الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

تخصص دراسات في الفنون التشكيلية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الموسومةب

التصوير الجداري بين الجماليةوالرمزية في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر- الفنان محمود طالب أنموذجاً

الطالبة: دنوني نادية

تحت اشراف: د بوزارحبيبة

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د بوزار حبيبة	أستاذ ة التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ. د/ بلبشير عبد الرزاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
د. بولنوارمصطفى	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تلمسان	عضوا
أ. د/ طامر أنوال	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران1	عضوا
أ.د/ قرقوة إدريس	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا

السنة الجامعية1445 - 1444هـ /2023-2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي هذه إلى الشمعة التي أنارت دربي وفتحت لي أبواب العلم والمعرفة إلى أعز الناس في الوجود الغالية أمي ثم أمي ثم أمي أطال الله في عمرها.

إلى الإنسان الذي سعى إلى تربيتي وتعليمي ودعمني وكان مثلي الأعلى أبي الغالي رحمه الله .إلى من شاركوني أبي وأمي وقاسموني ألعاب الصبا والكبر إلى عائلتـي الحبيبة... إلى الأعزاء:

نورة، فاطمة، وزليخة، أحمد، عبد الغاني، خليل، شكيب لتفضلهم بمساعدتي وتوفيركل ما يلزم لإنجاز هذا البحث أ ضاء الله طريقهم بنورالعلم والهدى والإيمان إلى الأهل والأقارب والأحبةوالأصدقاء.

كما لاأنسى من كان لي سندا ومعينا لي لانجاز هده الأطروحة –خطيبي عبد القادر– إلى رفقاء دربي في العمل عواطف، والسّيدة شيخاوي، وإلى كل من ساعدني دائما وكان لي نعم الأخ والصديق ووقف إلى جانبي الدكتور عبد العزيز مباركي، وإلى كل من زرع المحبة والأمل والفرح في قلبي في مديرية التربية وبالأخص صديقاتي شهرزاد، سامية، كريمة، وزملائي حفيظ، سفيان، عبد الحق، عبد الإلاه.

وإلى كل من يسعدالقلب بلقائهم ومن نأبى فراقهم زملائي الدكاترة بردق عبد الوهاب، أحمد بن عزة، خالدي خالد وإلى كل من وسعهم قلبي وسها عن ذكرهم قلمي. والى كل أساتذة قسم الفنون.

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر الوافر والثّناء العاطر للأستاذة المشرفة الدكتورة" بوزار حبيبة "التي تولت بعنايتها الكريمة الإشراف على هذا العمل شاكرة لها رحابة صدرها، وسعة صبرها، طيلة مدة إنجاز هذا ا لبحث وعلى ما قدمته من تشجيع وتوجيه، فقد سلطت مناقشاتها البناءة الضوء على الكثير من القضايا البحثية والعلمية.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من جهد في تقويم وتصويب الدراسة، والشكر موصول إلى أولئك الذين كانوا ولا يزالون يوقدون القناديل لينيروا لنا عتمة الليل، وأ خرجوا الأمة من غياهبِ الظلال والظلمة نحو غد مشرق لجميع الأساتذة الكرام، كما لا يفوتني أن أشكر الفنان" محمود طالب " رائد الحروفية والتّصوير المعاصر الذي كان جوهر بحثي، وعلى وقته الثمين ونصائحه القيّمة فجزاه الله وأخطى خطاه الجنة. والشكر الجزيل والموصول لكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث سواء من قريب أو بعيد.

مقدّمة

يعدّ الفنُ رافدا منْ روافدِ المعرفةِ الإنسانيةِ الخاضعةِ لتأثيرِ الظروفِ الاجتماعيةِ، والتاريخيةَ، التي تمرُ بالمجتمعاتِ البشريةِ والمرتبطِ أيضا بنشاطاتِ الإنسانِ الفكريةِ، التي ترتبط بمضامينَ وموضوعاتٍ تعبرُ عنْ رأي ومعتقداتِ الناسِ. والجمالَ عنصر أساسيٍ في الفنِ، ويكمنَ جمالُ الفنِ في أنهُ يمكنُ تقديرهُ منْ قبلُ جميعِ أنواعِ الناسِ ولجميعِ أنواعِ الأسبابِ، وما نراهُ في الفنِ غالبا ما يكونُ انعكاسا لتجاربنا وعواطفنا، وهوَ تعبيرٌ عنْ المشاعرِ وليسَ مجردَ كائنِ بحدِ ذاتهِ.

ويمثل التصوير الجداري مجالا خصبا يسهل من خلاله خلق تواصل جيد ما بين الفن، وأفراد المجتمع في حياتهم اليومية، ووسيلة لتنمية الثقافة البصرية والذوق الجمالي، وتحتوي اللوحة الجدارية أهمية كبيرة بطبيعتها من حيث كونها مرتبطة بالعمارة، حيث يمكن أن يأتي استخدام اللون والتصميم والمعالجة الموضوعية إلى تغيير جذري في الإحساس. وتتمحور أهمية الرسائل والمعاني التي يقدمها سوآءا كان موضوعا اجتماعيا، أو دينيا، ودورها في الارتقاء بالذوق العام والتعبير عن ثقافة المجتمع.

والفنُ الجداريُ باعتبارهِ أحدِ الفنونِ فهو يتمتع أيضا بسمات جمالية ورمزية فهوَ يقومُ بدورهِ بتوجيهِ السلوكِ الأفرادَ نحوَ القيمِ الجماليةِ والإبداعيةِ منْ خلالِ الثقافةِ الفنيةِ التي يؤديها العملُ الجداريُ والتي ظهرتْ لتنقلِ ثقافاتِ الشعوبِ منْ جدرانِ الكهوفِ إلى جدرانِ المباني.

ومن أبرز ما يميز الفّن التّشكيلي الجزائري المعاصر هو توليف الفنون كلياً وتعاونها في تشكيل فن معين، يجتمع في نجاحه الفّنان والجمهور، وكذا الطقوس التي يصدر فيها العمل الفني، ولعل التّطورات السريعة وظهور التكنولوجيا كلها كانت عواملٌ ساعدت في إضافة سيمات جديدة للّوحة الفّنية، ومن هذه السمات المميّزة هو تعدد الوسّائط المستعملة في صناعة، أو صياغة أو حتى تطوير العمل الفّني، فقد أمدت الوسائط المتعددة في فنون ما بعد الحداثة ببناءات تشّكيليةٍ تكسرالحدود بين القوالبِ، والمعايير الفّنية والتي تظهر إمداداتها بكثرة في الفّنون بصفةٍ عامةٍ .

أصبحت اللّوحة في عصرنا الحالي لا تشغل فقط الجد ران الداخلية للمساكن أو القصور، أو دور العبادة، بل امتدت إلى أبعد من ذلك إلى الأماكن الخارجية ولمستوية أو في شكل مجسمات بالميادين، وعلى الرغم من أنّها أصبحت في نطاق يتفق على هندستها، أو في نطاق يختلف على حلولها وتعدد أساليبها، ومواضيعها، إلاّ أنها تمثل دوراً في المنشأ المعماري، ولها وظيفتها النّفعية والجميلة في حياة الإنسان.

إشكالية الدراسة:

مع التطور التكنلوجي الذي شهده القرن العشرون في الفّن التّشكيلي المعاصر، بما في ذلك ظهور تقنّيات وخامات مستحدثة، أصبحت الأعمال الجدارية المعاصرة تشكل أعمالاً فنّية متنوعة والتي تحمل بداخلها العديد من الأساليب الفّنية والمتّنوعة والمعاصرة والتي توصل إليها الفنان والتي تحمل بداخلها قيما فنّية وجمالية ورمزّية عالية. ومن هذا المنطلق نصوغ إشكالية بحثنا كالآتي:

ماهي القيم الجّمالية والرّمزية التي يحملها الفن الجداري الجزائري المعاصر؟

ويندرج حول هذاالسؤال الرئيسي عدة تساؤلات فرعية:

-هل يثري استخدامالرّموز المستوحاة من التراث الجزائري في الخروج برؤية معاصرة للجداريات التي تجمع بين الأصالة والتطور التكنولوجي؟

-ماهي أهم التقنيات المستحدثة والتنفيذية للتصوير الجداري والذي قد يثري مجال فن الجداريات المعاصرة؟

-ماهي أهم الرموز المستعملة في التّصوير الجداري الجزائري المعاصر؟

أهداف الدراسة:

- إعادة صياغة اللوحة الجدارية الجزائرية إلى تصميمات تشكيلية معاصرة مملوءة بالرموز الفنية.
- تفعيل دور اللوحة الجدارية لتنمية الذوق العام لدى الأفراد المجتمع قي البيئة الجزائرية المعاصرة.
- إثراء الرؤية التشكيلية لدى أفراد المجتمع والتوعية بها وتنمية الإحساس بالثقافة البصرية، من خلال اللوحة الجدارية.
- استنباط أهم خصائص فن التصوير الجداري في الجزائر وتفعيل دورها في تصميم الجدارية الفنية المعاصرة

فرضيات البحث:

الفرضية الأولى:

فن التّصوير الجداري المعاصر له آثار جمالية يمكن تحقيقها والكشف عنها، وله دور فعال في تنمية الرؤية التشكيلية لدى أفراد المجتمع الجزائري.

الفرضية الثانية:

يكتسي الرمز في الفنون المعاصرة وفي اللّوحة الفنّية أهمية كبيرة حيث تختلف من حاضنة بيئية، واجتماعية إلى أخرى.

الفرضية الثالثة:

استطاع الفنان الجزائري المعاصر دمج الفنون وتكسير كل القواعد التقليدية فجمع بين الحروفية وفن التّصوير وفن النحت ليجسد فلسفة فن ما بعد الحداثة ويبرز معالم التجسيد في اللوحة الجدارية.

حدود البحث:

تقتصر حدود البحث المكانية، والزمانية على دراسة الرمز ووظيفته في اللوحة الجدارية المعاصرة واتخذت من دولة الجزائر أنموذجا للتطبيق ممثلة في شخص الفنان "محمود طالب "رائد الحر وفية المعاصرة من خلال التطرق لأسلوبه وكذا مراحل التصوير الجداري الجزائري من الاستقلال إلى يومنا هذا. مع تحليل لوحات الفنان محمود طالب على طريقة (لوران جير فيرو) التي تعتمد على آلية الوصف والتحليل والتفسير.

منهجية البحث:

أما المنهج فقد عرف تشعب التي شملتها الدراسة مما فاق حمل المنهج الواحد عبئ القضية، فاستفدت من المنهج التاريخي في الفصل الأول والفصل الثاني ذلك لتتبع الظواهر التاريخية من خلال الوقائع والأحداث المثبتة في التاريخ، والتي ساعدتنا في التعرف على تاريخية التصوير الجداري، ومراحل تطوره في الجزائر ،كما اعتمدانا على المنهج الوصفي التحليلي والمنهج المقارن في الفصل الثالث مستعملين أداة وصف الأعمال الفنية والتي تطلب الوصف، والتفسير، والتحليل في العلوم الإنسانية ولما هو كائن من الأحداث التي وقعت لملاحظتها، ووصفها والتأثيرات، والتطورات المتوقعة، كما يصف الأحداث الماضية، وتأثيرها على الحاضر، ويهتم أيضا بالمقارنة بين أشياء مختلفة، أو متجانسة، ذات وظيفة واحدة. هذان المنهجان فرضا نفسيهما في استقراء المنجز الفني.

أسباب اختيار الموضوع :

في مجال البحث العلمي تؤول كل باحث إلى حوافز موضوعية ودوافع شخصية، فالدوافع الشخصية تتمثل في قابلية الدراسة من أجل الحداثة والتجديد، واختيار المواضيع التي لم تدرس بعدا، أيضا انبهاري بأعمال الفنان "محمود طالب "لأنها معاصرة وتدخل فيها خامات متنوعة إضافة إلى أسلوب محمود طالب المتميز والذي يدمج التصوير مع فن النحت والخط العربي.

أما الجوانب الموضوعية كغيري من الباحثين الذين سبقوني أريد الغوص في مجال الفنون التشكيلية الجزائرية خاصة فن الجداريات، ولعل إضافتي في هذه الدراسة البحثية قد تكون إضافة لبنة إلى صرحالمعرفة في مجال التصوير الجداري الجزائري المعاصر من خلال لوحات لبعض الفنانين الجزائريين والتعرف على القيم الجمالية واستخراج الرموز الموجودة في جداريات محمود طالب.

الدراسات السابقة:

لإيجاد مسوغات علمية ترتقي بالبحث إلى المعايير الأكاديمية، كان لابد اللجوء إلى منابر تضيء دروبه المظلمة، خاصة إذا كان البحث جديد مثل موضوعنا الذي لم تزل البحوث والدراسات لم تستوف حقه من التنظير والتطبيق ومن أهم المراجع التي تعد عمدة البحث.

-السيد قماش، التصوير الجداري والعمارة المعاصرة علاقة متبادلة، مركز المحروسة للنشر، القاهرة، ط1 2009.

-بركات سعيد الفن الجداري، الغرض، الخامة، الموضوعات، عالم الكتب، ط 1,2008.

-عباس رأفت عمر إبراهيم عباس، الخامات والأساليب المستخدمة في التصوير الجداري، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الفنون التطبيقية والجميلة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2016.

ـ قرزيز معمر، جمالية الرمز البربري في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه.

- أمهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم، بيروت، 1981.

تبقى الدراسات ناقصة من قبل الباحثين في التطرق لمواضع التصوير الجداري مما جعل المادة النظرية عموما والتطبيقية، غير واضحة وغير متوافرة لاسيما فيما يتعلق بتقنيات التصوير في الفن التشكيلي المعاصر وهذا ما جاء في دراسة، بركات سعيد الفن الجداري، الغرض، الخامة، الموضوعات جاءت مفصلة للفن الجداري وخاماته مع التعرض لنماذج تشكيلية عربية ودولية في هذا المجال، فظهرت مستحدثات جديدة ومتنوعة في الطرق والأدوات المستخدمة حتى وصلت المعالجات الحديثة إلى تطويع الكثير من الخامات والتي تتماشى مع فلسفة العصر والتي تأخذ طابع الخامات المختلفة في اللوحة التشكيلية المعاصرة.

أما دراسة قرزيز بن عمر، جمالية الرمز البربري في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، تناولت الدراسة الرمز البربري في الفنون التشكيلية المعاصرة مبرزين جماليته المختلفة ولقد عرج الباحث في دراسته إلى الوسائط الفنية المختلفة الحاملة للرمز والتي حملت في طياتها وتضمنت العديد من القيم التشكيلية والرمزية ذات

الدلالة الواسعة المعبرة على هوية الشعب الجزائري ولكنها اقتصرت على الرمز البربري فقط في اللوحة التشكيلية دون التعرض للرمز في اللوحة الجدارية.

أما دراسة عمر إبراهيم عباس، الخامات والأساليب المستخدمة في التصوير الجداري، أوضحت الدراسة مفهوم الجدارية وتعدد أنواعها وتحديدا في إطار البحث وأيضا قدمت الدراسة نبذة عن نشأة الفن الجداري في إطار البحث.

كما أشارت إلى الإضافة الجمالية التي تمت استخداماتها تقنيات وأساليب واسعة الانتشار فهذا النوع من التصوير الذي له الأثر الإيجابي في ترفيع الذوق العام. فلقد قدمت الدراسة تحليلا وتفصيلا لمختلف الخامات، والتقنيات وأساليبها فأصبح بذلك فن التصوير الجداري من مظاهر الإبداع الفني القديم والحديث والذي بلا شك يستحق التأمل والدراسة. إلا أنها تتفق مع دراستنا الحالية مع النواحي التكنولوجية التي تؤثر على تصميم الجداريات من خلال طرق المعالجة المختلفة، التي تساعد المصور على تنفيذ الجدارية بشكل متقن، وذلك للوصول إلى أشكال جديدة تظهر فيها الملامس المتنوعة والأحجام المختلفة وبخامات عديدة وجديدة.

أما دراسة السيد قماش، (التصوير الجداري والعمارة المعاصرة علاقة متبادلة) فتم فيها التعرض إلى الأعمال الجدارية المعاصرة والتي تشكل بدورها أعمالا فنية تحمل بداخلها العديد من الأساليب الفنية القديمة، والحديثة والتي توصل إليها الفنان بفضل تجاربه المستمرة منذ القدم والتي تحمل بداخلها قيما فنية، وجمالية عالية، وتم التطرق للجانب التطبيقي من حيث الاستفادة من التقنيات المتنوعة للتصوير الجداري في تنفيذ جداريات معاصرة.

لكن الدراسة تبقى ناقصة من حيث إنها لم تتعرض لنماذج من الجداريات المعاصرة والتي يتم فيها المزج بين النحت والتصوير والخط، والكشف عما تتميز به من عناصر جمالية، وقيم وظيفية في التصميم المعاصر والذي يساهم في إثراء الذوق العام وخاصة الوحدات الزخرفية لا أنها لم تتعرض للرمز كدلالة جمالية بصفة مفصلة بل اقتصرت على تبيان التصميم الجداري وجمالية الفن المعاصر.

صعوبات البحث:

عند الحديث عن العقبات والعوارض التي اعترضتنا ، فإن سعينا لم يكن ميسوراً ذلك لصعوبة الإلمام بكل جوانب الموضوع في مجال الفن الجداري الجزائري لذلك كان التعامل معه بكل حذر ، فكان لنا صعوبة البحث والتنقل جراء ظهور أزمة كوفيد 19في الجزائر مما صعب لنا مهمة السفر والتي جمدت النشاط بالجامعات والمكتبات والمتاحف وحدت من حرية التنقل وأجبرتني على التواصل مع الأستاذة المشرفة عن بعد ولكن هذا لم يزدنا سوى عزيمة

وإصرار إضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع من المكتبات والاحتكاك بالفنانين وكذلك زيارة الورشات لما قامت بيه الدولة من تدابير أمنية جراء تفشي فيروس كرونا .

خطة البحث:

ومن أجل الإحاطة بجوانب الموضوع أقمت له خطة تتناسب مع موضوعه حيث افتتحت البحث بمقدمة تم أضفت مدخلا أشرت فيه لمصطلحات رأيتها ضرورية للبحث وقسمت البحث إلى ثلاثة فصول، أما الفصل الأول: تناولت فيه جمالية ورمزية الفن التشكيلي.أما الفصل الثاني فيه تناولت (ماهية التصوير الجداري وأهميته)تم المبحث الثاني فيه استعراضا للتطور التاريخي للتصوير الجداري (بداية بالعصر الحجري، والحضارة المصرية القديمة والوسطى والحديثة، وعصر بلاد ما بين النهرين، والعصر اليوناني والروماني، والعصر البيزنطي، والعصر الإسلامي، عصر النهضة عصر الباروك وأخيرا العصر الحديث. تم تناولت في المبحث الثالث ووظائف الجداريات وأنواعها.

أما الفصل الثالث فهي دراسة تطبيقية لجداريات معاصرة للفنان والخطاط محمود طالب" معتمدين في طريقة التحليل على نموذج "لوران جري فريو"،أما الفصل الثالث فهي دراسة تطبيقية لجداريات معاصرة للفنان والخطاط محمود طالب "معتمدين في طريقة التحليل على نموذج" لوران جير فريو "وأنهيت البحث بخاتمة أم حملت فيها نتائج البحث، وقائمة للمصادر والمراجع، وفهرس تفصيلي للموضوعات وملحق الصور وملخص الأطروحة.

ووصلت في الأخير إلى الخاتمة التي جمعت فيها ملخص النتائج المتوصل إليها، ثم ولقد عملنا جاهدين بكل ما توفر لنا من معطيات علمية لإتمام هذا البحث، وإعطائه الصبغة الأكادية حتى يرقى إلى المستوى الذي نأمله، ونضيف شيئا للنقص في ميدان الفنون، ليكون مرجعية لمن يأتون بعدنا في دراستهم للتصوير الجداري الجزائري المعاصر ثم أدرجت فيها نتائج البحث، وقائمة للمصادر والمراجع، وفهرسا تفصيليا للموضوعات وملحق الصوروملخص الأطروحة.

مدخل

الفن قديم قدم التاريخ وهو وليد الحضارة المتعاقبة على مر العصور، فكانت بداياته حينما خطا الإنسان القديمأولى خطواته في هذا العالم الرحب الواسع، وظهرت رسوم إنسان الأول وأدواته وهندسة بنائه القديمة الشاهدة على أن الفن هو ظاهرة إنسانية.

وتعد الفنون الجدارية معيارا لعراقة الحضارات العالمية، وباعتبارها لغة الجميع على اختلاف أعمارهم[1]، فإنها شكلت الإطار لأبسط مأخذا والأسهل استعمالا والأوسع انتشارا، الذي يحدد الهوية والكيان الثقافي للشعوب فتنوعت طرق التعبير وأساليب وأنماط الأداء، لدرجة يمكن تصنيفها تبعا للخامات ونوع الممارسة ومشاهدتها الطبيعية وتقاليدها وطقوسها الاجتماعية، لذلك قمت في هذا المدخل بتحديد مصطلحات البحث والتي ارتأيت أن تكون واضحة ولا يشوبها الغموض من أجل فهم ونزع الغموض عن موضوع هذه الدراسة البحثية.

