الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

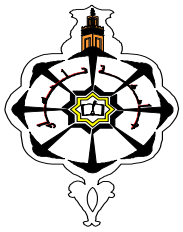
People's Democtratic Republic Of Algeria

وزارة التعليـــــــــــم العالي والبحث العلمـــــي

Ministry Of Higher Education And Scientific Research

جامعة أبو بكر بلقايد * تلمسان*
BELKAID - TLEMCEN

UNIVERSITY ABOU BEKR



كلية الآداب و اللغات
Letters And Languages

Faculty Of

قسم الفنون
Department of Arts

التخصص: فنون تشكيلية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ل.م. الموسومة ب:

ظاهرة التصوف في الفن التشكيلي الجزائري "رشيد قريشي أنموذجا"

إعداد الطالب(ة): خلود بومدين

تحت إشراف: شيخي عبد الجليل -

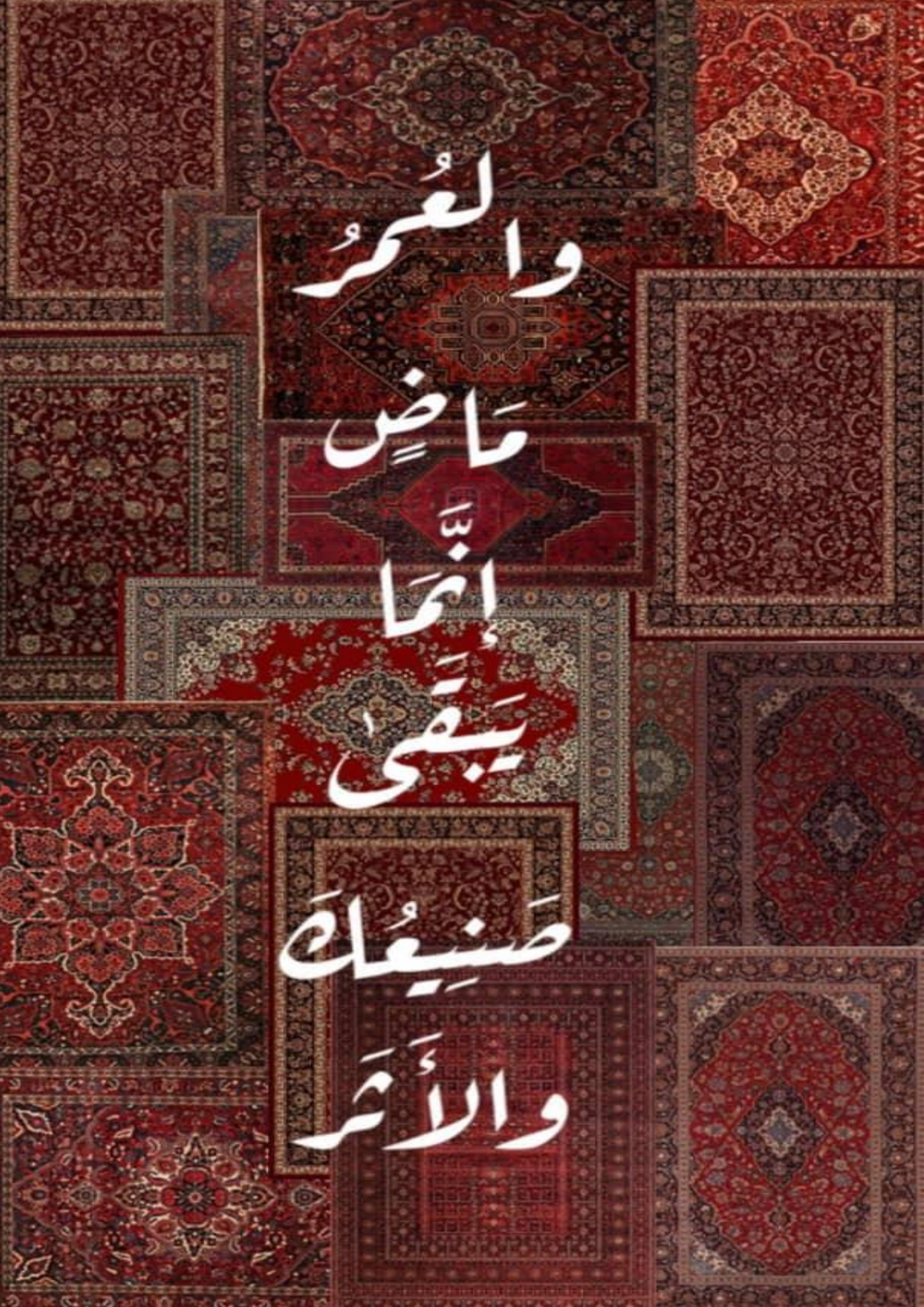
دربال رزيقة هبة الرحمن

لجنة المناقشة:

د.	جامعة تلمسان	رئيسا
د	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د.	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الدراسية: 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم


والعُمرُ
ماضٍ
إنَّما
يَبقَى
صَنيعُكَ
والأَثَر

إهـــــداء:

الحمد لله على لذة الشعور بالانجاز والحمد لله على البدء والتمام وحسن الختام

إلى أبي...

ذلك القلب الذي كان يتعب كثيرًا ولا يشتكي،

اليد التي كانت تسندني كلما تعبت،

إلى الأمان الذي كان يسبق خوفي دائمًا...

أبي، هذا النجاح يحمل اسمك قبل اسمي،

فأنت الدعوة التي استجابها الله لي على هيئة سند.

إلى أمي...

يا أجمل نعمة خبّأها الله في عمري،

يا من كانت تدعو لي وكأن نجاحي حياتها،

كل خطوة وصلت إليها كانت خلفها روحك، وصبرك، وحبك الذي لا ينتهي.

إلى إخوتي...

من كانوا قوتي في لحظات ضعفي،

إلى صديقاتي...

اللواتي جعلن أيام الدراسة أخفّ،

إلى القلوب التي شاركتني القلق والتعب والحلم،

وسيظل لكنّ في قلبي مكان لا يشبهه أحد.

أهدي هذا التخرج لكل دعوة صادقة، ولكل تعبٍ خبأه الله لي على هيئة فرحٍ اليوم،

والحمد لله الذي أخذ بيدي حتى وصلت، وما خاب من وضع أمله بالله.

بومدين خلود

إهـــداء:

إلى أبي...

إلى الرجل الذي كان يتعب بصمت، ويخفي خلف ابتسامته ألف تعب لأجل أن أصل...

إليك أهدي هذا النجاح، فأنت أول من آمن بي، وأول من علّمني أن الأحلام تُنال بالصبر.

إلى أمي...

يا قلبًا كان يدعو لي قبل أن أطلب، ويخاف عليّ أكثر من نفسه...

يا دفئي وسندي وأماني، كل حرفٍ في هذه المذكرة يحمل شيئًا من حبك وتعبك ودعائك.

لو كان للنجاح روح، لكانت أنتِ.

وإلى صديقاتي...

إلى رفيقات الطريق الطويل، إلى الضحكات وسط التعب، والدموع التي أخفيناها خلف كلمة "سننجح..."

شكرًا لأنكن كنتنَّ النور في الأيام الثقيلة، والعائلة التي اخترتها لي الحياة.

قد تنتهي الدراسة، لكن الأماكن التي تركتنها في قلبي لن تنتهي أبدًا.

أهدي هذا التخرج لكل من ساندني، ولكل لحظة ضعف قاومتها، ولكل حلمٍ ظننته بعيدًا ثم حققه الله لي.

والحمد لله الذي أتمّ الطريق بعد تعب، وجعل للنهاية هذا الشعور الجميل.

دربال رزيقة هبة الرحمان

شكر وعرفان:

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم" من لم يشكر الناس لم يشكر الله" صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم الحمد لله والشكر لله الذي وفقنا على انجاز هذا العمل وانهائه.

شكر خاص للأستاذ الفاضل "شيخي عبد الجليل" على إشرافه طيلة هذه الفترة وعلى دعمه وتفهمه، شكرا لأنك زرعت فينا إدراك المسؤولية والأمانة العلمية، فتحت لنا المجال لنبدع ولنقدم الأحسن، لا لنكون مجرد نسخ متشابهة

شكرا للصحبة الصالحة أصحاب الوجه الواحد والموقف الثابت والدعم الصامت الغير مشروط أدامكم الله خير صحبة.

مقدمة

مقدمة:

يمثل التصوف واحداً من أهم التجارب الروحية والفكرية في الحضارة الإسلامية، وقد تجاوز كونه مجرد ممارسة دينية ليصبح رؤية معرفية وجمالية متكاملة تقوم على الكشف الباطني والتجربة الوجدانية. وقد أفرزت هذه الرؤية منظومة رمزية غنية تجلت في مختلف أشكال التعبير الفني، لا سيما في الفنون البصرية التي استوعبت التجربة الصوفية وحولتها إلى علامات تشكيلية ذات أبعاد روحية عميقة، يرتبط الفن التشكيلي الإسلامي منذ نشأته بنزعة تجريدية واضحة، جعلت من الرمز والخط والإيقاع الهندسي بدائل جمالية عن التمثيل المباشر، مما أتاح للفنان التعبير عن المطلق عبر العلامة والشكل. وقد نشأت علاقة وثيقة بين الحس الصوفي والتعبير التشكيلي، حيث أصبح العمل الفني مجالاً للتأمل وتجسيد التجربة الروحية في صورة بصرية.

ولم يكن الفنان التشكيلي الجزائري بمنأى فقد تشبعت الذائقة البصرية برافد قوي من الموروث الصوفي من خلال الزوايا والطرق الروحية، الأمر الذي انعكس في مسار الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، ويلحظ انتقال نوعي من الواقعية التقريرية نحو التجريدية الروحية، حيث استعاد الفنان الجزائري وعيه بهويته العميقة من خلال توظيف الرمز الصوفي وإعادة قراءة التراث برؤية حداثية. وفي هذا السياق، يبرز الفنان رشيد قريشي كقامة فنية عالمية استطاع تحويل العمل الفني إلى فضاء للحوار بين الحرف العربي والفلسفة الصوفية، محققاً لغة تشكيلية عابرة للحدود، غير أن الدراسات الأكاديمية المتخصصة التي تتناول هذه الظاهرة من منظور متكامل تبقى محدودة، فالفجوة المعرفية بين التنظير الصوفي كفلسفة روحية والتطبيق

التشكيلي كممارسة بصرية ما تزال بحاجة إلى معالجة تحليلية متعمقة، خاصة في البيئة الفنية الجزائرية، من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تسعى إلى الكشف عن طبيعة العلاقة بين المرجعية الصوفية والخطاب البصري المعاصر، وآليات تحول الرمز الصوفي إلى عنصر بنيوي داخل العمل التشكيلي، ففي ظل التحولات الجمالية التي عرفها الفن المعاصر، لم يعد الفنان التشكيلي الجزائري يكتفي بإعادة إنتاج الأشكال التقليدية، بل سعى إلى بناء خطاب بصري جديد يمزج بين الحداثة والمرجعية الروحية، فظهرت تجارب فنية جعلت من الحرف والعلامة والكتابة مجالًا للتأويل والتأمل، وأعادت قراءة التراث الصوفي بوصفه طاقة رمزية قادرة على إنتاج معانٍ بصرية معاصرة، ومن بين أبرز هذه التجارب تبرز تجربة الفنان رشيد قريشي، التي تمثل نموذجًا فنيًا فريدًا استطاع أن يحول الكتابة والرمز الصوفي إلى بنية تشكيلية قائمة بذاتها، حيث تتداخل العلامة مع الذاكرة، ويتحول الأثر البصري إلى مساحة للتأمل الروحي والبحث الوجودي.

تأتي هذه الدراسة لتسلط الضوء على هذا التقاطع الحيوي بين "التصوف" و"التشكيل"، متخذة من التجربة الجزائرية عموماً، وتجربة رشيد قريشي خصوصاً، ميداناً للتحليل، وذلك للكشف عن الكيفية التي استحال بها "المعنى الصوفي" إلى "مبنى جمالي" يختزل ذاكرة الأمة وتطلعات الفنان نحو المطلق.

أسباب اختيار الدراسة:

أما دوافع اختيار الموضوع فتتوزع بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي:

الدوافع الموضوعية:

- ضرورة دراسة أثر الموروث الروحي (التصوف) في تشكيل ملامح "الحداثة الفنية" في الجزائر.

- قلة الدراسات الأكاديمية التي تتناول تجربة رشيد قريشي من زاوية "الممارسة الصوفية" العميقة وليس فقط كفن حروفي.

الدوافع الذاتية:

الاهتمام البحثي بقضايا الفلسفة الجمالية: ينبع الاهتمام بهذا الموضوع من رغبة عميقة في سبر العلاقة بين الفن والميتافيزيقا، وفهم كيفية تجسيد الأفكار المجردة والتجارب الروحية في أشكال حسية ومرئية. وتمثل دراسة التصوف والفن التشكيلي فرصة لاستكشاف هذا التقاطع الذي يجمع بين الفلسفة والممارسة الفنية

أهمية الدراسة:

- تكمن أهمية هذا البحث في محاولته ردم الفجوة المعرفية بين التنظير الصوفي (كفلسفة روحية) والتطبيق التشكيلي (كممارسة بصرية)، خاصة في البيئة الفنية الجزائرية التي تزخر بخصوصية صوفية عميقة. وتتجلى الأهمية في النقاط التالية:
- تأصيل الهوية الجمالية: البحث في كيفية استعادة الفنان الجزائري لهويته من خلال "الرمز الصوفي" بعيداً عن القوالب الغربية الجاهزة.
- إثراء المكتبة الفنية: تقديم دراسة تحليلية تجمع بين النقد الفني والتحليل الفلسفي لتجربة رائدة عالمياً مثل تجربة "رشيد قريشي."
- تسليط الضوء على "الحروفية الصوفية": فهم تحول الخط العربي من وظيفة التزيين إلى وظيفة الكشف الروحي في الفن المعاصر.

وانطلاقًا من ذلك، تتمحور إشكالية هذا البحث حول السؤال الرئيس الآتي:

كيف تجلّى التصوف بوصفه تجربة روحية وفكرية داخل الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، وما طبيعة حضوره الجمالي والرمزي في التجربة الفنية للفنان رشيد قريشي نموذجًا؟

ويتفرع عن هذا السؤال الرئيس عدد من التساؤلات الجزئية:

- ما المقصود بالتصوف من منظور جمالي وفني، وما أهم مرتكزاته الرمزية؟
- كيف أسهم التراث الصوفي في تشكيل الحس الجمالي داخل التجربة التشكيلية الجزائرية؟
- ما دور الحرف والعلامة والكتابة في نقل الدلالة الصوفية إلى المجال البصري؟
- كيف تتجلى الأبعاد الروحية داخل أعمال رشيد قريشي من حيث البناء التشكيلي والرمزي؟
- إلى أي مدى أسهمت تجربة رشيد قريشي في ترسيخ البعد الصوفي داخل الفن التشكيلي الجزائري المعاصر؟

انطلاقًا من إشكالية البحث والتساؤلات المتفرعة عنها، تقوم هذه الدراسة على مجموعة من الفرضيات التي تسعى إلى اختبار طبيعة العلاقة بين التصوف والفن التشكيلي الجزائري، والكشف عن آليات حضور البعد الروحي داخل الخطاب البصري المعاصر، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

- أن التصوف لم يكن عنصرًا هامشيًا في التجربة التشكيلية الجزائرية، بل شكّل مرجعية رمزية وجمالية أسهمت في توجيه عدد من التجارب الفنية نحو التعبير التجريدي والروحي.
- أن الحرف العربي والعلامة الكتابية يمثلان وسيطًا بصريًا أساسًا لنقل التجربة الصوفية من مجالها الفكري والوجداني إلى بنية تشكيلية قابلة للإدراك البصري والتأويل الجمالي.
- أن الفن التشكيلي الجزائري المعاصر اتجه إلى استلهام الموروث الصوفي بوصفه وسيلة لإعادة بناء الهوية الفنية والتعبير عن خصوصية ثقافية تتجاوز النماذج الغربية الصرفة.
- أن تجربة الفنان رشيد قريشي تمثل نموذجًا بارزًا لتجسيد الفكر الصوفي داخل العمل التشكيلي، من خلال توظيف العلامة والحرف والرمز في بناء خطاب بصري يجمع بين البعد الجمالي والعمق الروحي.

- أن البعد الصوفي في أعمال رشيد قريشي لا يقتصر على الزخرفة الشكلية، بل يشكّل بنية دلالية وفكرية تسهم في إنتاج معنى تأملي يجعل العمل الفني مجالًا للتجربة الروحية والتفاعل الوجداني.

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، لملاءمته طبيعة الموضوع القائم على دراسة المفاهيم وتحليل الأعمال الفنية. حيث تم توظيف المنهج الوصفي في ضبط الإطار المفاهيمي للتصوف والفن التشكيلي وتتبع تطورهما التاريخي، بينما استُخدم التحليل الفني والجمالي في قراءة الأعمال التشكيلية والكشف عن بنياتها الشكلية ودلالاتها الرمزية والروحية، مع الاستعانة بالمقاربة التأويلية لفهم الأبعاد العميقة للعلامات البصرية.

تتوزع هذه الدراسة على فصل تمهيدي وفصلين أساسيين، يسبقهما إطار منهجي (مقدمة) وتتبعهما خاتمة تلخص النتائج، وفق التقسيم الآتي:

- الفصل التمهيدي: الإطار المفاهيمي والنظري للتصوف والفن التشكيلي
  - المبحث الأول: يبحث في ماهية التصوف؛ لغةً واصطلاحاً، وجذوره الفلسفية والروحية، مع تتبع نشأته وتطوره في السياق الإسلامي والمغاربي.
  - المبحث الثاني: يدرس الفن التشكيلي كوعاء للرمز الروحي ويحلل طبيعة العلاقة الجدلية بين التجربة الصوفية (كجوهر) والمنجز البصري (كشكل)، مع التركيز على دور الحرف العربي كحامل للمعنى الروحي.
- الفصل الأول: تجليات التصوف في الفن التشكيلي الجزائري
  - المبحث الأول: يستقصي الخلفيات الثقافية والروحية للفنان الجزائري، وكيف تحولت الذاكرة الدينية من موروث ساكن إلى محرك للبحث عن الهوية والمعنى.
  - المبحث الثاني: يحلل الأساليب الفنية ذات البعد الصوفي بالتركيز على "الرمز، الخط، التجريد، والفضاء اللوني" كأدوات تعبيرية.

- المبحث الثالث: يعرض نماذج فنية جزائرية متباينة، لقراءة ملامح النزعة الصوفية في تجارب تشكيلية متعددة وقياس وقعها النقدي والأكاديمي.

❖ الفصل الثاني: رشيد قريشي نموذجاً للتصوف في الفن التشكيلي الجزائري

- المبحث الأول: يتتبع المسار الفكري والفني لرشيد قريشي، ومرجعياته الصوفية (الحلاج، ابن عربي)، وكيفية استلهامه للذاكرة الروحية في مشروعه.
- المبحث الثاني: يقدم تحليلاً تشكيلياً لأعماله، مفككاً "البنية الشكلية والرمزية" (العلامة، الحرف، الإيقاع البصري) بوصفها "تجربة كشف" ومساحة للتأمل.
- المبحث الثالث: يقيم مكانة قريشي في المشهد الفني العالمي، ومدى إسهامه في تكريس "البعد الصوفي" كقيمة جمالية عالمية تنطلق من الخصوصية الجزائرية.

الفصل التمهيدي:
الإطار المفاهيمي والنظري للتصوف والفن التشكيلي

سعى هذا الفصل التمهيدي إلى التأسيس النظري لمحاور هذه الدراسة، عبر تفكيك المفاهيم الأساسية المتعلقة بالتصوف من جهة، والفن التشكيلي من جهة أخرى، ثم الكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية التي تربط بينهما، باعتبار أن الإلمام بالخلفية المفاهيمية يُعد شرطاً ضرورياً للولوج إلى الفصول التطبيقية اللاحقة، التي ستتناول التجليات الفعلية لهذه العلاقة في المشهد التشكيلي الجزائري.

ولن يقتصر هذا الفصل على الجانب المعجمي والاصطلاحي، بل سيمتد إلى استكشاف الأبعاد الفلسفية والجمالية والرمزية التي تجعل من التصوف رافداً خصباً للفن، ومن الفن وسيلةً لترجمة التجربة الصوفية بصرياً، وذلك ضمن مقاربة شاملة تجمع بين التأصيل التاريخي والتحليل المفاهيمي والتمهيد لما سيأتي من فصول.

الفصل التمهيدي: الإطار المفاهيمي والنظري للتصوف والفن التشكيلي

يشكّل ضبط الإطار المفاهيمي والنظري لأي دراسة علمية خطوة أساسية لفهم موضوعها وتحديد منطلقاتها المعرفية، خاصة عندما يتعلق الأمر بموضوع يتقاطع فيه المجال الروحي بالمجال الجمالي كما هو الحال في العلاقة بين التصوف والفن التشكيلي. فالتصوف لا يُعد مجرد ممارسة دينية ذات طابع تعبدي، بل يمثل رؤية فكرية وتجربة إنسانية عميقة تقوم على البحث عن المعنى الباطني للوجود، بينما يشكّل الفن التشكيلي مجالًا تعبيريًا قادرًا على ترجمة التجارب الوجدانية والرمزية إلى صيغ بصرية تتجاوز حدود الإدراك الحسي المباشر.

ومن هذا المنطلق، تبرز الحاجة إلى الوقوف عند المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها هذا البحث، قصد توضيح الدلالات الفكرية والجمالية

المرتبطة بكل من التصوف والفن التشكيلي، والكشف عن نقاط التلاقي التي جعلت التجربة الصوفية مصدر إلهام مهمًا للفنانين عبر التاريخ، فقد أتاح البعد الرمزي الذي يميز الخطاب الصوفي إمكانية انتقاله إلى المجال الفني حيث تحوّلت اللغة الروحية إلى علامات تشكيلية تستند إلى الرمز والتجريد والإيحاء بدل التمثيل المباشر.

كما أن الفن التشكيلي، خصوصًا في سياقه الإسلامي، ارتبط منذ نشأته بنزعة تأملية جعلت من الحرف العربي والعلامة البصرية عنصرين أساسيين في بناء العمل الفني، الأمر الذي منح التجربة التشكيلية بعدًا روحانيًا يتجاوز الوظيفة الزخرفية نحو أفق دلالي أعمق. وبذلك أصبح الحرف، بما يحمله من طاقة رمزية وروحية، وسيطًا بصريًا قادرًا على تجسيد التجربة الصوفية داخل فضاء التشكيل.

وعليه، يسعى هذا الفصل التمهيدي إلى تأصيل المفاهيم المرتبطة بالتصوف والفن التشكيلي، وبيان الخلفيات الفكرية والجمالية التي أسهمت في نشوء العلاقة بينهما، من خلال التطرق إلى ماهية التصوف وجذوره الفكرية، ثم تحديد مفهوم الفن التشكيلي ووظائفه التعبيرية، وصولًا إلى إبراز دور الرمز والحرف في بناء التجربة الفنية ذات البعد الروحي، بما يمهّد لفهم تجليات التصوف داخل الفن التشكيلي الجزائري موضوع الدراسة.

المبحث الأول: التصوف – المفهوم والجذور

يُشكل التصوف أحد أعقد وأعمق الظواهر الروحية والمعرفية في التاريخ الإسلامي؛ فهو ليس مجرد جملة من الأوراد والعبادات، بل هو نسق وجودي متكامل يسعى من خلاله "السالك" إلى تجاوز كثافة المادة لبلوغ

لطافة المعنى، إن دراسة التصوف في سياقه المفاهيمي تستوجب الغوص في تلك الجدلية القائمة بين "الظاهر" و"الباطن"، وبين "النص" و"الإشارة" فالتصوف في جوهره هو انتقال من العلم الاستدلالي العبلي إلى العلم الذوقي الكشفي، وهو ما جعل منه رافداً أساسياً للإبداع الجمالي والرمزي[1].

إن هذا المبحث يسعى إلى تفكيك "اللحظة الصوفية" في بداياتها الأولى، بدءاً من اشتقاقاتها اللغوية التي عكست طبيعة الزهد والصفاء وصولاً إلى أبعادها الفلسفية التي أعادت صياغة علاقة الإنسان بالخالق وبالكون كما سيتتبع هذا المبحث المسار التاريخي لهذا الفكر، مع التركيز على خصوصيته في "المغرب الإسلامي والجزائر"، حيث لم يكن التصوف هناك مجرد اعتزال للدنيا، بل كان بنية اجتماعية وثقافية وروحية ساهمت في تشكيل الوجدان الجمعي، وصاغت الرموز البصرية التي استلهمها الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر في بحثه عن الهوية والأصالة.[2]

المطلب الأول: ماهية التصوف وأبعاده الفلسفية والروحية

لا يمكن الإحاطة بظاهرة التصوف دون الوقوف على تلك الثنائية التي تجمع بين "الاصطلاح" و"التجربة"؛ فالتصوف في جوهره هو ارتحال دائم من ضيق العبارة إلى اتساع الإشارة، إن محاولة تعريف التصوف لغوياً واصطلاحياً ليست مجرد ترف فكري، بل هي ضرورة منهجية لفهم كيف تحول هذا العلم من ممارسة فردية للزهد إلى منظومة فلسفية متكاملة تبحث في جوهر الوجود وعلاقة المتناهي (الإنسان) باللامتناهي (الخالق)[3].

[1] أبو حامد الغزالي: المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط7، 1974، ص 112

[2] عبد الباقي مفتاح: أضواء على الطريقة الرحمانية الخلوتية، دار الهدى، الجزائر، 2005، ص 12

[3] أبو العلا عفيفي: التصوف: الثورة الروحية في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص 15

إن هذا المطلب يرمي إلى استنطاق المرتكزات الأساسية التي يقوم عليها الفكر الصوفي، بدءاً من دلالات اللفظ التي عكست في بداياتها نمطاً سلوكياً زهدياً، وصولاً إلى الأبعاد الروحية والفلسفية التي جعلت من "القلب" مركزاً للمعرفة، ومن "الكشف" وسيلة للإدراك، ومن هنا سنحاول تبيان كيف أسست هذه الأبعاد لمناخ جمالي ورمزي فريد، كان له الأثر البالغ في صياغة الرؤية الكونية للمتصوف، والتي ستشكل لاحقاً المادة الخام التي ينهل منها المبدع في مجالات الفن والجمال.

أولا: تعريف التصوف لغويًا واصطلاحيًا

1/لغويا:

اختلفت آراء اللغويين وأرباب السلوك في الاشتقاق اللغوي للفظ "تصوف"، وقد تشعبت هذه الآراء لتشمل أبعاداً أخلاقية ومادية وتاريخية وأبرزها:

- **الاشتقاق من "الصوف":** وهو الرأي الأكثر شيوعاً وقبولاً من الناحية الصرفية والتاريخية؛ حيث يُنسب المتصوفة إلى لُبس الصوف الخشن دلالةً على الزهد في الدنيا، والتقشف، ومخالفة أهل الترف، فهو اللباس الذي كان يرتديه الزهاد والمتعبدون في بدايات الحياة الروحية الإسلامية تعبيرًا عن الزهد والتقشف والابتعاد عن مظاهر الترف الدنيوي[1]، ويرى "ابن خلدون" أن هذا الاشتقاق هو الأقيس لغوياً.[2]

[1] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع في التصوف، تحقيق عبد الحليم محمود وعبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ص 42.

[2] ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، تحقيق: عبد السلام الشدادي، خزانة ابن خلدون، الدار البيضاء، ط1، 2005، ج3، ص 184

- **الاشتقاق من "الصفاء":** ذهب قوم إلى أن التصوف مشتق من "الصفاء"، أي خلو القلب من كدورات البشرية ومؤثرات المادة، ليصبح مرآةً صقيلة تتجلى فيها الحقائق الإلهية، وبالرغم من وجاهة المعنى، إلا أن النحويين أشاروا إلى أن النسبة إلى الصفاء لغوياً تكون "صفائي" وليس "صوفي".[1]
- **الاشتقاق من "الصُّفّة":** يُنسب البعض التصوف إلى "أهل الصُّفّة"، وهم جماعة من فقراء المهاجرين في عهد النبي ﷺ، تركوا الدنيا وانقطعوا للعبادة في مؤخرة المسجد النبوي، فصار حال المتصوف مشابهاً لحالهم في الانقطاع والتبتل.[2]
- **الاشتقاق من "الصفّ":** ويراد به أن المتصوفة في "الصف الأول" بقلوبهم من حيث الإقبال على الله والسبق في المضمار الروحي، وهو اشتقاق معنوي يركز على المقام والمنزلة.[3]

ورغم تعدد هذه الآراء، فإن أغلب الدارسين يرجّحون اشتقاق المصطلح من لبس الصوف لما يحمله من دلالة رمزية على الزهد والبساطة التي ميّزت بدايات التجربة الصوفية[4]، وبذلك يدل التصوف في معناه اللغوي العام على الزهد والتقشف والسعي إلى الصفاء الروحي، وهي معانٍ شكّلت الأساس الدلالي الذي تطور لاحقًا ليأخذ أبعادًا فكرية وروحية أعمق في الاصطلاح الصوفي.

---

[1] القشيري، عبد الكريم بن هوازن: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، (ب. ت)، ص 27/ القشيري، أبو القاسم: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 551. (ناقش مسألة الاشتقاق من الصفاء والرد النحوي عليها).

[2] الهُجْوِيري، علي بن عثمان: كشف المحجوب، ترجمة: إسعاد عبد الهادي قنديل، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص 241.

[3] السهروردي، شهاب الدين أبي حفص: عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1983، ص 61.

[4] عبد الرحمن بدوي، تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، ص 15

2/ اصطلاحا:

تعددت تعريفات التصوف في الاصطلاح تبعًا لاختلاف التجارب الروحية وتنوع المدارس الصوفية، إذ لم يجتمع الصوفية على تعريف واحد جامع مانع، بل عبّر كل منهم عن التصوف وفق تجربته الذوقية ومساره السلوكي، ويمكن حصرها في الأبعاد التالية:

- باعتباره "أخلاقاً": يرى الإمام "الجنيد البغدادي" (سيد الطائفة) أن التصوف هو: «استعمال كل خلق سني، وترك كل خلق دني»، وفي رواية أخرى عنه: «التصوف أخلاق، فمن زاد عليك في الخلق زاد عليك في التصوف».[1]
- باعتباره "فناءً عن الذات": ويُعرف بأنه «أن يميتك الحق عنك، ويحييك به»، وهو إشارة إلى تجريد القلب من التعلق بالأغيار والتوجه الكلي نحو المبدع الأول.[2]
- باعتباره "تصفية ومجاهدة": حيث يذهب "أبو بكر الشبلي" إلى أن التصوف هو «ضبط حواسك، ومراعاة أنفاسك»، أي المراقبة الدقيقة للذات في حركتها وسكونها.[3]

وبناءً على ما سبق، يمكن صياغة تعريف اصطلاحي إجرائي للبحث بأنه: «منهج روحي ومعرفي يهدف إلى تصفية الباطن من الكدورات المادية، والارتقاء بالنفس عبر مقامات العرفان لبلوغ مرتبة الإحسان، وهو

[1] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، ص 33، كما ذكر في القشيري، عبد الكريم بن هوازن: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، ص 551

[2] الطوسي، أبو نصر السراج: اللمع في التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1960، ص 41.

[3] ابن عجيبة، أحمد بن محمد: إيقاظ الهمم في شرح الحكم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982، ص 6

ما يولد طاقة رمزية وجمالية تتجاوز المحسوس»، وعليه، يمكن القول إن التصوف في معناه الاصطلاحي يمثل مسارًا روحيًا ومعرفيًا يهدف إلى الارتقاء بالإنسان من الإدراك الحسي إلى التجربة الباطنية، عبر تطهير النفس والسعي إلى إدراك الحقيقة من خلال الذوق والكشف، وهو ما أضفى عليه بعدًا رمزيًا انعكس لاحقًا في مختلف أشكال التعبير الثقافي والفني.

ثانيا: الأبعاد الروحية والفلسفية للتجربة الصوفية

تقوم التجربة الصوفية في جوهرها على مسار روحي يهدف إلى تجاوز الإدراك الحسي والانتقال بالإنسان من ظاهر المعرفة إلى باطنها حيث يسعى المتصوف إلى تحقيق نوع من الارتقاء الداخلي عبر تزكية النفس ومجاهدة الأهواء قصد بلوغ المعرفة الذوقية القائمة على الكشف والحدس فالتصوف لا ينحصر في الممارسة التعبدية فحسب، بل يمثل تجربة وجودية شاملة تجعل من الإنسان محورًا لرحلة روحية تبحث عن الحقيقة المطلقة لتصبح نسقاً فلسفياً ورؤية كونية شاملة تهدف إلى إدراك الحقائق الوجودية عبر "القلب" لا عبر "العقل" وحده ويمكن حصر هذه الأبعاد فيما يلي:

1/البعد المعرفي (الإشراق والذوق):

يقوم التصوف على فكرة "المعرفة اللدنية" أو الإشراقية، حيث يرى الصوفي أن الحقائق لا تُنال بالبراهين العقلية الجافة (التي يسميها المتصوفة بالحجاب)، بل من خلال "المجاهدة" التي تؤدي إلى "المشاهدة". هذا البعد هو الذي يمنح العمل الفني لاحقاً صبغته "التجريدية"، حيث يحاول الفنان

التعبير عن حالة "الذوق" الروحي التي تعجز اللغة الواصفة عن الإحاطة بها.[1]

2/ فلسفة الوحدة والتجلي (وحدة الوجود):

تُعد فلسفة "محيي الدين بن عربي" حجر الزاوية في هذا البعد؛ إذ يرى أن الوجود واحد في جوهره، متعدد في تجلياته. فالجمال المبثوث في الأكوان ما هو إلا "تجلٍ" للجمال الإلهي المطلق. بالنسبة للفنان التشكيلي، هذا يعني أن كل "خط" أو "نقطة" أو "علامة" في اللوحة هي إشارة إلى أصل غيبي، مما يحوّل اللوحة من مادة صبغية إلى "مرآة" تعكس الوجود.[2]

3/ الرمزية والإشارة (ضيق العبارة واتساع الإشارة):

بما أن التجربة الصوفية تجربة باطنية عميقة، فقد وجد المتصوفة أن اللغة التقليدية قاصرة عن استيعاب "المواجيد". لذا لجأوا إلى "الرمز" و"الإشارة". فالخمرة، والحبيب، والنقطة، والحرف، كلها رموز لمعانٍ علوية. هذا البعد الفلسفي هو الذي يبرر تحول "الفن التشكيلي الصوفي" إلى فن رمزي بامتياز، حيث تصبح الأشكال "عتبات" للعبور نحو المعنى.[3]

4/البعد الجمالي (مبدأ الإحسان):

يرتبط التصوف بمرتبة "الإحسان" (أن تعبد الله كأنك تراه)، وهو ما ينعكس في العمل الفني كبحث عن الكمال والجمال المطلق، الفنان هنا لا

[1] الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، (ب. ت)، ج 3، ص 19
[2] ابن عربي، محيي الدين: فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص 48-50.
[3] أدونيس (علي أحمد سعيد): الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 1992، ص 35-37

يبحث عن جمال "المحاكاة" للطبيعة، بل عن جمال "الإشراق" الذي ينبع من داخل الذات المتصلة بالمطلق.[1]

وبذلك يمكن القول إن الأبعاد الروحية والفلسفية للتصوف أسهمت في تشكيل حس جمالي خاص يقوم على التأمل والتجريد والبحث عن المعنى الكامن خلف الظاهر، الأمر الذي مهّد لانتقال هذه الرؤية إلى مجالات التعبير الفني، حيث أصبح الرمز والعلامة وسيلتين لتجسيد التجربة الباطنية في صورة حسية قابلة للإدراك والتأويل.

المطلب الثاني: نشأة التصوف وتطوره في السياق الإسلامي والمغاربي

إذا كانت التجربة الصوفية في جوهرها تجربة إنسانية كونية تتجاوز الحدود، فإن استقرارها في البيئة الإسلامية قد اتخذ مسارات تاريخية وتحولات فكرية جعلت منها ظاهرة حضارية بامتياز. فلم يتوقف التصوف عند كونه تياراً زهدياً عابراً، بل تحول إلى مؤسسة روحية واجتماعية (الزوايا والطرق) صاغت هوية المجتمعات الإسلامية.

إن هذا المطلب يسعى إلى تتبع الخيط الناظم لنشأة التصوف منذ إرهاصاته الأولى في المشرق العربي، مروراً بانتقاله إلى بلاد المغرب الإسلامي، وصولاً إلى استقراره في الجزائر كبنية ثقافية متجذرة، إن خصوصية التصوف في المغرب الأوسط (الجزائر) لا تكمن فقط في جانبها التعبدي، بل في قدرتها على المزاوجة بين "العرفان" و"البيئة المحلية"، وهو ما أفرز موروثاً رمزياً وبصرياً فريداً، ظل يشكل المرجعية الأساسية والذاكرة الروحية التي يغرف منها المبدع الجزائري في محاولته لبناء جسر بين الماضي العريق والحاضر التشكيلي المعاصر.

