERIENS PUBLIES PAR LE SERVICE D'INFORMATION DU CABINET DU GOUVERNEUR GENERAL DE L'ALGERIE,SERIE CULTURELLE .N°53 .DU 25/04/1951 .
- Ouled nails, IN L'Afrique du Nord,. Illustrer en 01/11/1937.
- Visages de l'Algérie Heureuse, exposition-2, organisée par le cercle algerianiste a l'occasion des rencontres du trentenaire au palais des congrès de Versailles, du 16 au 19 janvier 1992, Edition Galion.

المجلات الأجنبية:

- Wypijewiski, ed 1998, painting by numbers, komar and melamid scientifique guide to art, Berkley, univer of California press.

الجرائد الأجنبية:

- Revue Africa (Le moniteur Algérien).

الفهرس

مقدمة	01
مدخل	06
مفهوم الفن	07
تعريف الجمال	09
الفن والجمال	11
الفن التشكيلي	18
الرسم التشكيلي	24
النقطة	24
الخط	25
اللون	25
الظل والنور	26
الملمس	26
الإيقاع	27
فن الرسم والتصوير	27
الفريسك	28
التمبرا	28
الزيت	28
الألوان المائية	28
الجواش	29
الألوان المائية الشرقية	29
ألوان الطباشير	29
فن الخزف	29
فن المنمنمات	30
فن الخط العربي	31
تصميم الغرافيك	31
فن النحت	32
فن الفسيفساء	33
العمارة	33
التحفة الفنية التشكيلية	34

تعريف التحفة الفنية 34

الفصل الأول 41

الفن التشكيلي في الجزائر قبل الاستعمار الفرنسي 42

الثقافة الفنية للمجتمع الجزائري 47

المراحل المميزة للفن التشكيلي الجزائري قبل الاستعمار الفرنسي 51

أثر المسلمين على الفن في الجزائر 85

الفصل الثاني 90

الفنانون التشكيليون المستشرقون والسياسة الاستعمارية 91

مدرسة الجزائر في الفنون التشكيلية 119

أثر الفنانين التشكيليين المستشرقين على الفن التشكيلي بالجزائر 124

إنشاء فيلا عبد اللطيف 125

أسباب إنشاء مدرسة الجزائر في الفنون التشكيلية 126

المستفيدون من المنحة الدراسية بفيلا عبد اللطيف 133

بصمات مدرسة الجزائر على التحف الفنية التشكيلية 138

الفصل الثالث 140

أثر البيئة الجزائريّة على التّحف الفنّية التّشكيلية خلال حقبة الإستعمـــار الفرنسي 145

مناطق استلهام الرسّامين التّشكيليين في الجزائر خلال حقبة الإستعمار الفرنسي 158

مواضيع التّحف الـــمُعالجة من طرف الفنّانين التّشكيليين بالجزائر ما بين سنة 1830 و 1962 167

الفصل الرابع 211

دراسة فنّية لنماذج تحف الفنّ التّشكيلي 212

تُحف الفنّانين الـــمُستشرقين 213

التّحفة الفنّية التّشكيلية "الواد في بوسعادة" لأوجين جيراردي 213

التّحفة الفنّية التّشكيلية "الغسّالات الصّغيرات في الواد" لنصر الدّين ديني 217

التّحفة الفنّية التّشكيلية "ريح السموم" لنصر الدّين ديني 224

مُميّزات التّحف الفنّية التّشكيلية المُنجزة من طرف الفنّانين المُستشرقين في الجزائر ما بين 1830 و1962 230

تُحف الرسّامين التّشكيليين الجزائريّين خلال الحقبة الإستعماريّة الفرنسيّة 234

التّحفة المنمنمة "حديقة داخلية" للفنّان مـــحمّد راسم 234

لوحة "ساحة الحكومة" للفنّان التّشكيلي إبراهيم بن عميرة 243

مُـــميّزات التّحف الفنّية التّشكيلية عند الفنّانين الجزائريّين في الفترة الإستعمارية 247

الخاتمة 266
الملاحق 275
ملحق اللّوحات الفنية التّشكيلية المختلفة المنجزة 276
ملحق قاموس الفنانين التشكيليين المستشرقين مابين 1830 و 1962 295
ملحق قاموس الفنانين التشكيليين الجزائريين مابين 1830 و 1962 333
قائمة المصادر والمراجع 349
المصادر والمراجع العربية 350
المصادر والمراجع الأجنبية 354