1. الحداثة: Modernité

يعد مفهوم الحداثة من المفاهيم التي ما زالت غامضة، فعند محاولتنا لتعريف هذا المفهوم نجد أنفسنا أمام كم هائل من التعريفات يحيط بها نوع من الغموض والاختلاف.

أولا: تعريف الحداثة لغة:

عرف قاموس المورد مفهوم الحداثة على أنها: "نزعة في الفن تهدف إلى قطع كل الصالة بالماضي، والبحث عن أشكال جديدة في التعبير" إن كلمة "حداثة" نقيض كلمة قديم، وهو مصطلح أوروبي المنشأ ننقصد بيه المعاصرة والعصرنة. كما عرفها على أنها: "نزعة في الفن تهدف إلى قطع كل الصلة بالماضي، والبحث عن أشكال جديدة في التعبير[2]"

ثانيا: تعريف الحداثة اصطلاحا:

[1] أحمد زيادي عبد الغفار فتح الباب، الأبعاد البعاد التشكيلية لألياف المصنعة في أعمال فناني عصر الحداثة كمدخل لإثراء مجال الأشغال الفن،بحوث في التربية الفنية والفنون، مجلة المجلد 22، العدد الثالث،ص 83

[2]المرجع نفسه ، 83.

تعدد تعريفات الحداثة عند الباحثين فعرفها جان **بودريار**قائلا: «ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا، ولا مفهوما سياسيا، ولامفهوما تاريخيا، بل هي نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي، أي مع كل الثقافات السابقة عليه أو التقليدية. فمقابل التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الأخيرة تفرض الحداثة فحداثة نفسها على أنها شيء واحد متجانس، يشع عالميا انطلاقا من الغرب.[1]"

2. التصوير:

أ) تعريف التصوير لغة:

تعددت التعريفات اللغوية لكلمة التصوير يقال صور يصور وتصويرا والمصور من أسماء الله تعالي وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة منفردة تتميز بها على اختلافها وكثرتها.[2] "كما جاء لفظ الصورة في اللغة العربية بهيئة الفعل أو الأمر أو صفته ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب " الشكل والجمع صورة وصور، وتصورت الشيء أي توهمت صورته فتصور لي والتصاوير هي التماثيل[3]." وكما جاء في معجم الفقهاء بأن الصورة " شكل مخلوق من مخلوقات الله تعالى مجسمة كانت كالصنم أو غير مجسمة وقال بأن الفقهاء القدامى لا يفرقون بين التمثال المجسم وغير المجسم ويطلقون على الجميع صورة."[4]

كما أن لفظ المصور من أسماء الله الحسنى لقوله تعالى " (هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء، لا إله إلا هو العزيز الحكيم) الآية 6 سورة آل عمران. فكيف يمكن لأي شخص يحمل اسما مصورا أو القادر أو العليل، لهذا شكل طرح مسألة التصوير نوعا من التشبه بالذات الإلهية[5]." وصور، يصور، تصويرا، فهو مصور، والمصور: هو اسم الفاعل للفعل الرباعي صور، ويقول ابن كثير المصور: الذي ينفد ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها. [6]"

ب) تعريف التصوير اصطلاحا:

[1] يجلتونتيري "أوهام ما بعد الحداثة"، ترجمة: مني سالم، مراجعة، سمير سرحان. مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات والدراسات النقدية، القاهرة،2009م، ص 69.

[2] الفيروز أبادي، محمد الدين محمد بن يعقوب القاموس المحيط الجزء، الثاني ط2، ص 222.

[3] – محمد رواس قلعجي، معجم لغة الفقهاء، دار النفائس للطباعة، والنشر، ط1، بيروت، لبنان ص323.

[4] ابن منصور لسان العرب مجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ط1 ,1997 ,ص 278

[5] عفيف البهنيسي، شخصية الفن الإسلامي، دار الجنوب للنشر، ص304 4.

[6] – الرجاجي، عبد الرحمان بن اسحاق البغدادي التهاوني، وآخرون، اشتفاء اسماء الله، ط2، مؤسسة الرسالة، 1406هـ، م1986، بيروت، لبنان ص.243

لقد تم تعريف التصوير بطرق مختلفة وكل ما يراه على حسب التخصيص التي ينتمي إليه ولكن نحن حاولنا أن تتطرق لتعريف التصوير في المجال الفني حيث يعرف على أنه هو صورة مجسمة [1] ."كما عرف "وهو الرسم بالألوان أو تمثيل الشيء عن طريق الخرط أي بواسطة الكتل والأحجام.[2]" ويعرف أيضا على أنه "فن تمثيل الشكل كل باللون والخط على سطح ذي بعدين ،من خلال الصور البصرية "،كما أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على مستوى واعتبره البعض على أنه "التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة بواسطة لغة بصرية تنائيه البعد.[3]"

3. الفنون الزخرفية:

تختلف الفنون بأنواعها من صنف إلى آخر و تعتبر الفنون الزخرفية من الفنون التزيين فأغلب المصنفين يميلون إليها "والتي تنتمي إلى الفنون الوظيفية التي يتم خلالها الاهتمام بعملية التّزيين والزخرفة للعمل الفني وكما في الأعمال التي تتم على الزجاج ،أو الفخار ،والخشب ،والمعادن ،والمنسوجات و غيرهما ، ومن ثم تشمل هذه الفئة على صناعة الحلي وفقا للموزاييك، والسيراميك ،والبورسلين، والزجاج ،والخزف ،والزجاج وفنون السجاد وغيرها، وقد ظهرت أساليب فنية تعتمد على فنون الزخرفة والتزيين منها فن الروكوكو، وغيرها وربما كانت أعظم فترة تتجلى فيها ازدهار الفنون الزخرفية والتطبيقية في أوروبا تلك الفترة التي تقع ما بين القرن التاسع عشر ،والثامن عشر خاصة في البلاط الملكي الفرنسي.[4] "

4. تعريف الجص:

يعتبر الجص من الرسوب الراسبة ويطبق على أي مادة كانت في الأصل ذائبة في سائل ثم تراكمت في القاع ويصنف الجص كراسب معدني والراسب المعدني هو جسم جيولوجي له أبعاد امتداد وسمك مثل طبقة أو عرق أو متداخلة نارية أو طفح بركاني يحتوي على معدن أو أكثر، يوجد على هيئة جص رملي5. ويعرف الجص الأرضي، وقد لجص

[1]– ابن كثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزائري، النهاية في غريب الحديث والآثر، ط5 1399هـ 1979م المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ج3ص58.

[2]القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار مليانة، الرياض ط2، ج56، 1986.

[3]–ابن منضور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ط1997،1، ص85.

[4] – شاكر عبد الحميد، الفن وتطور الثقافة الانسانية، دار مريت للنشر، ط1، القاهرة، مصر،2015، ص17.

[5] –joseph. karni, Material sand, strictures, Gypsum in construction: orgin and properties ,1995, p.92.

باريس لقد انتشر في أماكن مختلفة من العالم كما يعرف في ألمانيا بالجص اللصق ويعرف في أمريكا باسم الجص الكلس والاسم الشائع في مصر هو " الجبس "وفي بعض البلدان العربية يسمى جصا".[1]

وهناك تعريفات مختلفة للجص مستمدة من استخدامه، وأحيانا من طريقة التصنيع مثل: (الجص الفخاري) الذي يستخدم في صناعة قوالب الإنتاج الكمي من المصنوعات الفخارية، أو(جص الأسنان)الذي يستخدم في بعض مراحل علاج الأسنان كما هو الحال الجص بمدينة باريس ، وهذا الأخير انتشر في أماكن مختلفة من العالم كما يسمى في ألمانيا (بالجص اللصق) ،ولعل الاسم الشائع في مصر هو " الجبس "وفي بعض البلدان العربية يسمى جص".[2]

5. البلاطات الخزفية:

أولا: التعريف اللغوي:

البلاطة : هي وجه الأرض الملساء والبلط ،هو التسوية، والبلاط بالفتح الحجارة المفروشة في الدار وغيرها ويقال دارٌ مبلطة بأجر ،أوحجارة ويقال: بلطت الدار، إذا فرشتها بآجر، أو حجارة، والبلاط ضرب من الحجارة تفرش به الأرض تم سمي المكان بلاطًا وغير ذلك، تم انسحبت التسمية عن المادة التي ترسى مفروشة على سطح الأرض، فسميتبلاطات بسبب تسويتها لوجه الأرض، وقد يقال بلط الحائط أيضا.[3] "

تانيا: التعريف الاصطلاحي:

المفهوم الشائع والمتداول في الإصلاح المعماري حتى الآن أن البلاطة هي الممر الممتد رأسيا، عموديا في بيت الصلاة من جدار القبلة إلى الصحن، وهذا لا يعني أن هذا المصطلح جديد الاستعمال بل ذكرته مصادر عديدة ومتنوعة.

[1] golm.w. Mills, The technique of the castings for sculpture, B.T. Batsford td London, p.3

[2] golm.w. Mills, The technique of the castings for sculpture, B.T. Batsford td London, p.3

[3]غالب عبد الرحيم، موسوعة العمارة الإسلامية، جروس برس للنشر، بيروت ،19_8، ص 322.

[1]"ويستعمل أيضا للدلالة "على القطع التي تكون في الغالب هندسية الشكل لتغطية وكسوة الجدران وأرضيات المعالم بالمواد المختلفة.[2] "وهذا التعريف يقترب من الشرح اللغوي أكثر من الإصلاح الذي ذكرناه.

6. تعريف التقنية:

اختلفت التعريفات تحول مصطلح التقنية باعتبارها وسيلة لإنجاز أو تحقيق غاية " وإن لتطور التقنية أثر فاعل في حركة الرسم انتقالا من طور لأخر ويتصدر بذلك تمهيدات الثورة الصناعية وما أفرزته من معطيات تقنية ومنجزات علمية عملت في الفن مثلما عملت في الأنساق المعرفية المكونةللحضارة، وكذلك بالنسبة للوحة، ففي مجال التجارب المتعددة التي أجراها الفنان المعاصر على الخامة ،واختارها نجد أنها توصل إلى تقنيات جديدة والتي أفادته في التعبير عن موضوعه بشتى الطرق."[3]

7. مفهوم القشاني:

هي كلمة فارسية عربية للدّلالة على نوع من أنواع الخزف،ويعتبر القشاني "مصطلح معماري فني أطلق في العراق وإيران ،وتركيا على البلاطات الخزفية التي تغطي الأرضيات وجدران الأبنية كلها أو جزء منها لزخرفتها أو حمايتها."[4] وقد عرف أحيانا باسم القشاني أو الكاش ،أو القاشي.[5] "وقد ذكرها (الياقوت الحموي) في كتابه معجم البلدان "بأن كل هذه الألفاظ مستخرجة من كلمة (قاشان)وهي مدينة إيرانية اشتهرت بإنتاج الخزف ،وتعتبر من المراكز الكبرى التي ساهمت في تطوير الفنون الخزفية عبر مختلف الفترات الإسلامية .

وذكرها القلشداني على ألسنة الرحالة فقال[6]."إنها مدينة قاشان لم تتأثربالغزو المغولي كثيرا الذي أثر على الفنون في تلك المنطقة.[7]"

8. الجرافيتي:

[1]–غالب عبد الرحيم، موسوعة العمارة الإسلامية، مرجع سابق، ص 78.

[2]– محمد حمزة إسماعيل الحداد، الكامل في المصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ،2002، ص25. ص 23

[3]أبي العباس أحمد القلقشندي، الصبح الأعشى في صناعة الأنشا، جزء4، مطبعةالأميرية، القاهرة ،1914.، ص371.

[4]– سعد زغلول، العمارة والفنون الإسلامية، الناشر، منشاةالمعارف، الإسكندرية، دط، ص451.

[5]سامي محمد نوار، الكامل في المصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص25.

[6]سامي محمد نوار، الكامل في المصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، (مرجع سابق)، ص 26

[7]أبي زكرياء يحي ابن خلدون التونسي، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد المجلدالثاني، الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر ،2011، ص124

أولا تعريف الجرافيتي لغة:

لفظ جرافيتي هو مصطلح يرجع إلى أصل لاتيني غير أن هذا المفهوم المستحدث لهذه قد ظهر في إيطاليا بلفظGraffito والتي تعني الرسوم والكتابات المخططة بالفحم أو المنقوشة على الآثار القديمة، وكذاك على البنايات المعاصرة، فكلمة جرافيتي في اللغات الأوروبية تشير إلى نوع من الرسم، أو النقش، أو الكتابة على الجدران والتي تتراوح بين نقش بسيط أو لوحة فنية معقدة وهي بالإيطالية مشتقة من كلمة "خدش "أو حك سطح، فتستخدم في الكثير من لغات العالم بمعنى الرسم أو الكتابة على الجدران.

ترجمت الجرافيتي للغة العربية والتي تعني الكتابات الجدارية، أو الحائطية وذلك عام 1979 م من قبل الباحث (خليل أحمد خليل في كتابته مبنى الصورة)، ومند ذلك شاع استعمال هذا المصطلح في اللغة العربية، وبالعودة إلى منشأ هذا " المصطلح " فان الأبحاث ترى من الأصل الإيطالي للكلمة وهي بدورها مشتقة من اللغة اللاتينية. "[1]

ثانيا تعريف الجرافيتي اصطلاحا:

تعددت استخدامات كلمة الجرافيتي في الفنون التشكيلية وعرفت على أنها :"كلمة نقصد بها الخدش وتأخذ كلمة " جرافيتي " بالفرنسية والإنجليزية نفس المعنى ،وتستعمل للدلالة على المفرد ،والجمع على حد السواء، وفي معناها المعجمي تلك الكتابة التي تجسد بخط كبير ومتميز بحيث قراءتها من بعيد ، وذلك على كل الواجهات سواء العامة أو الخاصة، وحتى على الأسطح الملساء المفتوحة على المحيط.[2]"

لعل فن الجرافيتي هو أصل الفنون في تاريخ البشرية مارسه الإنسان القديم على جدران الكهوف والمغارات "وتطور هذا الفن وتشعب منه عدد من الفنون وبالعلوم بعدما تحول الإنسان الى رسم اللوحات الفنية وحفر التماثيل والكتابة الأبجدية مدونا الماضي الذي حفظته الجدران لتخبر الناس في العصر الحديث عن العصور القديمة التي مر بها الإنسان.[3] " ولقد أصبح فن الجرافيتي ظاهرة فنية جمالية وانتشر في جميع انحاء العالم وأصبحت الجدران هي الأرضية للتعبير عن رغباته." ولقد اتصل فن الجرافيتي بكل التخطيطات العشوائية التي يحدثها الأطفال على جدران منازلهم أو على الأرضيات لغداء كل ما يجول في خواطرهم ، مما جعل النظام التعبيري للفن الجرافيتي يتسم بسرعة القراءة

[1]سامي محمد نوار، الكامل في المصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، (مرجع سابق)، ص28.

[2]– بوعلام باي، فعالية الجرافيتي النضالية في التعبئة الهوية (خلال عهد الاستعمار نموذجا)، مجلة الإنسان والمجتمع، العدد8، جامعةتلمسان، جوان2014، ص29.

[3]بوطغان سهام، غنوشي كنزة، دلالات الكتابات الجدارية، دراسةسميائية، شوارع بجاية (أنموذجا)، مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة العربية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية ،2016 ،2017ص،118

وسهولة التعريف بالفنان ،مما تنوعت المعالجات ،والتطورات إذ تمثل حالة إفصاح عن حوار الإنسان مع ذاته، ومع الآخرين .

وتمثل مدينة نيويورك الأمريكية من أهم مدن العالم بروزا في مجال الجرافيتي ويعود بداية هذا الفن إلى الستينيات من القرن الماضي ، حيت اشتهر هذا الفن بوصفه وسيلة للتعبير بعتمتها سكان المناطق الشعبية والصغيرة وكذاك ارتبطت بالعصابات في تلك المدن.[1]"

ولقد تعددت الآراء والتعارف لهذه الظاهرة فمن الصعب الوصول إلى مفهوم دقيق لها" غيرأن مصطلح فن الشارع استخدم إشارة إلى كافة أنواع التعبير الفني للمناطق الحضرية، والتي ولدت من ثورة الجرافيتي، التي تحمل قيم جمالية وأساليب مختلفة تماما عما كان سائدا في السبعينيات والثمانينيات في نيويورك.

وصنفت الجرافيتي من قبل الباحتين وكان أهمها تصنيفين:

أ) **نقوش جدارية (كتابات صخرية)**: وتخص مدونات الماضي التي تركها بنوا اجدادنا مثل بومباي وفي التاسيلي.

ب) **جرافيتيا معاصرة**:تشمل الممارسة الشبابية الرافضة للأوضاع خصوصا في منتصف الستينيات ،وما زادها انتشارا علب البخاخ الرذاذ الذي كان مسهلا لعملية التصوير.[2]

9. التجريد:

أ) تعريفه لغة:

عرف على أنه هوعملية ذهنية يقوم فيها الذهن بالنظر في عنصر من عناصر الإمتثال أو التصور، صارفا النظر عن سائر العناصر، والتجريد يفصل في الذهن ما لا يمكن فصله في الإمتثال، ويختلف التجريد عن التحليل، من أن التحليل ينظر في كل عناصر الإمتثال الذي يقوم بتحليله.

ب) **التجريد اصطلاحا:**

[1]– ندى بنت سعود بن سعد الجريان، رؤية معاصرة إلى فن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في التربية الفنية، كلية التربية جامعة أم القرى، المملكة العربة السعودية ،2013 م.2

[2] – سلوى محسن حميد عبد الغاني الطائي، جماليات الرموز البيئية في الفن الجداري العربي المعاصر كلية، الفنونالجميلة، مجلة جامعة بابل، المجلد 24، العدد4 ،2016.

استعمله أرسطو لأول مرة Aphianesisتكون الماهيات الرياضية من المحسوسات، وتقوم هذه العملية في أن يضع الفكر بين أقواس المادة، من حيث هي مبدأ الحركة.

أما التجريد فلسفيا: فعرفه "توما الإكويني" والذي لم يخرج عما قاله أرسطو"إن التجريد يتعلق بالماهية من حيث هي مبدأ يوحد بين الخواص، وهو على نوعين: تجريد الشكل أو الصورة، وهو يؤدي إلى العلم الرياضي، وتجريد الكل، وهو يؤدي إلى العلم مثل : العلم بطبيعة الأمور الفيزيائية.[1]"

[1]سامي محمد نوار، الكامل في المصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، (مرجع سابق)، ص 57.

الفصل الأول

المبحث الأول: الجمالية المفهوم والمصطلح.

- ❖ تعريف الجمال لغة.
- ❖ تعريف الجمال اصطلاحا.
- ❖ الجمال عند المسلمين (أبي حيان التوحيدي، الغزالي).
- ❖ الجمال في الفكر في الفكر الغربي

المبحث الثاني: معايير الجمال في الفكر الغربي والاسلامي

- ❖ تعريف المعيار لغة
- ❖ تعريف المعيار اصطلاحا
- ❖ معايير الجمال في الفكر الغربي
- ❖ معايير الجمال في الفكر الإسلامي

المبحث الثالث: الرمزية في الفن التشكيلي.

- ❖ ا لرمز المفهوم والمصطلح.
- ❖ نشأة الرمزية في الفن التشكيلي.
- ❖ رواد الرمزية في الفن التشكيلي
- ❖ دلالة الرموز في الفن التشكيلي

منذ نزول البشرية وهي في تقديم الأعمال الفنية المتنوعة، سواء ما تعلق بالفنون الجميلة، أو الفنون التطبيقية لم يخلو عصر من عصور البشرية من مسألة الجمال، ويعتبر الفن من أهم المسائل التي معالجها علم الجمال، "فعلم الجمال علم ضروري، لأنه هو الذي حدد لنا طبيعة الفن على غرار العلوم الأخرى التي ترى بأنها هي التي تحدد طبيعة الفن. وترى بأن الفن لا حاجة له بالفلسفة وإنما هو بحاجة إلى علم النفس، والاجتماع والتاريخ وإن كان هناك من يرى بأن علم الجمال لا يضيف شيئا إلى الفن، لكنه اعتقاد خاطئ لأن هناك أسئلة لا يستطيع أي عالم أن يجيب عليها.

فمهمة الجمالي هي تفسير قيمة الفن بعيدا عن باقي العوامل الفن" أما علم الجمال فهو ببحث عن طبيعة الفن، ولماذا للفن الجميل قيمة، فهناك من يرون أن الفن له أعظم قيمة بين كل الإنجازات التي تستطيع التجربة البشرية أن تحققها.

ومن هذا المنطلق لابد من دراسة علم الجمال دراسة نقدية فلسفية" وذلك من خلال الاعتماد على علم النفس، وتاريخ الفن، والنقد الفني، فكل هذه العلوم في اتحادها مع بعضها البعض تجعلنا نقوم بدراسة جمالية حتى ندرس علم الجمال، أو نصدر حكما على عمل فني إذ لابد من الاعتماد على شواهد جديدة أو نغير فلسفتنا، أو نظرتنا عندما نعثر على هذه الشواهد ،أي يجب أن ترك نوافذ الذهن مفتوحة بطريقة تجريبية.