[1]] بوركهارت، تيتوس: الفن الإسلامي: لغة وقيم، ترجمة: إبراهيم الشهابي، دار الفكر، دمشق، 1997، ص 102

أولا: المراحل التاريخية للتصوف الإسلامي

لم يظهر التصوف كعلم مستقل بذاته في الصدر الأول للإسلام، بل كان روحاً سارية في جسد الممارسة الدينية. ويمكن تقسيم هذا التطور التاريخي إلى أربع محطات مفصلية:

1/ مرحلة الزهد الفطري "القرنان الأول والثاني الهجري"

بدأت هذه المرحلة كحركة فعل عكسي تجاه الانفتاح المادي الذي عرفته الدولة الإسلامية بعد الفتوحات واتساع رقعة الثراء. كان الزهد هنا "سلوكاً" أكثر منه "فلسفة"، حيث تميز بالخوف من الله، والتقلل من الدنيا، والتركيز على العبادات الظاهرة والباطنة.

أبرز الأعلام: الحسن البصري الذي يعتبر إمام الزهاد، ورابعة العدوية التي أدخلت مفهوم "الحب الإلهي" كتحول جوهري من "خوف العبيد" إلى "شوق المحبين".[1]

2/مرحلة التدوين وبناء الاصطلاح "القرن الثالث الهجري"

في هذه المرحلة، بدأ التصوف ينفصل كعلم له قواعده ومصطلحاته (مثل: الفناء، البقاء، السكر، الصحو). بدأ المتصوفة في تحليل "أحوال القلوب" ومقامات السالكين، ظهرت مدرسة بغداد بقيادة الإمام الجنيد الذي وضع ضوابط التصوف وربطه بالكتاب والسنة، ومدرسة خراسان التي ركزت على الملامتية والإخلاص،و الأثر الفني من هذا هنا بدأت "اللغة"

[1] الشيبي، كامل مصطفى: الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1982، ص 34-40

تضيق، وظهرت "الإشارة" الصوفية، وهي البذرة الأولى للرمزية التي نراها اليوم في التشكيل المعاصر[1]

3/مرحلة التصوف الفلسفي والإشراقي "القرنان السادس والسابع الهجري"

وهي العصر الذهبي للفكر الصوفي، حيث انتقل التصوف من "الأخلاق" إلى "الميتافيزيقا". ظهرت نظريات كبرى مثل "وحدة الوجود" عند محيي الدين بن عربي، و"الإشراق" عند السهروردي المقتول، و"الإنسان الكامل" عند الجيلي، في هذه المرحلة استعار التصوف أدوات الفلسفة والمنطق ليعبر عن كشوفاته الروحية، وصار للكون تفسير جمالي فالعالم هو "مرآة" تتجلى فيها الأسماء الإلهية، وهذا هو المرجعية الكبرى للفنانين مثل رشيد قريشي الذين يتعاملون مع اللوحة كفضاء للتجلي.[2]

4/مرحلة المؤسسات الطرقية "من القرن السابع الهجري وما بعده"

تحول التصوف من تجارب فردية إلى "طرق" منظمة (القادرية الشاذلية، الرفاعية...)، أصبح لكل طريقة شيخ ومريدون، وأدبيات خاصة ورموز بصرية (كالخرقة، والسبحة، والراية)، هذه المرحلة هي التي حفظت التراث الرمزي (الطلاسم، الأوفاق، الجداول، والخطوط) التي نجدها بكثرة في الفن الجزائري، حيث تحولت الزاوية إلى مركز للإشعاع الروحي والبصري في آن واحد.[3]

[1] عبد الحليم محمود: القصد المجرد في معرفة الاسم المفرد، دار المعارف، القاهرة، ص 12-15

[2] بدوي، عبد الرحمن: تاريخ التصوف الإسلامي: من البداية حتى نهاية القرن الثاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1978، ص 118 وما بعدها

[3] ماسينيون، لويس: آلام الحلاج: شهيد التصوف في الإسلام، ترجمة: الحسين حلاج، قدم له: أدونيس، دار الطليعة، بيروت، 1984، ج1، ص 88

ثانيا: خصوصيات التصوف في المغرب الإسلامي والجزائر

عرف التصوف في المغرب الإسلامي، بما في ذلك الجزائر، سمات ومميزات خاصة تختلف في بعض جوانبها عن التجربة الصوفية في المشرق الإسلامي، نتيجة تفاعل الصوفية مع البيئة الثقافية والاجتماعية والسياسية المحلية. فقد تأثر التصوف المغربي بالتراث العربي الإسلامي الأصيل، لكنه تأثر أيضًا بالعادات والأعراف المحلية، مما أدى إلى ظهور مدارس وطرق صوفية محلية تتميز بطابع جماعي وروحاني يجمع بين التجربة الفردية والممارسة الاجتماعية[1].

واشتهرت بعض الطرق الصوفية في الجزائر مثل الطريقة الرحمانية والطريقة القادرية والطريقة النقشبندية، التي أسهمت في تشكيل الوعي الديني والجمالي لدى المجتمع، حيث تمثل هذه الطرق مركزًا للتربية الروحية والثقافية، كما أنها حافظت على التراث الصوفي من خلال التعليم والمجالس الروحية والمواسم الدينية[2].

وتتميز التجربة الجزائرية باعتمادها على الذاكرة الصوفية المحلية، حيث ترافق الفن والموسيقى والزخرفة مع الممارسات الروحية، مما منح التصوف أبعادًا ثقافية وفنية متجذرة في المجتمع الجزائري. وقد أدى هذا التفاعل إلى ظهور طابع خاص للتصوف الجزائري، يجمع بين الالتزام بالقيم الروحية والتجليات الفنية، وهو ما يمهد لاحقًا لفهم حضوره في الفن التشكيلي الجزائري[3].

1/الجذور والبيئة الروحية

[1] أحمد التازي، التصوف في المغرب الإسلامي: نشأته وتطوره، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2001، ص 45.
[2] عبد الله بن خلدون، المقدمة، تحقيق محمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص 123
[3] رشيد قريشي، الفن الصوفي الجزائري: قراءة في التراث الفني الصوفي، دار الثقافة، الجزائر، 2010، ص 37.

لم يكن انتقال التصوف من المشرق إلى المغرب الإسلامي مجرد نقل للأفكار، بل كان "إعادة صياغة" تواءمت مع طبيعة الإنسان المغاربي وشخصيته التي تميل إلى الصرامة والعملية والارتباط بالأرض. بدأت هذه الممارسة بجماعات "الرّباطات" على السواحل والمنافذ الحدودية، حيث كان المتصوف هو "المجاهد" الذي يجمع بين خلوة العبادة وحماية الثغور. ويُعد أبو مدين الغوث (تلمساني المنشأ والمدفن) الشخصية المحورية التي صاغت "دبلوماسية التصوف" في المغرب الأوسط؛ إذ مزج بين مدرسة بغداد (الجنيد) ومدرسة الأندلس والمغرب، مؤسساً لمدرسة تعتمد على "العمل" و"الخلق" و"العلم" قبل المجاهدات الشاقة.

هذه الخصوصية التأسيسية منحت التصوف الجزائري طابعاً "أخلاقياً تربوياً" متيناً، حيث أصبحت تلمسان، بجاية، وقسنطينة حواضر علمية وروحية كبرى، وانتقل فيها التصوف من طور "الحالة الفردية" إلى طور "الانتظام الجماعي" الذي يحترم العقل والنص بقدر ما يحترم القلب والذوق.[1]

إن المتأمل في الجذور الأولى للتصوف في المغرب الأوسط (الجزائر) يلحظ أنه لم يكن مجرد استيراد لنظريات مشرقية، بل كان "استنباتاً" لروحانية تتناسب مع طبيعة الإنسان الأمازيغي والعربي في هذه الربوع، وهي الشخصية التي تمتاز بالأنفة، والارتباط الوجداني بالأرض، والميل إلى التبسيط والوضوح. لقد شكلت "الرّباطات" البحرية والجبلية (مثل رباطات بجاية وتيبازة وهنين) المهد الأول الذي امتزجت فيه "الخلوة" بـ "الجلوة"؛ حيث لم ينفصل الزهد عن حماية الثغور، مما جعل التصوف الجزائري منذ بداياته "تصوفاً حركياً" وليس انسحابياً.

[1] الحفناوي، أبو القاسم بن محمد: تعريف الخلف برجال السلف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1991، ص 15-22

وقد تعمقت هذه الجذور مع بروز مدرسة "أبو مدين الغوث"، الذي استطاع أن يوحد بين الوجدان الشعبي والعقل الفقهي، فكان تصوفه يقوم على "الإرادة" لا على مجرد "الأوراد". إن هذه البيئة الروحية أنتجت جمالية خاصة تقوم على "الاختزال والرمز"؛ فالمريد في الجزائر كان يميل إلى التعبير عن حاله الروحي بأبسط الوسائل البصرية (كالنقطة، أو الدائرة، أو اللون الواحد)، وهي العناصر التي نجدها اليوم في فن التجريد المعاصر.

كما أن التفاعل مع الطبيعة القاسية في الصحراء أو الجبال الوعرة فرض على المتصوف الجزائري لغة "إشارية" مقتضبة، حيث أصبحت "العلامة" تغني عن ألف كلمة. هذه البيئة التي تقدس "الصمت التأملي" هي التي منحت الفن التشكيلي الجزائري لاحقاً قدرته على التعبير عن "المقدس" من خلال الفراغ والضوء، فالمكان (الجزائر بجغرافيته المتنوعة) لم يكن مجرد مسرح للأحداث، بل كان شريكاً في صياغة "الخيال الصوفي" الذي تحول في القرن العشرين والواحد والعشرين إلى "منجز بصري" عالمي على يد فنانين تشبعوا بهذه الجذور الروحية العميقة.[1]

2/ التصوف الطرقي والزوايا

في مراحل لاحقة، وتحديداً مع تراجع السلطة المركزية، برزت الزاوية في الجزائر كدولة داخل دولة، ومؤسسة روحية، اجتماعية، وتعليمية، تميزت الخصوصية الجزائرية هنا بظهور طرق صوفية محلية المنشأ عالمية الامتداد، وعلى رأسها الطريقة الشاذلية (بأفرعها) والطريقة الرحمانية التي تأسست في جبال جرجرة وانتشرت في ربوع الوطن.

[1] الزركشي، محمد بن إبراهيم: تاريخ الدولتين الموحدية والحفصية، تحقيق: محمد ماضور، المكتبة العتيقة، تونس، 1966، ص 85-90

إن الأهمية تكمن في أن "الزاوية" كانت الحاضنة الأولى للفنون البصرية التقليدية؛ ففيها كُتبت المخطوطات بـ "الخط المغربي" ذي الدلالات الروحية، وفيها نُسجت الزرابي بالأشكال الهندسية الرمزية، وفيها ظهرت "اللوحة الصوفية" الأولى المتمثلة في (الأوفاق، الجداول، والتمائم). هذا "التصوف الشعبي" الجزائري غرس في الوجدان الجمعي تقديساً للحرف والعلامة، وهو ما استلهمه الفنان الجزائري المعاصر لاحقاً ليحوله من "فعل طقوسي" إلى "فعل تشكيلي" حداثي.[1]

3/ التصوف كدرع للهوية والمقاومة

لا يمكن فهم خصوصية التصوف في الجزائر دون ربطها بـ "المقاومة". فالمتصوف الجزائري لم يكن منعزلاً، بل كان في طليعة الثورات ضد الوجود الاستعماري، ولعل تجربة الأمير عبد القادر الجزائري هي الذروة؛ فهو "الفارس المتصوف" و"العارف بالله" الذي شرح فكر ابن عربي في كتابه "المواقف."

هذا البعد يمنح التصوف الجزائري صفة "الالتزام"؛ فالفن التشكيلي الجزائري ذو النزعة الصوفية ليس "ترفاً جمالياً"، بل هو "بحث عن الهوية" الضائعة أو المستلبة. إن لجوء فنانين مثل رشيد قريشي إلى الرمز الصوفي هو في الحقيقة فعل مقاومة ثقافية واستحضار لذاكرة وطنية رصينة، حيث يتحول العمل الفني إلى "موقف" وجودي وسياسي يتجاوز مجرد التزيين.[2]

4/الخصوصية الجمالية

[1] سعد الله، أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ج2، ص 112-118

[2] الأمير عبد القادر الجزائري: كتاب المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ج1 (المقدمة).

تميز التصوف الجزائري بجمالية "التقشف" و"الزهد" في الأشكال؛ فالعمارة الصوفية في الجنوب والزوايا تعتمد على البساطة، اللون الواحد (الأبيض أو الترابي)، والخطوط الانسيابية. هذا "الاختزال البصري" هو ما نسميه اليوم في الفن بـ التجريد. الفنان الجزائري المعاصر وجد في زوايا تيميمون وتلمسان وقسنطينة دروساً جاهزة في التجريد الصوفي، حيث "الأقل هو الأكثر"، لقد تحولت "النقطة" و"الخيط" و"الطلسم" من أدوات للبركة إلى وحدات بنائية في اللوحة المعاصرة، مما خلق لغة بصرية جزائرية بامتياز تجمع بين عمق الصحراء وإشراق العرفان.[1]

المبحث الثاني: الفن التشكيلي بين التعبير الجمالي والرمز الروحي

إذا كان التصوف يمثل "الجوهر" الروحي والارتحال الباطني نحو الحقيقة، فإن الفن التشكيلي يمثل "المظهر" البصري واللغة التي تحاول مادية الأشكال من خلالها ملامسة أفق المطلق. فالفعل التشكيلي لا يتوقف عند حدود التزيين أو المحاكاة البصرية للعالم الخارجي، بل يستحيل في التجربة الروحية إلى "أداة معرفية" ووسيلة للكشف، حيث يصبح اللون والشكل والحرف مفاتيح لولوج عوالم المعنى[2].

إن هذا المبحث يسعى إلى استنطاق العلاقة الجدلية والقوية التي تربط بين الفن والتصوف، من خلال دراسة الوظيفة الرمزية للعمل الفني وكيفية تحول "العلامة" من دلالة لغوية أو هندسية جافة إلى كيان إشراقي يحمل أنفاس العرفان. كما سنسلط الضوء على "الحرف العربي" ليس بوصفه

[1] بوشيخي، فوزي: التصوف والجمالية في الفكر الإسلامي: دراسة في التراث المغربي، منشورات وزارة الأوقاف، الرباط، 2004، ص 45-50

[2] شربل، داغر: الفن والشرق: المركزية الغربية والعالم العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2004، ص 48.

عنصراً خطياً فحسب، بل باعتباره حاملاً للمعنى الروحي والفيض الإلهي في التجربة التشكيلية الإسلامية والمعاصرة، وهو ما يمهد لفهم الكيفية التي استطاع بها الفنان الجزائري صياغة هويته البصرية انطلاقاً من هذا التمازج الفريد بين رهافة الحس الصوفي وقوة التعبير التشكيلي.

المطلب الأول: مفهوم الفن التشكيلي ووظائفه التعبيرية

لا يمكن فهم تجليات التصوف في المنجز البصري دون الوقوف أولاً على ماهية الفن التشكيلي باعتباره لغة عالمية تتجاوز منطق المحاكاة السطحية للواقع، لتغدو أداةً لاستنطاق الوجود وصياغته في قوالب بصرية تحمل رؤية الفنان الذاتية والكونية. فالفن التشكيلي في جوهره هو "إعادة خلق" للعالم عبر وسائط مادية (اللون، الخط، الكتلة، الفراغ)، وهو ما يجعله يتلاقى مع التجربة الصوفية في نقطة "التجاوز"؛ أي تجاوز الظاهر الكثيف لبلوغ المعنى اللطيف[1].

إن هذا المطلب يسعى إلى تفكيك مفهوم الفن التشكيلي في سياقه التطوري، بدءاً من تعريفه كنشاط إنساني جمالي، وصولاً إلى استقصاء وظائفه التعبيرية والرمزية. وسنحاول من خلال هذا الطرح تبيان كيف يتحول العمل التشكيلي من مجرد تنظيم هندسي أو لوني إلى "فضاء روحي" ووسيط إشراقي، حيث لا يعود الشكل غاية في ذاته، بل وسيلة للإيحاء بما وراء المادة، مما يمهد الطريق لفهم أعمق للعلاقة التفاعلية بين رهافة الريشة وعمق الوجد الصوفي.

أولا: تعريف الفن التشكيلي وتطوره

1/ المفهوم اللغوي والاصطلاحي للفن التشكيلي

[1] بهنسي، عفيف: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، دار الشرق، دمشق، 1980، ص 22

يُشتق لفظ "التشكيل" في اللغة العربية من "شَكَّلَ" الشيء، أي صوّره وجسّده وأعطاه هيئةً معلومة ومميزة. أما في الاصطلاح الجمالي، فالفن التشكيلي (Plastic Arts) هو ذلك النشاط الإنساني الإبداعي الذي يعتمد على صياغة "المادة" وتحويلها من حالتها الخام إلى كيان بصري له أبعاد وهيئة (سواء كانت مسطحة كاللوحة أو مجسمة كالتمثال).[1]

إن الفن التشكيلي ليس مجرد رصف للألوان أو نحت للأشكال، بل هو "لغة بصرية" تقوم على عناصر بنائية محددة (النقطة، الخط، المساحة، اللون، الكتلة، الفراغ). وتكمن خصوصيته في أنه فن "صامت" لكنه بليغ في دلالاته؛ فهو لا يخاطب الأذن بالكلمات، بل يخاطب العين والبصيرة بالحركة والإيقاع والتوازن اللوني. وفي سياق بحثنا، يصبح الفن التشكيلي هو "الوعاء المادي" الذي يسعى الفنان من خلاله لصب تجاربه الروحية والميتافيزيقية.[2]

الفن التشكيلي يُعد أحد أشكال التعبير البصري الذي يعتمد على العناصر البصرية الأساسية كاللون، والخط، والشكل، والفضاء للتعبير عن رؤى جمالية ومفاهيم معرفية تتجاوز الإيحاء الظاهري للواقع. وقد نشأ هذا المصطلح في سياق الثقافة الحديثة ليعبر عن مجموعة من الفنون البصرية التي تُنتَج عبر وسيط بصري بصرف النظر عن الغرض الوظيفي أو الزخرفي للعمل الفني نفسه[3].

وينطلق تعريف الفن التشكيلي من كونه ممارسة إنسانية تعتمد على إعادة بناء التجربة الحسية في بنى تشكيلية تأخذ أشكالاً متعددة مثل الرسم والنحت، والطباعة، والتجميع، والتجريد، وينتمي الفن التشكيلي إلى نمط من

[1] ريد، هربرت: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 15-18.
[2] بهنسي، عفيف: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، دار الشرق، دمشق، 1980، ص 21-24
[3] H. H. Arnason & Elizabeth C. Mansfield, History of Modern Art, 7th Edition, Pearson, 2013, p. 1.

التعبير البصري يعبر عن رؤية ذاتية للفنان، فهو ليس مجرد تصوير موضوعي للواقع، بل ترجمة لخبرة داخلية وتفاعل بين الوعي البصري والرؤية الجمالية.[1]

وقد شهد الفن التشكيلي تطورًا تاريخيًا كبيرًا، بدءًا من الفن الكلاسيكي الذي كان يُعنى أساسًا بمحاكاة الطبيعة، مرورًا بالحداثة التي فتحت آفاقًا جديدة في التعبير عن الذات والرموز والتجارب الداخلية، وصولًا إلى ما بعد الحداثة حيث تنوعت الوسائط والأساليب وتعددت المفاهيم الجمالية. وقد أدى هذا التطور إلى توسع مفهوم الفن التشكيلي ليستوعب التجريد والرمز والعلامة كعناصر جوهرية في التعبير البصري.[2]

2/ التطور الفلسفي والجمالي للفن التشكيلي

مر الفن التشكيلي بتحولات كبرى في مساره التاريخي؛ فمن "المحاكاة (Mimesis) "التي سادت في العصور الكلاسيكية (حيث كان الفن مرآة للطبيعة)، انتقل الفن في العصر الحديث والمعاصر إلى "التعبير" و"التجريد"، فلم يعد الفنان مهتماً بنقل الواقع كما تراه العين، بل صار يسعى لنقل "جوهر الأشياء" وما وراء المرئي[3].

هذا التحول من "الواقعية" إلى "التجريد" هو النقطة المفصلية التي التقى فيها الفن بالتصوف؛ فالتجريد في الفن التشكيلي المعاصر هو في حقيقته رحلة نحو "المطلق" و"اللامتناهي"، تماماً كما هي التجربة الصوفية. لذا، فإن تطور الفن التشكيلي في القرن العشرين، وخاصة في العالم العربي

[1] Herbert Read, A Concise History of Modern Painting, Thames & Hudson, 1999, p. 5.
[2] Ernst Gombrich, The Story of Art, 16th Edition, Phaidon Press, 1995, pp. 568–570.
[3] إسماعيل، عز الدين: الفن والمجتمع عبر التاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988، ص 42-45

والجزائر، اتخذ منحىً "الهوى" و"روحياً"، حيث استعاد الفنان أدواته التراثية (كالحرف والرمز) ليصيغ بها فنّاً عالمياً يحمل بصمة محلية غائرة في الوجدان.[1]

وعليه، يمكن اعتبار الفن التشكيلي مجالًا تجريبيًا يتجاوز حدود التقليد والمظاهر الخارجية للواقع، ليصبح فضاءً لطرح الأسئلة الجمالي، والرؤى التأملية حول الإنسان والعالم، وهو ما يمكّنه من التفاعل مع تجارب روحية وفلسفية مثل التصوف، ويجعله وسيلة قوية للتعبير الرمزي عن المعاني غير المحكية.

ثانيا: الوظيفة الرمزية والروحية في العمل التشكيلي

يمثل العمل التشكيلي مساحة فريدة للتعبير الرمزي والروحي، حيث يتيح للفنان تجاوز حدود الإيحاء الواقعي إلى آفاق أعمق من الدلالة والمعنى. فالفن التشكيلي لا يقتصر على النقل الحسي للأشياء، بل يقوم على تجسيد الخبرة الداخلية للفنان وإظهار البعد الروحي للحياة الإنسانية[2]، ويتجلى هذا بشكل واضح في استخدام الرموز، والأشكال المجردة، والكتابة الحروفية حيث تصبح الوسائط البصرية أدوات لتوصيل المعاني الباطنية والوجدانية التي قد يصعب التعبير عنها بالكلام أو الكتابة التقليدية[3].

إن الوظيفة الرمزية للعمل الفني تتعلق بقدرة الشكل واللون والخط على تجسيد المفاهيم والمعاني الروحية. ففي التجربة الصوفية، على سبيل المثال، تمثل العلامة والحرف والرمز وسيلة للتقرب إلى الباطن الإنساني

[1] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص 12-14

[2] Herbert Read, A Concise History of Modern Painting, Thames & Hudson, 1999, p. 45.

[3] Ernst Gombrich, The Story of Art, 16th Edition, Phaidon Press, 1995, pp. 570–572.

وفهم العلاقة بين الإنسان والوجود الإلهي[1]، كما تسمح العناصر البصرية بإحداث حالة من التأمل البصري لدى المتلقي، إذ يتحول العمل الفني إلى مساحة روحية تتفاعل فيها العين والوجدان مع المعنى، وهو ما يعكس طبيعة الفن الصوفي الذي يسعى لإيصال تجربة معرفية وعاطفية عميقة من خلال الحس الجمالي[2]، ويمكن حصرها في النقاط التالية:

1/ العمل الفني كفضاء للإشراق "من المادة إلى المعنى"

لا يقف الفن التشكيلي، في أبعاده العميقة، عند حدود الصباغة والقماش، بل يتحول إلى "ممارسة روحية" تشبه إلى حد بعيد "المجاهدة الصوفية". إن الوظيفة الروحية للعمل الفني تكمن في قدرته على تجريد الأشياء من كثافتها المادية ومنحها لطافة رمزية؛ فالفنان هنا لا يرسم "الشجرة" أو "الإنسان" كما يظهران في الأعيان، بل يرسم "جوهر الوجود" الكامن فيهما.

هذا التحول يجعل من اللوحة "حضرة بصرية" أو نافذة يطل من خلالها المشاهد على عالم الملكوت. إن اللون في هذا السياق لا يُستخدم لوظيفته التزيينية، بل لمدلوله الرمزي؛ فالأبيض هو رمز الصفاء والوحدة، والأخضر هو رمز الحياة والفيض الإلهي، والأسود هو رمز الفناء الغامر. وبذلك يصبح العمل التشكيلي وسيطاً إشراقياً ينقل المتلقي من حالة "النظر" (العين المجردة) إلى حالة "التبصر" (عين القلب)، وهو ما يحقق الوظيفة الأسمى للفن كونه جسراً بين المتناهي واللامتناهي.[3]

[1] Titus Burckhardt, Art of Islam: Language and Meaning, World of Islam Festival Publishing Company, London, 1976, p. 12

[2] Rashid Qurashi, Le Soufisme et l'Art Visuel en Algérie, Dar El Thaqafa, Algiers, 2010, p. 78.

[3] شولز، هولاند: التجربة الروحية في الفن الحديث، ترجمة: فؤاد زكريا، دار النهضة العربية، القاهرة، 1970، ص 55-62

2/ الرمزية التشكيلية: لغة المحو والإثبات

تعد الرمزية هي المحرك الأساسي للفن ذو النزعة الصوفية؛ فبما أن "الحقائق الإلهية" تعجز عن استيعابها العبارة اللسانية، فإن "الإشارة التشكيلية" تصبح هي البديل الأكفأ. يستخدم الفنان الرموز (كالنقطة، الدائرة، الحرف، المثلث) ليس كأشكال هندسية، بل كرموز كونية؛ فالدائرة مثلاً ترمز للأبدية والتوحيد والمركزية الإلهية، والنقطة هي أصل الوجود ومنبع الحروف، إن الوظيفة الرمزية هنا تعمل وفق منطق "المحو والإثبات"؛ محو التفاصيل الواقعية المشتتة، وإثبات الحقائق الكلية الثابتة. هذا التوجه نحو الرمز يمنح العمل الفني ديمومة تتجاوز الزمان والمكان، حيث تصبح اللوحة "طلسماً" جمالياً يحتاج إلى تأويل وبصيرة لفك شفراته. إن الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر، حين يستلهم هذه الرموز، فإنه يعيد إحياء "الذاكرة الروحية" للأمة، محولاً الرمز من دلالته الطقسية القديمة إلى دلالة جمالية معاصرة تخاطب إنسان اليوم بلغة كونية.[1]

3/البعد الأنطولوجي: الفنان كـ "عارف" بالبصريات

في هذه الفقرة، نجد أن الفن التشكيلي يكتسي وظيفة وجودية (أنطولوجية)؛ فالإبداع الفني هو نوع من "التجلي". الفنان في لحظة الخلق لا يسيطر على الريشة بعقله الواعي فقط، بل يترك المجال لـ "الفيض" الروحي ليوجه حركته، وهو ما يشبه حالة "السكر الصوفي" أو الغياب عن الذات في ذات الحق، هنا تبرز وظيفة "التطهير" (Catharsis)؛ فالعمل الفني يطهر الفنان والمتلقي معاً من أدران المادة، ويفتح لهما آفاقاً للتأمل في جمال الصنع الإلهي. إن الفن التشكيلي بهذا المعنى ليس مجرد إنتاج للجمال، بل هو "بحث

[1] عفيفي، أبو العلا: التصوف: الثورة الروحية في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، ص 245

عن الحق" عبر الجمال، وهذا البعد هو الذي يفسر لنا لماذا نجد في أعمال الفنانين المتأثرين بالتصوف (مثل رشيد قريشي أو نجا المهداوي) ذلك "الإيقاع" المتكرر والدوامات الحروفية التي تشبه رقصات الدراويش، حيث تذوب الأشكال في وحدة متناغمة تعكس وحدة الوجود.[1]

وبالتالي، يمكن القول إن الوظيفة الرمزية والروحية في العمل التشكيلي تجعل من الفن وسيلة لتحقيق التوازن بين الشكل والمعنى، بين الجمالية والتجربة الروحية، حيث تتكامل الرؤية البصرية مع البعد التأملي للفنان، ما يمهد لفهم أوسع لدور الفن التشكيلي في ترجمة الفكر الصوفي وتحويله إلى تجربة حسية متاحة للمشاهد.

المطلب الثاني: العلاقة بين الفن والتصوف

يُعد الحرف العربي في التجربة الجمالية الإسلامية أكثر من مجرد أداة لنقل المعاني اللسانية أو وعاءً للغة؛ إنه كيانٌ بصري محملٌ بشحنات روحية وقيم ميتافيزيقية تجعل منه "أيقونة" الفكر الصوفي بامتياز. فإذا كان الفن التشكيلي يبحث عن المطلق عبر الشكل واللون، فإن الحرف العربي يمثل نقطة التقاء "الفيض الإلهي" بـ "الإبداع البشري"، حيث تتحول الخطوط والانحناءات إلى مسارات للتأمل ومعارج للارتقاء الروحي.

إن هذا المطلب يسعى إلى سبر أغوار "قدسية الحرف" في المتخيل الصوفي، وكيف استحال من دلالته الخطية الجامدة إلى "بنية إشراقية" في المنجز التشكيلي المعاصر، سنبحث هنا في الكيفية التي استلهم بها الفنانون التشكيليون القيمة الجمالية للحرف، ليس بصفته نصاً يُقرأ، بل بوصفه شكلاً يُعاش ويُشاهد، حاملين في ذلك إرثاً صوفياً يرى في الحرف أصل الوجود

[1] سيد، تيسير: فلسفة الرمز في الفن التشكيلي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1994، ص 112-115

وسر التجلي. ومن خلال هذا التحليل، سنمهد لفهم "الحروفية" كتيار فني استطاع أن يزاوج بين الحداثة التشكيلية والعمق العرفاني، وهو ما يتجلى بوضوح في تجارب الفنانين الجزائريين الذين جعلوا من الحرف جسراً بين الأرض والسماء.

أولا: الرمز، التجريد، والكتابة في التجربة الصوفية الفنية

يمثل الرمز والتجريد والكتابة الحروفية في الفن الصوفي وسائط مركزية لنقل المعاني الباطنية والتجربة الروحية، فالمتلقّي لا يكتفي بالاستقبال البصري المباشر، بل يُدعى للتفاعل مع طبقات متعددة من المعنى حيث تتكامل العناصر التشكيلية لتكوّن لغة بصرية خاصة تقوم على الإيحاء والإشارة.[1]

ويكتسب التجريد أهمية خاصة في التجربة الصوفية الفنية، إذ يسمح بتحرير الشكل من التمثيل الواقعي والتفاصيل الدنيوية، ليصبح حاملًا للمعنى الروحي الخالص، ويتيح للمتلقي الوصول إلى مستوى التأمل الذاتي، كما يُعتبر الحرف العربي والكتابة في هذا السياق أداة رمزية قوية، فهو لا يقتصر على كونه وسيلة لغوية، بل يتحول إلى عنصر جمالي وروحي، يحمل دلالات تصوفية مستوحاة من النصوص الصوفية والموروث الروحي[2].

وقد برز هذا الاستخدام المكثف للرمز والتجريد في عدد من المدارس الصوفية التي أسهمت في إضفاء بعد جمالي على الممارسة الروحية، حيث تُمثل الأشكال الهندسية المتكررة والحروف المتداخلة استعارات بصرية

[1] Margaret S. Graves, Symbolism and Abstraction in Islamic Art, Edinburgh University Press, 2003, p. 102.
[2] Titus Burckhardt, Art of Islam: Language and Meaning, World of Islam Festival Publishing Company, London, 1976, p. 15

لمفاهيم مثل الوحدة، الخلق، والارتقاء الروحي، كما أن هذه اللغة البصرية المستقلة عن التمثيل الواقعي تمكن الفنان من التعبير عن الخبرة الداخلية بطريقة مباشرة تتجاوز الكلمات واللغة التقليدية.[1] "أنظر اللوحة 01"

1/الرمز الصوفي: عتبة التأويل وبوابة الغيب

يمثل الرمز في التجربة الصوفية "لغة المسكوت عنه"؛ فبما أن التجربة الروحية تجربة باطنية تتجاوز حدود الحواس، فإن اللغة المباشرة (الواصفة) تعجز عن احتواء فيضها، من هنا يصبح الرمز في الفن التشكيلي الصوفي "قناعاً" جمالياً يحمي الحقيقة من الابتذال ويفتحها على تعدد القراءات. إن استخدام الفنان للرموز (مثل: النقطة، الدائرة، الشمعة، المرآة) ليس استخداماً زخرفياً، بل هو استحضار لمدلولات كونية، فالنقطة في المنجز التشكيلي الصوفي ليست مجرد أثر لوني، بل هي "أصل الوجود" ومركز الدائرة الذي تنبع منه الحروف والأشكال. والرمز هنا يعمل كآلية لـ "تكثيف المعنى"، حيث تصبح اللوحة فضاءً سيميائياً (Semeiotic) يتطلب من المشاهد عملية "تأويل (Hermeneutics) "واعية للوصول إلى الجوهر الكامن خلف الشكل المادي.[2]

2/التجريد: الهروب من كثافة المادة إلى لطافة الروح

يُعد التجريد (Abstraction) هو الجوهر البصري للتصوف فالمتصوف يرى أن "الصور الخارجية" للأشياء هي مجرد حجاب يحجب الحقيقة المطلقة. لذا، فإن الفنان الذي يتشبع بالفكر الصوفي يميل إلى

[1] Rashid Qurashi, Le Soufisme et l'Art Visuel en Algérie, Dar El Thaqafa, Algiers, 2010, pp. 80–82.

[2] أدونيس (علي أحمد سعيد): الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 1992، ص 142-148.

"تجريد" الأشكال من تفاصيلها الواقعية، محاولاً الوصول إلى "البنية الجوهرية" للوجود.

إن التجريد في الفن الصوفي ليس "عدماً"، بل هو "امتلاء بالمعنى" فبدلاً من رسم جسد الإنسان، يرسم الفنان "حركته" أو "نوره" أو "أثره" هذا المسلك الجمالي يلتقي مع مبدأ "التنزيه" في الفكر الإسلامي، حيث يتم الابتعاد عن التشخيص (المحاكاة) لصالح "الإشراق" اللوني والشكلي، إن الفنان الجزائري المعاصر، حين يفرغ اللوحة من العناصر المشخصة، فإنه يفسح المجال لـ "الفراغ" ليكون هو البطل، وهو فراغ لا يعني الخواء، بل يعني "فضاء التجلي" الذي يتيح للروح أن تسبح في اللامتناهي.[1]

3/الكتابة والحروفية: من النص المقروء إلى الجسد المرئي

تحتل الكتابة (والحرف العربي تحديداً) مكانة القداسة في التجربة الصوفية؛ فالحرف هو "أول تجليات الإرادة الإلهية"، في الفن التشكيلي الصوفي، تتحول الكتابة من وظيفتها التواصلية (قراءة المعنى) إلى وظيفتها "الكيانية" (مشاهدة الجمال)، الفنان لا يكتب "كلمات"، بل "يبني عوالم" حيث يصبح الحرف العربي بجسده الليّن وقابليته للمد والتشابك وسيلة للتعبير عن "الإيقاع الروحي[2]"، كما يُعتبر الحرف العربي والكتابة في هذا السياق أداة رمزية قوية، فهو لا يقتصر على كونه وسيلة لغوية، بل يتحول إلى

[1] بوركهارت، تيتوس: الفن الإسلامي: لغة وقيم، ترجمة: إبراهيم الشهابي، دار الفكر، دمشق، 1997، ص 40-45.

[2] كريتشلو، كيث: النظام في الفن الإسلامي، ترجمة: صالح لملوم، لندن، 1985، ص 12

عنصر جمالي وروحي، يحمل دلالات تصوفية مستوحاة من النصوص الصوفية والموروث الروحي.[1] "انظر اللوحة 02"

تظهر "الحروفية" هنا كتيار جمالي يسعى لـ "أنسنة الحرف"، فيبدو الألف (كرمز للتوحيد) والواو (كرمز للعشق الإلهي والانحناء الوجودي) ككائنات حية تتراقص في فضاء اللوحة، إن الكتابة في الفن الصوفي هي "ذكر بصري" مستمر، حيث تتكرر الحروف في دوامات حلزونية تحاكي رقصة الدراويش، مما يحول اللوحة من منجز ساكن إلى "حركة صوفية" دائمة تهدف إلى محو المسافة بين الفنان والحقيقة المطلقة[2]، وبالتالي يشكل الرمز والتجريد والكتابة في الفن الصوفي إطارًا متكاملاً لفهم العلاقة بين التجربة الروحية والبعد الجمالي، ما يجعل العمل الفني مساحة للتأمل والتفاعل العميق، والتواصل مع المعنى الصوفي، وهو ما سيمثل أساسًا لفهم التجربة الجزائرية المعاصرة وارتباطها بالتراث الصوفي.