وتناولنا في هذا الفصل علم الجمال ونشأته عبر العصور وأهم التصورات الفلسفية والجمالية لأهم الفلاسفة القدامى والمحدثين إضافة إلى تتبع مراحل الرمزية ومكانتها في الفن التشكيلي فالتاريخ الرمزية مرتبط بتاريخ الإبداع الإنساني ويعتبر الإنسان هو صانع الرموز" والرمز والبرهان هما القوة المهيمنة في الحياة البشرية، وباختلافها فلقد "تعددت أشكاله ومعناه طبقا للظروف الموضوعية المحيطة بالإنسان فضلا عن وظيفة الرمز وفاعليته ضمن الحقل التربوي، والإنساني.واعتبر الإنسان منذ وجوده كائنا رمزيا يحمل رموزه معه بتداخل الأزمنة والعصور، سواء كانت الرموز حيوانية تدل على فعاليات حياتية، أو رموز عقائدية فقد ظهرت رموز الحياة، والموت فيجسده في المنحوتات مثل: حيوان (العجل) الذي هو رمز الحياة والخصب (وهو رمز الإله أدد وآلهة المطر)، أما حيوان الأسد هو(رمز الموت والقوة)، وعندها يترجل هذا المفهوم الرمزي من الديني إلى الاجتماعي وصولا إلى مقولات الفن وتمثيلاته على الصعيد البصري. ومن خلال ما سبق ذكره يتبين لنا أن الرمز يحتوي على قيم جمالية تبقى خالدة عبر الأزمنة ويحتاجه الإنسان في مختلف العلوم والحضارات.

I. المبحث الأول: الجمالية المفهوم والمصطلح.

1. تعريف الجمال لغة:

والجمال هو الحس يكون في الخلق والخلق، كما ورد لفظ الجمال في الحديث الشريف {الله جَميلٌ يحبُ الجَمالْ}.[1] ويعرف الجمال في قاموس **ويستر** بأنه: «الجمال هو الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفّنية والخبرة الجمالية وتفسيرها »ويقول في هذا الشأن ابن الأثير «الجمال يقع على الصّور والمعاني وإمرأةجَملاءْوجميلةٌوقيل: فهي جَملاء كبدرٍ طالعْ "وبدأت الخلق جميعاً بالجمال وتجملَالرجل: تزين.» [2]

جاء تعريف الجمال في مقاييس اللغة بصيغة "جمل": الجيم، والميم، واللام، وهما أصلان أحدهما يجمع عظم الخلق والأخر (حسن) والجمال ضد" القبح ". ويعرف الإمام القرطبي الجمال بقوله:" الجمال يكون في الصورة وتركيب الخلقة، ويكون في الأخلاق الباطنية وتكون في الأفعال، فأما جمال الخلقة فهو أمر يدركه البصر ويلقيه القلب وتتعلق به النفس من غير معرفة وجهة ذلك.

وعرف الجمال في **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** بأنّ الجمال: «هو نزعة مثاليّة تبحث في التّشكيلات الخلفية للإنتاج الأدبي، والفنيّ تنزل عناصر العمل في جماليته، وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، كما ينتج كل عصر جماليته إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل يوجد جمالية نسبية تساهم فيها الأجيال ،والحضارات والإبداعات الأدبية والفنّية ."[3]

2. تعريف الجمال في المصطلح:

لقد اعتمد العلماء في تعريف الجمال اصطلاحا على المعنى اللّغوي له فعرفوه على أ نه:"رقة الحسن وهو قسمان جَمالٌ مختص بالإنسان في ذاته أو شخصيته ،أو فعله فجمال يصل منه إلى غيره» .[4]ويقول الفيلسوف(**هربرت ريد**) في هذا الصدد" إننا نستطيع فيما أعتقد أن نقسم الأشكال التي حققتها الأعمال الفنية الناجحة إلى نوعين: الأول وهو ما يمكن أن يسمى بالشكل البنائي، أو الهندسي والثاني وهوالشكل الرمزي المجرد، أو المطلق والمشكلة

[1]- إ بن منظور لسان العرب، الجزء 1 دار الجيل، بيروت المجلد الأول 1988

[2]محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة صادر جزء 1 ص1 ،263 - 264

[3] المرجع نفسه ،ص 40.

[4] – المناوي محمد عبد الرؤوف، التوقيف على مهم التعريف، دار الفكر المعاصر، بيروت ط 4 ،1990.

الوحيدة هي إننا حينما نضع في اعتبارنا تركيب هندسيا ما بعيدا عن مضمونه، فإننا نتجه إلى أن ننزل بالشكل كله مستوى شيء مجرد، أو مطلق بل ورمزي والرمز دائما ينطوي على مفهوم فكري، ومرجع تاريخي في الفن، حيث يستمد حضوره أحيانا من الواقع وهذا ما تؤشره طبيعة دلالة الرمز وانشغالاته سواء كان ضمن سيمياء التواصل أو سيمياء الثقافي.[1]".

يعرف أفلاطون الجمال بقوله: "هو ظاهرة موضوعية لها وجودها سواء يشعر بها الإنسان أم لا يشعر" ولعل (الجمالية أوعلم الجمال) في الأصل مفهوم فلسفي، يبحث بالدراسة والتّحليل في شروط الجمال ومقاييسه، ومضامينه، وتجلياته في الآثار الفنّية والإبداعية، فيفسرها تفسير فلسفي منبثق من أساسيات علم الجمال "الإسطتيقا "ليحدد تجليات الجميل والقبيح.

وفي تعريف أخر لأفلاطون الجمال بقوله: «هو جمال الألوهية الغير محسوسة أي أن الجمال يمكن في الصورة العقلية ولذلك يقول:« الجميل هو المعقول المدرك بعلاقته بالخير ومن المؤكد أن هناك محاولات كثيرة قد جرت بغرض التواصل إلى تعريف الجمال غير أن المحاولات كانت شديدة التباين في أراءها، وذلك بسبب كونها ظاهرة الجمال. نسبية وتتغير مع تغير المكان والزمان، وهكذا فليس هناك تعريف (الجمال) تعريفا شاملا لأنه يتغير مع تغير الذوق [2].«

واستنادا لهذه التعاريف المختلفة في تعريف الجمال وما يمكن أن نستنتجه من خلال ذلك هو أن الجمال ليس شيئا واحدا، قد يكن ماديا، أو معنويا أو أنه ليس موجود على أرض الواقع، بل للجمال معاني كثيرة تختلف من شخص لآخر، وفي اعتقادي إن الجمال هو نوع من الفن يوقظ فينا الدهشة والأحاسيس والشعور الإيجابي، ويعطى معنى للأشياء وتختلف رؤية الناس للجمال من شخص لآخر.

1. علم الجمال: Esthétiques

لم يترك الحكم على الأشياء الجميلة أو القبيحة لأذواق الناس دون قواعد تضبطه، قنن المقاييس، وأصبح للأحكام الجمالية علم قائم بذاته.

أ) تعريفه لغة:

[1] المناوي محمد عبد الرؤوف، التوقيف على مهمالتعريف، دار الفكر المعاصر، بيروت ط 4 ، ص 50.

[2] ستين ولتر، فلسفة هيجل، مرجع سابق، ص 225.

يعرف علم الجمال بالفرنسية Esthétique وبالإنجليزية Aesthetic وطبقا للفظ "Aesthes" كما أنه قد وقع تحت عبارة "logic" أي علم ما هو بين أو منطق وإن لفظة "Logikos" أي ما هو بين أو منطقي، كما يمكن وصفه تحت عبارة "Aisthétos" أي ما هو محسوس.

وبذلك فإن المعنى الحرفي أو الأولي للفظة "Esthétique" هو مرادف لما تعنيه لفظة "Sentio" في اللاتيني أي الإحساس عموما، أكان ناجما عن حس ظاهر أو عن حس باطن. [1]"

ويرجع أصل هذه الكلمة إلى اليوناني aresthesis أي (الإحساس) وهو مذهب فلسفي يهتم بمسألة الجميل كما عرف أيضا في بعض المعاجم اللغوية على أنه:" علم موضوعه إصدار حكم قيمي يطبق على التمييز بين ما هو جميل وما هو قبيح. »[2]

ب) اصطلاحا:

أما عن التعريفات الاصطلاحية فهي كثيرة ومتنوعة فلسفيا أول من دعى إلى إيجاد علم الجمال والفيلسوف (ألكسندرجوتليب بمغارتين)Baumgarten– Gوذلك في سنة 1735 في كتابه:" تأملات فلسفية "في موضوعات تتعلق بالشعر، وقد قصد إلى ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية، وهي معرفة وسط بين الإحساس المحض (وهو غامض مختلط)."[3]

3. الجمالية:

وعرف قاموس إسكفورد الجماليات: بأنها: «هي المعرفة المستمدة من الحواس "وهو تعريف قريب من الذي أصدره الفيلسوف كانط حيث يقول:« إن علم الجمال هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة. بالإدارك الحسي »

"أما الفيلسوف" فريدريك شيلر **Fridericus Schiller** فيرى:" أن علم الجمال هو تقدير الجمال، وأكثر المصالحة كمالا بين الأجزاء الحسية، والعقلانية من طبيعة الإنسان".

أما الفيلسوف شوبنهاور "» علم الجمال هو تأمل الجمال، وهو أكثر الفكر النقي تحررا من إملاءات الإرادة، هنا نتأمل الكمال من حيث الشكل ،من دون أي تدخل للمنفعة ،أو لأهداف سياسية ،سيفسد الهدف والمعنى الحقيقي من الجمال ،وهو بالتالي وسيلة من وسائل المحاربة ومقاومة المعاناة (أما الفيلسوف جورج سان تيانا) يرى

[1] بلبشير حورية، إشكالية الفلسفة عند جورج سانيتانا، ص 56.

[2] بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية الد راسات، بيروت، لبنان، ص 36.

[3] بلبشير حورية، إشكالية الفلسفة عند جورج سان تيانا، مرجع سابق، ص 57

أن علم الجمال مذهب يقرر أن الفن مجرد محاكاة للطبيعة، ويقابل السريالية، والتجريدية وغيرها، على إبراز الأحوال اللاشعورية أما الواقعية الوجدانية فهي نظرية حديثة تفضي على العلم بعدا إنسانيا، مما يساعد على إبراز القيم الإنسانية.

ويعرف علم الجمال بالفرنسية Esthétique وبالإنجليزية Aesthetic وطبقا للفظ "Aesthes" كما أنه قد وقع تحت عبارة "logic" أي علم ما هو بين أو منطق وإن لفظة "Logikos" أي ما هو بين أو منطقي، كما يمكن وصفه تحت عبارة "Aisthétos" أي ما هو محسوس. وبذلك فإن المعنى الحرفي أو الأولي للفظة "Aesthetic" هو مرادف لما تعنيه لفظة "Sentio" في اللاتيني أي الإحساس عموما، أكان ناجما عن حس ظاهر أو عن حس باطن. "1ومن خلال هذه التعريفات يتبين لنا أن علم الجمال مهما اختلفت طبيعته فهو في الأخير يعبر عن النفس الإنسانية، سواء ما تعلق بطموحاته وأعماله الجمالية وهو أيضا علم يدرس المقاييس والقيم التي تبحث عن الشيء الجميل مهما اختلفت صفته

أهمية علم الجمال:

تعد دراسة علم الجمال من الدراسات التي تحظى بأهمية كبيرة لأرقى أعمال الإنسان في أسمى معانيها الفكرية والعاطفية، فهي بطبيعتها " تعكس، نشاطه، ومشاعره، وانفعالاته ومدى العلاقة بين هذه الأعمال الفّنية تصويراً ونحتاً، وأدباً، وموسيقى مع الإنسان الفنان الذي أنتجها من جهة أخرى، والإنسان الذي تذوقها سمعاً وبصراً من جهة أخرى. ومن هنا تبدأ دراسة أهمية علم الجمال والجّمالية من خلال علاقتها الوثيقة مع الإحساس الجمالي والشعور بالحياة التي تدفع بنا إلى التأمل والتفكير، وحب العمل والتجديد، والابتكار.

ويكاد الباحث (كان برت ليمي) في بحثه عن علم الجمال عن مدى أهميته بقوله: « أن المعّرفة الجمّالية هي كشف الإنسان عن الأشياء في واقعها العميق الذاتي، وفي أشد علاقتها خصوصية ولهذا فهي تسمح لنا بأن نتنبأ بما وراء الأشياء والإنسان.» [2]

يبحث علم الجمال عن الجمال، والقبح ويكشف عما يدور في الخفايا الميتافيزيقا، ويحاول استكشاف الخصائص الجمالية إن كانت موضوعية، أو ذاتية، أي موجودة في عقل الشخص القائم بالإدراك .وإن علم الجمال يقوم بوصف الظواهر الفنّية ويفسرها من خلال الخبرة الجمالية. أمّا قديماً فكان علم الجمال يقوم بدراسة الجمال

[1] بلبشير حورية، إشكالية الفلسفة عند جورج سان تيانا، مرجع سابق، 58.

[2] ستين ولتر، فلسفة هيجل، مرجع سابق، ص 36.

الموجود في الطبيعة، أما استعماله الحديث تجاوز دراسة الجمال في الفن والطبيعة إلى الإعتناء بعملية الإبداع الفني، والتذوق الفني.[1]"

ومن هذا المنطلق يتبين لنا أن علم الجمال يتمتع بأهمية كبيرة ليس فقط عند الفنانين بل أصبح في عصرنا الحالي ضروري نستعمله في مختلف مجالات الحياة. وتزداد أهميته بدخول الفن إلى الحداثة والعصرنة مما يتطلب ذلك استخدامه بكثرة على جميع أصعدة الفن بمختلف أشكاله.

1. خصائص علم الجمال:

يتميز علم الجمال بمجموعة من الخصائص والسمات فالجمال هو خارج عن إرادة الإنسان وهو امتزاج روحه بروح شيء في هذا الشيء ليكتشف عن شيء آخر، ويدرك من خلاله خصائص الجمال، ومن أهم هذه الخصائص:

- أنه يرفض القواعد السابقة على إنتاجه، لأنه يسعى في غير النموذج، ماعدا النموذج الذي لا تكون صورته واضحة تمام الوضوح لدى المبدع لحظة الإبداع، لكنه ينتظم ويبنى وفقا للمتعة التي ينشدها المبدع، وتوجهه في عمله.
- يعبر تعبيرا عن شعور داخلي يتميز بالتدفق والانسياب.
- أنه ذو طبيعة إنسانية، لأن الكائن الحيواني لا يستطيع أن ينتج جمالا .

أنه عمل قصدي وصادر عن الوعي، لأن الإنسان أنتجه دف تبليغ رسالة، ولم يكن مجرد ترف فكري، أو سلوك غير إرادي.

- الكثير من معطياته وعناصره غير قابلة للتبرير الموضوعي، نظرا لطغيان الذاتية فيها، وإغراقها في الجوانب المعنوية والباطنية للإنسان.
- يقوم على منطق خاص به، مما يجعل منطق الواقع لا يسعف في تفسيره أو الحكم عليه ويقوم على الذاتية والفردية أساسا في إنتاجه.
- لا تستطيع المعرفة لوحدها أن تنهض به، بل لا بد من الإستعداد الفطري أيضا، والملكات والقدرات الباطنية، فتعلم قواعد الجمال لا يمكن أن تعطي فنا على الرغم من أهميتها.

-يقتضي تقييمه بالنظر إليه في شموليته، إذ لا قيمة للعنصر الواحد في ذاته، ولأن مختلف عناصره تتجه لخدمة النسق

[1] حسبن الصديق فلسفة الجمال، ومسائل الفن عن أبي حيان التوحيدي مرجع سابق، ص2

يتضمن أهدافاً غير جمالية وغير مفصح عنها، إلى جانب الهدف المركزي الذي يتمثل في تحقيق اللّذة، والمتعة وإنّ المقاييس الأساسية لتحديده تتسم بالطبيعة الداخلية إذ ينتجها الناقد ساعة العملية النقدية.[1]"

أولا: مفهوم الجمال في الفكر الغربي:

لا شك أنّ الجمال قد أثار انتباه الناس من قديم الزمان .وقد أبدع الإنسان الآثار الجمالية ولعل الفلاسفة الغربيون قد بحثوا في القضايا الجمالية ضمن رؤيتهم الفلسفية العامة للوجود، وذلك انطلاقا من الخلفية الميتافزيقية قبل أن يفلسف موضعها، ثم عرضها للبحث فيها "فكانت فلسفة الجمال واصطنع الإنسان المناهج التجريبية في دراستها، فكان علم الجمال التجريبي الذي انصرف عن دراسة الجمال كما ينبغي أن يكون في البحث الواقعي كما هو كائن بالفعل.[2] "

وإن كان علم الجمال قديم ، وحديث فهو قديم كأفكار جمالية و لكنه حديث كعلم مقنن ، له نظرياته ولقد برز للمرة الأولى في الفلسفة ما قبل سقراط ، ثم كان العصر الذهبي عند **سقراط**[3]و أفلاطون، وقد خلط اليونانيون بين فلسفة الجمال، و علم الجمال، و فلسفة ما بعد الطبيعة حتى وضع الأساس النظري لعلم بمعني " فلسفة الجمال" ويعتبر "كانط " مؤسس نظرية الجمال في صورته العلمية حيث وضع نظرياته وفي الجمال ،والكمال ويحث في طبيعة الفن و المناهج التي تتبع في تصنيف الفنون الجميلة وتبعه هيجل وفلاسفة آخرون إلى غاية العصر الحالي.[4]"

وفيما يلي سنتناول أهم الآراء الجمالية في الفلسفة اليونانية:

1. **الفكر الجمالي عند اليونان:**

اهتم مند القديم الفلاسفة اليونانيين بالحكم الجميل ولقد أنتجت الحضارةاليونانية فنوناً لها صفات جمالية ونفعيّة، وكانت الحضارات الإغريقية أولى الحضارات التي اهتمت بالحكم الجمالي وأفرزت فكراً متقدما على الفنون ومن

[1]–بالبشير حورية، فلسفة الجمال عند جورج سانتايانا، مرجع سابق، ص 170.

[2]– حسين الصديق فلسفةالجمال، ومسائل الفن عن أبي حيان التوحيدي، الصفحة نفسها.

[3]**سقراط**: فيلسوف عظيم تعلم على يد سقراط، كتب نحو تلاثين محاورة تناول فيها مواضيع مختلفة مثل نظرية المعرفة، المنطق، اللغة، الرياضيات الميتافيزيقا، الأخلاق، السياسة. أنضر (مجموعة من العلماء والباحتين، الموسوعة العربية الميسرة، مرجع سابق ص3491.)

[3]– توفيق الطويل، أسس الفلسفة، مرجع سابق، ص 472.

[4] – أ نعام الجندي، في الأدب العربي، دار الرائد العربي، دط ،1970، دط، ص 32.

أهم هؤلاءالفلاسفة: سقراطSocrates ،وأفلاطون[1]Plato , وأرسطوAristoteelles " وهكذا تكونت بذور النقد الفني النظرية في القرن الخامس قبل الميلاد ،حيث كان هؤلاء الفلاسفة وهم أول من كتب في فلسفة الفن والجمال.

ويرجح المؤرخون بداية الفكر الجمالي كان قبل الإغريق وهي عصور قديمة، يليها العصر اليوناني بمراحله الثلاث، الإغريقية، اليونانية، والرومانية ثم العصر الوسيط، أو عصر الظلمات ويشمل الحضارة العربية في تألقها وازدهارها والحضارة الأوروبية في ثم المرحلة المعاصرة دهورها واضمحلالها، تم العصر الحديث الذي يشمل النهضة الأوروبية بكل مراحلها ثم المرحلة المعاصرة."[2]Socrates, Plato, Aristote les

لقد تطور الفكر الجمالي عند اليونانيين بدرجة كبيرة فلقد وضع مفكروها هذه التأملات وصاغوها على شكل نظريات فتناول الفلاسفة حقيقة الجمال ومعناه، و، معاييره واضعين بذلك اللبنة الأولى لعلم الجمال. وفيما يلي أهم آراء الفلاسفة وتطلعاتهم للجمال:

هيرا قليط:Héra Kleit (556–480 ق م):

لقد جعل من الآلهة نموذجاً كاملاً ومثلاً أعلى للجمال، ورأى أنه من الصعب قيام علم خاص يعالج الجمال نظرًا لنسبية الأحكام الجمالية بين الناس.

فيثاغورسPythagoras :576–497 ق م:

يرى **فيثاغورس**[3] نظرية العدد هي أساس العلاقات الجمالية، فالموجودات جميلة حسب تناسقها وتدريجها فالمعيار الجمالي عند فيثاغورس هو معيار رياضي وهي جمالية مثالية تقوم على العقل."[4]

1.1الجمالية عند أفلاطون:427 – 347 ق م:

اهتمت الفلسفة اليونانية مند القديم بالجمال باعتباره مبحثاً مهماً، فتعددت آراء الفلاسفة اتفاقاً واختلافاً، ويعتبر أفلاطون من الفلاسفة الذين اهتموا بالجمال وعبروا عنه في محاوراته فأقام مثالا، وهو الجمال بالذات ذلك الذي

[1]**أفلاطون:** فيلسوف يوناني تتلمذ على يد سقراط، كتب نحو تلاتين محاورة تناول فيها مواضيع مختلفة نضريه المعرفة، المنطق، اللغة، الرياضيات الميتافيزيقا، الأخلاق، السياسة. أنضر (مجموعة من العلماء والباحتين، الموسوعة العربية الميسرة، ص3491).

[2]أ نعام الجندي، في الأدب العربي، دار الرائد العربي، مرجع سابق، ص 28,

[3]**فيثاغورس:** فيلسوف يوناني ولد في ساموس، رأى ان جوهر الاشياء هو العدد. أنضر (مجموعة من العلماء والباحتين، الموسوعة العربية الميسرة، شركة أبناء شريف الانصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1965،1، ص343.

[4]-عزت السيد أحمد، الفلسفة والفلسفة النمطية، دعوةلكتابة، تاريخالفلسفة، مجلةالمعرفة، وزارةالثقافة، دمشق 97 ،2005ص343

يحدث به الصانع في خلقه لموجودات العالم المحسوس، واهتم باكتشاف الجمال في الموجودات الحسية بين الأفراد، ولكنه أخذ يصعد تدريجيا من هذا الجمال الفردي المحسوس ليكشف عليه في الأفراد جميعا، وهكذا يشارك فيه الجمال المحسوس ثم إنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال.[1]"

كانت أفكار أفلاطون الجمالية مختلفة عن معاصره، فنجده يتحدث عن الجمال الحقيقي "والذي كان مبنيا على المثالية حيث يميز بين عالمين عالم الظلال، وعالم المثل، والجمال الحقيقي عنده يكون في عالم المثل فالعالم الأول هو عالم الأجزاء والنقص، أما عالم المثل عند أفلاطون هو "حقيقة الجمال فالأشياء تبدو جميلة وغير جميلة حسب درجة استعدادها والأشياء تكون أكثر جمالاً كلما تخلصت من طابعها المادي وارتقت إلى صورها الروحية، وتعد الجمالية الأفلاطونية جمالية تصاعدية، ومتسلسلة من درجة لأخرى. وهكذا أضاف أفلاطون إلى جانب النزعة العقلية اتجاهها صوفياً في مفهوم الجمال.

وعلى إثر ذلك نجد أفلاطون يصف الذات الجمالية المستمدة من تذوق الفنون ويرى بأنها تنشأ من إحساسنا "ويكون ذلك عن طريق جمال الألوان ، والأشكال ، والأصوات و لا تكون مصحوبة بألم .ويقول أفلاطون في هذا المعنى :« إنّ الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية بل أقصد الخطوط ، والدوائر ، والمسطحات ،و الأحجام المكونة منها بواسطة الأساطير و الزوايا ويتأكد ذلك بقوله :« إ نّ مثل هذه الأشياء ليست جميلة جمال نسبي مثل باقي الأشكال ،و لكنها جميلة جمالاً مطلقاً كما أنّ اللذة المستمدة منها لا تتوقف عن الرغبات و الحاجات الإنسانية » .[2]

وهكذا تميز أفلاطون بمفهومه الجمالي بتطوره تحوي المفهوم المثالي ونجد في كتابه الجمهورية يتحدث عن جمالية تصاعدية "وذلك بإعطاء الجمال المفهوم الكيفي، والكمي، ونجد عنده الجمال السامي مرتبط بفكرة الحق والخير، فالجمال في رأيه هو بهاء الحق، والخير، والجمال الحقيقي.[3]"

واستناداً لمفهوم الجمال عند أفلاطون نستنتج أن فلسفة الجمال عند أفلاطون تقوم على فكرة التعالي والتي يرى بأنّها أسمى من هذا العالم، وكي نتذوق الجمال العميق يجب أن نقترب من المثاليات، فالجمال عنده هو محاكاة للجمال الإلاهي المقدس والتي يتمثل في عالم المثل.

[1]–مهدي على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص 16.

[2]– أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، 2013، ص 76.

[3] – علي بن علي، المعطي محمد، فلسفة الفن، رؤية جديدة، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 1985، ص 21.

1.2الفكر الجمالي عند أرسطو (384–322 م):

لقد تحدث أرسطو عن الفن والجمال بأسلوب علمي عما سبقه من الفلاسفة اليونانيين ،ولعل التأمل في فلسفة أرسطو "يدفعنا إلى إستنتاج ملاحظة هامة جدا مفادها أنّ العلاقة بين جماليات أفلاطون، وجماليات أرسطو هي علاقة بين فلسفتين متفقتين، ومختلفتين في آن واحد، فلسفة أفلاطون هي عقلانية محكومة بالواقعية، أما فلسفة أرسطو فيرى فيها أنّ التناسق، والانسجام، والوضوح هما من أهم خصائص الجميل فالجمال إذن موجود."[1]

ولقد اهتم أرسطو بالمبادئ الجمالية في كتبه الأكثر شهرة مثل كتاب (فن الشعر) والذي يقول فيه " أنّ الموضوع الجمالي سواء كان كائنا حياً أو شيء أخر يتكون من أجزاء، ولِكي يكون جميلاً فيجب أن ينطوي على نظام لأجزائه ويجب أن يكون له شكل معين، لأن الجمال يعتمد على الشكل النظام المعتمد."[2]

كما يعبر عن أرسطو عن فكرته بشأن التناسق والانسجام، والوضوح باعتبارهما أهم خصائص الجميل، والجمال إذن موجود على نحو موضوعي ،وإن كان هناك جمالا حقيقيا في هذا العالم، فهو مصدر أعمالنا الفنّية وعينا الجمالي، والفن حسب أرسطو محاكاة تنشأ من ميل الإنسان الغريزي للتقليد و، ميله للإيقاع ويميز أرسطو بين فنون نافعة وفنون جميلة."[3]

فالتميز هذا يقودنا إلى فكرة أوسطية مفادها "الجميل في الفن كما هو في الطبيعة، لذلك تميزت فلسفة أرسطو الجمالية بالواقعية وجعلت المادة جزءاً جوهرياً ومكوناً للموجودات."[4]

مما سبق نستنتج أن الفن عند أرسطو هو محاكاة الطبيعة، لكنها محاكاة إيجابية، يتم من خلالها إدراك النقص الذي عجزت الطبيعة عن إتمامه، وهو الجمال الذي يطمح إليه الإنسان.

تانيا) الفكر الجمالي في العصور الوسطى:

إن الفكر وطريقة تلقي العلم الفلسفي في مرحلة العصور الوسطى له ميزة خاصة عن باقي العصور كما أن لديهم طريقة عيش معينة ورؤية للحياة محددة "وبسبب التطور النسبي في حقل الثقافة والعلوم، والاقتصاد وبالرغم من

من أن النظام الإقطاعي لم يلفظ أنفاسه في بعض المدن، فإن المدن الفتية شهدت ازدهاراً وصاحبها تحول في فن البناء وظهور الجامعات، وقد وصف البعض هذا التحول الذي عرفته أوروبا أواخر العصر الوسيط القرن الثاني

---

[1]– مصطفى عبده، مدخل الى فلسفة الجمال، مكتبةمذبوحي، طبعة الأولى ،1999، ص 5.

[2]– ضيف شوقي، في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 17

[3]– أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، ط 1، بيروت 1973 ط 1، ص 78.

[4] – مصطفى عبده، مدخلإلى فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 56.

عشر فقد ظهر فيها الحرص على إشباع غريزة الإطلاع والتحصيل، إلى جانب حرصها على إحياء الدراسات القديمة اتجهت كذلك إلى الابتكار والتجديد الثقافي، في ميادين مختلفة للنشاط الفكري.

ففي مجال الأدب ظهرت أنواع جديدة من النثر والشعر، وفي الفن ظهور طراز جديد من الطراز القوطي، وفي نظم التعليم ظهرت الجامعات، أما في مضمار العلوم فقد أحرزت الهندسة، والطب، والفلك وغيرها تقدما كبيرا لم يعرفه الغرب الأوروبي.[1]"وأطلق البعض على العصور الوسطى المتأخرة الواقعة بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر (اسم العصور الوسطى الراقية) .[2] "

وتعتبر فترة العصور المسيحية فترة التأمل والتعليق على الفنون، وصياغة النظريات والأحكام، وكان هذا حافزاً وتمهيداً لبلورة فلسفة الجمال في العصر الحديث، وكان التّطور في ذلك العصر في القيم الاجتماعية العامة، بعد أن كان للخاصة فيما سبق من العصور، ولذلك أصبحت صور العذراء، والقديس وغيرها من الإبداعات والأيقونات التي تعكس المضامين الروحية والإنسانية البارزة في أعمال الفنانين.

ولقد قمنا باختيار بعض النماذج والتي نراها مناسبة لأنها على الأرجح تمثل روح العصر ومن أهم النماذج:

1) القديس أوغسطين:

تختلف نظرة أوغسطين [3]للجمال عن فلاسفة عصره فالجمال عنده «فهو الوحدة في المختلفات أي أن هناك أشياء على اختلافها إلا أنها تكون وحدة جمالية وهو بعطي مثالا على الجسم وهو خير دليل فالجسم على اختلاف أعضائه، وهذا كله يكون لنا وحدة جمالية يرى القديس أوغسطين: «أن الله مصدر كل جمال، وكل محبة، ويفيض الجمال على الله كما تفيض الأشعة على الكواكب والأريج عن الأزاهير. » [4]"

2) توماس الإكويني:

تناولت الفلسفة الجمال كإشكالية بآراء ومواقف متباينة سواء تعلق الأمر بعملية الجمال أو طبيعة الحكم الجمالي. وإنّ الصلة بين الإنسان والجمال دفعت الكثير من الفلاسفة إلى الاهتمام بالجمال،" فالجمال عند توماس الإكويني

---

[1] نعيم فرح، الحضارة الأوربية في العصور الوسطى، منشورات جامعة دمشق، ،1999، ص 363.

[2] – محمد سعيد عمران، حضارة أوربا في العصور الوسطى، دار المعرفة، مصر،1998 ، ص251.

[3]**أوغسطين**:و لد من أب متشبعا بالأدب اللاتيني فلم تعجبه لاتينية الكتاب، وكان متعلقً بالدنيا ومتاعها، أما مصادره الفلسفية فمقصورة على الكتب اللاتينية، فإنه لم يكن يحسن اليونانية في شبابه، ثم أجادها فيما بعد مراجعة ترجمات الأسفار المقدسة، ينظر (يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة ،2014، ص 46.)

[4] – كريمة محمد بوشيوة، التطور التاريخي لفلسفة الجمال والفن في العصور الوسطى، المجلة الجامعة، العدد التاسع عشر، المجلد الأول مارس2017، ص 25.

يتطلب ثلاثة أشياء: أولها السلامة والكمال، وذلك لأن كل ما ليس بكامل يعتبر قبيحا ثم يتلو التناسب والتناغم، وأخيرا يجيء اللمعان، لأننا نسمي بالجميل كل ما له لون لامع، وقد اعتبر الإكويني أن السّمة الجوهرية للجمال الفّني والحياة الفاضلة من سمة الانسجام.[1]"

3) أفلوطين:

يعد مفهوم الجمال من المفاهيم التي حظيت باهتمام من قبل أفلوطين، ففي تاسوعاته خصص فصلاً للجمال حيث يرى **أفلوطين**[2] "أنّ الجمال هو الخير متابعا في ذلك موقف " أفلاطون " وأن طبيعة الخير تشع الجمال وأنه وجود حقيقي لأن النفس هي قبس من الجمال الأول، وكل ما تمسه يكون جميلا في حدود قدرة الشيء على تلقي الجمال.

ويقول أفلوطين في هذا الصدد وهو يستند على العقل في تفسير الجمال «من العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى فهي مستمد ة من النفس ولأن النفس الإلهية جزء من الجمال، فهي تجعل كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً على الأقل في حدود قدرة الشيء على تلقي الجمال.[3] "

واختلفت نظرة أفلوطين الجمال فكان يرى أن الجمال لا يكون في تناسق أجزاء الأشياء بل في الفكرة التي يعبر عنها أي بإيحائه الباطن، والذي ندعوه لدى الإنسان نفساً هكذا يكون الوجه جميلا عندما يبرز منه جمال النفس، وتوحي هذه النفس بالجمال على قدر بروز صورة الخير الإلهي.

ثالثا) الجمالية في عصر النهضة:

ففي هذا العصر أصبح الوعي يخلع عن نفسه الكثير من القوانين والمعادلات والآراء المسبقة، بعد أن فتنت القرون الوسطى الإنسان، حيث استولت المسيحية على روحه، وجسده ،فأصبح الإنسان في عصر النهضة،ورؤيته الجمالية مقياساً يجمع الأشياء، من دون أن يؤدي ذلك على الاعتزال في المجتمع، فبعدما كان الإنسان اجتماعيا أصبح في هذا العصر فردياً."[4]

---

[1] كريمة محمد بوشيوة، التطور التاريخي لفلسفة الجمال والفن في العصور الوسطى، ص 27.

[2] –**أفلوطين**: ولد أفلوطين عام 205 بعد الميلاد في مدينة ليق وبوليس في مصر، وعندما بلغ سن الثامنة والعشريين رحل إلى الإسكندرية وقد أراد أفلوطين التعرف على حكمة الشرق فانضم إلى حملة الإمبراطور جورديان على الفرس، ولكن الحملة فشلت وهرب أفلوطين إلى روما حيث استقر هناك وأسس مدرسته، وقد ضل أفلوطين رئيسا لهده المدرسة حتى وفاته عام 270بعد الميلاد: ينضر :(فورفوريوس، حياة أفلوطين وتصنيف مؤلفاته ضمن تاس وعاتأفلوطين، تر: فريدجبر، مكتبةلبنان، بيروتط1997، ص ،8)

[3] – مجاهد نعم مجاهد، جدل الجمال والاغتراب، مرجع سابق، ص.34.

[4] – عوض رياض، مقدمات في الفن والفلسفة، ط 1، جروس براس، طرابلس لبنان، 1994 م ص 222.

فظهور التحولات المختلفة في نواحي الحياة في هذا العصر مهد الطرق لكافة المذاهب،والأفكار الفلسفية، وكان إدراك الفنان لأعمالهم الفنّية يتم عن طريق المحيط الفلسفي "والتجربة المرئية ومتطلبات رجال البلاط ومحاولتهم في تعزيز المساواة بين الفنان المعماري ،والشاعر ولقد اهتم فناني عصر النهضة بالجمال الذي جسد في صورة "**فيونس**[1]التي رسمها العديد من الفنانين وأصبحت مصدراً إنسانياً بامتزاجهما بقيم جنسية واضحة،إذ كان فناني النهضة في رسوماتهم يجسدون الجمال المثالي للمرأة، إذ كان تطورها بعيدا عن النهضة الإيطالية مختلفاً، واستمرت بعد موت الفنان الإيطالي **تيتسيانو فتشيللو**[2](Tiziano Vecellio) "الذي رفض العواطف ،والغموض في تجسيد رسوماتها ، إذ ظهر ذلك من خلال التعبير الذي عكس تشوهات شديدة في معالجة المنظور ، و التوازن و التعقيد ، والإنشاء ، والألوان الغير متوازنة ،والأشكال المستطيلة في أوضاعها الفنية .[3]"

فالجمال في عصر النهضة ليس حسا موضوعيا صرفاً ولا عقلياً، ذاتياً خالصاً فهو مبني على إحساس يقوم بالمزج بين الموضوعية والذاتية.

لقد ارتبط الجمال في عصر النهضة بالقيم المطلقة، كما عني بفكرة القداسة، والرمز الدّيني في العصر الوسيط ولقد كان تأثير الثقافة القديمة الحقيقية التي ظهرت في دول البحر الأبيض المتوسط قبل المسيحية على الثقافة الأوروبية في عصر النهضة، تأثيراً طفيفاً ذلك أن ثقافة هذا العصر أرادت أن تنشد التغير، والتجديد، والتحرير مما سبقها، ومن ثم فقد عكف فنانو عصر النهضة على دراسة ثقافة وفنون العصور الوسطى من خلال الآثار الفّنية والأدبية.[4]"

عرف هذا العصر بالعودة إلى الطبيعة في نزعة انعكاس الأكاديميين والتقليدين ولم يقابل في هذا العصر بين المعرفة الجمالية والمعرفة الفّنية." فعلى سبيل المثال (مدينة فلورنسا)التي كانت في القرن السادس ،والسابع عشر أحد عواصم العلوم وسوف نطوي جذور الرومانسية على فكرة المعرفة الجمالية ، لكنها لم تكن واضحة كما كانت من قبل، ولم يجد علم الجمال في عصر النهضة تعارض بل كان مغموراً بما يمكن تسميته بمذهب فيتاغورس الجمالي.

---

[1] -**فيونس**: هي بنت جوبيتر والحورية ديونه بنت أورانوس (السماء) وريا (الأرض)، وكانوا يزعمون كذلك أنها تولدت من زبد البحر، فخرجت منه في صدفة لؤلؤية عارية ترفع بيديها شعرها الطويل المبلل ومعنى اسمها الغرام أو الوصال والعرب يسمونها الزُّهَرة سميناها، في الأسطورة، فينوس حينما كان مدار عملها خارج لبنان، ثم سميناها عشتروت منذ اجتمعت بأدونيس في أفقا حتى آخر الأسطورة، ينظر :(كرم البستاني، أساطير شرقية مؤسسة هنداوي ،2021، ص 16.

[2]محمد عارف، فن الرسم البدوي، ط 1، منشورات دار الثقافة، بغداد، 1985، ص 112، 113، (بتصرف).

[3]– علي عبد المعطي رواية عبد المنعم، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ط 1 1998 ص **68**.

[4]– – المرجع نفسه، ص 84.

وأهم أفكار عصر النهضة هو مراجعة ترتيب الفنون، وهكذا يحتل فن الموسيقى مرتبة عالية بالنسبة لترتيب الفنون أما التّصوير والنحت فهي مهن يدوية تحتل مرتبة واحدة مع سائر الفنون فإنها تحتل مرتبة واحدة.[1] "

رابعا) الجمالية في العصر الحديث:

بينما كان الجمال في الفلسفات السابقة خاضعاً للفكر الميتافيزيقي أو الأخلاقي وأصبح الجمال مع بداية العصر الحديث كالفلسفة والفن والهندسة وكسائر العلوم الأخرى له أصوله، وقواعده" كما حدثت تطوراتهامة في مفهوم الجمال والفن عند عدد كبير من الفلاسفة أمثال:ديكارت،بومجاردن، كانطوغيرهم.[2]"

لعل ما يميز الجمالية في العصر الحديث "هو تحقيقها ما يسمى الاستقلالية الناتجة عن تأثير الفلسفة الديكارتية التي قامت على إبراز في المعرفة وقدرتها على بلوغ الحقيقة وفقا لمبادئ العقل في مجمل النشطات الإنسانية، وفي مختلف الميادين العلمية، والفلسفية، والفّنية بعيداً عن سلطة الكنيسة ولا هوتها."[3]ومن فلاسفة هذا العصر:

1. بومجاردن Gottlieb **Baumgarten** 1714 **-1762** م:

يعد ألكسندر بومجاردن [4]المؤسس الحقيقي لعلم الجمال والذي أطلق عليه لفظ " إستيطيقا "وهي مشتقة من كلمة يونانية ومعناها (الإدراك الحسي)، وينظر بومجاردن لعلم الجمال على أنه المعنى الشكلي لعلم نظرية النشاط الجمالي للإنسان ، والمضمون الجوهري للنشاط الجمالي هو تشكل العلم وفقا لقوانين الجمال.[5]"

ومن هنا فان علم الجمال من حيث أنه علم مهمته تكمن في تنفيذ قوانين النشاط الجمالي وأشكاله المختلفة وأحوال تطورها.

"ولقد حددت مهمة الجمال عند بومجاردن بوصفه علماً فلسفياً والذي قام بالتوفيق بين ميدان الشعرالحسي ،وميدان الفكر العقلي وبالتالي التوفيق بين (الشعر والفن) من ناحية و(الفلسفة) من ناحية اخرى، وهذا لأن المعرفة الحسية لا يمكن ردها إلى المنطق وبالتالي ربط تقويم القانون بالمعرفة الحسية، وهي معرفة واضحة ومتميزة بالإضافة

---

[1] محمد عارف، فن الرسم البدوي مرجع، سابق، ص 177.

[2] – عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل مرجع سابق، ص 08.

[3] – كمال بمنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى المعاصرة، مرجع سابق، ص 73

[4] –**بومجاردن:** فيلسوف ألماني ينتمي إلى المدرسة الديكارتية، ويعد من مؤسسيي علم الجمال والذي أطلق عليه الإسطتيقا، ويرى أنها علم مستقل، وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الجمال أو بالأحرى هي العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية، ويعود الفضل له في إستخدام إستيطيقا. ينظر (علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، لحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسك ندرية2005، صمرجع سابق، ص 188.)

[5] – علي بن معطي، محمد، رواية عبد المنعم عباس الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، مرجع سابق، ص 88.