ثانيا: أثر الفكر الصوفي في التشكيل الإسلامي والمعاصر

لقد ترك الفكر الصوفي أثرًا واضحًا على مختلف أشكال الفن الإسلامي، بدءًا من العمارة والزخرفة إلى الخط والرسم، وصولًا إلى الفن التشكيلي الحديث والمعاصر. فالتجربة الصوفية ساهمت في تطوير لغة تشكيلية قائمة على الرمزية، التجريد، والحروفية، حيث تمثل الرموز الصوفية وسيلة لتجسيد المعاني الباطنية والبعد الروحي في العمل الفني[3]، في

[1] Seyyed Hossein Nasr, Islamic Art and Spirituality, State University of New York Press, 1987, p. 24.

[2] شربل، داغر: الحروفية العربية: الفن والهوية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 60-55

[3] Titus Burckhardt, Art of Islam: Language and Meaning, World of Islam Festival Publishing Company, London, 1976, pp. 18–20.

الفن الإسلامي الكلاسيكي، يمكن ملاحظة تأثير التصوف في استخدام الأنماط الهندسية والزخارف النباتية والخط العربي، التي كانت تُستعمل للتعبير عن مفاهيم الوحدة الإلهية والانسجام الكوني، وقد وفر هذا الاستخدام مساحة لتجربة تأملية للمشاهد، إذ يتحول العمل إلى وسيط روحي يربط بين الإنسان والمقدس، وهو ما يعكس فلسفة التصوف القائمة على الإدراك الذوقي والوجدان[1].

أما في التشكيل المعاصر، فقد استوحى الفنانون الجزائريون والعرب من الفكر الصوفي لتطوير أساليب تشكيلية جديدة، مثل التجريد الرمزي واستخدام الحرف العربي كعنصر بصري مستقل، كما فعل رشيد قريشي في أعماله[2]، فهذه الأعمال تمثل امتدادًا للفكر الصوفي في السياق الحديث، حيث يلتقي التراث الروحي مع التجربة الجمالية المعاصرة، ما يجعل الفن وسيلة لإعادة صياغة الرموز الروحية بلغة حديثة، ويمنح المتلقي إمكانية الولوج إلى المعنى الباطني للتجربة الصوفية عبر الحواس البصرية[3].

1/أنطولوجيا الحرف: الحرف ككائن حي وكأصل للوجود

في المتخيل الصوفي، لا يُنظر إلى الحرف العربي كأداة اصطلاحية للتواصل، بل يُعتبر "سرّاً إلهياً" مودعاً في المادة، إن الصوفية وعلى رأسهم "محيي الدين بن عربي" في كتابه الفتوحات المكية، أسسوا لما يعرف بـ "علم الحروف"، حيث اعتبروا أن الحروف هي "أمم" لها أرواح ومقامات.

---

[1] Oleg Grabar, The Formation of Islamic Art, Yale University Press, 1987, pp. 45–48

[2] شيد قريشي، التصوف والفن البصري في الجزائر، دار الثقافة، الجزائر، 2010، ص. 85–90 (Rashid Qurashi, Le Soufisme et l'Art Visuel en Algérie, Dar El Thaqafa, Algiers, 2010

[3] Seyyed Hossein Nasr, Islamic Art and Spirituality, State University of New York Press, 1987, p. 30

بالنسبة للفنان التشكيلي، هذه الرؤية الأنطولوجية (الوجودية) حولت الحرف من "شكل" إلى "طاقة"؛ فالحرف العربي بجسده القابل للمدّ، والترجيح، والتدوير، يمتلك طاقة بصرية تحاكي حركات الكون. فحرف "الألف" يمثل لديهم رمز التوحيد والاستقامة المطلقة والصلة بين الأرض والسماء، بينما يمثل حرف "النون" بوعائه المنحني ونقطته المركزية رمزاً للاحتواء والرحم الوجودي. هذا البعد الروحي جعل من العمل التشكيلي "حروفيةً إشراقية" لا تكتفي بجمال الخط، بل تسعى لاستنطق الروح الكامنة في انحناءات الحرف.[1]

2/الحروفية التشكيلية: من "النص" إلى "الفضاء الصوفي"

لقد استطاع الفن التشكيلي المعاصر (خاصة في الجزائر والمغرب العربي) أن يخرج الحرف من حيز "المخطوط" و"الكتاب" إلى رحابة "اللوحة" و"الفضاء"، في هذه المرحلة لم يعد الفنان مهتماً بـ "مقروئية" الحرف (أي ماذا نكتب؟)، بل أصبح مهتماً بـ "بصرية" الحرف.[2]

هنا تتحول الحروف إلى "وحدات بنائية" تخضع لمنطق الفن التشكيلي من حيث التوازن، والكتلة، والفراغ، الفنان الجزائري حين يمارس "الحروفية"، فإنه يستحضر "الذاكرة الصوفية" للزاوية، حيث كانت الكتابة نوعاً من "الذكر البصري"، اللوحة الحروفية الصوفية هي "حضرة" بصرية، تتكرر فيها الحروف في مدارات حلزونية أو تتراكم فوق بعضها

[1] ابن عربي، محيي الدين: الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، ج1، ص 231-235
[2] شاكر، حسن: الحرية في الفن: دراسات في الحروفية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص 88-92

البعض لتخلق طبقات من المعنى، مما يدفع المشاهد إلى حالة من "التأمل" تشبه الوجد الصوفي، حيث تذوب المادة ويظل الحرف شاهداً على المطلق.[1]

3/ الدلالة الرمزية للنقطة والخط "بؤرة الفيض"

يُعد تركيز الفنانين ذوي النزعة الصوفية على "النقطة" هو قمة الدلالة الروحية في التشكيل؛ ففي الفكر الصوفي "العلم نقطة كثرها الجاهلون"، النقطة هي منطلق الحرف وأصل الخط، وهي في الفن التشكيلي تمثل "بؤرة التركيز" ومنبع الفيض اللوني.

إن استخدام الخطوط الانسيابية في الحروفية الصوفية يحاكي "السيولة الروحية"؛ فالخط لا ينكسر، بل يمتد في انسياب لانهائي يعكس مفهوم "الفيض" (Emanation)، هذا الربط بين الدلالة الصوفية للخط (كحركة روحية) وبين وظيفته التشكيلية (كعنصر بناء) هو ما يمنح المنجز الفني صبغته القدسية. الفنان هنا لا يرسم حرفاً، بل يرسم "تجلياً" روحياً محولاً السطح التصويري إلى "مرآة" تعكس عوالم الغيب عبر وسيط بصري مألوف وهو الحرف العربي.[2] "أنظر اللوحة 03"

ثالثا: الحرف العربي كحامل للمعنى الروحي في التجربة التشكيلية

يعتبر الحرف العربي في الفن التشكيلي وسيلة فريدة للتعبير عن البعد الروحي، إذ يتحول من كونه وسيلة لغوية إلى رمز بصري يحمل معاني باطنية وروحية. فالفنان الذي يستلهم الحروف العربية في أعماله يسعى إلى تجاوز الإيحاء الظاهر للكلمات، ليصل بالمتلقي إلى مستوى التأمل الروحي

[1] المنوني، محمد: تاريخ الوراقة المغربية: صناعة المخطوط والكتاب، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1991، ص 45

[2] الباشا، حسن: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص 312

والذوق الجمالي[1]، ويرتبط استخدام الحرف العربي في التجربة الصوفية بشكل خاص بالرمزية الصوفية، حيث تحمل الحروف أشكالًا ومعاني ترتبط بمفاهيم الوحدة والوجود الإلهي والارتقاء الروحي، ومن أبرز التجارب التي استغلت الحروف بهذا الشكل نجد أعمال الفنان الجزائري رشيد قريشي، الذي وظف الخط العربي ليس فقط كعنصر زخرفي، بل كحامل للمعنى الروحي حيث تتكامل الحروف مع التجريد واللون والفضاء لتكوين لغة تشكيلية متكاملة[2].

كما يتيح الحرف العربي للفنان خلق نص بصري قابل للقراءة والتأويل في الوقت نفسه، وهو ما يميز الفن الصوفي عن غيره من الفنون البصرية. فالخط يصبح جسراً بين المستوى المادي والمستوى الروحي، بين الكلمة والمعنى، بين الشكل والرمز، وهو ما يعكس فلسفة التصوف التي ترى أن الكلمة يمكن أن تكون وسيلة للكشف والمعرفة الروحية[3].

1/ القدسية الأنطولوجية للحرف "الحرف وسيطاً بين الغيب والشهادة"

لا يُعامل الحرف العربي في التجربة التشكيلية ذات النزعة الصوفية بوصفه رسماً تخطيطياً، بل بوصفه "كائناً نورانياً" يحمل أسراراً إلهية. ففي الفكر العرفاني، الحرف هو "أصل الوجود"؛ حيث يرى الصوفية أن العالم خُلق بكلمة، والكلمة تتكون من حروف، من هنا يصبح الحرف في اللوحة

[1] رشيد قريشي، الفن الصوفي الجزائري: قراءة في التراث الفني الصوفي، دار الثقافة، الجزائر، 2010، ص. 90 (Rashid Qurashi, Le Soufisme et l'Art Visuel en Algérie, Dar El Thaqafa, Algiers, 2010

[2] Seyyed Hossein Nasr, Islamic Art and Spirituality, State University of New York Press, 1987 ،p35(S. H. Nasr, Islamic Art and Spirituality, 1987

[3] Oleg Grabar, The Formation of Islamic Art, Yale University Press, 1987 ،p50 (O. Grabar, The Formation of Islamic Art, 1987).

التشكيلي وسيطاً (برزخاً) يربط بين عالم الشهادة (المادة) وعالم الغيب "المعنى".

الفنان التشكيلي المعاصر، حين يضع الحرف في مركز عمله، فإنه يستحضر هذه القداسة؛ فالحرف لا يُقرأ لسانياً بل يُشاهد "بصرياً" كفيض من النور. إن الحرف العربي بحركته العمودية (كالألف) يجسد التوحيد والارتقاء، وبحركته الأفقية والمنحنية (كالباء والنون) يجسد الاحتواء والتواضع الوجودي. وبذلك يتحول العمل الفني من "نص مكتوب" إلى "كيان روحاني" يخاطب الوجدان قبل العقل.[1] "أنظر اللوحة 04"

2/الحرف كذكر بصري "الحركية والإيقاع الروحي"

تعتمد التجربة التشكيلية الصوفية على "تكرار الحرف" أو تشبيكه بطريقة معقدة، وهو ما يحاكي عملية "الذكر" في الصوفية. هذا التكرار الحروفي يخلق إيقاعاً بصرياً يؤدي إلى "تنويم مغناطيسي" لعين المشاهد ناقلاً إياه من تشتت الكثرة إلى وحدة المعنى، في أعمال الفنانين الحروفيين، لا نجد الحرف ساكناً، بل هو في حالة "دوران" دائمة تحاكي رقصة المولويين (الدراويش). هذا الإيقاع الحركي للحرف هو "حامل للمعنى الروحي" لأنه يعبر عن ديمومة الفيض الإلهي وسريانه في الوجود. الحرف هنا يصبح "جسداً للروح"، فكل انحناءة فيه هي تنهيدة وجد، وكل مدّة فيه هي طموح نحو اللامتناهي. هذا التوجه هو الذي جعل "الحروفية" في الفن التشكيلي الجزائري تتجاوز حدود التزيين لتصبح "صلاة بصرية".[2]

[1] النفري، عبد الجبار: كتاب المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر آربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، (ب. ت)، ص 22-25

[2] بهنسي، عفيف: الحرف العربي وفن التشكيل، دار الكتاب العربي، دمشق، 2003، ص 48-52

3/تجريد الحرف وتحرير المعنى "من الدلالة إلى الإشارة"

تكمن عبقرية استخدام الحرف كحامل للمعنى الروحي في قدرته على "التجريد". فالفنان الصوفي يميل إلى تفكيك الحرف وتحطيم صورته التقليدية ليصل إلى "جوهر الحرف". عندما يتحول الحرف إلى مجرد "إشارة" أو "رمز" غير مقروء، فإنه يتحرر من قيود اللغة الضيقة ومن التفسيرات المادية، هذا التحرر هو قمة "المعنى الروحي"؛ لأن الروح لا تُحد بكلمات. اللوحة الحروفية التي تعتمد على "تراكم الحروف" (Overlapping) وتداخلها تخلق فضاءً ضبابياً إشراقياً، حيث يضيع المعنى اللفظي ليظهر "المعنى الوجداني". إن الفنان يهدف من خلال ذلك إلى إيصال المشاهد إلى حالة "الحيرة" الجمالية، وهي حالة صوفية بامتياز تسبق الكشف والمعرفة. وبذلك يصبح الحرف هو الأداة التي تمحو نفسها لتثبت وجود "المطلق".[1]

وبذلك، يظهر الحرف العربي كعنصر مركزي في التجربة التشكيلية الصوفية، حيث يمزج بين الجماليات البصرية والمعاني الروحية العميقة ويتيح للمتلقي فرصة التفاعل الروحي والذوقي مع العمل الفني، ما يجعله وسيلة فعالة لنقل البعد الصوفي إلى عالم الحواس.[2]

خلاصة:

يُعد التصوف من أعمق الظواهر الروحية والفكرية في الحضارة الإسلامية، إذ شكّل عبر القرون مسلكاً للتجربة الباطنية ورؤيةً للوجود تتجاوز السطح الظاهري للأشياء نحو معانيها المتسامية، ولم يكن هذا المسلك حكراً على الزوايا والخانقاهات، بل امتد ليتجلى في مختلف صور التعبير

[1] البون، نجاة: الحرفية العربية: المعنى والمبنى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص 115.
[2] حليم، عبد الله: جماليات الخط العربي: دراسة في الأبعاد الروحية والتشكيلية، دار المعرفة، تونس، 2008، ص 67

الإنساني، ومنها الفن التشكيلي الذي وجد في الموروث الصوفي معيناً لا ينضب من الرموز والإشارات والتجارب الجمالية.

يتضح من خلال هذا الفصل أن المشهد التشكيلي الجزائري المعاصر يحمل في طيّاته بصمات صوفية واضحة، إذ لم يكن الفنانون الجزائريون بمعزل عن البيئة الروحية والثقافية التي نشأوا فيها، فاستلهموا الموروث الصوفي بكل تجلياته (الزوايا، الطرق الصوفية، المخطوطات، طقوس الذكر، علم الحروف، الأوفاق، الوشم...) في صياغة لغة بصرية حداثية متميزة عن نظيراتها في باقي البلدان العربية، وقد كشف الفصل عن تنوع التجارب التشكيلية الجزائرية في توظيف الرمز الصوفي، فمنها ما اتجه إلى التجريد الحروفي (محمد خدّة، عبد الله بن عنتر)، ومنها ما استلهم الموروث الشعبي والأمازيغي والصوفي في تكوين أبجدية بصرية بديلة (شكري مسلي ومجموعة الأوشام)، ومنها ما يجمع بين الحروفية المعاصرة والإيقاع الصوفي (حمزة بونوة، يزيد خلوفي)، ومنها ما طوّر تجريداً تعبيرياً مشبعاً بهموم الإنسان والوطن (محمد إيسياخم).

وقد أسس هذا التيار - رغم تنوع أعلامه - لتقليد فني جزائري أصيل، يقوم على مبدأ "الحداثة من الداخل"، أي الانطلاق من الجذر التراثي بدل القطيعة معه، وهو ما يميزه عن التجارب التجريدية الغربية التي تنطلق من "العدم" أو "التحرر من المرجع"، ويُعد ذلك إسهاماً جوهرياً للفن الجزائري في المشهد الفني العالمي، يستحق المزيد من البحث والتعميق، وقد مهّد هذا العرض الشامل للمشهد التشكيلي الجزائري إلى الانتقال في الفصل الموالي إلى دراسة معمقة لنموذج فني فريد يجسّد هذه التجربة في أرقى صورها،

وهو نموذج الفنان رشيد قريشي، الذي يُعد القمة الناضجة لهذا التقليد الفني الصوفي الجزائري.

الفصل الأول:

تجليات التصوف في الفن التشكيلي الجزائر

إن الحديث عن التصوف في الفن التشكيلي الجزائري ليس حديثاً عن ظاهرة عابرة أو موجة فنية مؤقتة، بل عن تيار متجذر يستمد مشروعيته من البيئة الروحية والثقافية للجزائر، تلك البلاد التي شكّلت فيها الزوايا والطرق الصوفية (القادرية، الرحمانية، الشاذلية، التيجانية...) قلب الحياة الروحية والمعرفية لقرون متعاقبة، وقد ترك هذا الموروث الثري بصماته العميقة على الذاكرة البصرية للفنانين الجزائريين، فجاءت أعمالهم حاملةً لرائحة الزوايا وعبق المخطوطات وإيقاع الذكر الصوفي.

ويسعى هذا الفصل إلى تتبع هذه التجليات عبر استعراض أبرز الفنانين الجزائريين الذين سلكوا هذا المنحى، والوقوف عند أعمالهم بالتحليل والتأويل، مع الكشف عن الأبعاد الجمالية والفلسفية التي تميز التجربة الجزائرية في هذا المجال، تمهيداً للانتقال في الفصل الموالي إلى الدراسة المعمقة لنموذج فني فريد يجسّد هذه التجربة في أرقى صورها، وهو نموذج الفنان رشيد قريشي

الفصل الأول: تجليات التصوف في الفن التشكيلي الجزائري

إن التصوف في التجربة الحضارية الإسلامية أكثر من مجرد مسلك زهدي أو ممارسة تعبدية، إذ هو في جوهره رؤية كونية وفلسفة جمالية تسعى إلى إدراك "المطلق" عبر مجاهدة النفس وتصفية الباطن، وفي الجزائر، اتخذ هذا الفكر أبعاداً وجودية وهوياتية عميقة، حيث تلاحمت الروحانية العرفانية بالبيئة المحلية لتشكل "ذاكرة بصرية" ورمزية فريدة ظلت وما زالت تمد الفنان التشكيلي الجزائري بمادة إبداعية تتجاوز حدود المرئي لتلامس آفاق الغيب، يمثل الفن التشكيلي الجزائري المعاصر مساحة بارزة لتجسيد الأبعاد الروحية والفلسفية للتجربة الصوفية، حيث يتحول الفكر الصوفي من بعد فكري ونفسي إلى خطاب بصري متكامل يربط بين الجمال والمعنى الروحي، فالفنان الجزائري، مستندًا إلى التراث الديني والثقافي، يستخدم أدواته التشكيلية من الخط العربي، والأشكال الهندسية، واللون، والفضاء لتجسيد القيم الصوفية، مثل الوحدة، والارتقاء الروحي، والتأمل، والبحث عن المعنى في الحياة اليومية[1].

إن هذا الفصل يطمح إلى تأسيس مقاربة نظرية وتاريخية تجمع بين "المقدس الصوفي" و"المنجز التشكيلي"، من خلال رصد التحولات التي طرأت على مفهوم التصوف منذ نشأته كزهد فطري وصولاً إلى مأسسته في الزوايا والطرق التي كانت وما زالت الحاضنة الأولى للجماليات الحروفية والرمزية في المغرب الأوسط. وسنحاول من خلال هذا الفصل استنطاق لغة "الرمز" و"التجريد" و"الحرف"، ليس بوصفها عناصر زخرفية، بل بوصفها أدوات "إشراقية" يعيد من خلالها الفنان الجزائري صياغة هويته الثقافية، محولاً اللوحة من سطح مادي إلى "فضاء عرفاني" يعكس وحدة الوجود وجلال التجلي الإلهي.

[1] رشيد قريشي، التصوف والفن البصري في الجزائر، دار الثقافة، الجزائر، 2010، ص. 92

المبحث الأول: الخلفيات الثقافية والروحية للفنان التشكيلي الجزائري

تُعد الخلفيات الثقافية والروحية للفنان الجزائري عاملًا جوهريًا لفهم اتجاهاته التشكيلية، حيث تتفاعل الهوية الدينية والتراثية مع التجربة الشخصية للفنان لتنتج أعمالًا تتميز بالعمق الرمزي والبعد الصوفي. فالتراث الثقافي والديني الجزائري غني بالعناصر الصوفية، من مواسم دينية، وأشكال من التعبد الفني، إلى الخط العربي والزخارف الهندسية وهو ما يوفر للفنان قاعدة معرفية وجمالية يمكن الاستناد إليها في العمل التشكيلي[1]، وتتسم الخلفيات الروحية للفنان الجزائري بالاندماج بين الإيمان الديني والبحث عن المعنى الداخلي للحياة، وهو ما ينعكس في اختياراته التشكيلية من حيث الرموز، والألوان، والفضاء، والتجريد. كما أن هذه الخلفيات تؤثر في مناهج التعبير الفني، سواء كان ذلك في الرسم، أو النحت، أو التركيب، بحيث تتحول العملية الإبداعية إلى رحلة روحية تتجاوز المظهر الخارجي للأشياء لتصل إلى جوهرها[2].

وبناء على ذلك، يركز هذا المبحث على دراسة المرجعيات الدينية والثقافية في التشكيل الجزائري، وتحليل التحولات الفكرية والجمالية التي طرأت على الفن المحلي المعاصر، لفهم كيف تُمكّن هذه الخلفيات الفنان من نقل البعد الصوفي إلى العمل التشكيلي. وسيمكن ذلك من رصد الهوية الثقافية والروحانية الخاصة بالتجربة الجزائرية، بما يمهد لدراسة الأساليب الفنية التي تتبنى البعد الصوفي في الفصل القادم[3].

[1] رشيد قريشي،المرجع السابق، ص. 95
[2] أحمد شركاوي، الفن والروحانية في الجزائر المعاصرة، الجزائر، 2005، ص. 50
[3] تيتوس بيركهاردت، فن الإسلام: اللغة والمعنى، لندن، 1976، ص. 25

المطلب الأول: المرجعيات الدينية والثقافية في التشكيل الجزائري

تُشكّل المرجعيات الدينية والثقافية القاعدة الجوهرية لفهم البُعد الصوفي والفلسفي في الفن التشكيلي الجزائري. فالتراث الجزائري غني بالتجارب الروحية والصوفية التي انعكست على كل أشكال التعبير الفني، من الخط العربي والزخارف الهندسية إلى الموسيقى والمواسم الدينية. ويعكس هذا التراث علاقة وثيقة بين الإنسان والمقدس، حيث يصبح الفن وسيلة لتجسيد القيم الروحية والرمزية التي تحملها الثقافة المحلية[1].

وتبرز أهمية هذه المرجعيات في كونها تربط الفنان الجزائري بالهوية الثقافية والجذر الروحي لمجتمعه، مما يمنحه القدرة على التعبير عن الخبرة الداخلية للإنسان الجزائري بأسلوب بصري غني ومتعدد الأبعاد، فالفنان لا يكتفي بتقليد التراث أو إعادة إنتاج الرموز، بل يقوم بتفسيرها وتجديدها بما يتوافق مع رؤيته الفنية، مما يمنح العمل الفني بعدًا جماليًا وروحيًا متكاملًا[2].

وبناءً على ذلك، يهدف هذا المطلب إلى دراسة الذاكرة الدينية والتراث الصوفي وتأثيرها على التشكيل الجزائري، مع تحليل الهوية الثقافية والبحث عن المعنى كعنصر أساسي في العملية الإبداعية للفنان، وهو ما يمهد للفروع التالية في هذا المطلب.

أولا: الذاكرة الدينية والتراث الصوفي

تُعد المرجعية الدينية الإسلامية الركيزة الأولى والأساسية للفنان التشكيلي الجزائري، وهي مرجعية لا تقتصر على الجانب العقدي

[1] رشيد قريشي، المرجع السابق، ص. 95

[2] تيتوس بيركهاردت، فن الإسلام: اللغة والمعنى، لندن، 1976، ص. 25

فحسب، بل تمتد لتشمل رؤية شاملة للكون والوجود، إن مفهوم "التوحيد" في الإسلام فرض على الفنان الجزائري ميلاً فطرياً نحو "التجريد" والابتعاد عن التشخيص والمحاكاة المادية، انطلاقاً من مبدأ تنزيه الخالق وتجنب مضاهاة خلقه، هذه المرجعية دفعت الفنان إلى استبدال "الصورة" بـ "الرمز"، حيث أصبح يبحث عن الجمال في النظم الهندسية، والتكرار اللانهائي (الأرابيسك)، وسيولة الحرف العربي. فاللوحة هنا لا تسعى لتمثيل العالم المادي، بل تهدف إلى خلق فضاء يذكر بالوحدة وراء الكثرة، وهو ما يفسر استخدام فنانين مثل "رشيد قريشي" لـ "النقطة" كمرجع ديني يرمز لأصل الوجود، ولـ "الألف" كرمز للواحد الأحد. إن الفن التشكيلي في الجزائر، بفضل هذه المرجعية، أصبح نوعاً من "التأمل البصري" في جلال الصنع الإلهي.[1]

"اللوحة رقة05"

تمثل الذاكرة الدينية في الفضاء الجزائري الخزان الأول الذي يستمد منه الفنان التشكيلي رؤيته الوجودية، فهي ليست مجرد استذكار لنصوص جامدة، بل هي "ذاكرة حية" تشكلت في أحضان الزوايا والكتاتيب، حيث امتزج قدس الحرف ببركة الرمز. إن انغماس الفنان في هذا التراث الصوفي يجعله يستحضر "اللوح" و"القلم" ليس كأدوات مدرسية، بل كرموز كونية لبداية الخلق والفيض الإلهي. هذه الذاكرة هي التي دفعت المبدع الجزائري نحو تبني "جمالية الاختزال"، حيث يتم اختصار العالم في "نقطة" أو "علامة"، تعبيراً عن جوهر الوحدة الذي ينشده المتصوف في خلوته. فالتصوف في الذاكرة الجزائرية لم

[1] بوركهارت، تيتوس: الفن الإسلامي: لغة وقيم، ترجمة: إبراهيم الشهابي، دار الفكر، دمشق، 1997، ص 30-25

يكن انسحاباً من الواقع، بل كان "إعادة صياغة" له عبر لغة مشفرة، تتجلى في الأوفاق العددية والرسوم الطلسمية التي تحولت في الممارسة التشكيلية المعاصرة من وظيفتها الغيبية إلى كينونة جمالية تجريدية، تمنح اللوحة ثقلاً روحياً يربط الحاضر بجذور الماضي السحيق.[1] "اللوحة رقم06"

ويتجلى أثر هذا التراث الصوفي بوضوح في "سيكولوجية اللون والضوء" داخل المنجز البصري، حيث تستدعي الذاكرة الدينية بياض القباب وجلال الفراغ في عمارة الزوايا، مما انعكس على الفنان الجزائري في ميله نحو "التقشف البصري" والزهد في الألوان الصارخة لصالح الشفافية والإشراق. إن هذا الارتباط بالتراث الصوفي هو الذي منح الفن الجزائري "صبغته العرفانية"، حيث تصبح الريشة أداة لـ "الذكر البصري"؛ فالتكرار الحروفي والدوائر المتداخلة في اللوحة ما هي إلا صدى بصري لحلقات الذكر والرقص المولوي، وهو ما يحول العمل الفني من مادة جامدة إلى "كيان نبضي" يعبر عن وجد الفنان وارتحاله في عوالم الملكوت. وبذلك، تظل الذاكرة الدينية هي البوصلة التي توجه الفنان نحو "الأصالة"، مما يجعله قادراً على صياغة لغة تشكيلية عالمية، لكنها تتنفس برئة "الزاوية" وتحمل بين طياتها أسرار العرفان الجزائري الأصيل.[2]

[1] سعد الله، أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ج2، ص 145-150

[2] عزوز، نجاة: العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 72-78

ثانيا: الهوية الثقافية والبحث عن المعنى

إلى جانب المرجعية الدينية، تبرز المرجعية الثقافية الضاربة في القدم، والمتمثلة في "العلامة (Le Signe) "الأمازيغية والزخارف المغاربية. هذه المرجعية تشكل "الجغرافيا البصرية" للفنان الجزائري؛ حيث استلهم التشكيليون الأشكال الهندسية الموجودة في الزربية الجزائرية، ووشم المرأة الريفية، والرموز المنقوشة على الفخار.

إن دمج هذه العلامات مع الحرف العربي الصوفي خلق ما يُعرف بـ "الهوية البصرية الجزائريّة"، هذه المرجعية الثقافية تمنح الفنان القدرة على التعبير عن "الأصالة" في مواجهة التغريب الثقافي؛ فالخطوط المتقاطعة والدوائر ليست مجرد زخرفة، بل هي لغة مشفرة تحمل تاريخ الأرض وإرث الأجداد. وبذلك، تكتمل حلقة المرجعيات لدى الفنان الجزائري، حيث يتلاحم الدين (التصوف والحرف) مع الثقافة (العلامة والأرض) ليصيغا معاً عملاً تشكيلياً يحمل صبغة "الكونية" دون التخلي عن "المحلية".[1]

تتجاوز الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري حدود الانتماء الجغرافي لتستحيل إلى "رحلة وجودية" يبحث من خلالها الفنان عن معناه الكامن في تقاطعات التاريخ والروح؛ فالفنان الجزائري لا يستدعي الرمز الصوفي كعنصر تراثي للتزيين، بل يتخذه "بوصلة أنطولوجية" لاستعادة ذاته التي تعرضت لمحاولات المحو والاستلاب. إن البحث عن المعنى في اللوحة الجزائرية هو في جوهره بحث عن "المركز" في عالم تملؤه الشتات، وهو ما يفسر لجوء المبدع إلى "وحدة

[1] عزوز، نجاة: العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 42-50

الوجود" الصوفية كإطار مرجعي يصهره في الهوية الجمعية. اللوحة هنا تصبح "جسداً ثقافياً" يرفض القشرة السطحية للأشياء، ويغوص في "المعنى الباطني" للعلامة، حيث تلتقي انحناءة الحرف العربي بصرامة الوشم الأمازيغي في وحدة عضوية، تعبر عن هوية جزائرية لا تقبل التجزئة، هوية ترى في "الفناء" في الموروث طريقاً لـ "البقاء" في الحداثة العالمية.[1]

إن هذا البحث المحموم عن المعنى يدفع الفنان الجزائري نحو "جمالية الكشف"؛ فالعمل الفني لا يكتمل بمجرد وضع الألوان، بل يكتمل بقدرته على إثارة التساؤلات الروحية الكبرى حول المصير والمنبع. فالهوية هنا ليست إرثاً يُورث، بل هي "صناعة دائمة" تتم عبر وسيط الحرف والرمز؛ حيث يستنطق الفنان "المسكوت عنه" في الذاكرة الشعبية، ليحوله إلى لغة بصرية كونية تخاطب الآخر دون تفريط في الخصوصية. وبذلك، يتحول المنجز التشكيلي من مجرد فعل بصري إلى "موقف فلسفي" يرى في التصوف حصناً للهوية من الذوبان، وفي "المعنى" غاية قصوى تجعل من اللوحة "محراباً" للحرية والانعتاق الروحي، إن الفنان الجزائري في سعيه هذا، يحقق توازناً نادراً بين "محليته الغائرة في الوجدان" و"إنسانيته الطامحة للمطلق"، مجسداً بذلك أسمى تجليات الهوية التي لا تجد معناها إلا في معانقة الروح واقتناص لحظة التجلي فوق سطح اللوحة.[2]

[1] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص 30-35

[2] عزوز، نجاة: الهوية والغيرية في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة الفنون البصرية، جامعة تلمسان، العدد 2، 2015، ص 14

بالاضافة إلى المرجعية الصوفية "الرمز والطلسم والذاكرة الشعبية"

حيث تمثل الطرقية والزوايا في الجزائر الرافد الروحي الذي مَدَّ الفن التشكيلي بمادة رمزية لا تنضب. فالفنان الجزائري نشأ في بيئة تحتفي بـ "الرمز الصوفي"؛ من خوارق العادات إلى الكتابات السرية (الأوفاق والطلاسم) التي كانت تُكتب على الألواح والتمائم، هذه المرجعية منحت الفنان "أدوات تعبيرية" جاهزة ومشحونة بدلالات ميتافيزيقية.

إن استخدام الفنان المعاصر لرموز مثل (الخمسة، العين، السمكة، المثلث) ليس مجرد استحضار للفلكلور، بل هو استنطاق للمرجعية الثقافية التي ترى في هذه الأشكال قدرة على التواصل مع "المقدس" وحماية "الهوية". ففي تجربة الفنان الجزائري، يتحول "الطلسم" من وظيفته الشعوذتية أو الطقسية القديمة إلى "بنية تشكيلية" حديثة، حيث يعاد ترتيب الحروف والأرقام داخل مربعات سحرية تخلق نوعاً من الغموض الجمالي الذي يستفز بصيرة المشاهد، محولاً اللوحة إلى جسر يربط بين الذاكرة الشعبية والوعي الحداثي.[1] "أنظر اللوحة07"

المطلب الثاني: التحولات الفكرية والجمالية في التشكيل الجزائري المعاصر

شهد المنجز التشكيلي الجزائري المعاصر تحولات بنيوية عميقة، تجاوزت في جوهرها القطيعة مع النماذج الاستشراقية التقليدية لتؤسس لخطاب بصري يقوم على "المساءلة الفكرية" وإعادة صياغة الموروث

[1] سعد الله، أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ج1، ص 115

برؤية حداثية. لقد تمثل التحول الفكري الأول في انتقال الفنان من كونه "ناقلاً للصورة" إلى "منتج للمعنى"، حيث لم يعد الهدف من العملية الإبداعية هو محاكاة الطبيعة أو توثيق الحياة اليومية، بل أصبح العمل الفني "فضاءً تأملياً" يستبطن القيم الروحية للصوفية ويحولها إلى لغة تجريدية معاصرة، هذا التحول الفكري أفرز وعياً جديداً يرى في اللوحة "نصاً بصرياً" مفتوحاً على التأويل، حيث تلتقي الفلسفة العرفانية بجرأة التجريب الفني، مما منح التشكيل الجزائري بُعداً "كونياً" ينطلق من الخصوصية المحلية ليحاور الاتجاهات الفنية العالمية في أرقى صورها.[1]

أما على المستوى الجمالي، فقد تجسدت هذه التحولات في الانتقال من "سيادة الشكل" إلى "سيادة الرمز والعلامة"، حيث تحرر الفنان الجزائري من قيود المنظور الكلاسيكي والتشخيص الواقعي لصالح "جمالية التجريد" والاختزال الرمزي[2]، وهنا نجد أن "الحرف" و"النقطة" و"الطلسم" قد استحالوا إلى عناصر بنائية حداثية تخضع لقوانين التشكيل المعاصر من حيث الكتلة والفراغ والتضاد اللوني، دون أن تفقد شحنتها الروحية الأصلية، وهو توجه يربط الحداثة بالهوية العميقة[3]، إن هذا المسار نحو "الحروفية الجمالية" لم يكن مجرد استنساخ للتراث، بل كان عملية "تفكيك وإعادة بناء"؛ حيث تم تحرير العنصر التراثي من وظيفته التقليدية ليصبح طاقة تعبيرية خام قادرة

[1] نيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص 85-90

[2] عزوز، نجاة: العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، الجزائر، 2008، ص 105

[3] شربل، داغر: الحروفية العربية: الفن والهوية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1991، ص 142

على تجسيد القلق الوجودي للإنسان المعاصر، محققاً بذلك طفرة جمالية تعلي من قيمة "الجوهر" على حساب "المظهر".[1]

أولا: من الواقعية إلى التجريد

تمثل عملية الانتقال من التشكيل الواقعي إلى التجريد الروحي في الفن الجزائري المعاصر ثورةً إبستمولوجية (معرفية) لم تقتصر على تغيير الأدوات التقنية، بل مست جوهر الرؤية الفنية للفنان تجاه ذاته وتجاه الوجود. ففي بدايات التشكيل الجزائري، كانت الهيمنة للمدرسة الواقعية والمحاكاة التي فرضتها الحقبة الاستعمارية (الاستشراق)، حيث كان الفنان محاصراً برسم "المناظر" و"الوجوه" ككيانات مادية جامدة. إلا أن الوعي الفني الجزائري، وبدفع من الذاكرة الصوفية الكامنة، سرعان ما بدأ في "تفتيت" هذه الكثافة المادية للأشكال؛ فالتحول نحو التجريد لم يكن هروباً من الواقع، بل كان "غوصاً في باطنه" بحثاً عن الحقائق الكلية التي لا تدركها العين المجردة بل تبصرها عين القلب. هذا التجريد الروحي يقوم على مبدأ "التنزيه" الجمالي، حيث يتم تجريد الموضوع من زوائده الحسية وعوارضه المادية للوصول إلى "النورانية" الكامنة فيه، محولاً اللوحة من مجرد نافذة تطل على العالم الخارجي إلى مرآة تعكس تجليات الروح.[2]

إن هذا المسار التحولي اعتمد على استبدال "التشخيص" بـ "الإشارة"، حيث استحال الجسد المادي في اللوحة إلى خطوط انسيابية، واستحالت العمارة الملموسة إلى مساحات لونية شفافة توحي باللانهائي. وهنا يلتقي الفن التشكيلي المعاصر مع الفكر العرفاني في نقطة

[1] إسماعيل، عز الدين: الفن والمجتمع عبر التاريخ، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص 210
[2] ريد، هربرت: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 112-118

"المحو"؛ فكما يمحو الصوفي صفات نفسه ليفنى في الذات الإلهية، يقوم الفنان الجزائري بمحو "الحدود الواقعية" للأشكال ليفسح المجال لـ "الفراغ الإيجابي" الذي يمثل في التصوف فضاء التجلي والفيض. هذا الفراغ في الممارسة التجريدية الجزائرية لا يعني الخواء، بل هو "امتلاء نوري" يمنح المشاهد فرصة للحلول الروحي في العمل الفني. وبذلك، انتقلت اللوحة من "الحيز الضيق" للمكان والزمان الواقعيين إلى "الرحابة الصوفية" التي تتجاوز الأبعاد الفيزيائية، حيث يصبح اللون طاقةً روحية وليس مجرد صبغة، وتصبح الحركة التشكيلية (Gesture)فعلاً يشبه "الوجد" الذي يعتري المريد في خلوته، مما جعل التجريد في الجزائر يتخذ طابعاً "قدسياً" يربط الحداثة الفنية بجوهر التوحيد.[1]

ويتعمق هذا التحول الجمالي من خلال "هدم المركزية البصرية" المعتادة في الفن الكلاسيكي، ليحل محلها "التناغم الكلي" الذي يحاكي وحدة الوجود؛ حيث تتداخل العناصر في اللوحة التجريدية دون بداية أو نهاية واضحة، تماماً كدوائر الذكر التي لا تنفصل فيها الحركة عن السكون. الفنان هنا يعيد اكتشاف "البنية الرياضية والروحية" للكون عبر الأشكال الهندسية المجردة؛ فالدائرة والمثلث والمربع تصبح رموزاً لمراتب الوجود، والخط يمثل مسار الروح في ارتقائها الصاعد[2]، إن هذا الانتقال إلى التجريد الروحي منح الفنان الجزائري القدرة على صياغة "عالم موازٍ" يتميز باللطافة والسيولة، وهو ما مهد الطريق لظهور "الحروفية" كأرقى أشكال التجريد الروحي، حيث تحرر الحرف من

[1] بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص 45-52

[2] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، الجزائر، 2011، ص 130-135

سطوة الورقة ليصبح جسداً نورانياً يسبح في فضاء اللوحة، معبراً عن القلق الوجودي وعن التوق للاتصال بالمطلق، وهي السمة التي جعلت الفن الجزائري يحقق توازناً فريداً بين "عالمية الأسلوب" و"خصوصية الوجدان العرفاني".[1]

عرف الفن التشكيلي الجزائري منذ منتصف القرن العشرين تحوّلًا تدريجيًا في الرؤية الفنية، حيث انتقل الفنانون من التعبير الواقعي المرتبط بتصوير البيئة الاجتماعية والإنسانية إلى البحث عن صيغ تشكيلية أكثر تحررًا تقوم على التجريد والرمزية. ففي المرحلة الأولى، ارتبطت التجارب التشكيلية بالنزعة الواقعية التي سعت إلى توثيق الحياة اليومية والواقع الاجتماعي، خاصة في سياق المرحلة الاستعمارية وما بعدها، إذ كان العمل الفني يحمل وظيفة توثيقية وهوياتية تعكس معاناة المجتمع وتطلعاته[2].