إلى ذلك هناك معرفة الادراك الحسي، وهي دراسة الآراء والنظريات الجمالية سواء كان في الفنّ أو موضوعات أخرى.[1]"

لقد تعرض بوجاردن للنقد في أفكاره الفلسفية من قبل الفيلسوف كانط "باعتبار الجمال هو الكمال عندما نحس،غير أنه أضاف صفة الغائية ، إلا أنه في حين ظلت عند بوجاردن في درجة دنيا من درجات المعرفة، بالقياس إلى المنطق الذي يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، فعني كانط في البحث في الإسطتيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل، أو الذوق أو الحكم الجمالي [2]. "

ويعتبر بوجاردن من الفلاسفة الأوائل الذين استعملوا مصطلح علم الجمال في العلوم الفلسفية وأضفى عليه الصبغة العلمية في العصر الحديث ،وهو " يقول أن الجمال هو موضوع الشعور و الاحساس الروحي ،كما أنه يمكن الكشف عن جمال الكون من خلال هذا التفسير العلمي ، والشرح المعرفي لعناصر الجمال صادرة عن وجود انسجام أزلي بين الذات الروحية ، وبين شعورنا الداخلي المتميز بالحيوية الدافئة و بالخصوبة الروحية ،وكلما أمعنا في أنوار الجمال المشرقة عن طريق الشرح و ، في التفسير العلمي ، ازدادت هذه الأنوار في نفوسنا ، وضوحاً وجلاء وساعدت على كشف جمال هذا الكون الكبير كشفا كاملاً.[3]"

وهنا يركز بوجاردن إلى ضرورة التأمل وامعان النظر فهما سبيل من أجل الكشف عن الجمال في الكون. ويؤكد بوجاردن على أن الكون مظهر من مظاهر الكمال الذي أودعه الله سبحانه تعالى في بديع صنعه فيقول في ذلك، أن الكون هو أفضل العوالم الممكنة لهذا فهو يمثل أسمى تجسيد للكمال، والعلم كامل وهو من بديع صنع الله.

ولقد استعمل بوجاردن لفظ الإسطتيقا لتكون دلالة على تأسيس فرع معرفي جديد" هو علم الجمال باعتبار نمط مستقل ،ولقد أخد بنظرية (الأبستمولوجيا)والتي يميز فيها بين قوي عليا للمعرفة وهي القوة العقلية، وأخرى دنيا هي القوة الحسية من دون أن يحدد لهذه علم مخصوصاً فيها، لهذا كان بوجاردن يرى أن القوى العليا لها علم يختص بدراستها ، أو تقويمها هو علم المنطق، فإن القوى الدنيا بالإدراك الحسي والتذوق الجمالي تحتاج هي بدورها إلى علم خاص بدراستها وان كانت القوى العقلية تهدف إلى معرفة الجميل.[4]"

---

[1] – حسين علي، فلسفة رؤية جديدة، الدار المصرية، السعودية لطباعة والنشر، القاهرة 2005، ص20.

[2]– فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، أميرة حلمي، مرجع سابق، ص 26

[3] –أنصاف جميل الربطي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، الأردن ،1990 م ص 96

[4]– راوية عبد المنعم عباس، الحس، الجمالي وتاريخ الفن، مرجع سابق ص، 123

فقوى الإدراك الحسي والتذوق الجمالي تحتاج هي بدورها إلى علم خاص بدراستها، وإن كانت القوى العقلية تهدف إلى معرفة الجميل، وباستعمال بومجاردن لفظة الاسطتيقا للدّلالة على الحساسية أي على الجمال إلا أن هذه الحساسية تهيمن عليها أفكار بسيطة، لا هي غامضة ،ولا هي واضحة ، يحس بها في مضمونها ونتائجها، إلا أنها تقدم معارف حسية انفعالية منسقة تنسيقاً أي بهيجة، وجميلة ولقد تبلور علم الجمال داخل الإسطتيقا التي استقلت عن الفلسفة.[1] "

ونستخلص مما سبق أن فلسفة وضعت لنفسها منهجاً خاصا بتا لتصبح الاسطتيقا امتدادا جذرياً لفلسفة الجمال التي كانت محط بحث الفلاسفة.

2. **فريد ريش هيغل**:Friedrich Hegel 1770 م -1830 م

يختلف الجمال عند الفيلسوف فريدريش هيغل عن سابقيه من مفكري العصر الحديث فلقدعمدنا في هذا المبحث إلى الغوص والتعرف على أفكار فيلسوف خلد إسمه من حروف من ذهب، وترك بصماته المتميزة إنطلق في بناء مفاهيمه الجمالية من فلسفته المثالية والتي جعله يعتبر الجمال" هو تألق المطلق وأشعته من خلال أقنعة العالم الحسي ومن الجوهري لفكرة الجمال أن يكون موضوعا حسياً.

فالجمال هو نظره يرتكز على الفكرة حيث تدرك في إطار حسي وحين تدرك بالحواس سواء كان في الفن أو الطبيعة، وإنّ الجمال هو رؤية المطلق، والمطلق يرسل بريقه من خلال الوسط الحسي وهو المضمون الروحي والوسط الحسي الذي يشيع فيها المادي ويمكن أن تكون طبيعة المطلق بالروح أو ،بالعقل وهكذا يبدو جمال الفن أعلى من جمال الطبيعة.[2]"

فالجمال عند هيجل ميدانه الإدراك الحسي "وهوإدراك لا يستلزم مقاييس عامةمجردة، إذ هو فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل، وتتجلى في الأشياء حسياً وهي في ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها حيث أن الحقيقة لها وجود ذهني، غير حسي، كما أنها تتحقق في الخارج عن طريق وجود محدد المعالم وفي حالة تحققها إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة دون أقيسه مجردة تكون حقيقة جمالية.[3]"

ولقد استنبط هيجل مفهوم الجمال انطلاقا من تعريفه للفكرة، إذ تعتبر الفكرة الحسية هي النقطة الرئيسية التي تشكل منها مفهوم الجمال، فالفكرة من حيث أنها موجودة في ذاتها ولذاتها هي أيضا الحق في ذاته،وجعل هيجل

[1]– عدنان بند ريل، جماليات كالنط وهيكل، مجلة المعرفة السورية، العدد3، ص 194.

[2] – بشير زهدي، علم الجمال والنقد، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط 1، 2017، ص 189.

[3]– رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية والمثالية والمادية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية 2001، ص 134.

للبحث عن الجمال بالذات رؤية شبيه بنظرة " أفلاطون " وذلك لأن النفس تريد الجمال لكنها لا تجده إلا عبر العرف عن الأشياء الجميلة في عالم المحسوسات، التي تنبؤها عن الجمال بالذات في عالم المثل.

لقد تحدث هيجل عن الصورة الخاصة بالجمال فحدد معنى الصورةوقام بتعريفها فيقول:" إنّ الصورة من حيث هي موجودة في ذاتها ولذاتها هي الحق في ذاته، وهي ما يشارك في الروح بطريقة عامة إنها الروح الكلية، وإنها الروح المطلقة، والروح المطلقة هي الروح من حيث هي كلية، لا من حيث هي جزئية ومتناهية، وتحدد على أنها ما هو حق بحقيقة كلية.[1]"

وعل الأغلب أن هيجل اعتاد أن يضع الروح إلى جانب الطبيعة كما لو كانت الطبيعة متساوية لها في المكانة، وكما لو كانت العلاقات القائمة بين الروح والطبيعة "وأن الروح والطبيعة علاقات الند للند، ومستقلة على لتبادل فالطبيعة والروح المتناهية يمثلان الصورة الكلية ويمثلانهما دون أن يتعرض إلى شكلها الحقيقي."[2]ويبدو من خلال استقراءنا لآراء هيجل عن الجمال نستخلص أنّ البحث عن الجمال بالذات رؤية شبيهة لنظرة أفلاطونالذي يرجع الإدراك الحسي للأشياء الجميلة في عالم المحسوسات هو نتيجته جمال أساسه عالم المثل.

3. ايمانويل كانط: Kant Immanuel(1724–1804):

يعتبر ايمانويل كانط[3] من بين أهم الفلاسفة الذين عالجوا مسألة الحكم الجمالي في كتابه (نقد ملكة الحكم)و،كذلك في مقالة المعنون (بملاحظات حول الشعور بالجميل والسامي 1764) ويعتبر كتابه (نقد ملكة الحكم) الذي صدر عام 1790 دعامة قوية في بناء علم الجمال ومقدمته ،بحيث أسهم كانط في ارتقاء نظريات الجمال ،ولقد ذكر كانط لفظة " إستطيقا " في كتابه " نفذ العقل الخالص " وهو عنوان أحد أجزاء النقد الأول إسيطيقا المتعالية " وربطه بمفهومي الزمان ،والمكان ، وذلك لأنه يستعمل كلمة "إستيطيقا " في معناها الأصلي اليوناني وهي مشتقة من الأصل Aesthetikesالتي تعني أساساً ما يدرك بالحس أو الإدراك الحسي .[4] "

وبما أنّ تفسيرات الجمال تعددت بتعددالمنطلقات الفّلسفية والنّقدية التي حاولت تفسيره"تميزت نظرة ايمانويل لكانط للجمال بإعلاء شأن الذات التي تحقق الشعور باللّذة ، فقد عبر كانط عن نظريته في الجمال في كتابه"القيم نقد

---

[1]– رواية عبد المنعم، عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، مرجع سابق، ص 84.

[2] – عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دارالشروق، ط 1، 1996 ص **17**.

[3] -**ايمانويل كانط:** فيلسوف ألماني وهو من الفلاسفة اللذين أولى اهتماما لنظرية المعرفة الكلاسيكية، وهو من فلاسفة عصر التنوير فقد طرح مجموعة من النظريات والطروحات النقدية من خلال أعماله التأليفية، وخاصة عمله الشهير "نقد ملكة العقل المجرد "وغيرها من الأعمال متل نقد العقل العلمي الدي ناقش فيه مجموعة من الافكار والتصورات المرتبطة بالأخلاق والضمير الإنساني ينظر :(عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي، مرجع سابق ص 90).

[4] -ايمانويل كانط، نقد العقل الخالص، تر: موسى وهبة، مركز الانتماء القومي، لبنان، ص 60)

الحكم "الذي يعد مقدمة إلى لعلم الجمال فقد وضع فيه الخطوط الرئيسية لنظريته في الجمال ، ثم تبلورت أفكاره عن طبيعة التناسب بين أجزاء الجسم الضخم ، ولقد ظل كانط متأثراً بالفيلسوف (**بلي بنتر**) ، زمنا و خاصة في موضوع ثنائية " العقل الإرادة "ويبدو أن قراءته للفيلسوف (لمدلسون)كانت قد أطلعته على وجود قوة أو ملكة بشريةٍ ثالثة هي ملكة الوجدان التي تشعرنا باللذة أو الألم .

وهكذا اتجه كانط للبحث عن عناصر أولية سابقة على التجربة فانتقل من فكرة الذوق إلى فكرة أخرى تتعلق بـ "نقد ملكة الحكم " وعلى هذا النحو فقد تناول في بحثه لفلسفة الجمال مسألتين هامتين هما فكرتي الجمال، والغائية،والحكم الجمالي ونقد الحكم الغائي.[1]" ومن خلال ما سبق نلاحظ أن كانط يجعل من الحكم الجمالي حكما تأملياً ينتج لذة أو ألم وفقا للحكم الغائي الذي يتحقق في ذاتنا جميعا.

وفقالهذه المسلمات يرى كانط "أنّ الحكم على الجمال حكم ذاتي، وهو يتغير من شخص لأخر ولهذا فإنه يختلف على الحكم المنطقي القائم على التصورات العقلية، ولهذا هو ثابت لا يتغير ومن هنا فإن الحكم المتعلق بالذوق لا يمكن يدعي الموضوعية ولا الكلية ورغم ذلك فإنه لما كانت الشروط الذاتية لملكة الحكم واحدة عند كل الناس، فإن من الممكن مع ذلك أن تتصف أحكام الذوق بصفة الكلية.

كما أن العقل الإلهي يحتوي على وحدة التعدد، فالجليل هو العظيم الذي لا قرين له، والجلال شمول،والغاية التي لا يحيل إليها الجمال فهي باطنية في الشيء نفسه، ولا يفترض أية غاية يمكن تصورها خارج الشيء ،ومن هنا فإنها غاية بدون غاية وملكة تمثيل الأفكار الجمالية وهي العبقرية، و لكن العبقرية هي هبة من الطبيعة ، وإذن فإن الطبيعة هي التي تكشف عن نفسها في الفن بواسطة الفن ،ولهذا ينبغي على الفن أن يتخذ مظهر الطبيعة ،ثم إن الجمال هو رمز الأخلاقية .[2]"

ويشير كانط إلى لحظات الحكم الجمالي والتي يعتبرها بأنها المادة الأساسية لنقل العقل الجمالي عند كانط "حتى أنه جعل عنوان الكتاب في ترجمته الحرفية يعني نقد الحكم أو (نقد ملكة الحكم) ولذلك بعد التعريفات الأساسية ينتقل الفيلسوف إلى الكشف عن اللحظات التي يمر بها الحكم الجمالي ، تعبير ذو أكثر من بعد دلالي ، وإن كانت الجهة الواحدة فقد اختار تسمية اللحظات لتبدو وكأنها لحظات متتالية في عملية الحكم الجمالي ، ولكنه في الوقت ذاته ليست لحظات متتالية زمنيا بقدر ما هي مرتكزات أو ربما حدود يتحرك الحكم الجمالي في أخلاقها مجتمعة أو في فلكها المشترك .

[1] – راوية عبد المنعم عباس، عبد المعطي محمد، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص 116

[2]– عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ص 9،8 (بتصرف)..

وهذه اللحظات الأربعة هي: الكيفية، والكمية، والعلاقة، والشرط، لأنها كانت لم يطلقها من غير قيد الترتيب. فلقد ربط كل منهما بمرحلة ومرتبة فاللحظة الأولىوهي اللحظة الكمية، واللحظة الثانية وهي النسبية واللحظة الثالثة هي اللحظة المشتركة.[1]"

خامسا) التصورات الجمالية في المرحلة المعاصرة:

تعددت الرؤى والتعبيرات في عالم الجمال المعاصر بحيث يصعب على الباحث أن يعتمد على منظور واحد بحيث لكل فنان، وفيلسوف مفاهيم جمالية خاصة به. ولعل هذا راجع للتراكمات والمتطورة للعلم "والتي أثرت من حيث انتاجها العلمي والتكنولوجي على الفنون ، وأصبح لكل مفكر نظرياته الجمالية المستمدة من الإمكانيات العصرية والمفاهيم المتراكمة الجديدة ، المتلاحقة في عصر التقدم العلمي السريع ، وإن السمة المميزة للإبداع العلمي في علم الجمال المعاصر هي التأثير التكنولوجي في المتلقي ، وهناك من الفنانين من يحرصون على تسجيل الاحساسات الذاتية وآثارها في الذات الإنسانية.[2]"

" ولقد تميز علم الجمال المعاصر بحرية التفكير ،والتعبير ولذلك كان التلاحق كبير بين الفكر الفلسفي، والإبداع الفني "ولهذا اعتبرت فلسفة الجمال المعاصرة معبرة عن الفنان المعاصر ومايصوغ من أفكار، ولعل الإسطتيقاالمعاصرة لها عدة عوامل رئيسية ،ساعدت على هذا التطورالفنيكالميل الجارف للتجديد،والخروج للطبيعة ،والفضاء،والضوء إلى غير ذلك من العوامل التي ساعدت في نمو ونضج علم الجمال في المرحلة.[3] "

وكان لفلسفة الجمال المعاصرة عند مذاهب واتجاهات فلسفية والتي أدت إلى إعطاء الحرية للفلاسفة والفنانين في التعبير عن خواطرهم وأراءهم"عكس ما كان متواجد في الفلسفة القديمة وعلى سبيل المثال نجد عند أفلاطون أن المثل الأعلى للجمال، هو الصورة الإنسان وحياته.

وفيما يلي نقدم عرضا لهذه الاتجاهات المعاصرة التي تمثل في: الاتجاه الحسي والاتجاه الوجودي والاتجاه الرمزي.

1) الاتجاه الحسي بر يجسون:(1859/–1941)

إن الفن والجمال في وجهة نظر (بريجسون)يعني ضربا من الإنفصال عن الحياة من أجل الاستغراق في حدس جمالي وهو أشبه ما يكن بالمشاهدة الصوفية" فإدراك الجمال من خلال الحدس يؤذي إلى التأمل الجمالي الذي يوصلنا إلى الجمال الحقيقي وهو يصرح بقوله:«إن الجمال هو العام في الخاص "ويدرك أيضا " أن الشيء لا يكون

[1] رشيد طاهري، الحكم الجمالي في فكر دافيد هيوم، مؤسسة الدراسات والأبحاث، مؤمنون بلا حدود، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 2018ص4

[2] – عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، مرجع سابق، ص 9

[3] –المرجع نفسه، ص 37.

عامرا بالإيحاءلأنه يتصف بالجمال »[1]، فالشيء الجميل في نضره لا يتصف بالجمال إلا إذا كان عامرا بالإيحاء فهو يرتبط بين الجمال والروح.

كانت الفكرة الأساسية لدى الفيلسوف الفرنسي (هنري بريجسون) هي أن العالم المادي يخضع لسيطرة قوى تسمى قوى الاندفاع الحيوية، فالعقل يتفهمه ويقع الحدس بين منزلتين ملكة الغريزة، وملكة العقل وإن الفن يقوم على أساس الحدس.

والحدس هو تفهم مباشر للواقع الذي لا يستطيع فبرغسون يرى أن ما يحكم الواقع هو "الحدس" ولا يمكننا تفهم الواقع إلا عن طريقه .ويرى أن الحدس هو الطريق المباشر أو المناسب للحصول على المعرفة الخاصة بعالم الديمومة الذي يعتبر النشاط الفني أحد تجلياته، إنه حالة من التوحد مع الموضوع الذي يدركه المرء ويريد أن يتفهمه، الحدس عند برغسون الطريق المناسب للحصول إلى المعرفة ويرى أن الفن تجل للحدسوسيلة من وسائل إدراكه[2]

من وسائل إدراكه."[3]يعتبر الحدس عند برغسون الطريق المناسب، فالجماليدرك بداهة بدون استعمال العقل أو النظر وهو يتجلى في أعمال الفنانين .إن الفن والجمال في وجهة نظر برجسون «يعني ضرب من الإنفصال عن الحياة من أجل الاستغراق في حدس جمالي هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية[4]."

2) فلسفة الجمال عند كروشتيه:

يعتبر **كروتشيه**[5]من الفلاسفة المحدثين وكانت نظرته للفن والجمال واضحة وفي بعض أفكاره الجمالية ،أراد أن يلخص وجهة نظره في الجمال "حين يستدل التعبير بالجمال، والموضوع الرئيسي الذي هو محور الجمال عند كروشتيه هو" الحدس "فيشرح كروشيه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس احساسا تطبعه الأشياء على العقل ،كما لو كان سطحاًخالياً وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني وهو منتج للصور أي أنه ليس مجرد

[1]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص 199.

[2] – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص 120

[3] – المرجع نفسه، ص 127.

[4] – أنصار عوض الله، الأصول الجمالية والفلسفية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 397

[5] **–كروتشيه:** يعتبر من أهم وأعظم الفلاسفة ورواد الفكر الانساني الذي انجبته ايطاليا ويعد من القلائل المشهود لهم في عصرنا بعد الأثر في توجيه الفكر، ولد عام 1886 م في مقاطعة "أوبر تزي " بإيطاليا وكان مند طفولته يحب المطالعة وكان مولعا بقراءة الروايات بوجه خاص، ولقد أحب الفنون والآثاروقام بدراسةالأدب، وتوفي عام 1952 م عن عمر ناهز 86 سنة ولقد مارس حوالي نصف قرن من التأثير الفكري في ايطاليا في القرن العشرين ولقد خلف ورائه كتبومذكرات ينظر (شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص 120).

تسجيل ، بل يتكون في وعي الإنسان كتمرة للانفعالات والصّور الخيالية، وبفضل الانفعالات تتحول الّصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون.[1]"

وإن كان موقف كروتشيه من إدراك الجمال مشابه (بريجسون)فكلاهما يؤكدان على ضرورة الحدس في إدراك جوانب الجمال " والجمال في نظر كروتشيه يتم إدراكه من خلال الحدس ،ولا يمكن إخضاعه للتجربة أو القياس ويؤكد أن الجمال عندما نجزئ عناصره إلى أجزاء مادية ،فليس هو هذا الجمال بل هوعناصر فيزيائية مادية كالكهرباء،أو الحرارة أو الضوء ،وفي الفن يمكن إرجاع الجمال أو الظاهرة الجمالية إلى عناصرها الأولية من الأشكال الهندسية ، أو الألوان أو التكوينات ،فالجمال عنده لا نستطيع الإمساك به و لكن ندرك أثاره من خلال الحدس مرورا إلى الروح.[2]"

ومن هنا نجد كروتشيه ضل يبحث في علم الجمال وفلسفته ولقد جعل الجمال قاصرا على الحدس، وتكمل هذه المعرفة الحسية عندما يجسد هذا الادراك في نشاط عمليي وهو صنع الفنان نفسه.