غير أن مرحلة ما بعد الاستقلال شهدت تحولات فكرية عميقة دفعت الفنان الجزائري إلى إعادة التفكير في وظيفة الفن، فلم يعد الهدف تمثيل الواقع كما هو، بل البحث عن جوهر التجربة الإنسانية والبعد الداخلي للوجود. وقد تأثر الفنانون بالتيارات الفنية الحديثة، خاصة التجريدية والتعبيرية، التي سمحت بتحرير الشكل من القيود التمثيلية

[1] كريتشلو، كيث: النظام في الفن الإسلامي، ترجمة: صالح لملوم، لندن، 1985، ص 22
[2] بن عامر بوعزة، الفن التشكيلي الجزائري المعاصر: قضايا واتجاهات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008، ص. 44.

ومنحت اللون والخط والفضاء استقلالية جمالية جديدة[1]. "أنظر الصورة08"

فأصبح التجريد وسيلة للتعبير عن الهوية الثقافية والروحية بدل الاقتصار على التشخيص البصري، حيث لجأ الفنانون إلى الرموز والحروف والعلامات البصرية المستمدة من التراث الإسلامي والصوفي، فالتجريد هنا لا يعني غياب المعنى، بل يمثل انتقالًا من الرؤية الحسية إلى الرؤية التأملية، بحيث يتحول العمل الفني إلى فضاء للتفكير الروحي والتجربة الداخلية[2]، وقد أسهم هذا التحول في ظهور اتجاهات تشكيلية جزائرية معاصرة تجمع بين الحداثة الفنية والمرجعية التراثية، وهو ما مهّد لانتشار التجارب الحروفية والرمزية ذات البعد الصوفي، التي ستبلغ ذروتها في أعمال عدد من الفنانين الجزائريين المعاصرين، وعلى رأسهم رشيد قريشي، حيث يصبح التجريد لغة بصرية للتأمل والكشف الروحي[3].

[1] كمال بُلّاطة، الفن العربي المعاصر: رؤية تشكيلية، مؤسسة الدراسات العربية، بيروت، 1995، ص. 79.

[2] سيّد حسين نصر، الفن الإسلامي والروحانية، ترجمة فاضل جتكر، دار الحوار، اللاذقية، 2001، ص. 52 (Seyyed Hossein Nasr, Islamic Art and Spirituality, 1987)

[3] رشيد قريشي، التصوف والفن البصري في الجزائر، دار الثقافة، الجزائر، 2010، ص. 105 (Rashid Qurashi, Le Soufisme et l'Art Visuel en Algérie, 2010

ثانيا: البعد الروحي كخيار جمالي

لم يعد البعد الروحي في التشكيل الجزائري المعاصر مجرد انعكاس عفوي للذاكرة، بل استحال إلى "خيار جمالي" واعٍ ومنهج متكامل يعيد صياغة عناصر العمل الفني وفق رؤية عرفانية، فالفنان الجزائري الذي تبنى هذا الخيار لم يعد ينظر إلى السطح التصويري كفضاء للتزيين، بل كـ "خلوة بصرية" يمارس فيها تجربة الكشف؛ حيث يصبح اللون والخط والمساحة أدوات لترجمة أحوال الروح ومقاماتها. إن اختيار الروحانية كمنطلق جمالي يعني بالضرورة التخلي عن "المادية" في التعبير، والاتجاه نحو ما يمكن تسميته بـ "جمالية اللطافة"، حيث تميل الأشكال إلى الشفافية والسيولة والبعد عن التجسيم، تعبيراً عن طبيعة الروح التي لا تدركها الحواس الكثيفة.

هذا الخيار الجمالي جعل من اللوحة "فضاءً إشراقياً" يهدف إلى إيصال المتلقي إلى حالة من السكينة والتأمل، محولاً فعل المشاهدة من استهلاك بصري إلى مشاركة وجدانية في لحظة الذكر[1]، فالفن لم يعد مجرد تمثيل بصري للعالم الخارجي، وإنما وسيلة للتعبير عن التجربة الوجدانية والبحث التأملي في الوجود والهوية الإنسانية.[2]

[1] شايغان، داريوش: الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية، ترجمة: عبده الوازن، دار الهادي، بيروت، 2007، ص 85-90

[2] كمال بُلّاطة، الفن العربي المعاصر: رؤية تشكيلية، مؤسسة الدراسات العربية، بيروت، 1995، ص. 84

ويتجلى هذا الخيار الجمالي بوضوح في "هندسة الفراغ" وسلطة "الأبيض" أو الألوان المحايدة التي تستدعي الفضاءات الروحية للزوايا وقباب الصحراء، مما يمنح العمل الفني بُعداً ميتافيزيقياً يوحي بالسكينة والتعالي. فالعمل الفني ذو النزعة الروحية يعتمد على "الإيقاع التكراري" كخيار تقني؛ حيث يحاكي تكرار الحروف أو الأشكال الدائرية حركة "الذكر" الصوفي، مما يخلق نوعاً من الدوران البصري الذي يهدف إلى محو الفوارق بين الذات والموضوع. إن هذا التكرار لا يؤدي إلى الرتابة، بل هو وسيلة لـ "تنويم الحواس" وفتح أبواب البصيرة، وهو ما يجعل من العمل التشكيلي "إيقونةً" معاصرة لا ترسم المقدس بل "تستحضره". وبذلك، يصبح البعد الروحي هو المحرك الأساسي للاختيارات التقنية، بدءاً من نوعية السند (ورق، قماش، خشب) وصولاً إلى طريقة توزيع الضوء الذي ينبعث من داخل اللوحة لا من خارجها، مجسداً فكرة "النور الذاتي" الكامن في الأشياء.[1]

إن تبني البعد الروحي كخيار جمالي أتاح للفنان الجزائري التحرر من "تبعية الموديل الغربي"، عبر خلق حداثة بديلة تنطلق من "الداخل" نحو "الخارج"، فالمعنى الجمالي هنا لا يستمد مشروعيته من مطابقة القواعد الأكاديمية، بل من قدرته على ملامسة "الجوهر الإلهي" وتقديم رؤية للعالم تتسم بالوحدة والانسجام.

[1] بهنسي، عفيف: الفن العربي الحديث: بين الأصالة والاغتراب، دار الكتاب العربي، دمشق، 1980، ص 112

هذا الخيار هو الذي منح الفنانين (مثل رشيد قريشي) القدرة على دمج الحرف العربي والرموز والطلاسم داخل منظومة تشكيلية عالمية، حيث تحولت هذه العناصر من وظيفتها التعليمية أو السحرية القديمة إلى "كائنات جمالية" تحمل عبء المعنى الروحي وتؤدي وظيفةً "تطهيرية" للنفس البشرية وسط ضجيج المادة، إن الجمال في هذا السياق هو "تجلي الحق في صور الخلق"، وهو ما يجعل من كل ضربة ريشة أو مدّة قلم فعلاً مقدساً ينشد الكمال المطلق.[1]

وقد وجد الفنانون الجزائريون في المرجعية الصوفية مجالًا غنيًا لإعادة بناء اللغة التشكيلية، لما تحمله التجربة الصوفية من مفاهيم مثل الصفاء، والتجرد، والوحدة، والسعي نحو المطلق. فهذه القيم تحولت داخل العمل الفني إلى عناصر بصرية تتمثل في التجريد، وتكرار العلامات، والاقتصاد في الشكل، واستعمال الفضاء اللوني بوصفه مجالًا للتأمل الروحي، ومن هنا أصبح العمل التشكيلي تجربة حسية وروحية في الوقت ذاته، حيث يسعى الفنان إلى خلق حالة من التواصل الوجداني بين العمل والمتلقي[2]، كما أسهم هذا التوجه في تجاوز الثنائية التقليدية بين الشكل والمضمون، إذ صار الجمال مرتبطًا بالقدرة على إثارة التأمل الداخلي بدل الاكتفاء بالإدراك البصري المباشر، فالعمل الفني ذو البعد الصوفي لا يقدم معنى جاهزًا، بل يفتح مجال التأويل أمام المشاهد، مما يجعل التجربة الجمالية تجربة معرفية وروحية معًا.[3]

---

[1] سعد الله، أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ص 160

[2] سيّد حسين نصر، الفن الإسلامي والروحانية، ترجمة فاضل جتكر، دار الحوار، اللاذقية، 2001، ص. 61 (Seyyed Hossein Nasr, Islamic Art and Spirituality, 1987)

[3] تيتوس بيركهاردت، فن الإسلام: اللغة والمعنى، ترجمة إسماعيل العربي، دار الحوار، اللاذقية، 1994، ص. 37 (Titus Burckhardt, Art of Islam: Language and Meaning, 1976)

ويظهر هذا التوجه بوضوح في عدد من التجارب التشكيلية الجزائرية المعاصرة التي اعتمدت الحرف العربي والعلامة الرمزية بوصفهما وسيلة لتجسيد البعد الروحي داخل بنية تشكيلية حديثة، وهو ما سيجد تجليه الأكثر نضجًا في أعمال رشيد قريشي لاحقًا[1]، وعليه يمكن اعتبار البعد الروحي أحد أهم الخيارات الجمالية التي أسهمت في تشكيل خصوصية الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، إذ مكّن الفنان من تحقيق توازن بين الانتماء الثقافي والانفتاح الحداثي، وبين الحس الجمالي والتجربة التأملية العميقة.

المبحث الثاني: الأساليب الفنية ذات البعد الصوفي في التشكيل الجزائري

لم يكن حضور التصوف في التشكيل الجزائري حضورًا موضوعاتيًا عابرًا أو مجرد استلهام شكلي لبعض الرموز الروحية، بل تجلّى بوصفه رؤية جمالية وفلسفية أعادت صياغة العلاقة بين الفنان والعالم، وبين العمل الفني والبعد اللامرئي للوجود، فالفنان الجزائري في سياق بحثه عن هوية تشكيلية متجذّرة في المرجعية الثقافية والحضارية، وجد في التجربة الصوفية مجالًا خصبًا للتعبير عن القلق الوجودي والتوق إلى المطلق، مما جعل اللغة البصرية تتجاوز حدود المحاكاة الحسية نحو أفق تأملي وروحي أعمق، وقد أسهم هذا التوجّه في بلورة أساليب فنية خاصة، اعتمدت الرمز والخط والكتابة باعتبارها أدوات تعبير قادرة على احتواء المعنى الباطني كما اتجهت نحو التجريد والتحرر من الشكل الواقعي بحثًا عن جوهر الأشياء لا مظاهرها. فالتصوف، بطبيعته القائمة على الكشف والإشارة بدل التصريح، انعكس

[1] رشيد قريشي، التصوف والفن البصري في الجزائر، دار الثقافة، الجزائر، 2010، ص. 109 (Rashid Qurashi, Le Soufisme et l'Art Visuel en Algérie, 2010

على البناء التشكيلي من خلال ميل واضح إلى الإيحاء والغموض الدلالي، حيث تتحول العلامة البصرية إلى وسيط بين المرئي واللامرئي، وبين التجربة الجمالية والتجربة الروحية، فلم يعد العمل الفني مجرد فضاء بصري قائم على التوازنات الشكلية واللونية، بل أصبح مجالًا للتأمل الداخلي وإعادة اكتشاف الذات إذ تتداخل الخطوط والألوان والفراغات ضمن بنية رمزية تستحضر مفاهيم الفناء، والصفاء، والوحدة الوجودية التي تشكّل جوهر الفكر الصوفي، وهكذا تشكّلت داخل التشكيل الجزائري مقاربات أسلوبية تستمد مشروعيتها من التفاعل بين التراث الروحي والبحث التشكيلي المعاصر، بما أفرز لغة فنية تجمع بين الأصالة والتجريب.

وعليه، يسعى هذا المبحث إلى الكشف عن أهم الأساليب الفنية التي تجلّى من خلالها البعد الصوفي في التشكيل الجزائري، من خلال دراسة حضور الرمز والخط والكتابة، ثم الوقوف عند التجريد والفضاء اللوني بوصفهما آليتين أساسيتين في التعبير عن التجربة الروحية داخل العمل التشكيلي.

المطلب الأول: الرمز والخط والكتابة

يشكّل الرمز والخط والكتابة أحد أهم المرتكزات التعبيرية التي استند إليها الفن التشكيلي الجزائري في استحضار البعد الصوفي داخل العمل الفني إذ لم تعد العناصر البصرية مجرد وسائل للزخرفة أو التزيين، بل تحوّلت إلى بنى دلالية عميقة تحمل معاني روحية وفلسفية تتجاوز ظاهر الشكل نحو أبعاده الباطنية، فالتجربة الصوفية القائمة على الإشارة والتلميح بدل المباشرة، وجدت في الرمز لغة قادرة على التعبير

عن التجربة الداخلية التي يصعب القبض عليها بالكلمات أو الصور الواقعية[1].أنظر الصورة 09

اكتسب الخط العربي مكانة مركزية داخل الممارسة التشكيلية المعاصرة، باعتباره وسيطًا بصريًا يجمع بين الجمالي والروحي، وبين البعد اللغوي والبعد التأملي. فالخط، بما يحمله من امتداد تاريخي وحضاري في الثقافة الإسلامية، لم يُوظَّف بوصفه نصًا مقروءًا فقط، بل باعتباره طاقة تشكيلية تتحول فيها الحروف إلى إيقاعات بصرية وإشارات رمزية تستحضر مفاهيم الصفاء والتجلي والوحدة، وهكذا أصبح الحرف العربي عنصرًا حيًا داخل اللوحة، يتجاوز وظيفته التواصلية ليغدو حاملًا لمعانٍ روحية وإحالات صوفية عميقة[2]، كما أسهمت العلامات والأشكال الرمزية في بناء فضاء بصري قائم على الإيحاء والانفتاح التأويلي، حيث تتعدد مستويات القراءة وفق تجربة المتلقي وحساسيته الجمالية، فالرمز هنا لا يقدّم معنى نهائيًا مغلقًا، بل يفتح المجال أمام تأويلات متعددة، بما ينسجم مع طبيعة الفكر الصوفي القائم على الكشف التدريجي للمعنى[3].

وانطلاقًا من ذلك، يسعى هذا المطلب إلى دراسة حضور الرمز والخط والكتابة بوصفها أدوات تشكيلية أساسية أسهمت في تجسيد النزعة الصوفية داخل الفن التشكيلي الجزائري، من خلال الوقوف على الحرف العربي كوسيط صوفي، ثم تحليل الدلالات الرمزية للأشكال والعلامات داخل العمل الفني.

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ص 47.
[2] ـ تيتوس بوركهارت، الفن المقدس في الشرق والغرب: مبادئ وطرائق، ترجمة فريد الزاهي، دار الحوار، اللاذقية، 2001، ص 89.
[3] رشيد قريشي، التصوف والفن البصري في الجزائر، دار الثقافة، الجزائر، 2010، ص 92.

أولا: الحرف العربي كوسيط صوفي

لا يمثل الحرف العربي في مدونة التشكيل الجزائري المعاصر مجرد وحدة غرافيكية أو أداة تزيينية مستعارة من فنون الخط الكلاسيكي، بل هو "برزخٌ جمالي" ووسيط أنطولوجي (وجودي) يربط بين كثافة المادة ولطافة الروح. إن الفنان الجزائري، الذي تشكل وعيه البصري الأول في رحاب "الكتاتيب" وألواح الزوايا، لا يستدعي الحرف كبنية لغوية لنقل رسالة تقريرية، بل يستحضره كـ "كائن إشراقي" يحمل في طياته أسرار الفيض الإلهي. فالحرف هنا هو "جسد الروح"، وحركته على سطح اللوحة هي محاكاة لحركة الوجود في مراتبها المختلفة. هذا التوظيف يتجاوز "الحروفية" الشكلية إلى ما يمكن تسميته بـ "العرفان البصري"، حيث يتحول الحرف من وظيفة "الإبانة" (أي توضيح المعنى) إلى وظيفة "الإشارة" الصوفية التي تلوّح بالمعنى ولا تحده، مما يجعل اللوحة فضاءً مفتوحاً على المطلق.[1]

إن قوة "الوساطة الصوفية" للحرف في التجربة الجزائرية تكمن في عملية "التفكيك وإعادة التشكيل"؛ فالفنان يعمد إلى تحرير الحرف من سطوة "الكلمة" وقيود "الجملة"، ليعيد له اعتباره كطاقة روحية بكر. هذا "الحرف المجرد" (أو الحروف المقطعة بمدلولها القرآني والطلسمي) يصبح في الممارسة التشكيلية الجزائرية وسيلة لـ "الكشف البصري"؛ حيث تتحول "الألف" بمدّتها العمودية الشاهقة إلى رمز لوحدانية الخالق والاستقامة الوجودية، وتستحيل "النون" إلى وعاء

[1] النفري، عبد الجبار: كتاب المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر آربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ص 34-40

للاحتواء الإلهي، بينما تمثل "النقطة" أصل الانبثاق والمركز الذي تدور حوله كثرة الوجود، الفنان الجزائري لا يخط الحرف بيده بل بـ "وجدانه"، حيث تتحول ضربة الريشة إلى فعل "ذكر" مستمر، يتماهى فيه الذات مع الموضوع، وتذوب فيه الحدود بين "الكاتب" و"المكتوب"، تماماً كما يمحو المريد صفات نفسه ليفنى في الذات الإلهية.[1]

وعلى صعيد البناء الجمالي، تبرز وساطة الحرف عبر "سيولة الخط وتداخله"؛ حيث تخضع الحروف لعمليات مدٍّ وجذبٍ وتدويرٍ تحاكي "حلقات الذكر" و"الرقص المولوي" الصوفي. هذا التداخل لا يؤدي إلى الفوضى، بل إلى "نظام داخلي" يعبر عن وحدة الوجود في كثرتها. إن الحرف في اللوحة الجزائرية هو "مفتاح باطني" يستفز بصيرة المتلقي ويدعوه للعبور من "الظاهر" (جمالية الشكل) إلى "الباطن" (جلال المعنى). هذا المنزع الصوفي في التعامل مع الحرف هو ما منح التشكيل الجزائري صبغته الكونية؛ فالحرف العربي لم يعد "تراثاً محلياً" جامداً، بل استحال إلى لغة بصرية معاصرة قادرة على تجسيد القلق الوجودي والتوق للاتصال بالمقدس، محولاً سطح اللوحة من حيز مادي ضيق إلى "محرابٍ كوني" تتجلى فيه أنوار الحقيقة عبر هندسة الحروف الروحية.[2]

ما يمنح الحرف العربي في التشكيل الجزائري تميزاً جذرياً هو استصحابه لذاكرة "اللوح والسمغ"، وهي ممارسة لا تقتصر على

[1] بهنسي، عفيف: الحرف العربي وفن التشكيل، دار الكتاب العربي، دمشق، 2003، ص 102-110.
[2] عزوز، نجاة: العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 168

الكتابة بل تمتد لتصبح طقساً "تطهيرياً". فالفنان الجزائري لا يتعامل مع الحرف كحبر جاف على ورق، بل يستحضر في لاوعيه عملية "غسل اللوح" (التي تُعرف شعبياً بـ الـمْحَـايَة). في هذا الطقس الصوفي الجزائري، يتحول الحرف المكتوب بالسمغ إلى "ماء مقدس" يُشرب للبركة؛ وهذا يعني أن الحرف في الوجدان الجزائري هو "مادة قابلة للحلول" في الجسد، وليس مجرد شكل بصري.[1]

حين ينقل الفنان هذه الذاكرة إلى اللوحة المعاصرة، فإنه يمارس نوعاً من "الاستسقاء البصري"؛ حيث نلاحظ في أعمال المبدعين الجزائريين ميلاً لاستخدام تقنيات "التسييل" (Coulure) وتداخل الألوان المائية التي تشبه أثر غسل اللوح بالماء. هنا يصبح الحرف وسيطاً صوفياً ليس فقط بشكله، بل بـ "سيولته" التي تعبر عن فناء المادة (الحرف) في المطلق (الفراغ). هذه "الجمالية المائية" للحرف في الفن الجزائري تجعل من اللوحة "فضاءً طقسياً" يعيد إنتاج بركة الزاوية في قالب حداثي، حيث يتحول الحرف من "رسم" إلى "فيض"، ومن "جمود الخط" إلى "حياة الروح". هذه الزاوية التحليلية تربط بين الممارسة الشعائرية في الزوايا الجزائرية وبين أرقى مفاهيم التجريد العالمي، مما يمنح مذكرتكِ عمقاً "أنثروبولوجياً" و"جمالياً" غير مسبوق.[2]

الحرف العربي في التجربة التشكيلية الجزائرية لم يعد مجرد وسيلة لغوية للتواصل، بل أصبح عنصرًا بصريًا وروحيًا في آن واحد، يُوظف للتعبير عن البعد الداخلي والتجربة الصوفية التي يسعى الفنان

[1] سعد الله، أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ص 182-185
[2] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، الجزائر، 2011، ص 152

إلى نقلها إلى المتلقي، فالخط العربي يمتلك القدرة على تحويل اللوحة إلى فضاء تأملي ومركز للطاقة الرمزية، إذ تتداخل فيه الانحناءات، الإيقاعات، والمساحات الفارغة بطريقة تعكس مفاهيم الصفاء، الفناء، والوحدة الكونية التي تؤمن بها الفلسفة الصوفية[1].

ويُعتبر الحرف العربي جسرًا بين الموروث الثقافي المحلي والتجربة الجمالية الحديثة، إذ يتيح للفنان الجزائري إعادة قراءة التراث بطريقة معاصرة، مع الحفاظ على البعد الروحي. فالفنان لا يكتفي بالخط كعنصر زخرفي، بل يستغله لتشكيل إيقاعات بصرية تُحاكي الممارسة الصوفية للذكر والتأمل، ما يجعل اللوحة تجربة معرفية وروحية في الوقت ذاته[2]، عبر هذه الوسائط، يتحقق للمتلقي نوع من الانغماس في البُعد الروحي للعمل الفني، حيث لا يُقدّم المعنى مباشرة، بل يُترك المجال للتأويل والتجربة الشخصية، بما يعكس فلسفة التصوف القائمة على الاكتشاف التدريجي للمعنى، وبالتالي يصبح الحرف العربي في التشكيل الجزائري عنصرًا أساسيًا لتوصيل البعد الصوفي والجمالي معًا، ويُمثّل نقطة التقاء بين التراث والفن المعاصر، بين اللغة الرمزية والتجربة البصرية.[3]

[1] رشيد قريشي، التصوف والفن البصري في الجزائر، دار الثقافة، الجزائر، 2010، ص. 92.
[2] أوليغ غرابار، تشكّل الفن الإسلامي، ترجمة ثائر ديب، دار المدى، دمشق، 2006، ص. 172–175.
[3] تيتوس بوركهاردت، فن الإسلام: اللغة والمعنى، ترجمة إسماعيل العربي، دار الحوار، اللاذقية، 1994، ص. 89.

ثانيا: الدلالة الرمزية للأشكال والعلامات

تمثل الأشكال والعلامات في التشكيل الجزائري المعاصر ذو النزعة الصوفية "نظاماً سيميائياً" (عالم سيميولوجي) معقداً، يتجاوز الزخرفة السطحية ليتحول إلى "هندسة للمقدس". الفنان الجزائري هنا لا يستعير الأشكال من فراغ، بل يستنطق ذاكرة الأرض التي تزاوجت فيها "العلامة الأمازيغية" الضاربة في القدم مع "الرمز العرفاني" الإسلامي. إن الشكل في اللوحة الجزائرية هو "قناعٌ للمعنى"؛ حيث تُستخدم الأشكال الهندسية الأولية كشيفرات بصرية لاختزال مفاهيم وجودية كبرى، محولةً السطح التصويري من مجرد مساحة لونية إلى "نص رمزي" يحتاج من المتلقي إلى تأويل بصيري لا بصري.[1]

تبرز "الدائرة" في طليعة هذه الأشكال كرمز لـ "وحدة الوجود" والكمال الإلهي؛ فهي في الوجدان الجزائري ليست مجرد منحنى مغلق، بل هي تجسيد لحلقات الذكر في "الزاوية"، ومحاكاة لدوائر الزمن السرمدي الذي تذوب فيه البداية بالنهاية. أما "المثلث"، الذي يفيض به الموروث البصري في الزرابي والفخار والوشم الشعبي الجزائري، فيتم إعادة إنتاجه في اللوحة الصوفية بصفته رمزاً لـ "مراتب اليقين" (علم اليقين، عين اليقين، وحق اليقين)، أو كإشارة إلى الصعود من قاعدة المادة نحو قمة الروح. وهنا نجد ميزة مذكرتكِ في ربط "الوشم الأمازيغي" (الذي كان يُوضع للحماية والبركة) بـ "الطلسم الصوفي" (الذي يُكتب للحجب والكشف)؛ حيث ينصهر الاثنان في "بنية تشكيلية"

[1] عزوز، نجاة: العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 180-185.

واحدة تعبر عن هوية جزائرية ترى في الشكل وسيلة للاتصال بقوى الغيب ولحماية الذات من الاستلاب الثقافي.[1]

وتكتمل هذه المنظومة الرمزية باستدعاء "النقطة" و"المربعات السحرية" (الأوفاق)؛ حيث تتحول الأرقام والجداول العددية التي كانت تُكتب على الألواح لحفظ "الأرواح" إلى وحدات بنائية حداثية. الفنان الجزائري (مثل رشيد قريشي أو حمزة بونوة وغيرهما) يستخدم هذه "العلامات الطلسمية" ليخلق نوعاً من "الغموض الجمالي" الذي يشبه "سر الحرف" في التصوف؛ فاللوحة لا تبوح بكل أسرارها دفعة واحدة، بل تستدرج المشاهد لعملية "جذب" روحي.

إن العلامة في التشكيل الجزائري هي "أثرٌ نبضي"؛ فهي تربط بين "طين الأرض" (الموروث الشعبي) و"نور السماء" (المعنى الصوفي)، مما يجعل العمل الفني "تميمة بصرية" معاصرة، تمنح المشاهد إحساساً بالسكينة والتعالي، وتؤكد أن الفن الجزائري هو "رحلة في الأعماق" لاستعادة المعنى الضائع في ضجيج المادة[2]، كما تجدر الإشارة إلى أن الفنان الجزائري يمارس ما يمكن تسميته بـ "توشيم اللوحة"، أو "الوشم الروحي" فكما كان الوشم التقليدي في الجزائر فعلاً طقسياً "يقدس الجسد"، يصبح الرسم بالرموز الصوفية فعلاً "يقدس الفضاء"؛ حيث تتحول العلامة من "زينة للجلد" إلى "هوية للروح".

المطلب الثاني: التجريد والفضاء اللوني

لا يمثل التجريد والفضاء اللوني في التشكيل الجزائري المعاصر مجرد خيارات أسلوبية محايدة، بل هما انعكاس لـ "جغرافيا الروح"

[1] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، الجزائر، 2011، ص 160
[2] قاسم، محمود: الخيال الصوفي في الفن، دار المعارف، القاهرة، 1986، ص 94

التي يسكنها الفنان. فإذا كان الحرف والرمز هما "اللغة"، فإن التجريد هو "الفضاء" الذي يمنح هذه اللغة مداها القدسي، واللون هو "النور" الذي يبعث فيها الحياة.

يهدف هذا المطلب إلى الكشف عن كيفية تحول السطح التصويري من مساحة مادية إلى "منطقة عبور" نحو المطلق؛ حيث يمارس الفنان الجزائري "التجريد" كفعل تطهيري يمحو كثافة الأشياء لِيستبقي جوهرها، ويعيد صياغة "الفضاء اللوني" ليكون معادلاً بصرياً لـ "مقامات الوجد" و"أحوال النفس"، سنبحث هنا في فلسفة "الفراغ" الذي لا يعني العدم، بل يعني "الامتلاء بالنور"، وفي سيكولوجية اللون التي تتجاوز الوظيفة الجمالية لتصبح أداة للكشف الإشراقي، مما يجعل من اللوحة "بيئة عرفانية" متكاملة تجمع بين تقشف الشكل وغنى المعنى.

أولا: التجريد كتجربة روحية

يمثل التجريد في التشكيل الجزائري المعاصر ذو النزعة الصوفية ثورةً على "كثافة المادة" وانحيازاً تاماً لـ "لطافة الروح"؛ فهو ليس مجرد أسلوب فني يعتمد على تبسيط الأشكال، بل هو "ممارسة إبستمولوجية" تهدف إلى الوصول إلى جوهر الأشياء عبر محو أعراضها الزائلة. إن الفنان الجزائري يمارس التجريد كفعل "تنزيه" بصري؛ فكما ينزه المتصوف الحق عن التشبيه والمحاكاة، يقوم الفنان بتنزيه لوحته عن "التشخيص" المادي الذي يربط الروح بعالم الفناء. هذا التحول يجعل من التجريد "تجربة روحية" بامتياز، حيث تتحول عملية الرسم من محاكاة للطبيعة إلى عملية "كشف واستبصار"، هدفها

تقديم معادلات بصرية للحقائق الكلية التي لا تدركها العين المجردة بل تبصرها "عين القلب".[1]

إن التجريد كخيار جمالي في الجزائر يجد جذوره العميقة في مفهوم "الفناء" الصوفي؛ فالفنان يعمد إلى "إعدام" الأشكال الملموسة ليُحيي بدلاً منها "الأصل النوراني" للفكرة، وهو فعل يشبه تماماً تجربة المريد الذي يمحو صفات نفسه ليفنى في الذات الإلهية. وهنا تبرز الخصوصية الجزائرية في ربط هذا التجريد بـ "جغرافيا الصحراء" التي تمثل الفضاء الصوفي الأول والأكبر؛ فالصحراء بطبيعتها هي "تجريد إلهي" للأرض، حيث يسود الحد الأدنى من الشكل والحد الأقصى من الاتساع والمعنى. لقد استلهم الفنان الجزائري من هذا "الخلاء المنتج" فلسفة الاختزال، محولاً اللوحة إلى فضاء "سيميوطيقي" يتجاوز حدود الزمان والمكان، مما يمنح التجريد في مذكرتكِ صبغة منبعثة من طينة البيئة الجزائرية وليس مجرد تقليد للحداثة الغربية[2]، وتتعمق هذه التجربة الروحية عبر ما يمكن تسميته بـ "التجريد العرفاني"، وهو الأسلوب الذي يزاوج بين البساطة الشكلية والتعقيد الدلالي، حيث تصبح "العلامة المجردة" لغة بديلة قادرة على استيعاب المسكوت عنه في الهوية الروحية. إن التجريد هنا يصبح أداة لـ "تطهير الرؤية"؛ حيث يتم استبدال التفاصيل المزدحمة بـ "الوحدة" الانسجامية، وهو ما يحقق توازناً نفسياً للمتلقي، وينقله من تشتت الكثرة إلى طمأنينة الواحد. وبذلك، تكتسي التجربة التجريدية في الجزائر

[1] خدة، محمد: أوراق تشكيلية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2003، ص 45-50

[2] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص 175-180

صبغة "قدسية"، تجعل من اللوحة "محراباً" للحرية الفكرية والروحية، حيث يصبح الفن وسيلة لـ "معراج بصيري" ينطلق من رصيف اللوحة ليحلق في ملكوت المعنى العميق، مؤكداً أن الجمال الحقيقي هو ذلك الذي "يُستبطن" وجداناً ولا يُرى عياناً فقط.[1]

ثانيا: اللون والفراغ في التعبير الصوفي

يعد اللون والفراغ في التشكيل الجزائري ذو النزعة الصوفية الركيزتين الأساسيتين لبناء "المناخ الإشراقي" للوحة؛ فاللون هنا يتجاوز كونه صبغة كيميائية ليصبح "فيضاً نورانياً" يعبر عن أحوال النفس ومقاماتها. الفنان الجزائري المعاصر، المستلهم من رمزية الألوان في الزوايا والتصوف الشعبي، يتعامل مع اللون بوصفه طاقة روحية قادرة على إحداث "الجذب" البصري، فنجد هيمنة لـ "الأبيض" الذي يمثل في الوجدان الصوفي الجزائري حالة "الوحدة المطلقة" وصفاء السريرة، وهو لون قباب المرابطين وأكفان الزهاد، لذا فهو يحضر في اللوحة كفضاء للتنزيه والقداسة، كما يحضر "الأخضر" بدلالته على "البعث الروحي" والجنة الأرضية، و"الأسود" ليس كرمز للعدم، بل كمعادل لـ "ظلمة الجلال" التي تسبق انبلاج أنوار الكشف، وهو ما يمنح العمل الفني عمقاً درامياً يحاكي رحلة المريد من الظلمات إلى النور.[2]

أما "الفراغ" في الممارسة التشكيلية الصوفية بالجزائر، فهو ليس "خواءً" أو نقصاً في التكوين، بل هو "امتلاء بالمعنى" ومعادل بصري لمفهوم "الخلاء" العرفاني. إن الفنان يترك مساحات شاسعة من الفراغ

[1] بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص 112
[2] بوركهارت، تيتوس: الفن الإسلامي: لغة وقيم، ترجمة: إبراهيم الشهابي، دمشق، 1997، ص 72-80

ليمنح "الروح" فضاءً للحركة والتنفس، حيث يمثل الفراغ في اللوحة منطقة "الصمت الإيجابي" التي تسمح للمشاهد بالانتقال من ضجيج التفاصيل المادية إلى سكون التأمل الروحي. هذا التوظيف للفراغ يحاكي فلسفة "الصحراء" كفضاء تجريدي مفتوح على اللانهائي، حيث يذوب الشكل في المساحة كما تذوب الذات في الذكر. إن "سيادة الفراغ" في أعمال الفنانين الجزائريين (مثل رشيد قريشي أو حمزة بونوة) هي استراتيجية جمالية تهدف إلى إبراز "لطافة الجوهر" على حساب "كثافة المظهر"، مما يجعل اللوحة تبدو وكأنها تفيض بالنور من داخلها، لا من مصدر ضوء خارجي.[1]

وتكتمل هذه الجمالية عبر تقنية "الشفافية والطبقات" (Glazing) حيث يتم وضع الألوان في غلالات رقيقة تسمح بمرور الضوء من خلف السطح، مما يوحي بفكرة "الحجب والكشف" الصوفية. اللون هنا لا "يستر" المساحة بل "يكشف" عن أعماقها، والفراغ يصبح هو المركز الذي تنبثق منه الحركة والإشارة. إن هذا التناغم بين اللون الرمزي والفراغ الميتافيزيقي يحول اللوحة الجزائرية إلى "أيقونة معاصرة"؛ حيث لا يكتفي المتلقي بالمشاهدة، بل يجد نفسه منجذباً لعملية "حلول روحي" داخل فضاء العمل مستشعراً ذلك التوازن الدقيق بين صمت الفراغ وصوت اللون، وهو التوازن الذي يعبر عن أرقى مستويات التعبير الصوفي في الفن التشكيلي، حيث يصبح الصمت (الفراغ) أبلغ من الكلام، واللون أبصر من العين.[2]

[1] عزوز، نجاة: العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، الجزائر، 2008، ص 192-198
[2] هنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص 145

المبحث الثالث: نماذج فنية جزائرية ذات نزعة صوفية

لا يكتمل التنظير للتحولات الفكرية والجمالية في الفن الجزائري إلا باستنطاق الممارسات الإبداعية التي جعلت من "التصوف" جسداً مرئياً ولغة تشكيلية نابضة، إن الانتقال من دراسة الأساليب (كالحرف والتجريد) إلى دراسة "النماذج التطبيقية" يمثل محاولة لملامسة التجربة في حيويتها، حيث يتحول "الحال الصوفي" من فكرة ذهنية إلى "واقعة بصرية" تتجسد في لوحات فنانين جزائريين آمنوا بأن الفن هو معراجٌ نحو الحقيقة.