ولعل"كروتشيه "يفسر (الجمال والقبح) على أساس نظريته "فالجمال عنده هو التعبير الموفق والقبح هو التعبير المخفق ، ومن ثم يقدم الجمال وحده بينما القبح متعدد ،لذاك يحتم كروتشيه مؤلفه في " الإسطتيقا بفضل يشرح فنه السبب الذي من أجله أضاف إلى عنوان كتابه عبارة " علم التعبير و اللغويات العام " فعلم التعبير واضح من حيث أن الفن عند كروتشيه هو التعبير ،ولكنه بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هي أيضا فلسفة الفن ،إذن فاللغة هي نوع من التعبير وعلم الجمال هو :علم التعبير الشامل الذي يضم لغة الشاعر، ولوحة المصور و أنغام الموسيقى على السواء .[3]"

3) الجمال عند جورج سانيتانا:

يحدد سانيتانا معنى الجمال تحديداً حاسما بحيث يفرق تفرقة واضحة بينه وبين القيمتين الأخريين: قيمة الحق وقيمةالخير، أو ما جبلت عليه الطبيعة الخارجية .ونظرية " سانيتانا " في الجمال ترى أن طبيعة الجمال كائنة في الإدراك الحسي الذي يصاحبه حكم نقدي ويرى سانيتانا أن الإدراك الحسي الممتزج بالحكم النقدي هو إدراك للقيم، وهو أول من وضع المعادلة التي تتعلق بالقيم والمتمثلة فيإدراك حسي + حكم نقدي والشيء عند " سانيتانا

[1]أنصار محمد عوض الرفاعي، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي، مرجع سابق ص 17-18.

[2]المرجع نفسه، ص400،399. (بتصرف.)

[3]- خالد محمد أبو شعيرة ،مفهوم الجمال من المنظور الإسلامي وبعض النظريات الغربية المعاصرة، (دراسة مقارنة) مجلة كلية التربية، العدد174، الجزء الأول،2015، ص 53.

" جميل، لأن كل شيء قادر على أن يجذب انتباهنا، كما يقول إنه إذا أمكن إدراك كل شيء بتنزه ،وتعاطف فعندئذ لا يكون ثمة شيء (قبيح) إلى حد ميؤوس منه،ولابد أن يلاحظ المرء (بعد أن يقال كل شيء) وجود عنصر غريب إلى حد غير مألوف في أية نظرية جمالية، لا نترك مجالا لا يقدم القديمة في حالات لأخرى لتجربة القيمة يوجد على الدوام استقطاب بين القيمة ،وانعدام القيمة ، فالأخلاق تنطوي على الخير ،والشر لا على الخير وحده.[1]"

وربما كان جورج سانيتانا " يرى أن علم الجمال مذهب يقرر أن الفن مجرد محاكاة للطبيعة، ويقابل السريالية، والتجريديةوغيرها، على إبراز الأحوال اللاشعورية، أما الواقعية الوجدانية فهي نظرية حديثة تفضي على العلم بعداً إنسانيا، مما يساعد على إبراز القيم الإنسانيةعلم الجمال علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو باب من الفلسفة، وله قسمان :

قسم نظري عام: يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة، التي تولد الشعور بالجمال، فيحلل هذا الشعور تحليلا نفسيا، ويفسر طبيعة الجمال تفسيرا فلسفيا، ويحدد الجميل عن القبيح، فهو إذن علم قاعدي أو معياري كالمنطق والأخلاق.

قسم عملي خاص:

يبحث في مختلف صور الفن، ويطلق على هذا القسم اسم النقد الفني، وهو لا يقوم على الذوق وحده، بل يقوم على العقل أيضا، لأن قيمة الأثر الفني لا تقاس بما يولده في النفس من الإحساس فحسب، بل تقاس بنسبته إلى الصور الغائية التي يمثلها العقل.

وعلم الجمال المتعاليعند كانط قسم من نقد العقل المحض، وهو يبحث في الصور القبلية للمعرفة الحسية وهي عنده صورتان: الأولى هي المكان وهو صورة قبلية لمعرفة العالم الخارجي، والثانية هي الزمان وهو صورة قبلية لمعرفة العالم الداخلي، وموضوع علم الجمال عند سانيتانا هو الجميل في الفن الذي يبدعه الإنسان، ولهذا يمكن أن يسمى هذا العلم باسم " فلسفة الفن " أو عل نحو أدق: " فلسفة الفنون الجميلة .» والاستطيقا في نظر الفيلسوف " جورج سانيتانا " تعني في الأصل اللغوي الإدراك الحسي Perception،وربط الاستقبال بينه وبين موضوع خاص للإدراك الحسي هو الذي نصفه.[2]"

[1] –بلبشير حورية، إشكالية الجمال في فلسفة جورج سانيتانا، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر، قسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعةوهران،2018/2017، ص 171.

[2] –المرجع نفسه ، ص 120.

ثانيا) الفكر الجمالي عند المسلمين:

بالرغم من النظرة الضيقة للفن في العالم الاسلامي إلا أن المسلمين اهتموا بالفن والجماليات، فقد كان لهم دورا كبيرا في مجال الخلق الفني" لا يمكن أن نغفل عن ذكر اسهاماتهم الفنية في الحضارة ،وفي تاريخ الوعي الجمالي والفني ولقد تميزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلفاتها الهندسية ،حيث أبدع المسلمون في الهندسة والعمارة وكذلك في فن الزخرفة.

فأقبل المسلمون في عصر الإزدهار على الفنون فشغفوا بها وقدروها وكتب السير والتاريخ مليئة بعدد من المواقف التي تتم عن استحسان أو تقدير للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر.[1]"

لقد كان موقف الإسلام من الفن والجمال موقفاً ايجابياً، بل خاطب الإنسان كمخلوق ذواق للجمال ففي حضارة المسلمين الغنية نجد تراثا ضخما من الأشكال والموضوعات الجمالية، فالمساجد ومآذنها وجدرانها وما فيها من زخارف، وخطوط ونحت، ولوحات فنية تصور النموذج الجمالي.

كما تصور قدرة الفنان المسلم وحريته الفنية والزخارف المعمارية والأواني والمصوغات والأزياء والخط والرسم ،كلها تعابير جمالية تعكس الروح الحضارية للمسلمين و هذا النمط من الفن المعبر عن الجمال ،له أصوله وقواعده الفكرية والفقهية ،ففي القرآن الكريم والروايات الواردة عن النبي صلى الله عليه وسلم نجد عن حب الجمال ،واقتناء الأشياء الجميلة وتذوق معانيها.[2]"

1. الجمال في القرآن الكريم:

تحدث القرآن عن الزينة ،والجمال واستنكر المواقف الرافضة للتمتع بما أبدعه الخالق في عالم الطبيعة وإن الملاحظ للألفاظ الجمالية التي استعملت في القرآن الكريم لم تأتي على نمط واحد، ولقد وردت في القرآن الكريم في ميادين مختلفة وفي هذا البحث سنعرض ميادين الجمال في القرآن الكريم من خلال:

جمال الكون في القرآن الكريم.

جمال الانسان في القرآن الكريم.

1.1جمال الكون:

[1] – أبو زيان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية،1994، ص 167.

[2]– المرجع نفسه، ص 167.

خلق الله هذا الكون الواسع وزينه بمظاهر تبهر الناظرين لما يوجد فيه من مقومات في منتهى الدقة والتناسق والتوازن وكلها مظاهر وصفات الجمال [1]".

يأتي التصوير القرآن بجوانب يعتمد عل على تجسيد الصيغة الجمالية بما يستنهض الوجدان والفكر يسير في النفس حب الاستطلاع بقوله تعالى:

{إِنَّا زَيَّنَّا ٱلسَّمَاءَ ٱلدُّنيَا بِزِينَةٍ ٱلكَوَاكِبِ (6)وَحِفظامِّن كُلِّ شَيطَٰن مَّارِد (7)}سورة الصافات الآية 7.[2]

ولأن إدراك جمال الوجود هو أقرب وأصدق وسيلة لأدراك جمال خالق الوجود ،وذكر هنا القرآن أن المصابيح التي زين الله تعالى بها السماء الدنيا لها ووظيفتان،وظيفة جمالية، ومشهد النجوم في السماء جميل جمالا يأخذ القلوب وهو جمال متجدد تتعدد ألوانه بتعدد أوقاته، والوظيفة الثانية: هي رجوم الشياطين في صورة شهب تحفظ السماء من كل شيطان متمرد وتدفعه عن الاستماع إلى ما يدور في الملأ الأعلى.[3]"

ولو كان الجمال ينبثق من مرجعيات مختلفة فإن تعريفه ليس ثابت فلو تناولنا القرآن الكريم بوصفه أهم مصدر من مصادر الفكر الفلسفي الإسلامي ،وتأملنا آياته نجدها تحث عن تأمل الجمال في الكون، فهي تحفل بالكثير من الشواهد والصور التي تعكس مظاهر الجمال في الكون الواسع و من ثم ستكون هي الحاضر لهذا الفكر، حيث لفت القرآن الكريم أنضار المسلمين الى جمال الكون من مظاهر حيث قال تعالى: **{هُوَ ٱلَّذِي خَلَقَ لَكُم مَّا فِي ٱلأَرضِ جَمِيعاثُمَّ ٱستَوَىٰ إِلَى ٱلسَّمَاءِفَسَوَّىٰهُنَّ سَبعَ سَمَٰوَٰت وَهُوَبِكُلِّ شَيءٍعَلِيم}**29)سورة البقرةوهي دعوة لتأمل الكون وما فيه من تناسق ونظام وجمال.

ومما سبق تبين أن الفلاسفة المسلمين كانوا ينظرون إلى الجمال من خلال تعلق بالخالق ،بديع السماوات والأرض، فالجمال هو صفة من صفات الله الثابتة وهو يمثل صورة الجمال المطلق ،وما جمال مخلوقاته إلا صور أخرى لبعض معاني جماله.[4]"

1.2. جمال الانسان في القرآن الكريم:

[1]– وحيد حيزرون، الذوقالجمالي في القرآن الكريم، أطروحة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية، قسم العقائد، 2012 – 2013، ص 39

[2]قرآن كريم، سورة الصافات الآية 76.

[3]– المحص، عبد الواحد محمد، الجمال في القرآن الكريم، مفهومة مجالاته، ص28 – 29 د ط، دن، 1426 هـ 2005 م

[4] –المرجع نفسه ، ص 30.

عناية القرآن الكريم ببيان مفهوم الجمال لا تقف عند حدود ابراز ما في مشاهد الطبيعة من جمال وإنما تمتد أيضا إلى بيان الجمال في الإنسان، كما قال تعالى «**{يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلۡكَرِيمِ (6)ٱلَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ (7)فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ }(8)** سورة الانفطار الآية (6-8).[1]"

لقد بين الله تعالى أنه خلق الإنسان في صورة جميلة سوية معتدلة كاملة الشكل والوظيفة، فمفهوم الجمال يبدو في تكوينه الجسدي والعقلي والروحي كما قال تعالى في سورة غافر الآية64**{ٱللَّهُ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ قَرَارٗاوَٱلسَّمَآءَبِنَآء وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡ وَرَزَقَكُم مِّنَٱلطَّيِّبَٰتِ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمۡ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلۡعَٰلَمِينَ}**.[2]"

وإن الحديث عن الإنسان وبأسلوب الخطاب له من باب المن عليه في هذا الجانب المهم من حياته، في شؤون نفسه نوفي تعامله مع ما يحيط نه وهذا ما يؤيد أهمية الجمال الذي أحسنه الله فيصورة هذا الانسان[3]."

2. الجمال في السنة النبوية:

لقد وردت في السنة النبوية عدة أحاديث ذكر فيها لفظ الجمال ولقد روى البخاري في صحيحه بسنده عن أبي هريرة رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه وسلم قال:» تنكح المرأة لأربع: لمالها، وحسها، وجماليتها، ودينها، فأظفر بذات الدين برئت يداك.». ففي الحديث دلالة واضحة على أن الرجل يرغب في الزواج من المرأة المنصفة بالجمال ويقول ابن دحر في هذا الشأن قوله: «وجمالها يأخذ استحباب تزوج الجميلة، ألا ان تعارضت الجميلة الغير دينية.»

والجمال والمال باعثان على النكاح فإن الجمال أكثر باعثا ولأنه صفة لازمة والمال صفة زائلة وإن كان العقد رغبة في الجمال. فذلك أدوم من الجمال يبهر النفوس وتميل إليه ويدهش الصدور وربما يكون فتنة للبعض، وجب على الرجل أن يخاف على أهله من صاحب الجمال فقد أولعت امرأة العزيز بسيدنا يوسف عليه السلام حتى أصبح حديث قومها فجمعتهم وأدخلته عليهن فتعلقت قلوبهن نه لما فيه من جمال وقد تحدث القرآن عن ذلك استئصال رأس من رؤوس اليهود، هو كعب بن الشرف وكان له قرابة مع محمد بن مسلمة فلما أعد الخطة لذلك وطلب العون و المساعدة، فلما وصل إلى كعب بن الشرف طلب الشرف رهن نسائهم فقالوا له :« كيف نرهنك نسائنا وأنت أجمل العرب نخشى على نسائنا أن يفتوا بك.[4] »

---

[1] – سورة الانفطار الآية (6-8).

[2] –ابن كثير وآخرون، الظاهرة الجمالية في الاسلامؤسسة قرطبة تفسير القرآن العظيم، مصر، ط 1 ص 200.

[3]–المرجع نفسه، ص 200.

[4]– مجموعة من المؤلفين، ما لا نعلمه لأولادنا، دار السلام القاهرة، ط 2، 1424 هـ، ص 102.

ويقول الدكتور سليم عبد القادر:« يميل الانسان بطبعه إلى حب الجمال فذلك امر مفطور عليه فالأطفال يميلون الى الأجمل في الألعاب والملابس، اما الكبار فيملون الى الجمال في كل شيء المأكل والملبس والأثاث ووسائل النقل وغير ذلك من الحاجيات أو الكماليات.[1] وكان حب الجمال فطرة خلقها الله في بني البشر يقول ابن القيم الجوزية في هذا الشأن فضيلة الجمال ميل النفوس اليه على كل حال».[2]

1) الفكر الجمالي عند أبو حيان التوحيدي:

يمثل الفكر الجمالي حلقة مهمة في تاريخ الفكر الجمالي الانساني وهو فكر غني ومتنوع والظاهرة الجمالية في هذا الدين بناء متكامل يشد بعضه بعضا في تناسق وتنظيمبديع،"إنها ليست فلسفة فردية استحسنها الاخرون فأدحت مذهبا ولا مدرسة فكرية تعاونت العقول على انتاجها.[3]وأصبحت فلسفة مذهبية يظهر من خلالها التناسق والتنظيم ومن خلال التعاون فكل ما يأمر نه الدين يوصل إلىالجمال، ومن المتعارف عليه أن المتصوفين الإسلاميين نالوا الحظ الأوفر من فلسفة الجمال. ومن بينهم أبو حيان **التوحيدي**[4]فلقد صاغ فلسفة في شكل محاورات وتساؤلات.

وفيما يلي نتعرف عن الأفكار الجمالية عند التوحيدي ونطلع على أهم مصادرها. لقد برع أبو حيان التوحيدي في مجال الأدب والفلسفةوالعلوموعرض مسألة الجمال في كتابه(**الهوا مل والشوامل**) نالت الأشياء كلها الحسن والجمالوالبهاء منها وبها.[5]"كما يبين التوحيدي أن طريق الوصول الى الجمال المطلق هو العقل وان جمالية الأشياء كلها مستمدة من الجمال الالهي والوصولإلى هذا الجمال لا يكون عن طريق الحواس، وإنما عن طريق العقل وحده فالحواس مهالك مضلة والعقول مهالك مذلة على الملك المالك فعن طريق الفكر وحده يمكن الوصول إلى الجمال المطلق.

---

[1]مجموعة من المؤلفين، ما لا نعلمه لأولادنا، مرجع سابق ،الصفحة29.

[2] – محمد أحمد عبد الغفور، الجمال في ضوء السنة، مرجع سابق، ص 23

[3]– الكندي يعقوب بن إسحاق، رسائلالكندي، مطبعةالاعتماد، دط، مصر ،195، ص 275.

[4] **-أبي حيان التوحيدي**: أهو علي بن محمد بن العباس التوحيدي، أديب وفيلسوف، لم تعرف عنه معلومات كافية، فعاصر رقي الحياة العقلية، وذروة الحضارة الإسلامية العربية، وإن يكن ذلك العصر نفسه قد شهد تفكّكا سياسيًّا تمثل في قيام دويلات متعددة مختلفة، عمادها المذهب الديني والانتماء العرقي وقدكان أحد أولئك العلماء والأدباء الذين لقوا في حياتهم وشقاء ينضر :(أحمد أمين، أبي حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المقدمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 م ص 13).

[5]– أبي حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، تر: أحمدأمين، أحمدصقر، القاهرة، مصر1951، ص 45.

ولقد فرق أبي حيان التوحيدي [1] بين عنصرين مما يحصل بهما معرفة الجمال حسب نوعية " الجمال الأرضي وهو جمال مادي ندركه بالحواس والذي نتوصل اليه بالمعرفة الحسية ،والجمال الإلهي هو جمال مثالي متعالي لا تحصل معرفته إلا بالعقل ،وهو ما يتمثل في المثالية اليونانية كما عند أفلاطون و التجربة الصوفية في الأديان السماوية، ويتحدث التوحيدي عن التناسب بين الشكل و المعنى فيقول :« المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة نفس لا يحوم عليها شيء قبل الفكر ،فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق، والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة ويتحدث التوحيدي عن التناسب بين الشكل ،والعبارة حينئذ تتركب بين وزن ،وبيت نظم للشعر ،و بين وزن، هو سياقه للحديث ،والجمال يتجلى في التناسب بين اللفظ الحر الخالي من التكليف و بين المعنى الحر». [2]

أ) الجمال المثالي الموضوعي:

ويتم الوصول إليه بالعقل المجرد المستقر بالصلة الأولى لا بالحواس المضللة القاصرة ولهذا فهو جمال مطلق ثابت غير متغير.

ب) الجمال المادي:

ويتم الوصول إليه بالحواس ولهذا هو جمال نسبي، و شرطي متغير، خاضع للمتغير الاجتماعي وتابع للعادات و التقاليد المحلية و الطبائع البشرية ،ولتفريق الجمال عن القبح في هذه النسبة فان التوحيد يربط بالتجميل بما هو نافع و خير ،بدون أن يغفل عن الغاية الروحية الكبرى للجمال ،فالخير الأمثل و الجمال الأكمل هو إحداث الجمال المثالي للوصول إلى المطلق الذي هو الله وكل الجمال.[3]"ومن خلال تمعننا لأفكار التوحيدي الجمالية يتضح لنا أن تعريفه للجمال انحصر بين الطابع الاجتماعي، و العقل كما أن الجمال المطلق هو ثابت و غير متغير عكس الجمال المادي فهو ذو طابع نسبي و يقبل التغيير.

أ) الحدس عند التوحيدي:

فلقد قامت أفكار التوحيدي الجمالية على مفهوم الحدس، الذي ظهر متأخرا وهو مبني على نظريته في المعرفة "فالمعرفة عنده لا تقتصر على العقل فقط، بل تعتمد أيضا الحس الإنساني والتي هي أداة للعقل في الإدراك والمعرفة. عالم المحسوسات هي الأساس الذي ينطلق منه العقل أداة النفس في الوصول إلى العقليات، ولما كانت هذه النظرية تنطلق من أسس دينّية صوفية، قائمة على إعلاء من شأن العقل على الحواس؛ وإن العقل إنما يستضيء بالعلةالأولى

[1]–محمد أحمد عبد الغفور، الجمال في ضوء السنة، مرجع سابق، ص 23

[2]– عفيف البهنسي، الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الاعلى للثقافة ،1998، ص 51.

[3]– عبد الفتاح رواس، مدخلإلى علم الجمال الإسلامي، سوريا، دارقدسية، ط1، 1411، ص 18..

أي:(الله تعالى) لذا يرى العالم فيضاً إلاهياً صادرا عن مْوجِد الموجودات. وغاية الإنسان في هذا العالم هي معرفة العالم ومعرفة الله والوصول إليه عن طريق معرفة هذا الجزء الذي هو النفس وتحريرها من الجسد.

ويمكن القول إن الأشياء في نظر التوحيدي موجودة في العالم على ضربين: ضرب له الوجود الحق، وضرب له الوجود.ويقول التوحيدي في هذا الشأن: «صفات الله تعالى، وأفعاله هي من الحسن في غاية،لا يجوز أن يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات؛ لأنها هي سبب حسن كل حسن، وهي التي تفيض الحسن على غيرها؛ إذ كانت معدنه ومبدأه وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها »[1].

2) الفكر الجمالي عند أبي حامد الغزالي:

يعتبر **أبي حامد الغزالي**[2]من المفكرين المتصوفين وفلسفة الجمال عنده نابعة من تصوفه ،وتعد فلسفته ثورة على فكر عصره ، وكان معروفاً بنقده لبعض التجارب الصوفية لمعاصريه في معالجة قضايا الجمال المعرفية "وبعد فترة " الشك التي مر بهاأصبح متطلعاً من خلالها إلى فترة اليقين ،والسكينة عن طريق الذوق الصوفي ،والذي يقصد به ما وراء الحدس ،والحواس .