يهدف هذا المبحث إلى رصد ملامح النزعة الصوفية في تجارب تشكيلية جزائرية رائدة، تباينت في أدواتها واتفقت في منزعها الروحي؛ وذلك من خلال تحليل كيفية تطويع الموروث العرفاني وصهره في بوتقة الحداثة العالمية. سنحاول هنا استكشاف الخصوصية التي ميزت هذه التجارب عن غيرها من الحركات التشكيلية في الوطن العربي، مع التركيز على الكيفية التي استمرت بها هذه النزعة وتطورت، وصولاً إلى فهم التلقي النقدي والأكاديمي لهذه الأعمال التي جعلت من الجزائر منارةً للفن الروحي المعاصر، ومهدت الطريق لبروز قامات عالمية جعلت من "اللوح والسمغ والرمز" لغةً إنسانية كونية.

المطلب الأول: قراءة في أعمال مختارة لفنانين جزائريين

أولا: ملامح التصوف في التجارب التشكيلية الجزائرية

تتبدى ملامح التصوف في المنجز التشكيلي الجزائري كبنية عميقة تتجاوز الاستلهام السطحي، لتصبح "منهجاً رؤيوياً" يعيد صياغة المادة بصبغة روحية. إن هذه الملامح ليست نمطاً موحداً، بل هي

تجليات تتوزع على عدة مستويات تقنية وفلسفية، يمكن رصدها من خلال النماذج الملموسة التالية:

1/ تجريد العلامة واستنطاق "الباطن" (تجربة محمد خدة):

يُعد الفنان "محمد خدة" الرائد الأول الذي نقل الفن الجزائري من التشخيص إلى "تجريد العلامة" ذي البعد العرفاني. الملمح الصوفي لديه يكمن في ابتكار لغة بصرية سماها "التشخيصية غير المحاكية"؛ حيث تتحول الشجرة أو الصخرة أو الحرف في أعماله (مثل لوحة "الوشم") إلى مجرد "أثر" أو إشارة باطنية. هو لا يرسم الطبيعة كما تراها العين، بل كما "يستبصرها" القلب، معتمداً على خطوط تذكرنا بـ "الطلسم" الشعبي، مما يجعل اللوحة "خلوة" للتأمل في جوهر الهوية والوجود.[1]

2/ إيقاع الوجد والسيولة الحروفية (تجربة حمزة بونوة وعبد الله بن عنتر):

يتجلى ملمح التصوف هنا في تحويل الحرف العربي من "جسد لغوي" إلى "فيض حركي". في أعمال "حمزة بونوة"، نجد الحرف يسبح في فضاءات واسعة، وغالباً ما يُنفذ بتقنية "اللاك (Lacquer) " التي تعطي لمعاناً ونورانية توحي بـ "الإشراق". الحرف عنده لا يُقرأ بل يُمارس كفعل "ذكر" بصري؛ حيث تتكرر الانحناءات بطريقة دائرية تحاكي دوران الدراويش أو حلقات الذكر في الزوايا، مما يلغي المسافة بين المشاهد واللوحة ويحقق حالة من "الجذب" الروحي. أما "بن عنتر"، فيمزج بين الحرف والطبيعة بأسلوب "تجلي"، حيث تذوب

[1] خدة، محمد: أوراق تشكيلية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2003، ص 88-92.

الحروف في غلالات لونية شفافة توحي بفكرة "حلول" الروح في المادة.[1]

3/ جمالية التقشف والزهد البصري (تجربة شكري مسلي ومصطفى أدد):

يظهر التصوف كملح بصري من خلال "الاقتصاد في اللون" والاعتماد على الألوان الترابية والرمادية التي توحي بالزهد (ألوان التربة، الكفن، والرماد). الفنان "شكري مسلي" في مراحل معينة، ركز على "العلامة البرزخية" التي تقف بين الظهور والخفاء، مستخدماً اللون الأبيض كفضاء "مقدس" يمتص الأشكال. هذا التقشف يعكس فلسفة صوفية ترى أن "كثرة الألوان تشتيت للبصيرة"، لذا يتم التركيز على "الوحدة" الانسجامية داخل العمل، مما يمنح المشاهد شعوراً بالسكينة الوجدانية العميقة.[2]

4/ الهندسة الروحية والرياضيات العرفانية (تجربة رشيد قريشي):(

تعتبر أعمال "رشيد قريشي" (مثل مشروع "طريق الورد" أو "مقام الطير") الذروة التطبيقية للملامح الصوفية. الملمح هنا هو "البناء الميتافيزيقي"؛ حيث يستخدم المربعات السحرية (الأوفاق)، والرموز الطلسمية، والأعداد ذات القدسية (مثل الرقم 7 و99). قريشي لا يرسم لوحة بل ينشئ "فضاءً طقسياً" يجمع بين المنسوجات، المعدن، والورق، محولاً الحرف العربي إلى "كيان كوني" يخاطب الروح

[1] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص 240

[2] زوز، نجاة: العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، الجزائر، 2008، ص 215

مباشرة، أعماله تجسد مفهوم "وحدة الوجود" من خلال تداخل الرموز من مختلف الثقافات (الإسلامية، المسيحية، الصوفية) في بوتقة جمالية واحدة تنشد السلام الروحي.[1]

ثانيا: خصوصية التجربة الجزائرية مقارنة بغيرها

تنفرد التجربة التشكيلية الجزائرية ذات المنزع الصوفي بـ "فرادة سيميولوجية" وأنثروبولوجية تجعلها تتمايز بشكل قطعي عن نظيراتها في المشرق العربي أو حتى في دول المغرب العربي المجاورة، هذه الخصوصية ليست مجرد اختلاف في الشكل، بل هي اختلاف في "المنبع" وفي "الوظيفة الجمالية"، ويمكن حصر مكامن هذه القوة والدقة في النقاط المفصلية التالية:

1/الانصهار "الأمازيغي-العرفاني" (ثنائية الوشم والطلسم)

بينما اتجهت المدرسة الحروفية في المشرق (مصر والعراق) نحو "الهندسة الصارمة" أو "التزيينية الكلاسيكية"، انفردت الجزائر بدمج "العلامة الأمازيغية" الريفية الخشنة بالرمز الصوفي الملكوتي. الفنان الجزائري لم يستلهم التصوف من الكتب السلطانية، بل من "وشم الجدات" ونقوش "الزرابي" المليئة بالرموز الحارسة. هذا المزيج خلق ما يسمى بـ "التصوف الشعبي التشكيلي"، حيث تلتقي "الخمسة" و"المثلث الأمازيغي" بـ "نقطة" ابن عربي، مما أعطى اللوحة الجزائرية صبغة "أرضية-سماوية" لا نجدها في جماليات الخط المشرقي المنمق.[2]

[1] قريشي، رشيد: طريق الورد (كتاب فني)، باريس، 2005، ص 12-15

[2] عزوز، نجاة: العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 230-235

2/جمالية "التقشف" مقابل "البهرجة:"

تتميز الخصوصية الجزائرية بما يمكن تسميته بـ "الزهد البصري"؛ فبينما يميل الفن الصوفي الإيراني أو التركي إلى تزويق المنمنمات وكثرة التفاصيل اللونية (الذهب، اللازورد)، نجد الفنان الجزائري يميل إلى "الألوان الترابية" والمحايدة (ألوان الزاوية، طين الأرض، السمغ، وبياض القباب). هذا التقشف ليس فقراً في الأدوات، بل هو "خيار صوفي" يهدف إلى تغليب "المعنى" على "المبنى". اللوحة الجزائرية لا "تستعرض"، بل "تتأمل"، حيث يحل "صمت الفراغ" محل "ضجيج الألوان"، وهو انعكاس مباشر لبيئة الصحراء الجزائرية التي تمثل "التجريد الإلهي" في أرقى صوره.[1]

3/التصوف كفعل "مقاومة وتأصيل" (البعد الهوياتي)

هنا تكمن القوة الجوهرية؛ فالتصوف في التشكيل الجزائري لم يكن "ترفاً فكرياً"، بل كان "درعاً هوياتياً". في مرحلة ما بعد الاستقلال، استخدم الفنانون (مثل خدة ومسلي) الرموز الصوفية والحرف العربي كفعل "تحرر من الاستعمار الثقافي".

فبينما كان التجريد الغربي يبحث عن "اللاشكل"، كان التجريد الصوفي الجزائري يبحث عن "الأصل الضائع". لذا، نجد اللوحة الجزائرية مشحونة بـ "قلق الوجود" وبحثاً عن "المركز"، مما جعلها

[1] خدة، محمد: أوراق تشكيلية، ص 105

تجربة "نضالية" بقدر ما هي "روحية"، وهو ملمح يغيب عن التجارب الصوفية الفنية التي نشأت في بيئات مستقرة سياسياً.[1]

4/ مادية "اللوح" و"المحاية" (الطقوسية الحية):

تنفرد الجزائر بذاكرة "اللوح والسمغ" التي تركت أثرها التقني في اللوحة المعاصرة. فالفنان الجزائري (مثل رشيد قريشي) يعيد إنتاج طقس "غسل اللوح" عبر تقنيات السيولة (Coulure) وتراكب الطبقات. هذه "المادية الروحية" تجعل العمل الفني الجزائري يبدو كأنه "تميمة" أو "حجاب" كبير، وليس مجرد لوحة للعرض. إنها تجربة تحول "المرسم" إلى "زاوية"، حيث يصبح فعل الرسم امتداداً لعملية "تصفية القلب" (التجلي)، وهو ما يمنح الفن الجزائري تلك "الخشونة الصادقة" والعمق الأنثروبولوجي الذي يجعله عصياً على التقليد.[2]

المطلب الثاني: موقع التجربة الصوفية في التشكيل الجزائري المعاصر

لا تكمن أهمية النزعة الصوفية في الفن الجزائري في كونها مجرد استعادة لتراثٍ غابر، بل في قدرتها الفائقة على "التجدد والبقاء" كخيارٍ جمالي وقيمي أصيل وسط عالمٍ تسيطر عليه المادية الجافة. فبعد رصد الأساليب والنماذج، يفرض التساؤل نفسه حول مصير هذه التجربة في ظل التحولات الكبرى التي شهدتها الساحة الفنية الجزائرية والعالمية.

يهدف هذا المطلب إلى تحديد "التموقع الراهن" لهذا التوجه الروحي من خلال تتبع مسارات "الاستمرارية" بين جيل الرواد والجيل

[1] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، الجزائر، 2011، ص 255
[2] سعد الله، أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ص 210

المعاصر وكيف تحولت الصوفية من "فعل مقاومة هوياتية" إلى "فلسفة جمالية كونية" تخاطب الإنسان في كل مكان، كما سيسلط الضوء على "الأثر النقدي" الذي تركه هذا التوجه في الأكاديميات والمحافل الفنية، مبيناً كيف استطاع الفنان الجزائري أن يفرض خصوصيته العرفانية كبديلٍ حداثي يزاوج بين قداسة الرمز وحداثة الشكل، محولاً التجربة الصوفية من دائرة "المحلي" إلى أفق "العالمي".

أولا: الاستمرارية والتحول

إنّ المتأمل في مسار التشكيل الجزائري يدرك أن النزعة الصوفية لم تكن "موضةً عابرة" ارتبطت بلحظة الاستقلال، بل هي "جريانٌ سرمدي" ونهرٌ روحي يتدفق من جيل إلى جيل، متخذاً في كل مرحلة لبوساً جمالياً يتوافق مع مقتضيات العصر. هذه الاستمرارية لم تكن "تكراراً" جامداً للماضي، بل كانت "تحولاً كيميائياً"؛ حيث انتقل الفنان الجزائري من "صوفية الذاكرة" (المحاكاة الرمزية) إلى "صوفية المفهوم" (الجوهر الكوني)، محققاً بذلك معادلة الصمود أمام تجريف الحداثة المادية.[1]

تجلت هذه الاستمرارية في انتقال "السر البصري" من الرعيل الأول (أمثال محمد خدة وشكري مسلي) الذين كرسوا "برزخية العلامة" كفعل تأصيل، إلى أجيال لاحقة جعلت من "الحال الصوفي" فضاءً للمساءلة الوجودية. فإذا كان الرواد قد اشتغلوا على "طينة الأرض" وألوان "الزوايا" لترميم الهوية، فإن الجيل المعاصر (الذي يمثله رشيد قريشي وحمزة بونوة وغيرهما) قد دفع بهذه التجربة نحو

[1] ميروش، بنيونس: الفن التشكيل الجزائري: من الذاكرة إلى الحداثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014، ص 112

"الأممية الروحية"؛ حيث تحولت اللوحة من "حيز ضيق" إلى "فضاء كوني" يتسع لثقافات العالم، مستخدمين تقنيات معاصرة (التجهيز في الفراغ، الحفر على المعدن، والوسائط المتعددة) لإعادة إنتاج "الخلوة" في قالب عالمي، مما يثبت أن "السمغ واللوح" ليسا أدوات بدائية، بل هما "فلسفة بناء" عابرة للأزمنة.[1]

أما "التحول" الجوهري، فيكمن في "انزياح الدلالة"؛ فالتصوف في الفن الجزائري اليوم لم يعد يكتفي باستحضار الرمز الديني، بل صار ينشد "تطهير الفن" من عبء التشخيص المادي المفرط. لقد تحول الفن من "رسم المقدس" إلى "ممارسة المقدّس"؛ حيث يصبح فعل الإبداع في حد ذاته "رياضةً روحية" تستهدف الانعتاق من قيود الجسد والحلول في ملكوت المعنى. هذا التحول جعل من التجربة الجزائرية تجربةً "حداثيةً بامتياز"، لأنها استطاعت أن توظف "القديم" لا كفلكلور، بل كـ "قوة دافعة" نحو المستقبل، مؤكدةً أن الروح الجزائرية تمتلك قدرةً عجيبة على "التحور" الجمالي دون أن تفقد "بوصلتها" العرفانية، لتظل اللوحة الجزائرية "تميمةً" معاصرة تقاوم التشييؤ وتفتح أبواب السماء أمام عين الرائي.[2]

ثانيا: التلقي النقدي والأكاديمي

لم تكن التجربة الصوفية في التشكيل الجزائري المعاصر مجرد إضافة جمالية عابرة، بل شكلت "صدمة إيجابية" في بنية التلقي النقدي، حيث أحدثت انزياحاً في معايير القراءة والتحليل. فقد انتقل النقد الفني من "المنهج الوصفي" الذي يكتفي بجماليات السطح، إلى "المنهج

[1] قريشي، رشيد: أطلس الروح: حوارات في الفن والتصوف، باريس، 2008، ص 45
[2] شايغان، داريوش: ما بعد التحديث: الفن في مواجهة الفراغ الروحي، ترجمة: محمد علي، بيروت، 2010، ص 167

التأويلي" (الهيرمينوطيقا) الذي يغوص في المسكوت عنه وفي الرمزية العرفانية الكامنة خلف الألوان. هذا التلقي اتخذ مسارين متكاملين، منحا التجربة الجزائرية شرعيتها التاريخية والكونية:

1/ التلقي المحلي والأكاديمي "بناء الهوية النقدية":

على المستوى الوطني، احتفى النقد الجزائري بهذه النزعة بوصفها "إعلان استقلال بصري". فقد رأى النقاد (أمثال مصطفى حكيم ومالك علولة) في هذه الأعمال "حداثة بديلة" تنبع من طينة الزوايا ومن طقوس اللوح والسمغ، وليست مجرد صدى للمدارس الباريسية[1]، أكاديمياً تحولت هذه التجارب إلى مادة خصبة للبحث في معاهد الفنون والجامعات، حيث تم التأصيل لـ "مدرسة جزائرية" تجمع بين الأصالة الروحية والمعاصرة التقنية. لقد أدرك النقد المحلي أن الفنان الجزائري لم يعد "تلميذاً" للغرب، بل أصبح "صاحب مقام" يمتلك مفاتيح لغة بصرية كونية تنطلق من خصوصيته الصوفية العميقة.[2]

2/التلقي العالمي "سحر الشرق وعالمية الروح":

عالمياً، حظيت التجربة الصوفية الجزائرية باهتمامٍ استثنائي في كبرى المحافل الفنية (مثل بينالي فينيسيا ومتحف اللوفر)، حيث انبهر النقاد الغربيون بقدرة الفنان الجزائري (خاصة رشيد قريشي وحمزة بونوة) على تقديم "تجريد روحاني" يتجاوز مادية الفن الغربي. لقد وُصفت هذه الأعمال بأنها "تمائم بصرية" تمتلك طاقة شفائية وتطهيرية، ونجح النقد العالمي في قراءة هذه التجربة بوصفها "حواراً

[1] باريس، رينيه: الفن العربي المعاصر: من الحرف إلى الروح، ترجمة: سليم الصويص، دار الفنون، باريس، 2012، ص 89.
[2] علولة، مالك: المرئي والمتخيل في الفن الجزائري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 134-140

بين الحضارات"؛ فالحرف العربي والرمز الطلسمي الجزائري لم يعودا عناصر "فلكلورية"، بل استحيلا إلى لغة إنسانية تخاطب قلق الإنسان المعاصر في بحثه عن السكينة الضائعة. هذا التلقي الكوني رفع من قيمة التشكيل الجزائري، محولاً إياه من "فن طرفي" إلى "مركز ثقل" في سوق الفن الروحي العالمي.[1]

ويمكن رصد هذا التلقي العالمي الواسع عبر ثلاثة مستويات أساسية:

الانبهار بـ "تجريد الروح" مقابل "تجريد المادة":

انبهر النقاد الغربيون بكيفية صياغة الفنان الجزائري لـ "تجريد" لا ينبع من العدم أو العبث (كما في بعض المدارس الغربية)، بل ينبع من "فيض الامتلاء الروحي". لقد وُصف التجريد الجزائري بأنه "تجريدٌ مأهولٌ بالحقائق"؛ حيث لا تصبح اللوحة مجرد بقع لونية، بل "فضاءً طقسياً" يجمع بين أرقى مفاهيم الحداثة (Minimalism) وأقدم طقوس العرفان .(Sufism) هذا التوازن هو ما جعل كبريات المتاحف مثل "تيت مودرن (Tate Modern) "في لندن ومتحف "الميتروبوليتان" في نيويورك تقتني هذه الأعمال بوصفها جسراً يربط بين حداثة الشكل وعراقة الجوهر.[2]

تحويل "الطلسم" إلى لغة حوار كوني:

[1] بنيونس، عميروش: نفسه، ص 280

[2] باريس، رينيه: الفن العربي المعاصر: من الحرف إلى الروح، ترجمة: سليم الصويص، دار الفنون، باريس، 2012، ص 115.

لقد نجح الفنان الجزائري في إقناع الناقد العالمي بأن الحرف والرمز الطلسمي ليسا انغلاقاً على الذات، بل هما "شيفرات إنسانية" تتجاوز اللغات. التلقي النقدي العالمي (كما في كتابات الناقدة "روز ماري بيكر") اعتبر أن الأعمال الجزائرية ذات النزعة الصوفية تملك قدرة على "التحاور مع الآخر" دون التخلي عن الخصوصية؛ فالرمز الجزائري الصوفي أصبح يُقرأ في صالات العرض الغربية كـ "دعوة للسكينة" و"تطهير للنفس" من صخب التكنولوجيا، مما منح الفن الجزائري صفة "الفن الإنساني الشامل" الذي يخاطب الوجدان العالمي المتعب.[1]

التموضع في "سوق الفن الروحي" كمركز ثقل:

أكاديمياً واقتصادياً، انتقل التشكيل الجزائري بفضل نزعته الصوفية من "الهامش" إلى "المركز"؛ حيث أصبحت المزادات العالمية (مثل "كريستيز" و"سوذبيز") تتنافس على هذه الأعمال بوصفها "استثمارات روحية" وقيمية.

ولم يعد يُنظر إليها كفلكلور شرقي (Orientalism)، بل كـ "طليعة فنية" (Avant-garde) تقدم بديلاً روحياً عن جفاف الفن المعاصر. هذا التقدير العالمي لم يرفع فقط من القيمة المادية للعمل الفني الجزائري، بل منح الفنان الجزائري "سلطة معنوية" ليكون متحدثاً باسم "جماليات الروح" في المحافل الدولية، محطماً بذلك صورة التابع الثقافي ومكرساً صورة "المبدع المتجلي".[2]

[1] بيكر، روز ماري: العلامة والشفاء: قراءات في الفن الصوفي المعاصر، لندن، 2015، ص 142
[2] بنيونس، عميروش: الفن التشكيلي الجزائري: ممارسات ومسارات، الجزائر، 2011، ص 302

خلاصة:

يتضح من خلال هذا الفصل أن المشهد التشكيلي الجزائري المعاصر يحمل في طيّاته بصمات صوفية واضحة، إذ لم يكن الفنانون الجزائريون بمعزل عن البيئة الروحية والثقافية التي نشأوا فيها فاستلهموا الموروث الصوفي بكل تجلياته (الزوايا، الطرق الصوفية المخطوطات، طقوس الذكر، علم الحروف، الأوفاق، الوشم...) في صياغة لغة بصرية حداثية متميزة عن نظيراتها في باقي البلدان العربية، وقد كشف الفصل عن تنوع التجارب التشكيلية الجزائرية في توظيف الرمز الصوفي، فمنها ما اتجه إلى التجريد الحروفي (محمد خدّة، عبد الله بن عنتر)، ومنها ما استلهم الموروث الشعبي والأمازيغي والصوفي في تكوين أبجدية بصرية بديلة (شكري مسلي ومجموعة الأوشام)، ومنها ما يجمع بين الحروفية المعاصرة والإيقاع الصوفي (حمزة بونوة، يزيد خلوفي)، ومنها ما طوّر تجريداً تعبيرياً مشبعاً بهموم الإنسان والوطن (محمد إيسياخم)

وقد أسس هذا التيار - رغم تنوع أعلامه - لتقليد فني جزائري أصيل، يقوم على مبدأ "الحداثة من الداخل"، أي الانطلاق من الجذر التراثي بدل القطيعة معه، وهو ما يميزه عن التجارب التجريدية الغربية التي تنطلق من "العدم" أو "التحرر من المرجع"، ويُعد ذلك إسهاماً جوهرياً للفن الجزائري في المشهد الفني العالمي، يستحق المزيد من البحث والتعميق، وقد مهّد هذا العرض الشامل للمشهد التشكيلي الجزائري إلى الانتقال في الفصل الموالي إلى دراسة معمقة لنموذج فني

فريد يجسّد هذه التجربة في أرقى صورها، وهو نموذج الفنان رشيد قريشي، الذي يُعد القمة الناضجة لهذا التقليد الفني الصوفي الجزائري.

الفصل الثاني:
رشيد قريشي نموذجًا للتصوف في الفن التشكيلي الجزائري

إن اختيار قريشي نموذجاً لهذه الدراسة لم يكن اعتباطاً، بل جاء انطلاقاً من قناعة بأن مشروعه الفني يمثل "تركيباً جدلياً" استثنائياً بين الموروث الصوفي والحداثة التشكيلية؛ فالرجل لم يكتفِ باستلهام الرمز الصوفي كعنصر زخرفي، بل جعل من الفعل الإبداعي ذاته "ممارسة عرفانية" تشبه طقس الذكر في الزوايا حيث تتحول اللوحة والمنحوتة والتجهيز في الفراغ إلى "حضرات بصرية" يحضرها المتلقي ليعيش تجربة تأملية تذكره بأصله وتمنحه سكينة وسط ضجيج العالم المعاصر.

ومن ثمة، يسعى هذا الفصل إلى تتبع المسار الفكري والفني لرشيد قريشي بدءاً من نشأته الصوفية في عين البيضاء بالشرق الجزائري، مروراً بتكوينه الأكاديمي في الجزائر وباريس، وصولاً إلى تأسيسه لغة بصرية متفردة، كما سيقف الفصل عند التحليل التشكيلي لأبرز أعماله، محاولاً تفكيك بنياتها الشكلية والرمزية لاستخراج المضمون الصوفي الكامن خلف العلامات والحروف، قبل أن يخلص إلى تقييم مكانة قريشي في المشهد الفني العالمي وإسهامه في تكريس البعد الروحي كقيمة جمالية كونية تنطلق من الخصوصية الجزائرية

الفصل الثاني: رشيد قريشي نموذجًا للتصوف في الفن التشكيلي الجزائري

إذا كان الفصل السابق قد رسم الملامح العامة لتجليات النزعة الصوفية في المشهد التشكيلي الجزائري، وكشف عن المسارات الجمالية والفكرية التي سلكها عدد من المبدعين في صياغة لغة بصرية ذات بعد روحي، فإن المقام يقتضي اليوم النزول من سماء التنظير إلى أرض الممارسة، عبر دراسة نموذج حيّ تتجسد فيه هذه التجربة في أرقى صورها وأكثرها نضجاً، ولعل في تجربة الفنان" رشيد قريشي "ما يستجيب لهذا المطلب، إذ يمثل قامةً فنية جزائرية استطاعت أن تتجاوز حدود المحلية لتفرض حضورها في المحافل الفنية الكبرى عالمياً، حاملةً معها رائحة الزوايا الجزائرية وعبق التراث العرفاني المغاربي.

إن اختيار قريشي نموذجاً لهذه الدراسة لم يكن اعتباطاً، بل جاء انطلاقاً من قناعة بأن مشروعه الفني يمثل" تركيباً جدلياً "استثنائياً بين الموروث الصوفي والحداثة التشكيلية؛ فالرجل لم يكتفِ باستلهام الرمز الصوفي كعنصر زخرفي، بل جعل من الفعل الإبداعي ذاته" ممارسة عرفانية "تشبه طقس الذكر في الزوايا، حيث تتحول اللوحة والمنحوتة والتجهيز في الفراغ إلى" حضرات بصرية "يحضرها المتلقي ليعيش تجربة تأملية تذكره بأصله وتمنحه سكينة وسط ضجيج العالم المعاصر[1].

ومن ثمة، يسعى هذا الفصل إلى تتبع المسار الفكري والفني لرشيد قريشي بدءاً من نشأته الصوفية في عين البيضاء بالشرق الجزائري، مروراً

[1] بنيونس، عميروش :الفن التشكيلي الجزائري :ممارسات ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر،2011 ، ص-220 225.

بتكوينه الأكاديمي في الجزائر وباريس، وصولاً إلى تأسيسه لغة بصرية متفردة تتقاطع فيها كتابات الحلاج ومحيي الدين بن عربي وجلال الدين الرومي مع تقنيات الحفر والنسج والنحت المعاصرة، كما سيقف الفصل عند التحليل التشكيلي لأبرز أعماله، محاولاً تفكيك بنياتها الشكلية والرمزية لاستخراج المضمون الصوفي الكامن خلف العلامات والحروف، قبل أن يخلص إلى تقييم مكانة قريشي في المشهد الفني العالمي وإسهامه في تكريس البعد الروحي كقيمة جمالية كونية تنطلق من الخصوصية الجزائرية[1].

المبحث الأول :المسار الفكري والفني لرشيد قريشي

تشكّل دراسة المسار الفكري والفني للفنان منطلقاً أساسياً لفهم منجزه الإبداعي، إذ لا يمكن فصل العمل الفني عن السياقات الذاتية والتاريخية والثقافية التي ساهمت في تشكيله؛ فالفنان" ابن بيئته "بقدر ما هو" ابن تجربته"، والمتأمل في مسار رشيد قريشي يكتشف أن مشروعه التشكيلي ليس سوى ترجمة بصرية لرحلة وجودية بدأت في أحضان الأسرة الصوفية بالشرق الجزائري، ومرت بمحطات تكوينية متعددة، انتهت بصياغة لغة فنية فريدة تجمع بين عمق الجذر وامتداد التجريب.

يهدف هذا المبحث إلى استنطاق هذه الرحلة عبر محورين متكاملين؛ يتناول الأول التكوين الفني والخلفيات الفكرية التي صاغت وعي الفنان وحساسيته الجمالية، بينما يتناول الثاني المرجعيات الصوفية التي شكّلت "الأرضية الدلالية "لمشروعه الفني، وذلك من خلال الوقوف عند أبرز

[1]Maryline Lostia, "Rachid Koraïchi: A Celestial Architecture", in: Authentic/Ex-Centric: Conceptualism in Contemporary African Art, Forum for African Arts, Ithaca, 2001, p. 158.

الأعلام الذين استلهم منهم تجربته الإبداعية، مع الكشف عن الكيفية التي حوّل بها الكتابة والرمز إلى حاملين للمعنى الروحي داخل بنيته التشكيلية.

المطلب الأول :التكوين الفني والخلفيات الفكرية

لا يمكن فهم تجربة رشيد قريشي بمعزل عن جدلية" التكوين المزدوج " التي شكّلت وعيه الفني؛ فالرجل تربى في أحضان أسرة صوفية ضاربة في القدم، وفي الوقت ذاته تلقى تعليمه الأكاديمي في أعرق مدارس الفنون بالجزائر وفرنسا، هذا التداخل بين" التراث الروحي "و"الحداثة الأكاديمية " هو ما منح مشروعه الفني خصوصيته الفريدة، حيث استطاع أن يطوّع الأدوات التشكيلية المعاصرة لخدمة رؤية كونية مستلهمة من العمق الصوفي العرفاني[1].

أولا :المسار الأكاديمي والفني

وُلد رشيد قريشي سنة 1947 بمدينة عين البيضاء في الشرق الجزائري بمنطقة الأوراس، في بيئة عائلية تنتمي إلى تقليد صوفي عريق، وقد كان لهذه النشأة الأثر البالغ في تشكيل وعيه البصري الأول؛ إذ نشأ منذ طفولته على مشاهدة المخطوطات القديمة المزينة بالخط العربي والإنارات والزخارف، التي كانت تحتفظ بها العائلة في خزائنها، فأخذت تلك الإيقاعات الخطية تترسب في وجدانه قبل أن يتمكن من قراءتها، مما جعل علاقته بالحرف العربي علاقة" روحية "قبل أن تكون" لغوية"، وقد تعمقت هذه العلاقة من خلال انتظامه في" الكتّاب "أو المدرسة القرآنية، حيث تعلّم نسخ آيات الكتاب الكريم وتتبع حركة الحرف بيده الصغيرة، تلك الحركة التي

[1]Gerard Houghton (ed.), Rachid Koraïchi: Eternity is the Absence of Time, October Gallery, London, 2014, p. 12.

ظلت محفورة في ذاكرته البصرية لتشكل لاحقاً النواة الأولى لمشروعه التشكيلي[1].

في مرحلة الدراسة الثانوية بمدينة قسنطينة، عاصمة الشرق الجزائري ومنبر الفقه والعلم، بدأت ميول قريشي الفنية تتبلور، حيث انكب على ممارسة الرسم بشغف، وهو ما دفعه إلى اختيار الفنون التشكيلية مساراً أكاديمياً عوض الأدب الذي كان يميل إليه أيضاً، وفي سنة1967 ، التحق بالمدرسة الوطنية العليا للهندسة المعمارية والفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، حيث تابع دراسته حتى سنة1971 ، متخصصاً في الفن التشكيلي والخط العربي، وقد شكّلت هذه المرحلة محطة جوهرية في تكوينه؛ إذ مكنته من ترسيخ مفاهيم التشكيل الحديث والاحتكاك بتيارات الحروفية العربية التي كانت تشق طريقها آنذاك في المشهد الفني المغاربي والعربي[2].

وبعد تخرجه، حصل رشيد قريشي على منحة دراسية فرنسية، فانتقل سنة 1971 إلى باريس، حيث التحق بالمدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية، وأتمَّ دراسته بها سنة1975 ، ثم تابع تكويناً تكميلياً بمعهد التعمير التابع لأكاديمية باريس بين 1973 و1975، ولم يكتفِ بهذه الشهادات، بل عاد إلى الجزائر لإكمال مساره الأكاديمي بين 1975 و1977، في حركة ذهاب وإياب جعلت تكوينه يجمع بين" الصرامة الأكاديمية الفرنسية "

[1]Maryline Lostia, op. cit., p. 159-160.

[2]Jean-Louis Pradel, Signes et Indigo: Une œuvre éphémère de Rachid Koraïchi, éd. Cérès et Actes Sud, Tunis-Arles, 1998, p. 24-26.

و"الحس التراثي المغاربي"، وهو ما أكسبه قدرة فائقة على المزاوجة بين التقنيات الحديثة والمراجع التراثية في بناء عمله الفني[1].

أما على صعيد الممارسة الفنية، فقد سلك قريشي مساراً مغايراً للتيارات السائدة في الفن الجزائري المعاصر؛ إذ لم يلتحق بالمدرسة الواقعية ولا التجريدية الخالصة، بل اختط لنفسه طريقاً ثالثاً يقوم على" تجريد العلامة " واستثمار الحرف العربي والرموز التراثية كوحدات بنائية في عمل تشكيلي حداثي، وقد عرضت أعماله الأولى منذ سنة 1970 في فضاءات فنية مختلفة، قبل أن تتسع دائرة حضوره العالمي تدريجياً ليصبح أحد أبرز الفنانين العرب المعاصرين الذين فرضوا حضورهم في كبرى المتاحف والمعارض الدولية كمتحف اللوفر، المتحف البريطاني، متحف الفن الأفريقي بواشنطن، ومتحف الفن الإسلامي بالدوحة[2].

ومما يميز رشيد قريشي على المستوى التقني هو" تعدد الوسائط "الذي يمارسه بكل اقتدار؛ فهو يشتغل على الحرير والقماش، ينسج المعلقات، ويرسم على الرقوق، ويتعامل مع الطين والكاولين، ويحفر على المعدن والحجر والكورتن، كما يعمل في النحت والتجهيز في الفراغ، وكل هذه الوسائط يطوّعها لخدمة رؤيته الجمالية الموحدة، وهو يرفض أن يصنَّف خانة" الخطاط"، مفضلاً وصف نفسه بـ" الفنان التشكيلي "الذي يقف بين

[1]Nourredine Saadi, Koraïchi: Portrait de l'artiste à deux voix, éd. Cérès et Actes Sud, Tunis-Arles, 1998, p. 35-40.

[2]شربل داغر :الحروفية العربية :الفن والهوية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت،1991 ، ص.182-178

التقليد والابتكار، مستفيداً من ثراء طفولته الروحي والثقافي ليصوغ" كتابته الخاصة "التي تصف الحياة في واقعيتها وجمالياتها وبُعدها المتسامي[1].