وهوأيضا ذلك النور الذي قذفه الله في صدره والذي أطلق عليه الغزالي اسم العقل ،أو القلب ،أو البصيرة للوصول إلى معرفة الله تعالى،فموضع المعرفة الصوفية عند الغزالي هو ذات اللهتعالى وصفاته وأفعاله ،وثمرة هذه المعرفة "حب الله "وكذاك ثمرتها هي الفناء الوحيد.[3]"

فمصدر السعادة عند الغزالي هو الفناء في حب الله والعمل على تطهير القلب والتخلق بأخلاق الصالحين وحب الله عند الغزالي هو في المقام. فيعرف الغزالي:«الحب فيقول هو عبارة عن ميل الطبع إلى الشيء الميل فان ذلك الميل وبقوة سمي عشقا والبغض عبارة عن ثغرة الطبع عن المؤلم المتعب فإذا قوي سمي مقتا».[4]

ويضيف الغزالي عند تناوله لمفاهيم الجمال وأنواعه: «أعلم أن كل جمال محب عند كل مدرك ،ذلك الجمال والله جميل يحب الجمال، ولكن الجمال إن كان يتناسب مع الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر، وإن كان الجمال

---

[1] – أبي حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، مرجع سابق، ص 168.

[2] **-أبي حامدالغزالي**: ولد الإمام أبو حامد الغزالي محمد بن محمد بن محمد بن أحمد الغزالي بقرية "غزالة "القريبة من طوس من إقليم خراسان عام 1058 م، وإليها نسب الغزالي، ونشأ في بيت فقير لأب صوفي لا يملك غير حرفته، ولكن كانت لديه رغبة شديدة في تعليم ولديه محمد وأحمد، وحينما حضرته الوفاة عهد إلى صديق له متصوف برعاية ولديه، وأعطاه ما لديه من مال يسير، أو صآه بتعليمهما وتأديبهما. ينظر :(الغزالي، المنقذ من الضلال. بغداد، مكتبة المتن،1970، ص27.)

[3]– أنور الزغبي، مسألة المعرفة ومنهج البحث عند الغزالي، دار الفكر دمشق، ط1 1420، هـ / 2000 م ص 259.

[4] – وفاء محمد ابراهيم عام الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مرجع سابق، ص 42

بالجلال والعظمةوعلى الرتبة وحسن الصفات، والأخلاق وإيراد الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على سير الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنية إدراك بحاسة القلب. ولفظ الجمال قد يستعار أيضا فيقال: "إن فلان حسن، وجميل ولا تراد صورته إنما يعني أنه جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة، وقد يحب الرجل بهذه الصفات كما تحب الصورة الظاهرة."

فإذا وضعنا مجالاً للقرابة بين أفلاطون،والغزالي على ضوء المنهج الجدلي الأفلاطوني وكذا بينه وبين الفارابي، نجد الغزالي لا يرفض الجمال الحسي، بل هو يعتبرهوسيلة لإدراك الجمال المعنوي، أومنطلق له، لكن يرفض الجمال على المدركات الحسية فقط، ذلك ما يقود في إلى كيفية بناء الصورة الثانية الجمال والمتمثلة في الجمال المعنوي.[1]"

ومن هنا يتضح موقف الغزالي من مفهوم الجمال وتفسيره حيت أنه يربط سائر أنواع الجمال ترتبط بالجمال الإلهي المطلق.

إذا كان الجمال الحسي بمفرده لا يعرفنا بالجمال الحقيقي في نظر الغزالي، فهل الجمال المعنوي بإمكانه أن يوصلنا إلى إدراك طبيعة الجمال الحقيقي، ومنه إلى معرفة خصائص الجمال المطلق.

1.2أقسام الجمال في التصور الفلسفي للغزالي:

لقد تعددت الرؤية الجمالية لأبي حامد الغزالي حول أقسام الجمال، ولقد أشار إلى الجمال في صورتين، وسنعالج في هذا المبحث الجمال الحسي، والمعنوي مستندين إلى أراء الغزالي، وأفكاره الفلسفية في معالجة القضايا العقلية. فالجمال عند أبي حامد الغزالي " عنصر متوفر في كل ما هو موجود ما يجعله أصل في الخلق والتكوين، لكن في نفس الوقت يقسم مصادر إدراكه باعتبار الإنسان المصدر الوحيد والمؤهل لإدراك جماليات الموضوع الجمالي، وهو ما أكده من خلال قوله «أن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس وجمال الصورةالباطنية المدركة بعين القلب ونور البصيرة.[2]"

وقد قام الغزالي بتصنيف الجمال إلى عدة أقسام وذلك حسب اختلاف مصدر إدراك الموضوع الجمالي وهو قسمان:

أ) **–الجمال الظاهر:**

هو ذلك الجمال المحسوس والملموس الذي يتم إدراكه بالحواس الخمسة، والذي اشترط فيه الغزالي السلامة من العيوب مما يعني سلامة كل أعضاء الجسد.

[1] – وفاء محمد ابراهيم عام الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مرجع سابق، ص .229

[2] – المرجع نفسه، ص 321.

وقد قام الغزالي بتصنيف الجمال إلى عدة أقسام وذلك حسب اختلاف مصدر إدراك الموضوع،ويقول في نفس الصدد " الجمال ظاهر يدرك بالحواس الباطن يدرك بالبصيرة وحتى تبلغ التجربة الجمالية ذروتها لا بد من توفرها على المستوى الظاهري والباطني معا، كما يرى أن الرؤية القلبية أشد عمقا وتبصراً، فالقلب لا ينخدع بالشكل لأن ما يصله هو ظلال الشكل فينكسر الخداع المراد عبرالشكل الذي قد ينخدع بها العقل والمحسوس مادتها.[1]"

ب–الجمال الباطن:

يعتبر هذا النوع من الجمال أكثر اتساعاً وعمقاً ،ويتم ادراكه من خلال نور البصيرة التي يتميز أصحابها بالفكر العميق ،والإحساس السليم ومصدر القلب.[2]"ومن خلال آراء الغزال حول أنواع الجمال، نلاحظ أنه بدأ بالجمال الحسي الظاهر، لينتقل إلى جمال النفس ،أو جمال الخالق وهو الجمال المعنوي، ليصل إلى الجمال المطلق، وهو أصل كل جمال وهو لذّات الإلهية.

II المبحث الثاني: معايير تحديد الجمال:

للجمال معايير متنوعة ولها أهمية كبيرة في تحديد المنهج في التعامل مع قيمة الجمال وطريقة توظيفه وفي الاستمتاع به واقع الحياة، ولكون العوالم الغربية ذات حضور فاعل في الفلسفة وعلم الجمال إضافة إلى عالمنا الإسلامي بكل ما يحمله من رموز ثقافية، ومنها الجانب الجمالي فقد ارتأيت أن في هذا البحث دراسة لمعايير الجمال من الناحية الغربية والإسلامية وقبل ذلك لابد من التعريف بالمعيار.

1) تعريف المعيار لغة:

يعرف مصطلح المعيار على أنه: «هو كل ما تقدر به الأشياء من كيل أو وزن ويقال: عَايَر بين المكْياليِن معياراً وعِياراً أي امتحنها لمعرفة تساويهما. وأصلها عِيرٌ. قال فراس:« عير العين والياء، والراء أصلان صحيحان يدل أحدهما على نتوء الشيء وارتفاعه والأخر على مجيء وذهاب. فالأول العير: وهو العظم الموجود وسط الكتف، والجمع: عَيورة وعيرٌ والحرف في وسطه كأنه شظية والعير: سيد القوم ».[3]

[1]– وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، مرجع سابق ص،31،

[2] – أبو حامد الغزالي، مجموعة رسائل الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1 1988 م ص 123

[3] – معجم اللغة العربية، الجزء الرابع، عالم ا لكتب،بيروت، ط 1، ص 4

والأصل الأخر: العِيرُ هي الحمار الوحشي والجمع الأعْيار، وإنما سمي عيراً لتردده ومجيئه، وذهابه.[1]"كما جاء في المعجم الوسيط: «أن المعيار هو نموذج متحقق أو متصور لما ينبغي أن يكون عليه الشيء».[2]

والمعيار عند الأصوليين:« هو الظرف المساوي للمظروف كالوقت للحياة، وعند المنطقيين المعيار هو النموذج مشخص أو مجرد أو مقياس مجرد، كما ينبغي أن يكون عليه الشيء، وهو ما جعل قياسا نظاما للشيء، أو النموذج المثالي الذي تنسب إليه أحكام القيم).»

والمعيار في علم الأخلاق: «هو النموذج المثالي الذي تقاس به معاني الخير» والمعيار في علم الجمال: «المعيار هو مقياسالحكمعلىالإنتاج الفني وفي المنطق هوقاعدةالاستنتاجالصحيح، وفي نظرية القيم(axiologie)هو مقياس الحكم على قيم الأشياء».

والمعْياري هو المنسوب إلى المعْيار ومنه العلوم المعياريةوهي أيضاً:« القواعد والنماذج الضرورية لتحديد القيم، كالمنطق، الأخلاق وعلم الجمال، وهي مقابلة للعلوم المسماة بالعلوم التفسيرية أو التقريرية التي تقوم على ملاحظة الأشياء وتفسيرها، كما هي عليه في الطبيعة، فهي إذن علوم خبرية بخلاف العلوم المعيارية» .[3]

1. معايير تحديد الجمال في الرؤية الغربية:

لقد ظل الفيلسوف أرسطو، وأفلاطون يبحثان عن المعايير التي يبنى عليها الحكم الجمالي، فحاول كل منهما تقنين الجمال وتعريفه على ضوء المبادئ التي قامت عليها فلسفة العصر. وقد كان التماثل والإتلاف، والتناسب، والتناسق هي العناصر الجوهرية التي يتكون منها الجميل، وهي المعايير التي يحكم بها عليه "ولقد ناقش أفلاطون هذا الرأي فهو يرى أنه من الشائع القول إن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبانها جمالاً.

وعلى هذا الأساس لا يكون الجزء جميلا فقد كان من الواجب أن تكون الأشياء كذلك، وينتهي أفلاطون إلى أن عبقرية المؤلف هي الروح،والقيمة في العناصر المكونة للجمال وهكذا يجعل الروح الخارجة عن الأشياء هي التي تجعلها بامتدادها جميلة،وبذلك **ير**جحالجمال إلى مبدأ علوي خارجي وعلى هذا الأساس لا يكون الجزء جميلاً.[4]

[1] – المعجم الوسيط، الجزء 2، ط 4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة،2004، ص 239.

[2] – المرجع نفسه، ص 267..

[3]– عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، د ط، 1968 ص 15.ص 13.

[4]– المرجع نفسه، ص15.

وإن محاولة ايجاد معايير ثابتة ومحددة لقياس العمل الفني وتكاد تبلغ حد الاستحالة إذ تدخل فيها عوامل متعددة ومتداخلة يبعضها البعض، ويرجع ذلك إلى قيم ثابتة ومحددة يهتدي إليها الفكر، وبعضها يرجع إلى الحس الجمالي الذي هو ثمرة التجارب الشعورية ،التي يختارها المتذوق مند طفولته، وهي أمور نسبية ،وغير محسوسة وهذا يصعب تحديدها بمقياس عقلي ثابت ومن هنا تعددت الآراء حول موضوعية الحكم الجمالي ونسبيته.[1] "

1.1معيار النسبية الموضوعية:

يعد معيار النسبية الموضوعية من أهم المعايير المحددة للحكم الجمالي "وهو المعيار الذي يجمع فيه بين الذاتي والموضوعي وتكون فيه القيمة الجمالية فيه غير مطلقة، ولا هي بشعور ذاتي بحث، وإنما هي خاصة بالموضوعات ذات القيمة التي تثير في المتذوق خبرة جمالية، أو تأثيرا شعورياً ويمثل هذا الاتجاه كل من الفيلسوف" كانط " والفيلسوف سارتر.

ومن خلال أراء هؤلاء الفلاسفة يمكننا القول إن الفكر الانساني لم يكن يرصد وضع مقاييس ثابتة للجمال، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ الجمال أمر نسبي ويمكن إدراكه وهو يختلف باختلاف الشعور لأنه يتوقف على نضرة الآخرين إليه. إذن فالمعيار الجمال هنا ينزاح باتجاه الرأي الأكثر منه حقيقية المرئي، وجوهره وهو ليس أمرا منطقياً أو نظرية علمية تقطع بالتجربة عليه وإنما هو أمر تتداخل فيها المشاعر والوجدانيات.[2]"

أما الفيلسوف سقراط فيرى أن إعمال العقل باعتباره أساسا للمعرفة سيقود حتما إلى الفضل، والخير وهذين العنصران هما معيارا للجمال الذي يحقق الكل. أما كانط فكانت نظرته مختلفة ذلك أنّ الجمال هو الإحساس بالشيء، وأن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعة الشيء وإنما من الحكمة الجمالية التي تنبع داخلنا بالاندماج الحر للفكر أو بين مجالي العقل النظري، والعقل العملي وتصل بين هذين المجالين، وقد ميز في النقد العقلي المحض بين شكل تحليلي، وشكل تركيبي.[3]"

1. 2 معيار المشابهة:

يقوم هذا المعيار على دراسة موضوع الشبه بين الشكل الفني ،والشك الواقعي باعتبار الفن محاكاة تقليدية للواقع "وان ما يميز فنانا عن الأخر هو مقدرته على إحداث الشبه والتعبير عنه فالحقيقة أنّ الشكل الفني هو في الوجود ذاته ،كما هو مرئي وأكثر الأمثلة تعبيرا عن ذلك كرسم المجسم الذي قدمه "دوكسيس" في بداية القرن الثالث قبل

[1] – منصور عبد الرحمان، معايير النقد الأدبي، ط1 دار المعارف بالقاهرة، 1981

[2] – المرجع نفسه، ص 23

[3] عزت أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر، ط 2 عمان،2013، ص 27.

الميلاد ،حيث كان رسما خداعاً ،يوهم بالحقيقة من خلال تمثيل الطفل الذي يحمل عنقودا من العنب، ولقد كان العنب المرسوم شديد الشبه بالعنب الحقيقي ،حتى أنه اجتذب العصافير إليه فقد أعلن أحد المشاهدين أن العصافير كانت تنقب اللوحة وما كانت لتجرأ على الإقتراب لو كان الطفل شبيها بالطفل الحقيقي.

وهذا المعيار ينطبق على الفنون الجميلة التي يمكنها أن تحاكي الواقع وتمثله ،وتنقل ما فيه من جماليات باعتبار الواقع والطبيعة هي النموذج الأمثل كمعيار القيمة الجمالية، وهو بمقدار تطابق العمل الفني مع الشكل الواقعي أو الطبيعي.[1] "

وهذا المعيار يقوم على (مشابهة الواقع) وهذا ما أدى إلى إظهاره بمظهر القاصر، أما فنون الحداثة التي خرجت عن الشكل الواقعي وذهبت إلى أبعد من ذلك فكان أن ذهب بعض النقاد المحدثين ،واتخذوا معايير لقياس الجودة الفنّية وبأن المشابهة قد تكون في النبل الأخلاقي، أو القوة الانفعالية، أو مطابقة المضمون العاطفي الوجداني، وحالات التعبير المختلفة،إلا أنّ خروج الشكل الفني بشكل فاضح عن المطابقة أبطل المعيار المحاكي في النقد.[2]"

1.3. معيار المنفعة:

يختلف معيار المنفعة عن باقي المعايير المحددة للحكم الجمالي وذلك لإعتماده بالدرجة الأولى على تحقيق النفع. قبل كل شيء أما على سبيل المثال "نجد الجمال عند (جون د يوي)، وسائر البرجماتية فهو تحقيق النفع، فقيمة الجمال عندهم نسبية تتوقف على الأغراض التي تهدف إلى تحقيقها، فالجميل هو الذي يحقق منفعة، أو مصلحة للإنسان، وقيمة الجمال مصونة طالما أثبتت التجربة منفعتها في الحياة. والجمال وسيلة لتحقيق غايات قيّمة في ذاتها وهي الخيرات والنفع بوجه عام.

وبعد هذا كله فإنه ومع شيوع هذه المعايير والتي تعود إلى النفس المدركة للجمال بتذوقه والتلذذ به، أو تحقيق منفعة من ورائه، ولقد تم اعتمادها كمقاييس للجمال عقوداً طويلة إلا أنّ طائفة من الباحثين الغربيين في القرن العشرين يؤكدون لزوم تمتع الشيء الجميل بسمات تحمل على إضفاء صفة الجمال عليه، واعتمدوا محددات للجمال تتمثل :البساطة، والتناسق، والتماثل، والتناسب في والتألق، والوضوح، وقد يعتبرونها معايير للشيء الجميل.[3]"

[1] – عزت أحمد، الجمال وعلم الجمال، مرجع سابق، ص 27.

[2] – السائد سلوم، علم الجمال، مرجع سابق ص 225

[3] – روبرت أغرس، وجورج سانيو، العلم في منظوره الجديد، ترجمة :كمال خلايلي الكويت، سلسلة1990، معالم المعرفة، ص 140.

وجعل البعض الآخر من الفلاسفة من المتعة والبهجة واللذة مفتاح أساسي من مفاتح تحديد الجمال، ولكنها ليست الوحيدة ولا الكافية لتحديد الجمال «ذلك أن البهجة واللذة والمتعة يمكن أن نجدها في كثير من الأمور والأشياء والموضوعات التي يجوز التعامل معها، على أنها موضوعات جمالية.

فمثلا إذا استلقى المرء على ظهره مسترخياً بعد عناء يوم ثقيل من العمل الشاق ،شعر بنشوة عارمة وبهجة غامرة ومع ذلك فان الإستلقاء ،والإسترخاء ليس موضوعا جمالياً في حد ذاته.[1]"

ولقد انتبه " إيمانويل كانط " إلى هذه المسألة في تحليله الحكم الجمالي، عندما أشار إلى أن الجمال هو ما يبعث في شعور الإرتياح والرضا في النفس، وإحساس باللذة ،والمتعة يختلف عن تلك اللذة أو المتعة التي شعر بها عندما يكون موضوع أخر، مثل طعام لذيذ فالإحساس بلذة الطعام ينتهي بمحض الانتهاء منه وتحقيق الإشباع، أما اللذة، أو المتعة الجمالية فإنها لذة دائمة يصلح عليها مقياس الإشباع.

ولعل أهم المبادئ الأساسية التي يقوم وفقها الحكم الجمالي عند كانط تتمثل:

- الإنسجام القائم بين الفهم والمخيلة، ولحس المشترك لدى جميع الناس حيث يعد معياراً مثالياً، لأن الإنسجام يفسر جميع الخواطر الجمالية، أما عن ملكة حكم الذوق عند كانط فهو كما يبنيها على التطابق القائم، بين المخيلة الحرة، مع ضرورة الإمتثال لقانون الفهم، لتكون تلك هي الشروط الصورية الأربعة التي رأى كانط أنه لا بد للمرء أن يراعيها بشكل أولي في كل حكم من أحكامه الجمالية، ليعرف إيمانويل كانط الجمال من خلال صيغه الأربعة التالية:
- الجمال ارتياح منزه من كل غرض، وهو كل حكم ذوقي يقيم جمال الشيء كمياً.

الجمال متعة كلية خالية من كل مفهوم وهو ضرورة ذاتية.

- ،الجمال غائية دون غاية، بمعنى الربط بين القيمة الجمالية للموضوع من حيث الكم والكيف ضمن الحس المشترك بعيدا عن الميل والانفعال.[2]"

4.3ارتباط الخصائص في الموضوع:

[1]- عزت السيد أحمد، تمهيد في عالم الجمال، منشورات جامعة، تشرين، ط1، اللاذقية، 2008، ط 1، ص 26.

[2] -الشيخ كامل محمد عويضة، الأعلام من الفلسفة، إيمانويل كانط شيخ الفلسفة في العصر الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، الطبعة الأولى،1993، ص9.

من أبرز معايير تحديد الجمال أنه صفة توضع على الهيئة الخارجية الموضوع الذي يسمى الموضوع الجمالي وأن نسميها لاحقا بالمعايير أو الخصائص الجمالية، ثمة اختلاف في المعايير الجمالية، ولكننا نستطيع القول إن المعايير التي ترسم الجمال من خلالها هي الخصائص التي تبث الراحة في النفس وتبعث فيها النشوة أو المتعة الجمالية.[1] "

فالمعايير الجمالية على كل حال أو الخصائص التي تجعلنا نصف الموضوع بأنه جميل ليست بعيدة عن البيئة العقلية والنفسية للإنسان، إنها منسجمة معها تماما بل إلى حد كبير، فالنفس تميل إلى الانسجام، والتوازن، والتناظر، والتناسب وتهدف إلى التميز والانفراد المريحة للنفس الباعثة لبهجتها.

3.5معيار الذوق:

يعتبر عامل الذوق من المعايير التي تضاف إلى سابقاتها لتحديد الجمال، قد نتساءل مع دافيد هيوم عن المعايير التي بموجبها يمكن المفاضلة بين الأعمال الفنية، وهل يوجد معيار ثابت للحكم على هذه الأعمال "وبالعودة إلى مقاله، المعنون (في رقة الذوق ورقة الانفعال) نجد أنه يربط بين الذوق والرقة بوصفها مبدأ طبيعيا من جهة، وبموضوع الذوق من جهة ثانية، بدليل أن هناك من الموجودات والأشياء ما يثير فيه الحس، ويرهف الوجدان ،ويبعث على الإنفعال وعن حركة الانفعال تلك ينتج الذوق.