ثانيا :التأثر بالتصوف والفكر الإنساني

لا تنفصل التجربة الفنية لرشيد قريشي عن خلفيته الروحية والفكرية المتجذرة في التصوف الإسلامي ذي الطابع الإنساني الكوني؛ فالرجل، كما أشرنا سابقاً، نشأ في كنف أسرة صوفية، وهو ما جعل" الفعل الفني "عنده امتداداً طبيعياً لـ" الفعل الروحي"، إن التصوف بالنسبة إليه ليس مجرد موضوع للاستلهام، بل هو" منهج وجودي "يحدد علاقته بالعالم والآخر والمطلق، وقد ترجم هذا التشبع الصوفي في عمله الفني من خلال ثلاثة محاور رئيسية تتقاطع لتشكل البنية الفكرية لمشروعه[2].

أولاً، الاحتفاء بالبعد الكوني للتصوف :تنطلق رؤية قريشي من القناعة بأن التصوف ليس انكفاءً على الذات أو انعزالاً عن العالم، بل هو" انفتاح كوني "على الإنسانية جمعاء؛ فالحقيقة الصوفية واحدة في جوهرها وإن تعددت مظاهرها في الديانات والثقافات، ومن هنا، نجد أعماله تستلهم الرموز والإشارات من حضارات متعددة) الإسلام، المسيحية، اليهودية، الكونفوشيوسية(، في محاولة لإبراز" وحدة الجوهر الروحي "وراء" كثرة الأشكال"، إن هذا التوجه الإنساني هو ما جعل الناقدة الفرنسية المتخصصة

[1] Abdelkebir Khatibi & Mohammed Sijelmassi, L'Art Calligraphique de l'Islam, Gallimard, Paris, 1994, p. 215.

[2] بنيونس، عميروش :الفن التشكيلي الجزائري :ممارسات ومسارات، مرجع سابق، ص.228

"مارلين لوستيا "تصف عمله بـ" الهندسة السماوية "التي تتجاوز الحدود لتلامس الكوني في الإنسان[1].

ثانياً، الالتزام بقضايا الإنسان والعدالة :تتجلى في أعمال قريشي نزعة "التصوف الملتزم "الذي لا ينفصل عن الواقع، بل يتفاعل معه ويحمل همومه؛ فهو فنان مناضل من أجل السلام بين الشعوب والديانات، وقد جسّد هذا الالتزام في العديد من المشاريع الفنية الكبرى، ولعل من أبرز هذه المشاريع عمله" السبعة النائمون (Les Sept Dormants) "سنة2003 ، الذي خصصه لتكريم رهبان دير تبحيرين السبعة الذين اغتيلوا سنة 1996 بالجزائر؛ حيث استلهم القصة المشتركة بين الإسلام والمسيحية حول "أصحاب الكهف) "المذكورة في سورة الكهف بالقرآن الكريم وفي التراث المسيحي معاً(، لينسج عملاً فنياً يحتفي بـ" الإخاء الروحي "بين الديانتين ويرفض الإرهاب والتعصب[2].

ثالثاً، الاهتمام بقضية الذاكرة والمنفى :تشكّل ثنائية" الذاكرة والمنفى " محوراً مركزياً في فكر قريشي وأعماله؛ فالرجل عاش بين ضفتي المتوسط)الجزائر، تونس، فرنسا(، وهو ما جعله يستشعر" ألم الاقتلاع "و"حنين العودة "إلى الأصل، وقد ترجم هذا الإحساس في مشروعه" أمة في المنفى " (Une Nation en Exil)الذي أنجزه بالتعاون مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش، حيث يربط بين تجربته الشخصية كفنان جزائري مغترب

[1]Farouk Mardam-Bey & Mohamed Kacimi, Les Ancêtres liés aux étoiles, photographies de Ferrante Ferranti, Actes Sud, Arles, 2008, p. 18-22.

[2]Farouk Mardam-Bey, "Rachid Koraïchi ou l'art du signe", in: Qantara, Magazine des cultures arabe et méditerranéenne, n°72, Institut du Monde Arabe, Paris, 2009, p. 34.

وبين المأساة الفلسطينية، مجسداً" صوفية المنفى "التي تجد في الفن وطناً بديلاً وفي الذاكرة ملاذاً من النسيان[1].

ولم تقتصر مرجعيات قريشي الفكرية على التصوف الإسلامي وحده، بل اتسعت لتشمل تفاعلاً ثرياً مع عدد من المفكرين والشعراء الكبار في القرن العشرين، الذين شكّلوا" شبكة معرفية "غنية أسهمت في إنضاج تجربته، فقد تعاون مع الكاتب السوداني الطيب صالح، والمفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي، والشاعر الجزائري محمد ديب، والكاتب الفرنسي ميشيل بوتور، والكاتبة الفرنسية إيلين سيكسو، والروائي البريطاني جون بيرجر، والكاتبة الكندية نانسي هيوستن، والشاعرة اللبنانية الأمريكية إيتيل عدنان، وعشرات الأسماء الأخرى، وقد أنجز بالتعاون معهم العديد من الكتب الفنية والمشاريع المشتركة، مما جعل عمله" نقطة تقاطع "بين الفنون البصرية والأدب والفكر الكوني، ومنحه عمقاً فلسفياً وإنسانياً يتجاوز الإطار الفني الضيق[2].

المطلب الثاني :المرجعيات الصوفية في مشروعه الفني

لا يمكن فهم العمق الدلالي لمشروع رشيد قريشي الفني دون الوقوف عند المرجعيات الصوفية التي شكّلت بنيته الفكرية والرمزية؛ فالرجل لم يكتفِ بأن يكون مستلهماً للتراث الصوفي بشكل عام، بل عقد" حواراً تشكيلياً "مع أعلام بعينهم من كبار الصوفية في التاريخ الإسلامي، محاولاً ترجمة فكرهم وشعرهم وأحوالهم إلى لغة بصرية معاصرة، ويهدف هذا

[1]Mahmoud Darwich & Rachid Koraïchi, Une Nation en Exil: Hymnes Gravés, éd. Sindbad/Actes Sud, Paris, 2010, p. 7-10.

[2]Farouk Mardam-Bey & Mohamed Kacimi, op. cit., p. 28.

المطلب إلى الكشف عن أبرز هذه المرجعيات، مع تحليل الكيفية التي حوّل بها قريشي الكتابة والرمز إلى حاملين للمعنى الروحي داخل عمله الفني.

أولا :الحلاج، ابن عربي، والذاكرة الصوفية

تتربع شخصية الشاعر الصوفي الفارسي" جلال الدين الرومي " 1207-1273)م (على عرش المرجعيات الصوفية في مشروع رشيد قريشي، فقد خصص له مشروعه الفني الكبير" طريق الورد (Le Chemin des Roses)الذي اشتغل عليه بين سنتي 1995 و2005، وقد جاء هذا العمل الضخم بوصفه تكريماً لرحلة الرومي الروحية عبر آسيا والشرق الأوسط والجزيرة العربية في القرن الثالث عشر الميلادي، وتجسيداً لمفهوم" السفر "الصوفي الذي يعني الترحال الجسدي والتسامي الروحي في آن واحد، وقد تتبع قريشي في هذا العمل المسار الذي قطعه الرومي للقاء الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي، الذي كان متواجداً في تلك الفترة في دمشق، مما جعل العمل نوعاً من" اللقاء البصري "الافتراضي بين شيخين كبيرين من شيوخ التصوف الإسلامي[1].

وقد أنجز قريشي هذا المشروع كتجهيز في الفراغ ضخم يتكوّن من معلقات حريرية مطرزة بالخيوط الذهبية، ومنحوتات معدنية، وقطع خزفية، وورود حقيقية، وكل ذلك ينظَّم في فضاء عرض يحاكي" الزاوية "الصوفية، وقد اقتنى المتحف البريطاني بلندن أجزاءً من هذا التجهيز سنة2001 ، كما عُرض في كبرى المتاحف العالمية، بما في ذلك متحف هربرت ف .جونسون

[1]Venetia Porter, Word into Art: Artists of the Modern Middle East, British Museum Press, London, 2006, p. 86-88.

للفن بجامعة كورنيل الأمريكية سنة2002 ، ومتحف اللوفر في أبوظبي سنة 2011بالتعاون مع مؤسسة الإمارات للفنون[1].

أما الشخصية الصوفية الثانية التي شكّلت مرجعية مركزية في عمل قريشي فهي الشيخ الأكبر" محيي الدين بن عربي1165-1240) "م(، وقد جسّد قريشي علاقته الفكرية به في مشروع متكامل بعنوان" رسائل من طين (Lettres d'argile) "أو" تكريم لابن عربي Hommage à Ibn) " (Arabi'، الذي أنجزه بين سنتي 1998 و1999، وتنقّل به في معارض عبر فرنسا والأردن وسوريا والعراق وتونس والجزائر وفنزويلا، واستلهم في هذا العمل فلسفة" وحدة الوجود "التي تعد جوهر الفكر العرفاني عند ابن عربي، حيث ترى أن الكون كله" تجلٍّ "للذات الإلهية، وأن المخلوقات ليست سوى" مرايا "تنعكس فيها الأسماء الحسنى، وقد جسّد قريشي هذا المفهوم تشكيلياً عبر" ألواح طينية) "مستلهمة من الألواح القرآنية في الكتاتيب الجزائرية(، نقش عليها رموزه الخاصة وعلاماته السرية، في إحالة إلى "اللوح المحفوظ "في التراث الإسلامي[2].

كما حضر الشاعر الصوفي الفارسي" فريد الدين العطار-1145) " 1221م (في مشروع قريشي سنة 1999 بعنوان" يا أيتها الزهور !تكريم للعطار(Ô Fleurs! Hommage à Attar) "، الذي قُدم في المهرجان الدولي للحدائق بـ" شومون سور لوار "بفرنسا، واستلهم في هذا العمل ملحمة العطار الشهيرة" منطق الطير"، التي تحكي رحلة طيور الكون السبعة في

[1]Rachid Koraïchi, Path of Roses, Catalogue de l'exposition itinérante, Institut Français d'Anatolie / Galerie Janos, Paris-Ankara, 1999-2005.

[2]ابن عربي، محيي الدين :الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، ج1، ص47 ، وقد استلهم قريشي مفاهيمه في معرض "رسائل من طين.1999-1998 "

بحثها عن" السيمرغ"، رمزاً للحقيقة المطلقة، وقد جسّد قريشي هذه الرحلة الرمزية عبر تشكيلات نباتية وخزفية ومعدنية تتوزع في فضاء الحديقة، محولاً المكان الطبيعي إلى" مسرح صوفي "للتأمل[1].

وأما الحسين بن منصور الحلاج922-858) م(، شهيد التصوف، فقد كان حاضراً بقوة في وجدان قريشي كرمز للتضحية في سبيل الحقيقة، وقد استحضره في العديد من أعماله المتعلقة بالتصوف الملتزم، حيث يربط بين مأساة الحلاج وقضايا الشهداء المعاصرين، مؤكداً أن" العشق الإلهي "الذي عبّر عنه الحلاج في قوله الشهير" أنا الحق "هو ذاته الذي يحرك المناضلين في كل عصر من أجل قيم الحرية والعدالة[2].

وإلى جانب هذه الأعلام الكبرى من التراث الصوفي الإسلامي، استحضر قريشي" الذاكرة الصوفية الجزائرية "بكل عمقها الشعبي والنخبوي؛ فقد استلهم أعمال الأمير عبد القادر الجزائري الصوفية) خاصة كتاب" المواقف("، ورموز الطرق الصوفية الجزائرية) القادرية، الرحمانية، الشاذلية(، وطقوس الزوايا في مختلف ربوع الوطن، كما عاد إلى ذاكرة "اللوح والسمغ "التي تشكّل البنية البصرية الأولى لأي طفل جزائري درس في الكتّاب، حيث كانت الكتابة على ألواح خشبية بحبر السمغ) الذي يُغسل

[1]العطار، فريد الدين :منطق الطير، تحقيق :بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، .1996 ويرجع إلى معرض قريشي" يا أيتها الزهور !تكريم للعطار"،.1999

[2]ماسينيون، لويس :آلام الحلاج :شهيد التصوف في الإسلام، ترجمة :الحسين مصطفى حلاج، دار الطليعة، بيروت،1984 ، ج1، ص.88

لاحقاً ويُشرب للبركة(، وقد حوّل هذه الذاكرة الطفولية إلى" بنية تشكيلية " حداثية في معظم أعماله[1].

ثانيا :الكتابة والرمز كحاملين للمعنى الروحي

تحتل الكتابة والرمز موقع القلب في مشروع رشيد قريشي الفني؛ فهما الأداتان الرئيسيتان اللتان يصوغ بهما لغته البصرية الخاصة، ويُترجم من خلالهما الرؤية الصوفية إلى تشكيل قابل للإدراك والتأويل، غير أن تعامله مع الكتابة والرمز لا يندرج في خانة" الحروفية الكلاسيكية "التي تكتفي بتجميل الحرف وزخرفته، بل يتجاوزها إلى ما يمكن تسميته بـ" العرفان البصري"، حيث يصبح الحرف" كياناً وجودياً "والرمز" إشارة كونية[2]."

1/الكتابة بين الحضور والغياب:

يتميز التعامل مع الكتابة عند قريشي بكونه" كتابةً غير قابلة للقراءة "في معظم الأحيان؛ فالحروف والكلمات التي تملأ لوحاته ليست نصوصاً واضحة المعنى، بل هي" إشارات "أو" حروف مقطعة "تشبه ما نجده في فواتح بعض سور القرآن الكريم) ألم، كهيعص(...، وقد صرّح قريشي في عدة حوارات بأنه يرفض أن يصنَّف" خطاطاً "بالمعنى التقليدي، لأنه لا يهدف إلى نقل رسالة لغوية بقدر ما يسعى إلى خلق" إيقاع بصري "يحرك وجدان المتلقي ويدعوه إلى التأمل[3].

[1]Nourredine Saadi, op. cit., p. 52-58.

[2]Gerard Houghton (ed.), op. cit., p. 28-30.

[3]Jean-Louis Pradel, op. cit., p. 30. وانظر أيضا: Nourredine Saadi, op. cit., p. 60.

هذا التوجه ينسجم تماماً مع المنزع الصوفي الذي يرى أن" الحقيقة لا تُقال بل تُشار إليها"، وأن" ضيق العبارة "يفرض اللجوء إلى" اتساع الإشارة"، فالحرف عند قريشي لا" يُقرأ "بل" يُشاهد "و"يُتأمل"، وهو بذلك يحقق" الانعتاق الدلالي "الذي ينشده الفنان الصوفي، وقد ابتكر في هذا السياق ما يمكن تسميته بـ" الأبجدية الشخصية"؛ حيث يخترع علامات شبيهة بالحروف العربية أو الصينية أو السومرية، لكنها في الحقيقة" اختراعات " بصرية خاصة به، تستوحي شكلها من الكتابات القديمة لكنها لا تنتمي لأي لغة معروفة، مما يحوّل اللوحة إلى" نص مفتوح "على تأويلات لا نهائية[1].

/2سيمياء الرقم سبعة:

يحتل الرقم" سبعة "مكانة محورية في منظومة رشيد قريشي الرمزية؛ فهو حاضر في معظم أعماله بأشكال مختلفة) سبعة لوحات، سبع قطع، سبع رايات، سبع منحوتات(...، وقد صرّح قريشي بأن هذا الرقم يحمل عنده دلالات كونية ودينية وثقافية متراكمة، فالسبعة هي عدد السماوات السبع في القرآن الكريم، وعدد المقامات الصوفية الكبرى، وعدد أبواب الجنة، وعدد أيام الأسبوع، وعدد ألوان قوس قزح، وعدد نغمات السلم الموسيقي، وكلها إحالات تجعل من السبعة رقماً" مقدساً "يتجاوز وظيفته الحسابية ليصبح "مفتاحاً رمزياً "لفهم بنية الكون[2].

[1]Venetia Porter, op. cit., p. 90.

[2]John Berger, Michel Butor, Hélène Cixous, Sylvie Germain, Nancy Huston, Alberto Manguel, Leïla Sebbar: Les Sept Dormants: Sept livres en hommage aux 7 moines de Tibhirine, gravures de Rachid Koraïchi, Actes Sud, Arles, 2004.

ومن أبرز الأعمال التي يتجلى فيها هذا الرقم نجد" :السبعة النائمون ")سبعة كتب فنية تكرّم رهبان تبحيرين السبعة، تتألف من 98 لوحة محفورة، أي 14 لوحة لكل كتاب، وهي ضعف السبعة" (السبع تنويعات النيلية 7) " (Les Sept Variations Indigo)سنة2002 ،" السبعة أبواب السماء " (Les Sept Portes du Ciel)سنة1993 ، و"السبع مقامات السماوية " (Les Sept Stations Célestes)سنة2017 ، كما يحضر الرقم سبعة في عمله الضخم "الأسياد الخفيون (Les Maîtres Invisibles) "سنة2010 ، الذي يتكون من 99 راية حريرية) تسعة وتسعون من سبعة(، فاز سبع منها بجائزة "جميل "المرموقة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن سنة[1].2011

/3سيكولوجية اللون والمادة:

يعتمد قريشي على بالتة لونية محدودة لكنها مشحونة بدلالات صوفية عميقة؛ حيث يسود الأزرق النيلي(Indigo) ، والذهبي، والأبيض، والأسود، والترابي، ولكل لون من هذه الألوان حضوره الرمزي الخاص :فاللون الأزرق النيلي يحيل على السماء والروح والتسامي، وقد استلهمه قريشي من تقاليد صباغة الأقمشة في الصحراء الجزائرية وعند الطوارق، حيث يُعتبر لون" الأرستقراطية الروحية"، أما اللون الذهبي فيرمز إلى النور الإلهي والإشراق، وكثيراً ما يستخدمه قريشي في التطريز على الحرير لمنح العمل قدسية بصرية، واللون الأبيض يحيل على الصفاء والوحدة المطلقة، وقباب

[1]Maryline Lostia, op. cit., p. 162.

الزوايا، وأكفان الزهاد، واللون الأسود يرمز إلى" ظلمة الجلال "التي تسبق الكشف، وإلى" الفناء "في الذات الإلهية[1].

أما على صعيد المادة، فإن قريشي يتعامل مع كل وسيط بصري كأنه "قربان روحي"؛ فالطين يحيل على أصل الإنسان وعلى ألواح الكتاتيب، والحرير يحيل على لطافة الروح، والمعدن يحيل على ثبات الحقيقة، والكاولين والخزف يحيلان على عملية" الطهارة بالنار "التي تشبه عملية تصفية النفس عند الصوفية، وبهذا، تتحول كل قطعة فنية إلى" نص بصري متعدد الطبقات "يجمع بين دلالة الشكل، ودلالة اللون، ودلالة المادة، ودلالة الرقم، ليشكلوا معاً منظومة رمزية متكاملة تحاكي رؤية صوفية شاملة للكون والوجود[2].

[1] بهنسي، عفيف :الفن العربي الحديث :بين الأصالة والاغتراب، دار الكتاب العربي، دمشق،1980 ، ص.145.

[2] Farouk Mardam-Bey, op. cit., p. 36.

المبحث الثاني :التحليل التشكيلي لأعمال رشيد قريشي

إذا كان المبحث السابق قد رسم الملامح العامة للمسار الفني لرشيد قريشي وكشف عن المرجعيات الصوفية التي شكّلت بنيته الفكرية، فإن المقام يقتضي الآن النزول إلى المختبر التشكيلي ذاته، لتفكيك" البنية المادية والرمزية "لأعماله، والوقوف على الكيفية التي يصوغ بها هذا الفنان معادلاته البصرية ليحوّل الفكر الصوفي المجرد إلى" كائن جمالي "نابض بالحياة، إن التحليل التشكيلي لأعمال قريشي ليس مجرد عرض للجوانب الشكلية، بل هو محاولة لـ" قراءة الباطن "من خلال" الظاهر"، أي استنطاق ما يقوله العمل الفني عبر علاماته الصامتة وإيقاعاته البصرية.

يهدف هذا المبحث إلى تحقيق هذا الاستنطاق عبر محورين متكاملين؛ يتناول الأول البنية الشكلية والرمزية للعمل من خلال دراسة العناصر التكوينية الكبرى) العلامة، الحرف، والفضاء(، ثم تحليل الإيقاع البصري ودلالته الصوفية، أما المحور الثاني فيتناول البعد الروحي والجمالي في الأعمال، من خلال دراسة التجريد كتجربة كشف، والعمل الفني كمساحة للتأمل الصوفي.

المطلب الأول :البنية الشكلية والرمزية

تقوم البنية الشكلية والرمزية لأعمال رشيد قريشي على" تركيب جدلي " بين عناصر بصرية متعددة، تتداخل وتتقاطع لتشكّل نسيجاً تشكيلياً غنياً بالدلالات، وقد ساهم تعدد الوسائط التي يشتغل عليها قريشي) الحرير، المعدن، الورق، الخزف، الحجر (في إثراء هذه البنية وتنويع مظاهرها، غير

أن" البصمة الأسلوبية "تظل واحدة، تتميز بقدرتها على تطويع كل المواد لخدمة رؤية جمالية صوفية موحدة[1].

أولا :العلامة، الحرف، والفضاء

تشكّل العلامة في أعمال رشيد قريشي العنصر التكويني الأساس، وهي تختلف عن الحرف العربي في كونها" غير لسانية"؛ أي أنها لا تنتمي إلى أبجدية معروفة، بل هي" علامات "مبتكرة استوحاها الفنان من مصادر متعددة) الكتابات القديمة في الشرق الأقصى، الرموز الأمازيغية والطوارقية، الإيدوغرامات الصينية، الأحرف العبرية، الحروف المقطعة في القرآن، الطلاسم الشعبية المغاربية(...، وأعاد صياغتها في" أبجدية شخصية "تنتمي إليه وحده، وتتميز هذه العلامات بكونها" متعددة الدلالات "و"مفتوحة على التأويل"؛ فهي لا تشير إلى مدلول لغوي محدد، بل تتيح للمتلقي حرية القراءة وفق ثقافته ومرجعيته الذاتية[2].

وفي عمله" السبع تنويعات النيلية "المنفذ سنة2002 ، تتجلى هذه العلامات بكل قوتها التعبيرية؛ حيث ينظّم الفنان شبكة من العلامات السوداء الكثيفة على خلفية زرقاء نيلية، في تكوين أشبه بـ" النوتة الموسيقية"، حيث تتراقص العلامات في فضاء اللوحة بإيقاع متناغم يستحضر" ذكر الدراويش "في حلقات الصوفية، وكل علامة في هذا التكوين لها" وزن بصري "خاص يتفاعل مع جواره، مما يخلق" حركة بصرية "تجعل العين

[1]Gerard Houghton (ed.), op. cit., p. 45.

[2]بنيونس، عميروش :مرجع سابق، ص.240

تنتقل من نقطة إلى أخرى دون أن تجد محطة استقرار، تماماً كحالة" الجذب " الصوفي[1].

أما الحرف العربي، فيحضر في أعمال قريشي بطرق متعددة؛ فهو حاضر أحياناً بشكل صريح ومقروء) كما في بعض أعماله المتعلقة بشعر محمود درويش(، وحاضر أحياناً أخرى بشكل" مفكك "أو" مقلوب "أو "متحول"، حيث تفقد الحروف وظيفتها التواصلية لتصبح" كيانات بصرية " مستقلة، وفي عمله" الأسياد الخفيون "المنفّذ سنة2010 ، نجد الحروف العربية مطرزة بالخيوط الذهبية على الحرير الأسود، في تركيب يحاكي "الرايات "الصوفية التي كانت تُحمل في الموالد والمواكب الدينية، مما يحوّل العرض الفني إلى" حضرة "بصرية تستحضر الذاكرة الجمعية للموروث الصوفي المغاربي[2].

ويلعب الفضاء التشكيلي عند قريشي دوراً مماثلاً في الأهمية لدور العلامة والحرف؛ فالفضاء عنده ليس مجرد" خلفية "تحمل الأشكال، بل هو "عنصر فاعل "يساهم في بناء المعنى، ويتميز فضاؤه التشكيلي بـ" التوسع الأفقي "و"البعد العمودي"، حيث يُترك الفراغ ليتنفس، ولا يُملأ الفضاء بالعناصر إلا بقدر ما يحقق التوازن البصري المطلوب، هذا الاحتفاء بالفراغ يحيل على المفهوم الصوفي لـ" الخلاء "الذي يسمح للروح بالتجلي، ولا يكون" خواءً "بل" امتلاءً بالنور والمعنى"، وفي بعض أعماله، خاصة التجهيزات في الفراغ مثل" طريق الورد "أو" الصلاة من أجل الغائبين "

[1]Salah Stétié, Préface à Couleurs de l'invisible, avec Sylvie Germain, éd. Al Manar, Paris, 2002, p. 7-9.

[2]Nourredine Saadi, op. cit., p. 72.

(La Prière des Absents)سنة2015 ، يتحول الفضاء الفعلي للعرض إلى جزء من العمل الفني نفسه، حيث ينتقل المتلقي بين القطع كأنه يسير في "زاوية صوفية"، مما يحول التجربة الفنية إلى" سفر روحي[1]."

ثانيا :الإيقاع البصري والدلالة الصوفية

يعد الإيقاع البصري من أهم سمات أعمال رشيد قريشي، وهو ما يميزها عن كثير من الأعمال الحروفية العربية المعاصرة؛ فالإيقاع عنده ليس مجرد "ترتيب جمالي "للعناصر، بل هو" بنية موسيقية "تحاكي إيقاع الذكر الصوفي، وقد أشار العديد من النقاد، ومنهم الفرنسية مارلين لوستيا، إلى أن مفهوم" السلم الموسيقي (échelle) "في الفرنسية يحمل معنى مزدوجاً، فهو يعني السلم الموسيقي ويعني أيضاً المعراج، وأن أعمال قريشي تجمع بين المعنيين؛ إذ تشكّل" سلماً "بصرياً وموسيقياً يتيح" الصعود "الروحي[2].

ويتجلى هذا الإيقاع في أعمال قريشي عبر عدة آليات تقنية:

1/التكرار :حيث تتكرر العلامات والحروف والأشكال في فضاء العمل، مما يخلق" موجات "بصرية متعاقبة تستحضر تكرار الذكر في الزاوية، وهذا التكرار ليس" آلياً "أو" مملاً"، بل هو" تكرار حي "تتغير فيه دقائق التفاصيل من علامة إلى أخرى، تماماً كما تتغير دقات القلب وأنفاس الذاكر، مما يمنح العمل" نبضاً "داخلياً يحركه[3].

[1]Maryline Lostia, op. cit., p. 165.

[2]Abdelkebir Khatibi & Mohammed Sijelmassi, op. cit., p. 220-222.

[3]Gerard Houghton (ed.), op. cit., p. 50-52.

2/التناغم اللوني :حيث يعتمد قريشي على بالتة لونية محدودة) الأزرق النيلي والذهبي والأبيض والأسود غالباً(، لكنه يخلق منها تناغمات بصرية ساحرة عبر التدرجات والظلال والشفافيات، وكل لون يلعب دور" نغمة "في "سيمفونية "بصرية متكاملة، حيث لا توجد ألوان" مهيمنة "أو" مهمَّشة"، بل تتعاضد جميعها لخدمة الإيقاع العام للعمل.

3/التماثل والتناظر :حيث تنظَّم العناصر في كثير من أعمال قريشي وفق محاور تماثل تستحضر الهندسة المقدسة في الفن الإسلامي، وفي الوقت ذاته تكسر هذا التماثل ببعض" الانحرافات "المتعمدة لمنع التكلس البصري والحفاظ على نوع من" الحياة "داخل العمل، هذه الجدلية بين" النظام " و"الفوضى"، أو بين" الجلال "و"الجمال"، هي ذاتها التي يتحدث عنها الصوفية حين يصفون العلاقة بين" الواحد "و"الكثير."

4/الحوار بين العناصر :حيث لا تكون العناصر التشكيلية في أعمال قريشي" متجاورة "فحسب، بل" متحاورة"؛ فكل علامة" تتكلم "مع جارتها، وكل لون" يستجيب "للون آخر، وكل فراغ" يتساءل "حول ما يحيط به، هذا الحوار البصري الداخلي يحاكي مفهوم" الحضرة "الصوفية، حيث يجتمع الحاضرون لا للتنازع بل للتناغم، وحيث تذوب الأنا في الجماعة لتصبح كلٌّ نغمةً في معزوفة كونية واحدة[1].

وعلى صعيد الدلالة الصوفية، يحمل هذا الإيقاع البصري في أعمال قريشي عدة طبقات معنوية :أولاً، يحيل على فكرة" الديمومة الإلهية " و"الفيض المستمر"؛ فالكون في النظرة الصوفية ليس" ساكناً"، بل هو في

[1]Sylvie Germain, Préface à Couleurs de l'invisible, éd. Al Manar, Paris, 2002, p. 5.

"تجدد دائم"، والفيض الإلهي مستمر في كل لحظة، والإيقاع البصري في أعمال قريشي يعكس هذه الديمومة الكونية، ثانياً، يحيل على فكرة" وحدة الوجود "في تنوعه؛ فالعلامات المختلفة التي تتراكب في اللوحة هي "تجليات "لجوهر واحد، تماماً كما أن الموجودات المختلفة هي تجليات للذات الإلهية الواحدة، ثالثاً، يحيل على فكرة" السفر الروحي "أو" المعراج"؛ حيث يدعو الإيقاع البصري المتلقي إلى الانتقال من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام، في رحلة داخلية تحاكي رحلة المريد نحو الحقيقة[1].

المطلب الثاني :البعد الروحي والجمالي في أعماله

إذا كان الحديث في المطلب السابق قد تمحور حول" البنية الشكلية " لأعمال قريشي، فإن المقام يقتضي الآن الانتقال إلى ما هو أعمق، أي إلى "الجوهر الروحي "الذي تستبطنه هذه البنية، فالعمل الفني عند قريشي لا يكتمل بمجرد إنجازه التقني، بل يكتمل بقدرته على أن يحدث" أثراً روحياً " في المتلقي، أي أن ينقله من حالة" النظر "إلى حالة" التبصر"، ومن "الاستهلاك البصري "إلى" المشاركة الوجدانية."

أولا :التجريد كتجربة كشف

يحتل التجريد موقع القلب في الممارسة التشكيلية لرشيد قريشي، لكنه ليس تجريداً" خالصاً "بالمعنى الذي قدّمته المدارس التجريدية الغربية)كاندينسكي، موندريان، مالفيتش(...، بل هو" تجريد عرفاني "يستمد مشروعيته من التراث الصوفي الإسلامي، الفرق الجوهري بين التجريدين يكمن في أن التجريد الغربي ينطلق غالباً من" العدم "أو من" التحرر من

[1]Gerard Houghton (ed.), op. cit., p. 65.

المرجع"، بينما ينطلق التجريد العرفاني عند قريشي من" الامتلاء بالمرجع"، حيث يحيل كل عنصر بصري على مرجعية روحية أو رمزية محددة[1].

وقد عبّر قريشي في حواراته المختلفة عن هذه الفلسفة، مؤكداً أن التجريد عنده ليس" غاية في حد ذاته "بل هو" وسيلة للكشف"، فالتجريد بهذا المعنى يقوم على" محو "التفاصيل المادية الزائدة التي تشتت الانتباه، للوصول إلى "الجوهر "الكامن خلف الظواهر، وهنا تكمن الصلة العميقة بين فعل التجريد التشكيلي وفعل المجاهدة الصوفية؛ فالصوفي يمارس" محو "الأهواء النفسية ليصل إلى" حقيقة "الذات، والفنان يمارس" محو "التفاصيل البصرية ليصل إلى" حقيقة "المعنى، كلاهما يمارس" التطهير "بطريقته الخاصة، وكلاهما يهدف إلى" الكشف[2]."

ويتجلى هذا التجريد العرفاني عند قريشي عبر عدة استراتيجيات تشكيلية:

1/الاختزال الشكلي :حيث تختفي الموضوعات المتعارف عليها)الإنسان، الحيوان، النبات، المنظر (لصالح" العلامات "المجردة، وهذا الاختزال ليس" إفقاراً "للعمل، بل" إثراءً "له بالدلالات؛ إذ كلما اقترب الشكل من البساطة، كلما اتسعت دائرة تأويله، وقد عبّر بعض النقاد عن هذا التوجه بأن أعمال قريشي تشبه" التمائم البصرية "التي تختزن طاقة روحية كبيرة في صور بسيطة ظاهرياً.

[1]موقع الفنان الرسمي**rachidkoraichi.Com** : ، قسم"Jardin d'Afrique" ، اطُّلِع عليه في ماي .2026 وانظر أيضاً : Aga Khan Award for Architecture 2022, Shortlisted Projects, www.akdn.org .

[2]Maryline Lostia, op. cit., p. 167-170.

2/التحرر من المنظور :حيث يتخلى قريشي عن قواعد المنظور الكلاسيكي) نقطة الانطلاق، خط الأفق، التدرج العمقي(، لصالح فضاء "مسطح "يحاكي فضاء المنمنمات الإسلامية والمخطوطات القديمة، هذا التحرر من المنظور هو" تحرر فلسفي "أيضاً؛ إذ يرفض فكرة" المركز " الذي ينظم العالم من حوله) التي هي فكرة إنسانية بامتياز(، لصالح فكرة "اللامركزية "التي ترى أن الحقيقة موزعة على الوجود كله، وأن كل نقطة في الكون يمكن أن تكون مركزاً.

3/تجاوز التشخيص :حيث يلتزم قريشي بمبدأ" التنزيه "الإسلامي الذي يرفض تمثيل الكائنات الحية في الفن الديني، ويحوّل هذا المبدأ من" محظور " إلى" خيار جمالي "واعٍ، فبدلاً من رسم الإنسان أو الحيوان، يرسم" أثرهما " أو" روحهما "أو" علامتهما"، مما يفتح الباب لجمالية" الإيحاء "بدل "التصريح"، وهذا الخيار ينسجم تماماً مع المنزع الصوفي الذي يفضل "الإشارة "على" العبارة"، و"الباطن "على" الظاهر[1]."

4/كثافة الفراغ :حيث يصبح الفراغ في أعمال قريشي" عنصراً موجباً " لا" غائباً سلبياً"، الفراغ عنده" ممتلئ بالنور"، وهو فضاء التجلي حيث يمكن للروح أن تحلق دون قيود، هذه الفلسفة للفراغ تستلهم العمارة الصوفية في الجزائر وبلاد المغرب، حيث تهيمن البياضات والقباب الفارغة على المعمار الزاوي، تعبيراً عن" الصفاء "الذي ينشده الصوفي.

ومن خلال هذه الاستراتيجيات، يحقق التجريد عند قريشي وظيفته الكاشفة؛ فالعمل الفني يتحول من" مرآة للعالم "إلى" نافذة على المطلق"،

[1]Venetia Porter, op. cit., p. 86-92.

ومن" محاكاة للظواهر "إلى" استكشاف للجواهر"، وهذا ما يميز تجربته عن كثير من الأعمال التجريدية المعاصرة التي تظل أسيرة الشكل ولا تتجاوز "اللعب البصري "إلى" العمق المعنوي"، قريشي، بفضل تشبعه الصوفي العميق، يستطيع أن يجعل من التجريد" تجربة كشف "حقيقية، حيث يصبح الفن" محراباً "للتأمل و"مرقاةً "للارتقاء[1].

ثانيا :العمل الفني كمساحة للتأمل الصوفي

تتجاوز أعمال رشيد قريشي وظيفتها التقليدية كـ" موضوعات للعرض " المتحفي أو السوقي، لتصبح" مساحات تأملية "تشبه في وظيفتها" الزوايا "أو "الخانقاهات "الصوفية، فالفنان لا يصنع لوحة لتعلَّق على جدار وتُنسى، بل يصنع" فضاءً روحياً "يتطلب من المتلقي أن يدخله بقلب حاضر ووجدان مستعد للتفاعل، هذه النقلة من" اللوحة المادية "إلى" الفضاء الروحي "تشكل الإضافة النوعية الكبرى التي قدّمها قريشي للفن التشكيلي العربي المعاصر[2].

ويتحقق هذا التحول من خلال عدة آليات:

/1التجهيز في الفراغ كحضرة بصرية :تمثّل التجهيزات الفنية الكبرى التي ينفذها قريشي") طريق الورد"،" السبعة النائمون"،" أمة في المنفى"، "السبعة أبواب السماء"،" الأسياد الخفيون"،" الصلاة من أجل الغائبين("، أعمالاً متعددة الأبعاد تتطلب من المتلقي أن يتجول في فضائها كأنه يدخل إلى "زاوية "أو" حضرة"، وفي هذا التجوال، يتفاعل المتلقي مع المعلقات الحريرية، والمنحوتات المعدنية، والقطع الخزفية، والروائح) إذ يضيف

[1]Salah Stétié, op. cit., p. 8-10.

[2]الخطيبي، عبد الكبير :الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت،1987 ، ص.100-95

قريشي أحياناً عطر الورد أو البخور(، فيعيش" تجربة حسية كلية "تنخرط فيها كل الحواس، وليس البصر وحده، وقد وصفت الكاتبة الفرنسية سيلفي جيرمان، التي تعاونت مع قريشي في عدة كتب فنية، هذه التجارب بأنها "ألوان اللامرئي"، أي محاولة لتجسيد ما لا يمكن رؤيته في صور بصرية[1].

2/توظيف الزمن في العمل الفني :عكس اللوحة التقليدية التي تُدرَك في "لحظة بصرية "واحدة، فإن أعمال قريشي تتطلب" زمناً "للإدراك؛ زمناً يشبه زمن" الذكر "الصوفي أو زمن" التلاوة"، فالمتلقي مدعو إلى التوقف عند كل علامة وكل لون وكل فراغ، إلى" السكون "أمام العمل، إلى" التأمل " الذي يفتح أبواب الباطن، وقد عمد قريشي في بعض أعماله إلى استثمار "الضوء الطبيعي "الذي يتغير مع تغير ساعات النهار، مما يجعل العمل الفني "حياً "يتغير مع الزمن، فتتحول الظلال والأنوار طوال اليوم، ويُعاد رسم العمل بشكل مختلف في كل ساعة، تماماً كما تتغير" أحوال "المريد الصوفي بين الفجر والمغرب.

3/دعوة المتلقي إلى المشاركة :لا يقدّم قريشي أعماله بوصفها" خطاباً مغلقاً "يفرض معنى محدداً على المتلقي، بل يقدمها بوصفها" نصاً مفتوحاً " يدعو المتلقي إلى" إكماله "بقراءته الخاصة، وهذا ينسجم مع مفهوم" التأويل " الصوفي الذي يرى أن كل نص ذو طبقات متعددة من المعاني، وأن "الكشف "يختلف من سالك إلى سالك، وبذلك، يصبح العمل الفني" مرآة " تعكس ما في وجدان المتلقي، لا" مصباحاً "يفرض ضوءه عليه.

[1]Okwui Enwezor (ed.), The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994, Prestel, Munich-Berlin-London-New York, 2001, p. 285.

4/ربط الفن بالحياة والقيم :لا يفصل قريشي بين" الفن "و"الحياة"، ولا بين" الجمال "و"القيم"، بل يجعل من العمل الفني" شهادة وجودية "على إيمانه بقيم السلام والعدالة والإخاء بين الإنسان، ولعل من أبرز تجليات هذا التوجه مشروعه الإنساني" جنّة أفريقيا (Le Jardin d'Afrique) "الذي أنشأه سنة 2021 على أرض زراعية اشتراها مع ابنتيه عائشة وفاطمة في زرزيس بجنوب تونس، ليكون" مقبرة "تأوي رفات المهاجرين من جميع الجنسيات والديانات الذين قضوا غرقاً في البحر الأبيض المتوسط بحثاً عن حياة أفضل، هذا المشروع، الذي صنّفته جائزة الأغا خان للعمارة سنة 2022 ضمن المشاريع المرشحة، يمثل" ذروة "الفن الصوفي الملتزم؛ حيث يتحول الفعل الفني إلى" فعل رحمة "والجمالية إلى" أخلاق"، تماماً كما هو الحال في التقليد الصوفي الذي يجمع بين الجمال والإحسان في مفهوم واحد[1].

وبهذه الآليات الأربع، يحقق العمل الفني عند رشيد قريشي وظيفته كـ "مساحة للتأمل الصوفي"، حيث يصبح الفن ليس" زينةً "للحياة بل" بوصلةً " لها، ليس" هرباً "من الواقع بل" تعميقاً "له، ليس" تسليةً "للعين بل" رياضةً " للروح، وهذا التحول العميق في وظيفة الفن هو ما يفسر النجاح الكوني الذي حققه قريشي، إذ استطاع أن يخاطب الإنسانية في عمقها المشترك، متجاوزاً الحدود الجغرافية والدينية واللغوية، ومؤكداً أن" الجمال الروحي "لغة كونية لا تحتاج إلى مترجم.

[1]Victoria and Albert Museum, Jameel Prize 2011 Catalogue, V&A Publishing, London, 2011, p. 18-22.

المبحث الثالث :مكانة رشيد قريشي في الفن التشكيلي الجزائري والعالمي

بعد أن تتبعنا في المباحث السابقة المسار الفكري والفني لرشيد قريشي وقدّمنا قراءة تحليلية لبنية أعماله الشكلية والرمزية، يبقى من الضروري الوقوف عند الموقع الذي يحتله هذا الفنان في الخريطة التشكيلية، محلياً وعالمياً، وتقدير حجم إسهامه في تكريس البعد الصوفي كقيمة جمالية معاصرة، فالقيمة الحقيقية لأي فنان لا تتحدد بمجرد إنجازه الفني، بل بـ "الأثر "الذي يتركه في المشهد الثقافي، وبـ" التحولات "التي يحدثها في الذائقة العامة، وبـ" المسارات "التي يفتحها أمام الأجيال اللاحقة.

ويسعى هذا المبحث إلى تقدير هذه المكانة عبر محورين متكاملين؛ يتناول الأول التلقي النقدي لأعمال قريشي والمعارض الدولية التي شارك فيها، ويتناول الثاني إسهامه الفعلي في تكريس البعد الصوفي داخل التشكيل الجزائري، وامتداد تأثيره في الأجيال اللاحقة من الفنانين.

المطلب الأول :التلقي النقدي والمعارض الدولية

تشكّل دراسة التلقي النقدي والحضور الدولي لرشيد قريشي مدخلاً جوهرياً لفهم القيمة الحقيقية لمشروعه الفني؛ فالفنان مهما بلغت موهبته، لا يفرض حضوره في المشهد العالمي إلا بفضل اعتراف نقدي ومؤسساتي يثمّن إنجازه ويرسّخ موقعه، وقد استطاع قريشي، بفضل مثابرته وتميز رؤيته، أن يحقق هذا الاعتراف على أعلى المستويات، حيث احتضنته كبرى المتاحف والمعارض الدولية، وتناولته أقلام أبرز النقاد في عواصم الفن الكبرى.

أولا :قراءة نقدية في أعماله

تنوعت القراءات النقدية لأعمال رشيد قريشي بين مقاربات متعددة تعكس ثراء مشروعه الفني وقابليته للتأويل من زوايا مختلفة، وقد كانت الناقدة الفرنسية مارلين لوستيا (Maryline Lostia) من أوائل من قدّموا قراءة معمّقة لأعماله، حيث وصفتها في مقالها" الهندسة السماوية A) " (Celestial Architectureالمنشور ضمن كتاب" أصيل/خارج المركز : المفاهيمية في الفن الأفريقي المعاصر "بأنها تجسد تجربة" السفر (Safar) " الصوفية، وتعيد بناء العلاقة بين الفنان والمقدس عبر لغة بصرية تتجاوز الحدود الثقافية، وقد ركّزت لوستيا في قراءتها على قدرة قريشي على "ترويض "الضوء الطبيعي ليصبح جزءاً من العمل الفني، حيث تتحرك ظلال منحوتاته على الجدران لترسم أشكالاً متجددة في كل ساعة من اليوم، مما يحوّل العمل الفني إلى" كائن حي "متغير[1].

أما الناقدة البريطانية فينيتيا بورتر(Venetia Porter) ، أمينة قسم الشرق الأوسط بالمتحف البريطاني بلندن، فقد قدمت قراءة نقدية معمقة لمشروعه" طريق الورد "بمناسبة اقتناء المتحف لجزء من هذا العمل سنة 2006، حيث أبرزت في كتابها "Word into Art: Artists of the Modern Middle East"المنشور سنة 2006 بمناسبة المعرض الذي أقامه المتحف البريطاني تحت العنوان نفسه، الكيفية التي ينجح بها قريشي

[1]Smithsonian Libraries, "Les Sept Dormants" in: Artists' Books and Africa Exhibition, library.si.edu, ماي في عليه اطُّلع 2026.

في إعادة قراءة التراث الصوفي الإسلامي بلغة معاصرة قادرة على مخاطبة الجمهور العالمي[1].

كما قدّم الناقد والشاعر اللبناني-السوري صلاح ستيتيه (Salah Stétié)، أحد كبار الشعراء الفرنكوفونيين العرب، قراءة شعرية فلسفية لأعمال قريشي، رأى فيها امتداداً للتراث الصوفي الإسلامي بما يحمله من قدرة على تحويل المرئي إلى مرآة للامرئي، والمادي إلى نافذة على المتسامي، وقد كتب ستيتيه مقدمات لعدة كتب فنية لقريشي، أبرز فيها كيف يجمع هذا الفنان بين" صرامة الهندسة "و"سيولة الشعر"، بين" تجريد العلامة "و"حرارة الوجدان."

وعلى الصعيد العربي، حظيت تجربة قريشي بقراءات نقدية متعددة من قبل نقاد ومثقفين بارزين؛ ومن أهم هذه القراءات تلك التي قدمها المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي (1938-2009) في كتابات متفرقة، حيث رأى في قريشي امتداداً لتقليد" الكتابة المزدوجة (l'écriture double) "التي تجمع بين العربية والكونية، والصوفية والحداثية، كما تناوله النقد التونسي في عدة دراسات أكاديمية، أبرز فيها العلاقة العضوية بين تجربته وتراث المغرب العربي الصوفي[2].

ومن أبرز التقييمات النقدية لأعمال قريشي اعتبارها" جسراً بين الحضارات"، حيث استطاع أن يدمج في عمله الواحد إشارات من الإسلام

[1]Fereshteh Daftari & Layla S. Diba, The Future of Tradition - The Tradition of Future, Catalogue de l'exposition, Haus der Kunst, Munich, 2010, p. 142-145.

[2]Millon, Cote et prix de Rachid Koraïchi, www.millon.com/createurs/rachid-koraichi , اطُّلِع عليه في ماي 2026.

والمسيحية واليهودية والكونفوشيوسية والثقافات الأفريقية والشرق آسيوية دون أن يفقد العمل خصوصيته الجزائرية المغاربية، هذه القدرة على المزج بين المحلي والكوني هي ما جعل النقاد الغربيين يصنفون قريشي ضمن "الفنانين الكوسموبوليتانيين "الذين يتجاوز فنهم الانتماءات الضيقة ليخاطب الإنسان في كل مكان.

ثانيا :حضوره في الساحة الفنية العالمية

يمتد الحضور الدولي لرشيد قريشي على أكثر من نصف قرن من النشاط الفني المتواصل، حيث عرضت أعماله في كبرى المتاحف والصالات والمحافل العالمية، ومن أبرز محطات هذا الحضور:

/1بينالي فينيسيا :شارك قريشي في الدورة السابعة والأربعين (1997) والدورة التاسعة والأربعين (2001) من بينالي فينيسيا، الذي يُعدّ من أعرق التظاهرات الفنية العالمية، وقد قدّم في هذه المشاركات أعمالاً تجمع بين التقاليد الصوفية الجزائرية والتجريب الحداثي، مما لفت انتباه النقاد العالميين إلى تجربته الفريدة.

/2المعرض الجوال" القرن القصير :(The Short Century) "شارك قريشي في هذا المعرض الجوال الكبير الذي تنقّل بين عدة عواصم عالمية، والذي قدّم بانوراما للفن الأفريقي المعاصر منذ بدايات حركات التحرر الوطني، وقد كان هذا المعرض من أهم المحافل التي أسهمت في تقديم قريشي للجمهور العالمي بوصفه أحد أبرز الفنانين الأفارقة المعاصرين[1].

[1]بنيونس، عميروش :مرجع سابق، ص.285-280

3/المتحف البريطاني :(British Museum) اقتنى المتحف البريطاني عدة قطع من أعمال قريشي، أبرزها أجزاء من مشروعه" طريق الورد"، كما عرضت أعماله ضمن المعرض الكبير "Word into Art: Artists of the Modern Middle East"سنة2006 ، الذي قدّم لجمهور لندن المتنوع نخبة من فناني الشرق الأوسط المعاصرين.

4/متحف فيكتوريا وألبرت :(Victoria and Albert Museum) حصل قريشي على جائزة" جميل "المرموقة (Jameel Prize) سنة 2011 عن سبع رايات من مشروعه" الأسياد الخفيون (Les Maîtres Invisibles)"، وهي جائزة تُمنح للفنانين والمصممين المتأثرين بالتقاليد الإسلامية في أعمالهم المعاصرة، مما يؤكد المكانة المرموقة التي يحتلها قريشي في المشهد الفني العالمي المعاصر[1].

5/متحف الفن الإسلامي بالدوحة (Museum of Islamic Art, Doha):تحتفظ هذه المؤسسة العريقة بعدد من أعمال قريشي ضمن مجموعتها الدائمة، باعتباره أحد أبرز الفنانين المعاصرين الذين يستلهمون التراث الإسلامي في أعمالهم.

6/متحف الفن الأفريقي الوطني بواشنطن (National Museum of African Art, Smithsonian):تضم مجموعة هذا المتحف عدداً من أعمال قريشي، أبرزها كتابه الفني" السبعة النائمون "الذي أهداه الفنان للمتحف[2].

[1]شربل، داغر :الحروفية العربية :الفن والهوية، مرجع سابق، ص.196

[2]علولة، مالك :المرئي والمتخيل في الفن الجزائري، منشورات الاختلاف، الجزائر،2005 ، ص.168

/7معرض" تقاليد المستقبل/مستقبل التقاليد (The Future of Tradition - The Tradition of Future): " عُرض هذا المعرض الكبير في" هاوس دير كونست (Haus der Kunst) "بميونيخ بألمانيا سنة 2010، وقد قدّم فيه قريشي مشروعه الضخم" الأسياد الخفيون "بكامل أجزائه التسعة والتسعين[1]."الصورة 09"

/8معارض شخصية كبرى :شملت قاعات وغاليريهات مرموقة في باريس) مركز جورج بومبيدو، معهد العالم العربي(، لندن (October Gallery،(Leighton House Museum ، نيويورك (Aicon Gallery)، دبي(El Marsa Gallery) ، الجزائر) دار عبد اللطيف(، الرباط، عمان، دمشق، بغداد، تونس، كاراكاس بفنزويلا، وغيرها من المدن الكبرى عبر العالم."الصورة 10"

/9التعاون مع كبار الكتّاب والشعراء :تعاون قريشي مع نخبة من أبرز الأدباء والمفكرين عبر العالم في إنجاز كتب فنية ومشاريع مشتركة، منهم : الشاعر الفلسطيني محمود درويش"الصورة 11"، الكاتبة الفرنسية سيلفي جيرمان، الكاتب البريطاني جون بيرجر، الكاتب الفرنسي ميشيل بوتور، الكاتبة الفرنسية إيلين سيكسو، الكاتبة الكندية نانسي هيوستن، الأرجنتيني ألبيرتو مانغيل، الكاتبة الفرنسية الجزائرية ليلى صبار، الشاعرة اللبنانية الأمريكية إيتيل عدنان، والشاعر اللبناني صلاح ستيتيه.

/10الاعترافات والتكريمات الرسمية :حصل قريشي على عدد من الأوسمة والجوائز التقديرية، أبرزها وسام ضابط الفنون والآداب من فرنسا،

[1]Gerard Houghton (ed.), op. cit., p. 78-80.

وقد كرّمته الدولة الجزائرية في عدة مناسبات، كما رشحت مؤسسة الأغا خان للعمارة مشروعه" جنّة أفريقيا "بزرزيس التونسية ضمن المشاريع المنافسة على جائزتها المرموقة سنة2022.[1]

المطلب الثاني :إسهام رشيد قريشي في تكريس البعد الصوفي في التشكيل الجزائري

لا تكتمل صورة رشيد قريشي بدراسة مساره الشخصي ومعارضه الدولية فحسب، بل لا بد من تقدير" أثره العميق "في المشهد التشكيلي الجزائري، خصوصاً في ما يتعلق بترسيخ البعد الصوفي كخيار جمالي وقيمي، فالفنانون الكبار لا يقاسون فقط بإنجازاتهم الذاتية، بل بقدرتهم على "تأسيس مدرسة "أو" فتح أفق جديد "أمام الأجيال اللاحقة.

أولا :الأثر الفني والفكري

يتجلى أثر رشيد قريشي على المستوى الفني والفكري في عدة مستويات متكاملة:

أولاً، تأسيس" لغة بصرية جزائرية كونية :"استطاع قريشي أن يصوغ لغة بصرية مميزة تجمع بين الخصوصية الجزائرية المغاربية والكونية الإنسانية، مما أسس لنموذج فني يمكن للأجيال اللاحقة الاستلهام منه، هذه اللغة تقوم على عناصر يمكن تحديدها) العلامة المجردة، الحرف المتحول، الإيقاع التكراري، الفراغ الإيجابي، الألوان الترابية والذهبية والنيلية(، لكنها في الوقت ذاته مفتوحة على التطوير والتجريب، مما يجعلها" نموذجاً قابلاً للاستئناف "دون أن تكون" وصفة جامدة."

[1]Aga Khan Award for Architecture, Le Jardin d'Afrique, Shortlisted Project 2022, www.akdn.org/architecture , اطُّلِع عليه في 2026 افريل.

ثانياً، تكريس" الفن الصوفي "كمفهوم نقدي :قبل قريشي، كان الحديث عن" الفن الصوفي "في الأدبيات النقدية الجزائرية والعربية محدوداً، وكان غالباً ما يحصر في إطار" الفن الإسلامي "التقليدي) الزخرفة، الخط، العمارة الدينية(، لكن قريشي، بفضل مشروعه الفني الضخم وحضوره العالمي، أسهم في تكريس" الفن التشكيلي الصوفي المعاصر "كمفهوم نقدي مستقل، له معاييره وأدواته التحليلية، وهو ما فتح المجال لظهور دراسات أكاديمية ومقالات نقدية تتناول هذا الموضوع بوصفه حقلاً معرفياً قائماً بذاته.

ثالثاً، إعادة الاعتبار للتراث الجزائري :في وقت كان فيه كثير من الفنانين الجزائريين يبحثون عن" الحداثة "في المراجع الغربية، قدّم قريشي نموذجاً مغايراً يجد" الحداثة "في" العمق التراثي "نفسه، فالحداثة عنده ليست "قطيعة "مع الموروث، بل" إعادة قراءة "له بأدوات جديدة، هذا التوجه ساهم في إعادة الاعتبار للتراث الجزائري) الكتابات الأمازيغية، الزرابي، الفخار، الوشم الشعبي، طقوس الزوايا، ألواح الكتاتيب(، وفتح أمام الأجيال اللاحقة آفاقاً واسعة للاشتغال على هذا الموروث.

رابعاً، الجمع بين الفن والالتزام الإنساني :قدّم قريشي نموذجاً مثالياً للفنان الملتزم الذي لا ينفصل فنه عن قضايا الإنسان والعدالة والسلام، فمشاريعه الكبرى ليست مجرد إنجازات جمالية، بل هي" مواقف وجودية " من قضايا عصره "مأساة تبحيرين، القضية الفلسطينية، مأساة المهاجرين في المتوسط، الحوار بين الأديان"، هذا الجمع بين" الجمالية "و"الأخلاقية "أعاد للفن وظيفته كـ" ضمير "للمجتمع، وفتح أمام الفنانين الجزائريين والعرب الجدد آفاقاً أوسع للجمع بين الإبداع والالتزام.

ثانيا :الامتداد والتأثير في الأجيال اللاحقة

يتجلى أثر رشيد قريشي على الأجيال اللاحقة من الفنانين الجزائريين والعرب بشكل ملموس على عدة مستويات:

/1على مستوى الجمالية :ظهرت في السنوات الأخيرة موجة من الفنانين الجزائريين والعرب الشباب الذين يستلهمون أسلوب قريشي في الاشتغال على العلامة المجردة والحرف المتحول والإيقاع التكراري، ومن أبرز هؤلاء يمكن أن نذكر الفنان الجزائري حمزة بونوة الذي يشتغل على الحرف العربي بطريقة تستلهم تجربة قريشي مع إضافة بصمته الخاصة، وكذلك فنانون آخرون من جيل الشباب يجدون في تجربة قريشي مرجعاً ملهماً.

/2على مستوى الاشتغال على الوسائط :قدّم قريشي نموذجاً لـ" الفنان المتعدد الوسائط "الذي يتجاوز حدود اللوحة التقليدية إلى التجهيز في الفراغ، والنسج، والنحت، والكتاب الفني، والحفر، وغيرها، هذا التعدد في الوسائط فتح أمام الفنانين الشباب أفقاً واسعاً للتجريب، وأقنعهم بأن" الفن التشكيلي " ليس محصوراً في الرسم على القماش، بل يمكن أن يمتد إلى أي مادة قابلة للتشكيل.

/3على مستوى الانفتاح على العالم :قدّم قريشي نموذجاً للفنان الجزائري الذي يستطيع أن يفرض حضوره في كبرى المحافل الدولية دون التخلي عن خصوصيته، وقد ألهم هذا النموذج العديد من الفنانين الجزائريين الشباب الذين أصبحوا يطمحون إلى الحضور العالمي ويعملون على بناء مساراتهم الدولية، بفضل ما أتاحته تجربة قريشي من إمكانيات وآفاق.

/4على مستوى الحوار بين الأديان والثقافات :أسس قريشي لنموذج "الفنان المحاور "الذي يجد في فنه فضاء للحوار بين الديانات والثقافات والشعوب، وقد ألهم هذا التوجه عدداً من الفنانين العرب الذين أصبحوا يجعلون من أعمالهم جسوراً للتقارب الإنساني، خصوصاً في ظل التوترات الحضارية التي شهدها العالم في العقود الأخيرة.

/5على مستوى المشاريع الإنسانية :قدّم قريشي بمشروعه" جنّة أفريقيا " نموذجاً للفنان الذي لا يكتفي بصنع أعمال جمالية، بل يحول إبداعه إلى" فعل إنساني "يخدم قضايا المعذبين في الأرض، وقد ألهم هذا النموذج كثيراً من الفنانين الذين بدأوا يفكرون في وظيفة الفن" خارج "المتحف، أي في الفضاء العمومي وفي خدمة المجتمع.

ويمكن القول إجمالاً إن رشيد قريشي قد أسهم بشكل فعّال في" تكريس " البعد الصوفي كخيار جمالي مشروع ومتميز في التشكيل الجزائري المعاصر، وفي" تأسيس "تقليد فني يجمع بين العمق الروحي والابتكار التشكيلي وفي" فتح أفق "واسع أمام الأجيال اللاحقة للاشتغال على هذا التراث الغني بأساليب جديدة ومتجددة، ولعل أكبر دليل على نجاحه في هذا المسعى هو أن" الفن الصوفي الجزائري "أصبح اليوم تياراً معترفاً به في المشهد التشكيلي العالمي، له فنانوه ونقاده وجمهوره، ومن المرجح أن يستمر هذا التيار في النمو والتطور في السنوات القادمة، حاملاً معه ميراث قريشي الذي يجمع بين عمق الجذر الصوفي وشساعة الأفق الكوني.

خلاصة:

خلص هذا الفصل إلى أن تجربة الفنان رشيد قريشي تمثل ذروة التزاوج بين التصوف والفن التشكيلي في المشهد الجزائري المعاصر، إذ استطاع الرجل - بفضل تكوينه المزدوج بين الموروث الصوفي العائلي والأكاديميات الفنية الكبرى في الجزائر وباريس أن يصوغ مشروعاً فنياً متكاملاً يمتد على أكثر من نصف قرن من العطاء المتواصل، يستلهم فيه أعلام التصوف الإسلامي الكبار (الرومي، ابن عربي، العطار، الحلاج) ويحوّل أعمالهم النصية إلى تجارب بصرية قابلة للمعايشة والتأمل، كما تبيّن أن قريشي طوّر لغة بصرية متفردة تقوم على عناصر يمكن تحديدها (العلامة المجردة، الحرف المتحول، الإيقاع التكراري، الفراغ الإيجابي، البالتة اللونية الصوفية بألوانها النيلية والذهبية والترابية، سيمياء الرقم سبعة)، لكنها تظل في الوقت ذاته مفتوحة على التطوير والتجريب، مما جعل تجربته نموذجاً قابلاً للاستئناف من قبل الأجيال اللاحقة دون أن يكون قالباً جامداً.

ومن أبرز ما يميز تجربة قريشي عن غيره من فناني الحروفية العربية، هو ربط الفعل الفني بالالتزام الإنساني والأخلاقي، فمشاريعه الكبرى ليست مجرد إنجازات جمالية، بل هي "مواقف وجودية" من قضايا عصره (مأساة تبحيرين، القضية الفلسطينية، مأساة المهاجرين في المتوسط)، وقد بلغ هذا الالتزام ذروته في مشروع "جنّة أفريقيا" بزرزيس التونسية، الذي تحول فيه الفن إلى "فعل رحمة" لاستقبال رفات الغرقى في البحر، وهو ما يجعل قريشي نموذجاً مثالياً للفنان الذي يجمع بين "الجمالية" و"الأخلاقية" في رؤية صوفية كونية.

وأخيراً، أثبت الفصل أن قريشي لم يكن ظاهرة معزولة، بل أسهم بشكل فعّال في تكريس "الفن التشكيلي الصوفي المعاصر" كحقل معرفي ونقدي مستقل، وفتح أمام الأجيال اللاحقة آفاقاً واسعة للاشتغال على هذا الموروث الغني بأساليب متجددة، ولعل أكبر دليل على نجاحه هو أن أعماله احتضنتها كبرى المتاحف الدولية (المتحف البريطاني، متحف فيكتوريا وألبرت، متحف الفن الإسلامي بالدوحة)، وفازت بجوائز مرموقة (جائزة جميل 2011)، مما يؤكد أن الخصوصية الجزائرية والمغاربية قادرة حين تقترن بالعمق الفلسفي والصدق الفني على أن تخاطب الإنسانية في عمقها المشترك

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذه الرحلة البحثية التي أُتيح لنا من خلالها أن نُبحر في عوالم التصوف الإسلامي وتجلياته في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر ونقف عند نموذج فريد يتجسد في تجربة الفنان رشيد قريشي، يحسن بنا أن نلملم أطراف ما تطرقنا إليه في هذه الدراسة، ونستخلص منه أهم النتائج التي توصلنا إليها، والتوصيات التي يمكن أن تكون منطلقاً لأبحاث لاحقة في هذا المجال الخصب، لقد سعت هذه المذكرة منذ البداية إلى الإجابة عن إشكالية محورية، تتعلق بطبيعة الحضور الصوفي في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، ومدى استطاعة هذا الفن أن يكون "ترجماناً بصرياً" للتجربة الروحية العرفانية، خصوصاً من خلال نموذج الفنان رشيد قريشي، ولقد سلكنا في معالجة هذه الإشكالية مساراً منهجياً متدرجاً، بدأ بتأصيل المفاهيم النظرية للتصوف والفن التشكيلي في الفصل التمهيدي، ثم رصد التجليات العامة للنزعة الصوفية في المشهد التشكيلي الجزائري في الفصل الأول وانتهى بدراسة تحليلية معمقة لتجربة رشيد قريشي بوصفها النموذج الأنضج لهذا التزاوج بين الفن والتصوف في الفصل الثاني.

ومن خلال هذا المسار البحثي المتكامل، تبيّن لنا أن العلاقة بين التصوف والفن التشكيلي ليست علاقة عرضية أو سطحية، بل هي علاقة بنيوية عميقة تستند إلى تقاطعات فلسفية وجمالية وأنطولوجية تجعل من الفعل الإبداعي امتداداً طبيعياً للفعل الروحي، فالصوفي والفنان كلاهما يبحث عن "الحقيقة" المتخفية وراء الظواهر، وكلاهما يحاول أن يقبض على "المطلق" من خلال أدواته الخاصة، وكلاهما يجد في "التجريد" و"الإشارة" و"الرمز" وسائل أكثر فعالية من "التصريح" المباشر للتعبير عن تجربته.

أولاً: النتائج

على ضوء ما تم تناوله في فصول هذه المذكرة، يمكن أن نخلص إلى جملة من النتائج التي تشكّل خلاصة الجهد البحثي المبذول، ويمكن إجمالها فيما يلي:

- إن التصوف ليس مجرد "تيار ديني" أو "حركة روحية" منغلقة على ذاتها، بل هو "رؤية وجودية" شاملة تمتد إلى كل مجالات الحياة الإنسانية، بما فيها الفن والأدب والعمارة والموسيقى، وقد قدّم الموروث الصوفي الإسلامي منذ الحلاج ومحيي الدين بن عربي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار منظومة فكرية ورمزية ثرية، استطاع الفنانون التشكيليون الجزائريون والعرب المعاصرون أن يستفيدوا منها في صياغة لغتهم البصرية الخاصة.
- يحتل البعد الصوفي مكانة بارزة في المشهد التشكيلي الجزائري المعاصر وذلك لأسباب موضوعية تتعلق بالذاكرة التاريخية والثقافية للجزائر فالجزائر بلد الزوايا والطرق الصوفية بامتياز (القادرية، الرحمانية، الشاذلية، التيجانية...)، وقد شكّل هذا التراث الروحي رصيداً بصرياً وجمالياً غنياً استلهمه الفنانون التشكيليون في تجاربهم الإبداعية، ابتداءً من جيل الرواد (محمد خدّة، عبد الله بن عنتر، شكري مسلي، محمد إيسياخم)، ومروراً بجيل الوسط (رشيد قريشي، دنيس مارتينيز)، ووصولاً إلى الجيل الجديد (حمزة بونوة، يزيد خلوفي)
- استطاع التشكيل الجزائري المعاصر أن يبتكر لغة بصرية متفردة تجمع بين الموروث الصوفي والحداثة الفنية، وذلك من خلال ابتكار مفهوم

"الحروفية" التي تتجاوز الزخرفة الكلاسيكية للحرف العربي إلى تحويله إلى "كيان وجودي" يحمل دلالات روحية، كما توظّف هذه اللغة عناصر التراث الشعبي والصوفي (الوشم الأمازيغي، الأوفاق، الطلاسم، رموز الزوايا، ألواح الكتاتيب) كوحدات بنائية في عمل تشكيلي حداثي، مما يحقق "حداثة من الداخل" تنطلق من الجذر التراثي بدل القطيعة معه.

- يمثل الفنان رشيد قريشي ذروة التزاوج بين التصوف والفن التشكيلي في التجربة الجزائرية المعاصرة، إذ نجح في صياغة مشروع فني متكامل يمتد على أكثر من نصف قرن من العطاء المتواصل، استلهم فيه أعلام التصوف الإسلامي الكبار (الرومي في "طريق الورد"، ابن عربي في "رسائل من طين"، العطار في "يا أيتها الزهور!")، وحوّل أعمال هؤلاء الأعلام من مرجعيات نصية إلى "تجربة بصرية" قابلة للمعايشة والتأمل.
- تتميز التجربة الفنية لرشيد قريشي بـ "تعدد الوسائط" التي تشتغل بطريقة منسجمة لخدمة رؤية جمالية موحدة، حيث يجمع الفنان في عمله الواحد بين الحفر والنسج والنحت والخزف والتجهيز في الفراغ، وهو ما منح أعماله غنىً تعبيرياً نادراً، وجعلها قادرة على مخاطبة جميع الحواس، لا البصر فحسب، فأعماله الكبرى ليست لوحات تعلَّق على الجدران فحسب، بل "فضاءات روحية" يدخلها المتلقي ليعيش تجربة تأمل صوفي معاصر.
- يشكّل الرقم "سبعة" مفتاحاً رمزياً مركزياً في منظومة قريشي البصرية، إذ يحضر في معظم أعماله الكبرى ("السبعة النائمون"، "السبع تنويعات النيلية"، "السبعة أبواب السماء"، "السبع مقامات السماوية"...)، وذلك لما يحمله هذا الرقم من دلالات كونية ودينية متراكمة في التراث الإسلامي

والإنساني (السماوات السبع، المقامات الصوفية السبعة، أيام الأسبوع، ألوان قوس قزح، نغمات السلم الموسيقي)

- تكتسب البالتة اللونية المحدودة عند قريشي (الأزرق النيلي، الذهبي، الأبيض، الأسود، الترابي) دلالات صوفية عميقة، حيث يحيل كل لون على بُعد روحي خاص (السماء، النور، الصفاء، الجلال، الأصل الترابي)، وهي ألوان مستلهمة من البيئة الجزائرية المغاربية (نيلة الطوارق، ذهب المخطوطات، بياض القباب)، مما يجعل أعمال قريشي "جزائرية المذاق" رغم انتشارها العالمي.
- لا ينفصل الفن عند قريشي عن الالتزام الإنساني والأخلاقي، فمشاريعه الكبرى ليست مجرد إنجازات جمالية، بل هي "مواقف وجودية" من قضايا عصره، ولعل أبرز تجليات هذا الالتزام هو مشروعه الإنساني "جنّة أفريقيا" بزرزيس التونسية، الذي حوّل فيه الفن إلى "فعل رحمة" لاستقبال رفات المهاجرين الغرقى في البحر الأبيض المتوسط، وهو ما يجعله نموذجاً مثالياً للفنان الذي يجمع بين "الجمالية" و"الأخلاقية" في رؤية صوفية معاصرة.
- استطاع رشيد قريشي أن يفرض حضوره في المشهد الفني العالمي، إذ احتضنته كبرى المتاحف الدولية (المتحف البريطاني، متحف فيكتوريا وألبرت، متحف الفن الإسلامي بالدوحة، متحف الفن الأفريقي بواشنطن)، وفاز بجوائز مرموقة (جائزة جميل 2011)، وتعاون مع نخبة من كبار الكتّاب والشعراء في العالم (محمود درويش، عبد الكبير الخطيبي، جون بيرجر، ميشيل بوتور، سيلفي جيرمان...)، مما جعل تجربته "جسراً بين الحضارات" يحمل الخصوصية الجزائرية إلى أرحب آفاق الإنسانية.

- أسهم رشيد قريشي وأقرانه من الفنانين الجزائريين الذين سلكوا المنحى الصوفي في تكريس "الفن التشكيلي الصوفي المعاصر" كحقل معرفي ونقدي مستقل، له معاييره وأدواته التحليلية، وهو ما فتح المجال أمام دراسات أكاديمية متعددة، وأمام جيل جديد من الفنانين الذين يجدون في هذا الموروث مرجعاً ملهماً لمسيرتهم الإبداعية.

ثانياً: التوصيات والمقترحات

في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها، ومن منطلق الشعور بمسؤولية الباحث في الإسهام في إثراء المشهد الأكاديمي والفني الجزائري، نقترح جملة من التوصيات التي نرى أنها يمكن أن تكون منطلقات لأبحاث وممارسات لاحقة في هذا الحقل المعرفي، ويمكن إجمالها فيما يلي:

- ضرورة فتح المجال أمام مزيد من الدراسات الأكاديمية المعمقة حول العلاقة بين التصوف والفن التشكيلي في الجزائر، خصوصاً أن هذا الحقل لا يزال بكراً نسبياً ويستحق المزيد من البحث، ويمكن أن تتعدد المقاربات في هذا المجال (المقاربة السيميائية، الجمالية، التاريخية، الأنثروبولوجية، الفلسفية)، بما يثري النقاش الأكاديمي ويفتح آفاقاً جديدة للفهم.
- توصية أقسام الفنون التشكيلية في الجامعات الجزائرية بإدراج "الفن التشكيلي الصوفي" كمقياس مستقل ضمن البرامج الأكاديمية، نظراً لأهميته في تكوين الوعي البصري للطلبة وربطهم بالموروث الجزائري الأصيل، ويمكن أن يتناول هذا المقياس الأعلام الكبار (رشيد قريشي، محمد خدّة، عبد الله بن عنتر، شكري مسلي، حمزة بونوة، يزيد خلوفي) ضمن مقاربة تحليلية معمقة.

- ضرورة الاهتمام بتوثيق التجارب الفنية للفنانين الجزائريين الذين عملوا في حقل الفن التشكيلي الصوفي، وذلك عبر إنجاز كتب وكاتالوغات تجمع أعمالهم وتُعرّف بمسارهم، خصوصاً وأن بعض هؤلاء الفنانين قد رحلوا (كمحمد خدّة، شكري مسلي، عبد الله بن عنتر، محمد إيسياخم...) دون أن تحظى تجاربهم بالتغطية النقدية والأكاديمية التي تستحقها، وهو ما يهدد بضياع ذاكرة فنية ثمينة.
- اقتراح تنظيم معارض فنية وملتقيات علمية وطنية ودولية تجمع بين الفنانين والباحثين المهتمين بالعلاقة بين التصوف والفن التشكيلي، بما يخلق فضاءات للحوار والتلاقح بين التجربة الإبداعية والنقد الأكاديمي، ويمكن أن تستضيف هذه الملتقيات نخبة من الفنانين العرب والأجانب الذين يشتغلون في هذا الحقل، مما يفتح المجال للتبادل الثقافي والإثراء المتبادل.
- توصية المؤسسات الثقافية الجزائرية (وزارة الثقافة والفنون، المتحف الوطني للفنون الجميلة، دار عبد اللطيف، الأروقة الفنية الكبرى) باقتناء أعمال للفنانين الجزائريين الذين يشتغلون في الحقل الصوفي، وعرضها في الفضاءات العمومية، حتى يتسنى للجمهور الجزائري التعرف على هذا الموروث الفني الثري، الذي لا يزال يُقتنى أساساً من قبل المتاحف الأجنبية والمجموعات الخاصة في الخارج.
- ضرورة فتح حوار جاد بين الفنانين التشكيليين الجزائريين والمشايخ والباحثين في التصوف، بحيث تكتسب الأعمال الفنية عمقاً معرفياً أكبر، ولا تظل مجرد "استلهام سطحي" للرموز الصوفية، فالفن الصوفي الحقيقي لا يقوم على "الاستعارة الزخرفية" للرموز، بل على "التشبع" بالفكر الصوفي ذاته، وهو ما يتطلب من الفنان جهداً معرفياً يتجاوز الجانب التقني للممارسة الفنية.

- توجيه الفنانين الشباب إلى الانفتاح على التراث الصوفي الجزائري الخاص (الأمير عبد القادر، أبو مدين الغوث، أحمد التيجاني، سيدي بومدين، رموز الزوايا الجزائرية المختلفة)، بدل الاكتفاء بالاستلهام من التراث الصوفي المشرقي (الرومي، ابن عربي، الحلاج)، وذلك حتى تكتسب التجربة الفنية الجزائرية خصوصيتها الذاتية، وتُسهم في إبراز "الفرادة الصوفية الجزائرية" أمام جمهور العالم.
- ضرورة الاستفادة من التقنيات الفنية الحديثة (الفيديو آرت، الفن الرقمي، الواقع المعزز، التجهيز التفاعلي) في تطوير الفن التشكيلي الصوفي الجزائري، بحيث لا يبقى أسير الوسائط التقليدية، ويستطيع أن يخاطب الأجيال الجديدة بلغة عصرها، فتجربة رشيد قريشي في التجهيز في الفراغ تعد نموذجاً يحتذى به في هذا المجال، ويمكن للأجيال اللاحقة أن تطوّر هذا التوجه باستخدام تقنيات أكثر معاصرة.
- اقتراح إنشاء "مركز أو متحف للفن التشكيلي الصوفي الجزائري"، يضم أعمال الرواد والمعاصرين، ويوفر فضاءً للبحث والدراسة والعرض، وذلك أسوة بالمؤسسات الفنية الكبرى في العالم العربي (مؤسسة بارجيل للفنون بالشارقة، متحف الفن الإسلامي بالدوحة، مؤسسة جميل...)، فالجزائر تستحق بفضل غناها التراثي الصوفي - أن يكون لها مثل هذا الفضاء المتخصص، الذي يحفظ الذاكرة ويسهم في تطوير الممارسة.
- توصية الباحثين والطلبة الذين يرغبون في خوض غمار هذا المجال بضرورة الجمع بين التكوين الأكاديمي في الفنون التشكيلية والتعمق في النصوص الصوفية الكبرى ("الفتوحات المكية" لابن عربي، "المثنوي" للرومي، "منطق الطير" للعطار، "المواقف" للأمير عبد القادر، "إحياء علوم الدين"

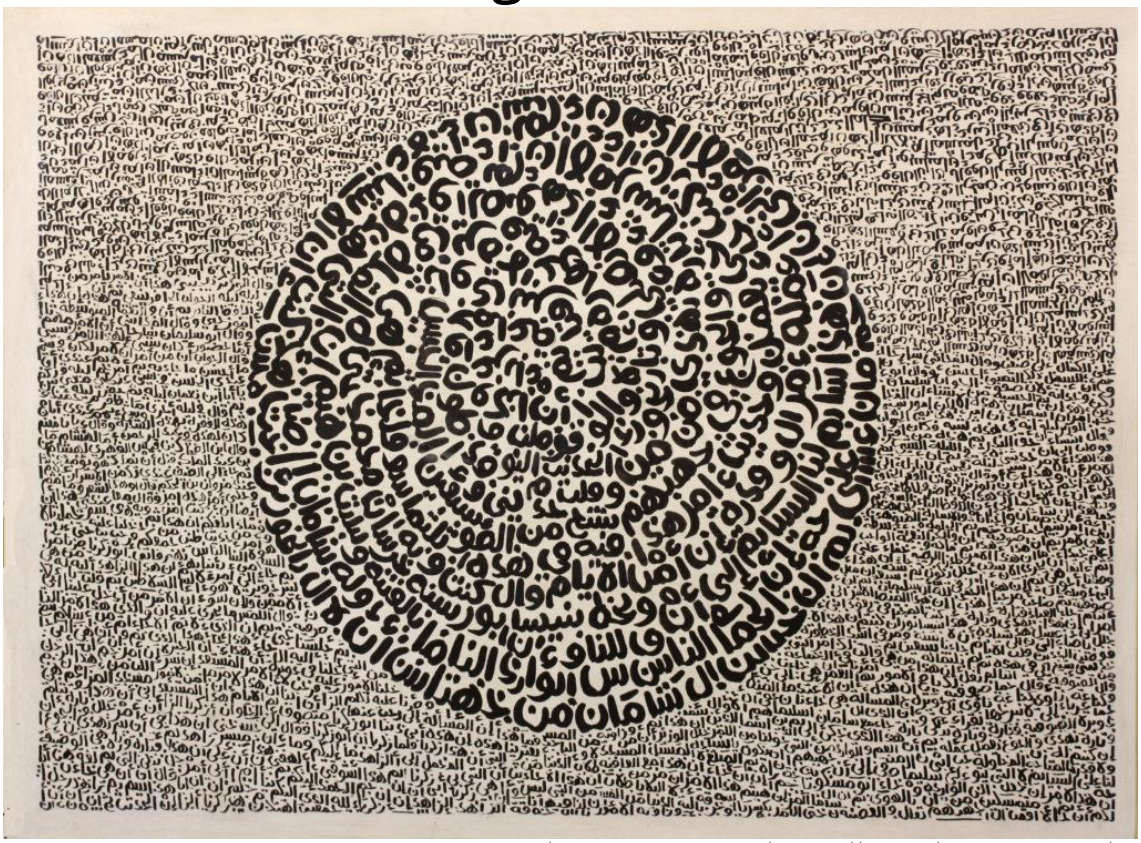
للغزالي...)، حتى تتوفر لديهم الأدوات المعرفية والمنهجية الكفيلة بإنجاز دراسات رصينة ومعمقة في هذا الحقل.

لا يفوتنا في ختام هذه الدراسة أن نؤكد على أن البحث الذي قدّمناه ليس "كلمة فصل" في موضوعه، بل هو محاولة متواضعة للإسهام في حقل معرفي ثري ومتشعب، يستحق المزيد من البحث والتقصي، فالعلاقة بين التصوف والفن التشكيلي علاقة دائمة التطور، تجدد نفسها مع كل جيل جديد من الفنانين، وتفتح آفاقاً جديدة للتأمل والإبداع، ومن المؤكد أن الموضوع لا يزال يحمل تساؤلات لم تتسع لها هذه المذكرة، يمكن أن تكون منطلقات لدراسات مستقبلية، ومنها: مقارنة التجربة الجزائرية بنظيراتها في باقي الدول المغاربية (المغرب، تونس، ليبيا، موريتانيا)، ودراسة التأثير المتبادل بين الفن التشكيلي الصوفي والفنون الأخرى (الموسيقى، السينما، المسرح) والوقوف عند ظاهرة "الفن الصوفي الرقمي" في الجيل الجديد، وغير ذلك من القضايا التي تنتظر باحثين متمكنين.

وفي الأخير، نأمل أن نكون قد قدّمنا من خلال هذه الدراسة المتواضعة إسهاماً علمياً في تسليط الضوء على هذا الحقل الفني الثري، الذي يجمع بين "عمق الجذر" و"اتساع الأفق"، ويعبّر بصدق عن الروح الجزائرية الأصيلة في علاقتها بالوجود والمطلق، كما نأمل أن يجد القارئ في صفحات هذه المذكرة ما يحفّزه على المضي في استكشاف هذا الكنز الفني والروحي الذي تختزنه الجزائر، وما زال ينتظر من يكشف عن جواهره المخبوءة.

عملنا هذا كان جهادا في سبيل المعرفة والتحليل يبقى عملا يحمل الكثير من النواقص رغم اجتهادنا ليكون في أحسن صورة، فإن أصبنا فهذا هو المراد وان أخطأنا فلنا شرف المحاولة والتعلم، وفي الختام لا يسعنا الا القول: وما كان من توفيق فمن الله، وما كان من سهو أو نسيان فمن أنفسنا والشيطان.

* * *



الصورة 01: لوحة للفنان الجزائري يزيد خلوفي (مضمونها حروف وكتابات صوفية متداخلة)



الصورة رقم 02: حرف الألف للفنان علي عمر ارميس



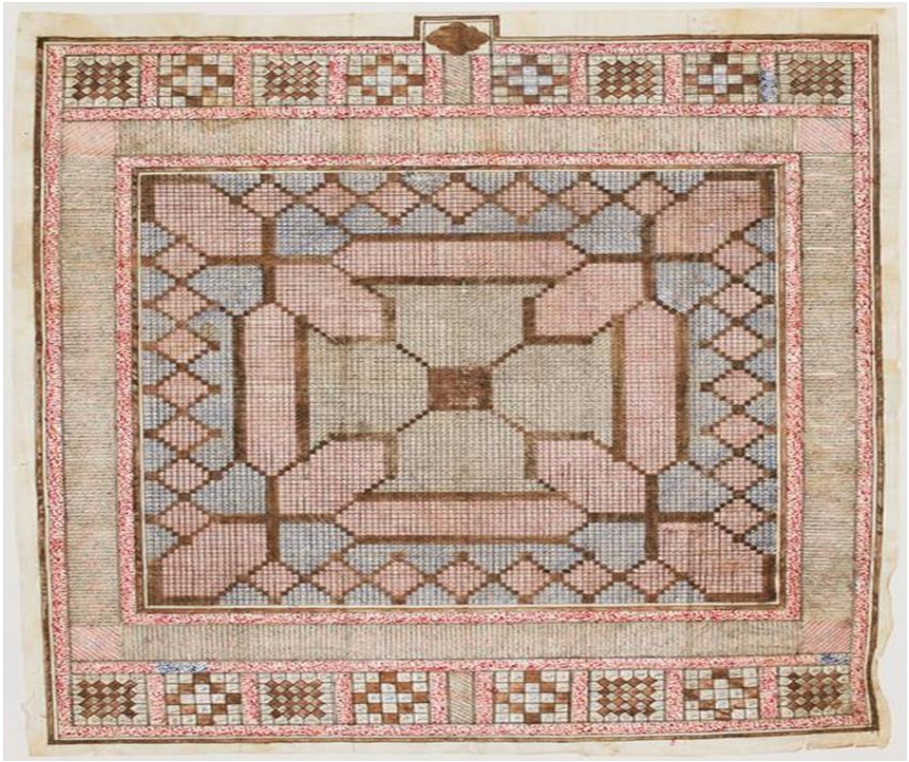
الصورة رقم03: لوحة ليزيد خلوفي



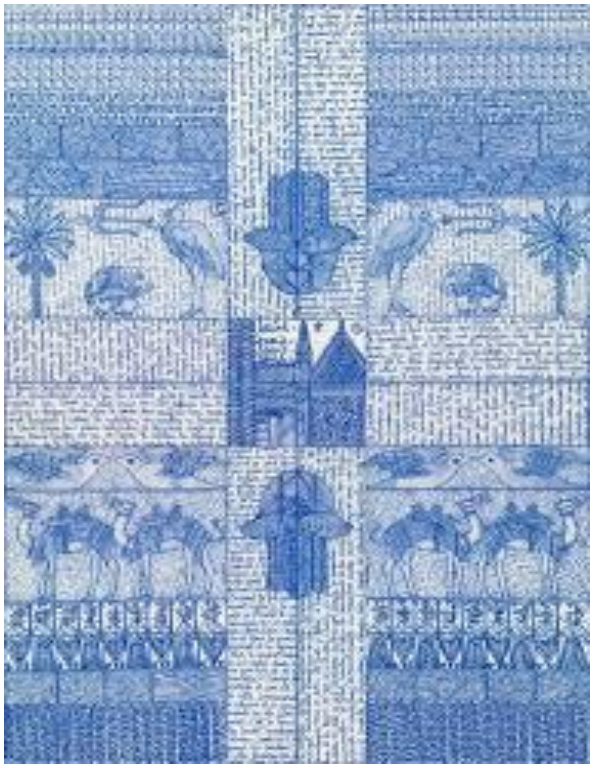
الصورة 04: لوحة التجريد والخطوط الشبيهة بالطلاسم والوشم للفنان محمد خدة

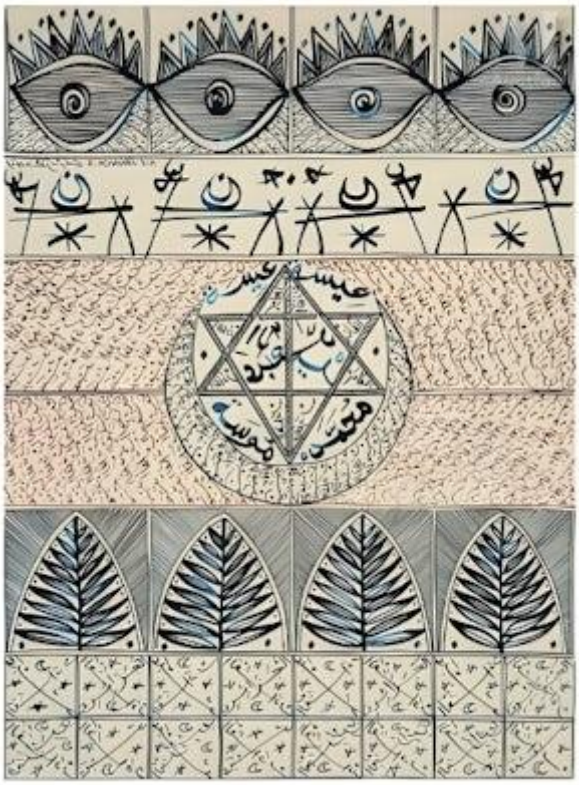


الصورة 05: لوحة لحفظ القرآن الكريم في الزوايا



الصورة رقة6: ورقة من مخطوط قديم بها جداول وأوفاق صوفية





الصورة 7: شكل الخامسة والعين للفنان رشيد قريشي

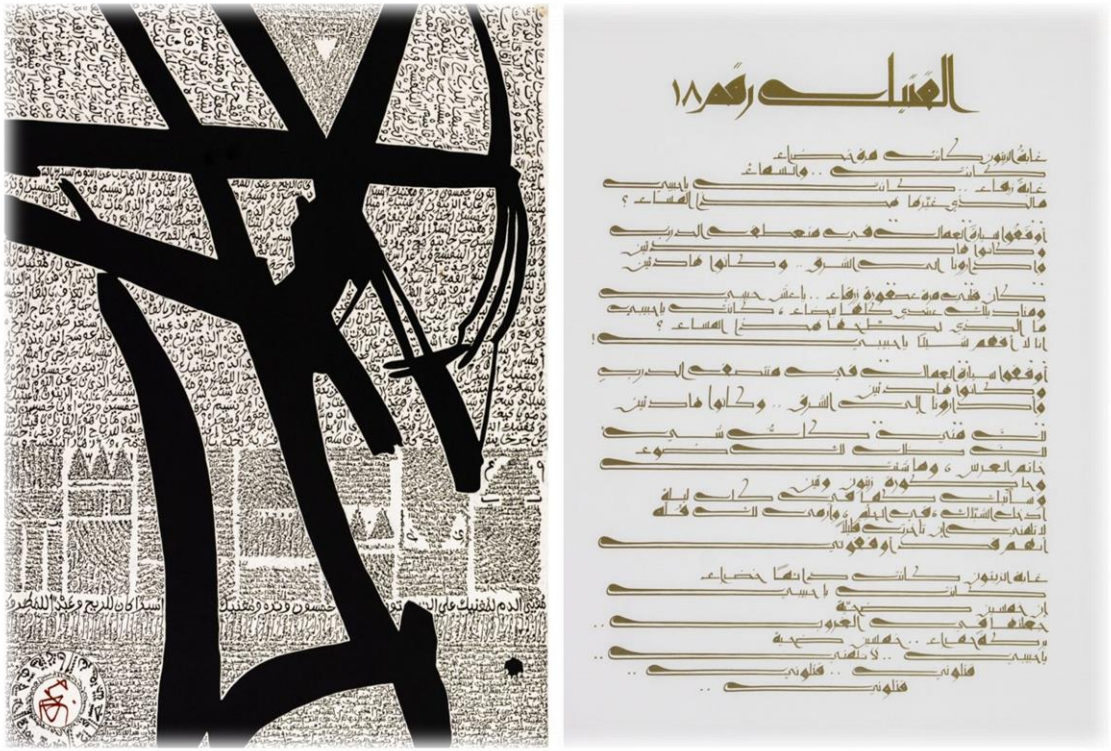
الصورة 8: نموذج لإسياخم



الصورة09: لوحة الخط العربي "حلية نبوية شريفة"



الصورة رقم10: الفنان رشيد قريشي أمام أحد أعماله النسيجية الحروفية والتي تنتمي إلى سلسلته "أمهات الخطاب"



الصورة رقم11: الجانب الأيمن لوحة المقطع 18 من كتاب "أمة في منفى" بيد رشيد قريشي

الجانب الأيسر خلفية مكثفة من الرموز الطلسمية لرشيد قريشي



الصورة رقم12: سلسلة لوحات من أحد معارض الفنان رشيد قريشي "مخطوطات ورموز روحية

قائمة المصادر والمراجع

أولاً :المصادر

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

-كتب التراث الصوفي

1-ابن عجيبة، أحمد بن محمد :إيقاظ الهمم في شرح الحكم، دار المعارف، القاهرة، ط2،.1982

2-ابن عربي، محيي الدين :الفتوحات المكية، تحقيق :عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،) د.ت(، ج.1

3-ابن عربي، محيي الدين :فصوص الحكم، تحقيق :أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2،.1980

4-ابن خلدون، عبد الرحمن :المقدمة، تحقيق :عبد السلام الشدادي، خزانة ابن خلدون، الدار البيضاء، ط1،2005 ، ج.3

5-ابن خلدون، عبد الرحمن :المقدمة، تحقيق :محمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ج.1

6-الأمير عبد القادر الجزائري :كتاب المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، دار الكتب العلمية، بيروت،2004 ، ج.1

7-الحفناوي، أبو القاسم بن محمد :تعريف الخلف برجال السلف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2،.1991

8-السهروردي، شهاب الدين أبو حفص :عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1،.1983

9-الطوسي، أبو نصر السراج :اللمع في التصوف، تحقيق :عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة،.1960

10-العطار، فريد الدين :منطق الطير، تحقيق :بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت،1996.

11-الغزالي، أبو حامد :إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت،) د.ت(، ج3.

12-الغزالي، أبو حامد :المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، تحقيق : عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط7،1974.

13-القشيري، عبد الكريم بن هوازن :الرسالة القشيرية، تحقيق :عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة،) د.ت.(

14-القشيري، عبد الكريم بن هوازن :الرسالة القشيرية، تحقيق :عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة،1995.

15-النفري، عبد الجبار :كتاب المواقف والمخاطبات، تحقيق :آرثر آربري، مكتبة المتنبي، القاهرة،) د.ت.(

16-الهجويري، علي بن عثمان :كشف المحجوب، ترجمة :إسعاد عبد الهادي قنديل، دار النهضة العربية، بيروت،1980.

17-الزركشي، محمد بن إبراهيم :تاريخ الدولتين الموحدية والحفصية، تحقيق :محمد ماضور، المكتبة العتيقة، تونس،1966.

18-عبد الحليم محمود :القصد المجرد في معرفة الاسم المفرد، دار المعارف، القاهرة،) د.ت.(

ثانياً :المراجع باللغة العربية

أ - الكتب

1-أدونيس) علي أحمد سعيد :(الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 1992.

2-إسماعيل، عز الدين :الفن والمجتمع عبر التاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988.

3-الباشا، حسن :موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية، بيروت، ط1،1999 ، ج2.

4-بدوي، عبد الرحمن :تاريخ التصوف الإسلامي :من البداية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2،1978.

5-بُلّاطة، كمال :الفن العربي المعاصر :رؤية تشكيلية، مؤسسة الدراسات العربية، بيروت،1995.

6-البون، نجاة :الحرفية العربية :المعنى والمبنى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005.

7-بنيونس، عميروش :الفن التشكيلي الجزائري :ممارسات ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر،2011.

8-بنيونس، عميروش :الفن التشكيلي الجزائري :من الذاكرة إلى الحداثة، منشورات الاختلاف، الجزائر،2014.

9-بن عامر، بوعزة :الفن التشكيلي الجزائري المعاصر :قضايا واتجاهات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،2008.

10-بهنسي، عفيف :جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،1979.

11- بهنسي، عفيف :الحرف العربي وفن التشكيل، دار الكتاب العربي، دمشق، 2003.

12- بهنسي، عفيف :الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، دار الشرق، دمشق، 1980.

13- بهنسي، عفيف :الفن العربي الحديث :بين الأصالة والاغتراب، دار الكتاب العربي، دمشق،.1980

14- بوشيخي، فوزي :التصوف والجمالية في الفكر الإسلامي :دراسة في التراث المغربي، منشورات وزارة الأوقاف، الرباط،.2004

15- التازي، أحمد :التصوف في المغرب الإسلامي :نشأته وتطوره، دار الغرب الإسلامي، بيروت،.2001

16- حليم، عبد الله :جماليات الخط العربي :دراسة في الأبعاد الروحية والتشكيلية، دار المعرفة، تونس،.2008

17- خدّة، محمد :أوراق تشكيلية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2003.

18- الخطيبي، عبد الكبير :الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت،.1987

19- سعد الله، أبو القاسم :تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ج1، ج2.

20- سيد، تيسير :فلسفة الرمز في الفن التشكيلي، دار الفكر العربي، القاهرة،.1994

21- شربل، داغر :الحروفية العربية :الفن والهوية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1،.1991

22- شربل، داغر :الفن والشرق :المركزية الغربية والعالم العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،.2004

23-شركاوي، أحمد :الفن والروحانية في الجزائر المعاصرة، الجزائر،2005.

24-شاكر، حسن :الحرية في الفن :دراسات في الحروفية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1994.

25-الشيبي، كامل مصطفى :الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف، القاهرة، ط3،1982.

26-عزوز، نجاة :العلامة والرمز في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر،2008.

27-عفيفي، أبو العلا :التصوف :الثورة الروحية في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، 1963.

28-علولة، مالك :المرئي والمتخيل في الفن الجزائري، منشورات الاختلاف، الجزائر،2005.

29-قاسم، محمود :الخيال الصوفي في الفن، دار المعارف، القاهرة،1986.

30-قريشي، رشيد :أطلس الروح :حوارات في الفن والتصوف، باريس،2008.

31-قريشي، رشيد :التصوف والفن البصري في الجزائر، دار الثقافة، الجزائر، 2010.

32-قريشي، رشيد :الفن الصوفي الجزائري :قراءة في التراث الفني الصوفي، دار الثقافة، الجزائر،2010.

33-قريشي، رشيد :طريق الورد) كتاب فني(، باريس،2005.

34-مفتاح، عبد الباقي :أضواء على الطريقة الرحمانية الخلوتية، دار الهدى، الجزائر، 2005.

35-المنوني، محمد :تاريخ الوراقة المغربية :صناعة المخطوط والكتاب، منشورات كلية الآداب، الرباط،1991.

ب - الكتب المترجمة

1- باريس، رينيه :الفن العربي المعاصر :من الحرف إلى الروح، ترجمة :سليم الصويص، دار الفنون، باريس،2012.

2- بوركهارت، تيتوس :الفن الإسلامي :لغة وقيم، ترجمة :إبراهيم الشهابي، دار الفكر، دمشق،1997.

3- بوركهارت، تيتوس :فن الإسلام :اللغة والمعنى، ترجمة :إسماعيل العربي، دار الحوار، اللاذقية،1994.

4- بوركهارت، تيتوس :الفن المقدس في الشرق والغرب :مبادئ وطرائق، ترجمة : فريد الزاهي، دار الحوار، اللاذقية،2001.

5- بيكر، روز ماري :العلامة والشفاء :قراءات في الفن الصوفي المعاصر، ترجمة، لندن،2015.

6- ريد، هربرت :معنى الفن، ترجمة :سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998.

7- شايغان، داريوش :الأصنام الذهنية والذاكرة الأزلية، ترجمة :عبده الوازن، دار الهادي، بيروت،2007.

8- شايغان، داريوش :ما بعد التحديث :الفن في مواجهة الفراغ الروحي، ترجمة :محمد علي، بيروت،2010.

9- شولز، هولاند :التجربة الروحية في الفن الحديث، ترجمة :فؤاد زكريا، دار النهضة العربية، القاهرة،1970.

10- غرابار، أوليغ :تشكّل الفن الإسلامي، ترجمة :ثائر ديب، دار المدى، دمشق، 2006.

11- كريتشلو، كيث :النظام في الفن الإسلامي، ترجمة :صالح لملوم، لندن،1985.

12-ماسينيون، لويس :آلام الحلاج :شهيد التصوف في الإسلام، ترجمة :الحسين مصطفى حلاج، تقديم :أدونيس، دار الطليعة، بيروت،1984 ، ج.1

13-نصر، سيد حسين :الفن الإسلامي والروحانية، ترجمة :فاضل جتكر، دار الحوار، اللاذقية،2001.

ثالثاً :الدوريات والمجلات والمقالات

1-عزوز، نجاة" :الهوية والغيرية في الفن التشكيلي الجزائري"، مجلة الفنون البصرية، جامعة تلمسان، العدد2 ،2015.

رابعاً :المراجع باللغات الأجنبية

A - Ouvrages en français

1- Berger, John & Butor, Michel & Cixous, Hélène & Germain, Sylvie & Huston, Nancy & Manguel, Alberto & Sebbar, Leïla : Les Sept Dormants : Sept livres en hommage aux 7 moines de Tibhirine, gravures de Rachid Koraïchi, Actes Sud, Arles, 2004.

2- Darwich, Mahmoud & Koraïchi, Rachid : Une Nation en Exil : Hymnes Gravés, éd. Sindbad/Actes Sud, Paris, 2010.

3- Germain, Sylvie : Préface à Couleurs de l'invisible, éd. Al Manar, Paris, 2002.

4- Khatibi, Abdelkebir & Sijelmassi, Mohammed : L'Art Calligraphique de l'Islam, Gallimard, Paris, 1994.

5- Koraïchi, Rachid : Path of Roses, Catalogue de l'exposition itinérante, Institut Français d'Anatolie / Galerie Janos, Paris-Ankara, 1999-2005.

6- Lostia, Maryline : « Rachid Koraïchi : A Celestial Architecture », in : Authentic/Ex-Centric : Conceptualism in Contemporary African Art, Forum for African Arts, Ithaca, 2001.

7- Mardam-Bey, Farouk & Kacimi, Mohamed : Les Ancêtres liés aux étoiles, photographies de Ferrante Ferranti, Actes Sud, Arles, 2008.

8- Mardam-Bey, Farouk : « Rachid Koraïchi ou l'art du signe », in : Qantara, Magazine des cultures arabe et méditerranéenne, n°72, Institut du Monde Arabe, Paris, 2009.

9- Pradel, Jean-Louis : Signes et Indigo : Une œuvre éphémère de Rachid Koraïchi, éd. Cérès et Actes Sud, Tunis-Arles, 1998.

10- Saadi, Nourredine : Koraïchi : Portrait de l'artiste à deux voix, éd. Cérès et Actes Sud, Tunis-Arles, 1998.

11- Stétié, Salah : Préface à Couleurs de l'invisible, avec Sylvie Germain, éd. Al Manar, Paris, 2002.

B - Ouvrages en anglais

1- Arnason, H. H. & Mansfield, Elizabeth C. : History of Modern Art, 7th Edition, Pearson, 2013.

2- Burckhardt, Titus : Art of Islam: Language and Meaning, World of Islam Festival Publishing Company, London, 1976.

3- Daftari, Fereshteh & Diba, Layla S. : The Future of Tradition - The Tradition of Future, Catalogue de l'exposition, Haus der Kunst, Munich, 2010.

4- Enwezor, Okwui (ed.) : The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994, Prestel, Munich-Berlin-London-New York, 2001.

5- Gombrich, Ernst : The Story of Art, 16th Edition, Phaidon Press, 1995.

6- Grabar, Oleg : The Formation of Islamic Art, Yale University Press, 1987.

7- Graves, Margaret S. : Symbolism and Abstraction in Islamic Art, Edinburgh University Press, 2003.

8- Houghton, Gerard (ed.) : Rachid Koraïchi: Eternity is the Absence of Time, October Gallery, London, 2014.

9- Nasr, Seyyed Hossein : Islamic Art and Spirituality, State University of New York Press, 1987.

10- Porter, Venetia : Word into Art: Artists of the Modern Middle East, British Museum Press, London, 2006.

11- Qurashi, Rashid : Le Soufisme et l'Art Visuel en Algérie, Dar El Thaqafa, Algiers, 2010.

12- Read, Herbert : A Concise History of Modern Painting, Thames & Hudson, 1999.

13- Victoria and Albert Museum : Jameel Prize 2011 Catalogue, V&A Publishing, London, 2011.

خامساً :المواقع الإلكترونية والمصادر الرقمية

1-الموقع الرسمي للفنان رشيد قريشي www.rachidkoraichi.com :

2-موقع جائزة الأغا خان للعمارة - مشاريع www.akdn.org/architecture :

3-موقع متحف سميثسونيان) مكتبات-library.si.edu/exhibition/artists-books and-africa

4- موقع October Gallery بلندن www.octobergallery.co.uk/artists/koraichi

5-موقع Aicon Art Gallery: www.aiconart.com/artists/rachid-koraichi

6-موقع مكتبة قطر الرقمية www.qdl.qa

7-موقع Millon لتقييم الأعمال الفنية www.millon.com/createurs/rachid-koraichi)

8-موقع لوحتي - يزيد خلوفي lawhati.dz/ar/artist/يزيد-خلوفي:

الفهرس

Contenu

مقدمة:.....ب
المبحث الأول: التصوف – المفهوم والجذور 3
المطلب الأول: ماهية التصوف وأبعاده الفلسفية والروحية 4
أولا: تعريف التصوف لغويًا واصطلاحيًا.....5
ثانيا: الأبعاد الروحية والفلسفية للتجربة الصوفية.....8
المطلب الثاني: نشأة التصوف وتطوره في السياق الإسلامي والمغاربي 10
أولا: المراحل التاريخية للتصوف الإسلامي.....11
ثانيا: خصوصيات التصوف في المغرب الإسلامي والجزائر 13
المبحث الثاني: الفن التشكيلي بين التعبير الجمالي والرمز الروحي.....17
المطلب الأول: مفهوم الفن التشكيلي ووظائفه التعبيرية.....18
أولا: تعريف الفن التشكيلي وتطوره.....18
ثانيا: الوظيفة الرمزية والروحية في العمل التشكيلي 21
المطلب الثاني: العلاقة بين الفن والتصوف 24
أولا: الرمز، التجريد، والكتابة في التجربة الصوفية الفنية.....25
ثانيا: أثر الفكر الصوفي في التشكيل الإسلامي والمعاصر.....28
ثالثا: الحرف العربي كحامل للمعنى الروحي في التجربة التشكيلية.....31
الفصل الأول: تجليات التصوف في الفن التشكيلي الجزائري 39
المبحث الأول: الخلفيات الثقافية والروحية للفنان التشكيلي الجزائري.....40
المطلب الأول: المرجعيات الدينية والثقافية في التشكيل الجزائري 41
أولا: الذاكرة الدينية والتراث الصوفي 41
ثانيا: الهوية الثقافية والبحث عن المعنى.....44
المطلب الثاني: التحولات الفكرية والجمالية في التشكيل الجزائري المعاصر ..46

أولا: من الواقعية إلى التجريد 48
ثانيا: البعد الروحي كخيار جمالي 52
المبحث الثاني: الأساليب الفنية ذات البعد الصوفي في التشكيل الجزائري 55
المطلب الأول: الرمز والخط والكتابة 56
أولا: الحرف العربي كوسيط صوفي 58
ثانيا: الدلالة الرمزية للأشكال والعلامات 62
المطلب الثاني: التجريد والفضاء اللوني 63
أولا: التجريد كتجربة روحية 64
ثانيا: اللون والفراغ في التعبير الصوفي 66
المبحث الثالث: نماذج فنية جزائرية ذات نزعة صوفية 68
أولا: ملامح التصوف في التجارب التشكيلية الجزائرية 68
ثانيا: خصوصية التجربة الجزائرية مقارنة بغيرها 71
المطلب الثاني: موقع التجربة الصوفية في التشكيل الجزائري المعاصر 73
أولا: الاستمرارية والتحول 74
ثانيا: التلقي النقدي والأكاديمي 75
..... 81
الفصل الثاني: 81
رشيد قريشي نموذجًا للتصوف في الفن التشكيلي الجزائري 81
الفصل الثاني: رشيد قريشي نموذجًا للتصوف في الفن التشكيلي الجزائري ... 83
المبحث الأول :المسار الفكري والفني لرشيد قريشي 84
المطلب الأول :التكوين الفني والخلفيات الفكرية 85
أولا :المسار الأكاديمي والفني 85
ثانيا :التأثر بالتصوف والفكر الإنساني 88
المطلب الثاني :المرجعيات الصوفية في مشروعه الفني 90

أولا :الحلاج، ابن عربي، والذاكرة الصوفية 91
ثانيا :الكتابة والرمز كحاملين للمعنى الروحي 94
المبحث الثاني :التحليل التشكيلي لأعمال رشيد قريشي 98
المطلب الأول :البنية الشكلية والرمزية 98
أولا :العلامة، الحرف، والفضاء 99
ثانيا :الإيقاع البصري والدلالة الصوفية 101
المطلب الثاني :البعد الروحي والجمالي في أعماله 103
أولا :التجريد كتجربة كشف 103
ثانيا :العمل الفني كمساحة للتأمل الصوفي 106
المبحث الثالث :مكانة رشيد قريشي في الفن التشكيلي الجزائري والعالمي .. 109
المطلب الأول :التلقي النقدي والمعارض الدولية 109
أولا :قراءة نقدية في أعماله 110
ثانيا :حضوره في الساحة الفنية العالمية 112
المطلب الثاني :إسهام رشيد قريشي في تكريس البعد الصوفي في التشكيل الجزائري 115
أولا :الأثر الفني والفكري 115
ثانيا :الامتداد والتأثير في الأجيال اللاحقة 117
خاتمة: 110

ملخص:

تتناول هذه الدراسة موضوع التصوف وتجلياته في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، من خلال نموذج الفنان رشيد قريشي الذي يُعد من أبرز الفنانين الذين جمعوا بين الموروث الصوفي المغاربي والتقنيات التشكيلية الحداثية، وقد سعت الدراسة إلى الكشف عن طبيعة الحضور الصوفي في هذا الفن من خلال ثلاثة فصول: فصل تمهيدي للإطار النظري، وفصل أول لتجليات التصوف في المشهد التشكيلي الجزائري، وفصل ثانٍ مخصّص لتجربة قريشي تحليلاً وتأويلاً، وقد توصلت الدراسة - باعتماد المنهج التحليلي الوصفي - إلى أن العلاقة بين التصوف والفن التشكيلي علاقة بنيوية عميقة، وأن قريشي استطاع أن يصوغ مشروعاً فنياً متكاملاً يستلهم أعلام التصوف الكبار (الرومي، ابن عربي، العطار)، ويجمع بين الجمالية والالتزام الإنساني كما تجلى في مشروعه "جنّة أفريقيا."

الكلمات المفتاحية: التصوف؛ الفن التشكيلي الجزائري؛ رشيد قريشي؛ الحروفية؛ التجريد العرفاني؛ الجمالية الصوفية

Abstract

This study examines Sufism and its manifestations in contemporary Algerian plastic arts, through the model of Rachid Koraïchi, one of the most prominent artists who have successfully combined the Maghrebi Sufi heritage with modern plastic techniques. The study seeks to reveal the nature of Sufi presence in this art through three chapters: a preliminary chapter on the theoretical framework, a first chapter on Sufi manifestations in the Algerian plastic art scene, and a second chapter dedicated to Koraïchi's experience in analysis and interpretation. Adopting the descriptive-analytical mthod, the study concludes that the relationship between Sufism and plastic arts is a deep structural one, and that Koraïchi was able to formulate an integrated artistic project drawing inspiration from the great Sufi masters (Rumi, Ibn Arabi, Attar), combining aesthetics with human commitment as manifested in his "Garden of Africa" project.

Keywords: Sufism; Algerian Plastic Arts; Rachid Koraïchi; Hurufiyya; Gnostic Abstraction; Sufi Aesthetics.