وكان دافيد هيوم يؤمن في بنائه لمعيار الذوق ،بأن الترابط الموجود طبيعيا بين رقة الحس، ورقة الذوق ينمي في الإنسان القدرة على الحكم والتميز بين طبائع الناس، والأعمال الفنّية الراقية، وهذه الأشياء الجميلة التي تخاطب حواسناوتزرع فينا الشعور باللذة ترتبط كليا بالحاسة الكبرى، والملاحظ عليه أنه اكتشف بوجود علاقة بين الذوق الرفيع، والحكم السديد.[2]"

وفي طريق توضيحه لمبادئ الذوق يؤكد دافيد هيوم أنّ حكم الذوق إذا كان مبنيا على شعور ذاتي موحد نستطيع آنذاك أن نعثر على قواعد موضوعيةفما يتعلق بالجمال يكون قادرا على توجيه أحكامنا وتوحيدها ، مما دفعه إلى العودة إلى فن الكتابة ،الذي يعد في نظره الوسيلة الملائمة للتعبير عن الأحاسيس و المشاعر ، من أجل أن يوضح بأن وظيفة الكتابة تتحدد في اكتساب الذهن صورة مليئة بالحياة ، ولعله من الضروري التنقيب عن معيار الذوق الجمالي فبواسطته يمكن تحديد قاعدة للتحكم في مشاعر الناس، وعواطفهم وتهذيبها أو على الأقل لوضع منهج يعينهم في تميزاتهم الأخلاقية والجمالية.

[1]– عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، مرجع سابق، ص 61

[2] – هريز نحاي ومهان، اضمحلال العصور الوسطى، تر عبد العزيز توفيق أجاويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1978 م ص 261

معايير الجمال عند المسلمين:

للجمال سمة واضحة في مخلوقات الله عزوجل والأخذ بأسباب الجمال وإعطاء النفس حظها منه وتدبر غاياته، ومقاصده هو ثمرة الايمان، وللجمال معايير تختلف عن معايير الغربية، ومن أهم المعايير التي يعتمد عليها المسلمون في تحديد الجمال:

2. 1معيار الفطرة:

لعل الإحساس بالجمال والميل نحوه مسألة فطرية في الإنسان، فقد فطر الله عزووجل العباد على محبة الجمال والتلذذ به، والنفرة من القبيح، والإبعاد عنه.ويتجلى التقديرالفطري للجمال في أوسع صوره ، وأكثرها عموماً في الجمال المعنوي، فالأخلاق الكريمة ،والسجايا النبيلة هي محل تقدير واستحسان عام،ومستمر في الناس على اختلاف بيئاتهم وأزمانهم، قال شيخ الإسلام ابن تيميةرحمها الله:" الإنسان مجبول على محبة الحسن،وبعض السيء فالحسن الجميل محبو بمراد، والسيئ سبحانه في وضع الله".[1]

وقال ابن القيم رحمهاالله (751هـ): «القبيح مكروه مبغض العقول والفطراستحسان الصدق والعدل والإحسان، والبر العفة والشجاعة ومكارم الأخلاق، وأداء الأمانة توصيلةالرحم ونصيحة الخلق والوفاء بالعهدونحوذلك وضع في العقول والفطراستقباح أضداد ذلك ونسبة هذا الإستحسان، والاستقباح إلى العقول والفطركنسبة استحسان شربا الماء البارد عند الظمأ، وأكل الطعام اللذيذ النافع عند الجوع، ولباس يدفئه عند البرد» .

ومعنى ذلك أنه كما لا يمكنه أن يدفع عن نفسه وطبعه استحسان ذلك ونفعه، فكذلك لا يدفع عن نفسه وفطرتها استحسان صفات الكمالونفعها، واستقباح أضدادها كما يدرك الإنسان بفطرتهاالجمال في المحسوسات، كجمال الطبيعة والجمال في البشر وفي الأشياء في تناسقهاوتنظيمهاوجاذبيتهاولكن الاختلاف في الحكم الجمالي في المحسوس أوسع منه في الجمال المعنوي، هو النسبية في الحكم الجمالي في المدركات الحسية[2]."

واستناداً لما سبق يمكن القول بالرغم من أهمية الفطرة باعتبارها عنصراً فعالاً في تحديد الجمال إلا أنها تبقى نسبية وتختلف من بلد لآخر وتتأثر بعادات الإنسان وتقاليده والبيئة المحيطة به.

2.2. معيار العرف:

للأعراف سلطاناً على الفكر، كما أن لها هيمنة على السلوك، في كثير من الأحيان، والقرآن الكريم شاهد لهذا كما في قوله تعالى في وصفات المشركين الرسل وموقفهن وقد دلت النصوص من الكتاب والسنة على

[1]ابن تيمية أحمد عبد لحليم، الإستقامة، الرياض، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، تحقيق، محمد رشاد سالم ،1411هـ، ص 286.

[2] –عبد الله بن محمد العمرو، معايير الجمال في الرؤيتين الغربية والعربية، مجلة العلوم الشرعية، العددالثامن، والثلاثون ،1427 هـ ص441.

ثبوت العرف واعتبار الشارع له، ولا سيما فيما جاء الشرع بالأمر به أو الترغيب فيه ولم يحد فيه حداً معيناً لكونه يختلف باختلاف الأزمان والأحوال ، كما في حقوق الأزواج بعضهم على بعض ، وأما عن صلة العرف بالجمال فإن العرف يعد معياراً للجمال في كثير من صور الجمال المعنوي؛ كجمال الأخلاق والآداب التي جاء الشرع بالأمر بها أو الترغيب فيها ولم يحد لها حداً معيناً على سيبل الميثال :

كإكرام الضيف، والإحسان إلى الجار، وكآداب الصحبة، والزيارة وغيرها. كما يعد العرف معياراً لصنوف من الجمال الحسي، ومن ذلك جمال اللباس، فيستحب للمرء أن يتجمل في لباسه في حدود ما اعتاد الناس من الألبسة، ما لم يقعوا في محذور شرعي، بل نُهي عن لباس الشهرة وهو كل لباس يخالف فيه لابسه عرف أهل بلده وعاداتهم.[1]"

3.2الحاجة الروحانية:

نجد في هذا المعيار أنواع اللذات الأخرى تقريبا كلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بما تلبيه من احتياجات بيولوجية بما تحتاجه من الاحتياجات المباشرة، أما المتعة الجمالية فإنها تدخل من باب الحواس ولكنها تلبي حاجات روحانية. والمعيار الثاني لتحديد الجمال حاجة فكرية عند الإنسان وليس أي موضوع بالمطلق بدون تحديد، ويشير ذلك في النفس تلك المتعة الروحانية التي تختلف عن دروب المتع واللذات التي تخاطب الحواس الخارجية.[2]"

فمثلا يفترق الجمال عن الإيمان بأن الجمال يظهر في موضوعات حسية بينما الإيمان يتجلى في أفكار وسلوكيات قائمة على عقائد وقناعات دينية، وفد يكون في السلوكيات الدينية شيء جميل ويمكن أن يكون فيها ما يتعامل معه على أنه موضوع أو أثر جمالي، ولكن الدين والإيمان طبيعة مستقل لها خصائصها، وواقعها، وطبائعها التي تفترق عن الموضوعات والميادين الأخرى وتتميز عنها.[3]

4.2 معيار الذوق الفردي:

إن من وظائف الجمال وغاياته أن يجلب للإنسان البهجة والسرور، وحتى يتحقق هذا المقصد لابد أن يتمتع الإنسان بقدر من الحرية في البحث عن الجمال وتذوقه، تلبية لحاجته الفطرية في الإستمتاع به، وفق المعايير التي يرتضيها، والإسلام قاوم هذه الرغبة الفطرية كما أنه لا يعيق الإنسان عن طلب الجمال، والتلذذ به وفق رؤيته،

[1]– عبد الله بن محمد العمرو، معايير الجمال في الرؤيتين الغربية والعربية، ص 460.

[2]– عزت أ حمد، تمهيد في علم الجمال، مرجع سابق، ص 29

[3]– عدة السيد أحمد، المذاهب الجمالية، منشورات جامعة تشرين، ط1، الجمهورية العربية السورية، ص 242.

حتى إنه يمكن القول إن غالب صور الاستمتاع بالجمال وإبداعه هي من العادات، والأصل في العادات الحل، قال شيخ الإسلام ابن تيمية:

« العادات الأصل فيها العفو فلا يحظر منها إلا ما حرَّمه الله ومقتضى هذا سعة ميدان الذوق الفردي في قيمة الجمال، ومن صور التقدير للذوق الفردي ما جاء في الحديث من الترغيب في النظر إلى المخطوبة ، ليتعرف الخاطب على المخطوبة، ليتعرف الخاطب على جمالها الذي يشده إلى الاقتران بها ، فعن جابر بن عبد الله رضي عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال :« إِذَا خَطَبَ أَحَدُكُمُ الْمَرْأَةَ فَإِنِ اسْتَطَاعَ أَنْ يَنْظُرَ إِلَى مَا يَدْعُوهُ إِلَى نِكَاحِهَا فَلْيَفْعَلْ)» .[1]

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أنه مهما اختلفت معايير الحكم الجمالي سواء في الفكر الغربي أو الإسلامي فإن الحكم الجمالي يبقى نسبي ولايبلغ حد الكمال.

IIIالمبحث الثالث : الرمز والرمزية في الفن التشكيلي :

اختلفت المعاجم اللغوية، والاصطلاحية في تعريف الرمز ولإجاد تعريف شامل وعام للرمز، قمنا بتعريفه لغويا واصطلاحيا كما قمنا في هذا المبحث بتوضيح مكانة الرمزية في الفن التشكيلي معتمدين في ذلك على ظروف نشأتها وروادها.

1) تعريف الرمز

أ) لغة:

جاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي على أن الرمز لغة:« على أنه هو الإشارة أو الايماء ».[2] وهو أيضا: «دلالة يحتوي مضمون ما يمثله بمعنى أنه لا يجب أن يكون مطابق في المعنى، ومع ذلك فإنه يملك ازدواجية الشكل والصورة ما بين الشكل المرئي المباشر ،وما بين ما يستحضره أو يمثل صور له» .[3]

أما المعجم الفلسفي المختصر فيذكر بأن الرمز: «هو احدى وسائط الإشارة التي يستخدمها الإنسان في عملية خلق الثقافة و هي معرفة العالم الموضوعي وهو يمثل الشيء ويعبر عن المغزى المعمم ويمت شكله بصلة إلى المضمون الذي يرمز إليه .»[4] ولقد وردت كلمة الرمز في القرآن الكريم لقولهتعالى:﴿**قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ**

[1] – يعقوب الفيروز ابادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مجلد 1 ،2008

[2] عبد الله بن محمدالعمرون، الجمال في الرؤيتين الغربية والعربية، مرجع سبق ذكره ص 35.

[3] – الفن الرمزي، تر، جورج طرابيشي، دار طليعة للنشر والطباعة، بيروت،1986.

[4] – سلوم توفيق، المعجم الفلسفي المختصر، موسكو، دار التقدم 1986 م ص 239

النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾ (**41**) سورة آل عمران .وكان يعني الله سبحانه تعالى بهذا أن مفهوم الرمز هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، فتصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ هو إشارة وإيماءبالعينين.[1]"

ويعرف معجم لاروس العام الرمزية على الشكل التالي: «الرمزية هي مذهب في الأدب والفن يقوم بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيماء.» [2]

أ) تعريفه اصطلاحا:

أما علماء "الأنثروبولوجيا لم يتوصلوا إلى تعريف دقيق لكلمة (رمز) أو رمزية بحيث يكون مقبولا لديهم جميعا "ومع ذلك فهم يقبلون هذه العبارة وغالبا ما يكتفون بتوضيح هذه العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز إليها.

ولقد تنوع استخدامهم لكلمة رمز، ورمزية وبعبارة مختلفة أدى ذلك إلى كثير من الاضطراب في موضوعات أخرى متنوعة، ومع المجالات الواسعة التي تستعمل فيها كلمة الرمز، والرمزية يمكن تلخيص ماهية الرمزية بأنا في إدراك شيء ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحل محلة أو يمثله، بحيث تكون العلاقة بين الإثنين من علاقة العام بالخاص والمحسوس بالمجرد، وذلك على اعتبار الرمز شيئا له وجود حقيقي مشخص إلا أن يرمز إلى فكرة أو معنى محدد.[3]"

ويتوسع (أندري لا لاند) في موسوعته الفلسفية الشهيرة في مفهوم الرمز ويعرض بعض الآراء عن بعضهم عن الرمز، ومفهومه ليضع رأيه واضحاً في مفهومه للرمز قائلا: «الرمز علامة تعريف».[4]

أما عن الفيلسوف (هربت ريد) فيعرف الرمز: «بأنه إشارة معناها شيء متفق عليه وهو معنى ينبغي ألا نعرفه إلا إذا عرفنا أنه قد اتفق عليه »، كما عرفته مجموعة من العلماء السوفيات بقولهم: «الرمز هو علامة تدل على شيء ما له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله، فالرمز أيضا هو الموضوع، أو التعبير، أو النشاط الاستجابة الذي يحل محل غيره ويصبح بديلاً له» .[5]

---

[1]– سلوى محسن عبد الحميد فاضل جعفر، تمثيلات أشكال الرافدية في الفن الاسلامية، مجلة العميد، المجلد 2 العددان 3 ،4، 2012، ص 29.

[2]– Larousse Universel، tome 2, librairie Larousse, Paris,1982, P.693.

[3]– عطيةمحسن محمد،"الفنون عالم الرمز، دارالمعارف، القاهرة،1996 ، ص45 .

[4]–داس كال مارسيلو، الاتجاهات السيميولوجيةالمعاصرة، تر، حميد أحمداني، وآخرون، الدار البيضاء، إفريقية الشرق 1987 م ص 59

[5]المرجع نفسه، ص 79.

اختلف المفكرون والفلاسفة في وضع تعريف محدد للرمز فمنهم من قال بوجوب علاقة بين الرمز والشيء الذي يرمز إليه كالمشابهة، أو المجاورة، ومنهم من نفي بوجود أي علاقة فيما بينهما، وهذا بعض ما ورد في تقييم الرمز وتعريفه ومن هذا المنطلق نجد أن للرمز تبقى أهميته عبر العصور والأزمنة المختلفة.

أما عن مصطلح الرمزية فقد أطلقه جون موريس Jeans Moréas ضمن إعلان أصدره في (جريدة الفيغارو) الفرنسية وبتاريخ 18 سبتمبر 1886، حيث كان هذا الإعلان كتأسيس لنوع جديد من الفن، وهو ما تأكد فيما بعد مع الفنانPaul Sérusierعند لقائه بالفنان غوغان Paul Gauguin سنة 1888، واستخلاصه لهذا المفهوم من خلال دراسته لأعمال هذا الأخير وما عبر عنه من فكر يعكس هذا التوجه الفكري المعبر عن الرّمزية، وفي حضورها في الفن. فإن هذه التسمية (الرمزية) قد لاقت حضوراً المخزون الأدبي كفكر وكاستحداثات مفهومية تدعم التجربة الفّنية الخاصة وتفتح آفاقها، وهو ما يعكس التحام الفن في عمومتيه.[1]"

ومن هذا المنطلق نلاحظ أن الرمز منفتح التأويل بحسب عدد من العوامل التي قد تتحكم بفهم رسالته، كالبيئة، والثقافة الذاتية للفرد، والمجتمع المحيط به والدين وغيرها من العوامل التي تؤثر بشكل أو بآخر بعملية تفسير وفهم المقصد والغاية.

2) الرمزية في الفن التشكيلي.

مثلت الرموز وما تحتويه من معان ودلالات وأفكار، الركائز التي يعتمد عليها في الاتصال"ولعل رموز الفن البدائي الموجودة في الكهوف والمغارات قد تكون أول الطرق التقليدية للتصوير الجداري، فالرمز يعد من أقدم الوسائلالتيلجأ إليها الإنسان البدائي للتعبير الفني، عند شعوره بالحاجة إلى وصف انفعالاته ومعتقداته للاستمتاع بالجمال.

ومثلما ينقل انفعالاته وعواطفه للآخرين عن طريق الفن، فلقد صور الإنسان البدائي الحيوانات المفترسة والوحوش والصيادين وسهامهم، وعبر عنها بالخط المتعرج والأشكال المحرفة والهندسية ولعل الرّموز الفنية من أبلغ الرموز دلالة على نفسية الإنسان، وعلى حضارته ولهذا فإن العالم الذي يعيشه ما هو إلا شبكة من الرموز فاللغة والعلم والفن والأساطير كلها حقيقية وذاتية.[2]"

فعند الفنان البدائي نجد إنتاجه الفني امتزج بالرموز سواء اختلف الغرض منها ديني، أو تعبيري، أو رمزي فنجد أعماله تتميز بقوة التعبير والإيحاء والبساطة، واستطاع بذلك أن يجد عدة طرق ليؤكد بها ذاتيته وخياله وأحلامه.

[1] – شكري عزيز، الرمز في التجربة الحر وفية لرشيد قرشيي، مجلة أجيال الإلكترونية، 4 يونيو,2021عبر البريد الإلكتروني https://www.ajeal.neتاريخ الدخول المقال 2022/01/20

[2]– حي يوسف، الإنسان في أدب واد الرافدين الموسوعة الصغيرة، مرجع سابق ص 67.

فلم تأت الرّمزية فجأة ودون مقدمات بل إنها لم تقتصر على الفن التشكيلي فحسب، ففي أواخر الثمانينات من القرن التاسع بدأت بوادر فن جديد كانت هناك تغيرات درامية موازية قد بدأت بفعل فعلتها في الأدب الفرنسي، وأفسحت الطبيعة التي سادت في أواسط القرن التاسع عشر المجال للرمزية كي تحتل مواقعها، وكان الإحياء الديني في نهاية القرن التاسع عشر مظهراً من مظاهر التحول من المادية إلى القيم الروحية.[1]"والرمزية مذهب في الآداب والفنون ظهر في الشعر ولا يقوم بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء للمتذوق نصيبه في تكميل الصورة أو تقوية العاطفة، بما يضيف إليه من توليد خياله وتعرف الرمزّية كظاهرة في الثقافة الأوربية، ولقد ظهر في نهاية القرن التاسع عشر ميلادي بإعلان موريس (Maurice Denis)1886 م واتصاله بالفنون البصرية على يد الفنان" ألبرت أورير" (Albert Auriez) عام 1892 م باعتباره تصويرا للأفكار. [2]"

فمن الصعوبة وضع حدود واضحة للحركة الرمزية في مجال الفنون التشكيلية في العصر الحديث لأنها حركة فنية كانت مختلفة من حيث النشأة والتطور عن الحركات الفنية الأخرى السابقة، أو التي عاصرتها أو التي أنتجت بعدها، وفي العصر الحديث يمكن القول إن المدرسة الرمزية هي النموذج الواضح لتيار فني اعتمد الفكر الرمزيفي ممارسة الإبداع والتعبير الفني، وان واجهت تحديات بعد ظهورها في الثمانينيات من القرن التاسع عشر بسبب انتشار الفن الحديث الذي كان يحجب مثل هذا الاتجاه، وأول من أدخل مصطلح الرمزية هو موريسوعرفها بأنها محاولة الاستعانة بالواقع."[3]

بدأت الحركة الرمزية كحركة أدبية وفنية، عمل الفنانون على نقل أفكارهم من خلال استخدام الرموز، والتعبير عن المعنى الكامن وراء الأشكال والخطوط والألوان، وذلك " في أواخر القرن التاسع عشر من تصوير الواقع بشكل صريح وجاءت كردفعل للحركات الفنية التي تصور العالم الطبيعي بشكل واقعي، مثل الانطباعية والواقعية والطبيعية. يمكن إرجاع بدايات الحركة إلى عام 1886. عندما نشر الكاتب جان موريسMoréas Jean بيانه الرمزي الشهيرManifesto Symbolist على العواطف والأفكار الذاتية بدأت المحاكاة السطحية للواقع. أعمالهم شخصية وتعبر عن اهتمت الرمزية بالتركيز من أيديولوجياتهم الخاصة، لاسيما الإيمان بقدرة الفنان على كشف الجوهر الخفي للظواهر.

[1] – منصور صبري، الرمزية في الفن الحديث، مرجع سابق، ص 137

[2]– صلاح محمد الشاردة، صالح فنجور، الحس التكويني عند فرانسيسكو جويا، توافق الشكل والمضمون في لوحة الإعدام في الثالث من مايو 1814 م مجلة كلية الفنون والاعلام، العدد الاول،2015، ص 114

[3]– مها بنت عبد الله السنان، فاطمة راشد آل عيسى، الرموز في الفنون البصرية، مرجع سابق، ص 26.

تعود صعوبة تحديد معالم الحركة إلى سببين رئيسين" السبب الأول هو شدة التباين في أساليب عمل الفنانين الذين شكلوا النواة الأولى للحركة غوغان Gauguin، بيير وبفيس دي شافان Pierre Puvis de Chavannes، غوستاف مورو Gustave Moreau، أوجين كاريير Eugène Carrière ، أوديلون رادون Odilon Redon، إذ على الرغم من اجتماع هؤلاء على أولوية الفكرة على الشكل، ومع رفضهم لكل المدارس الفنية ذات الخلفية المادية (واقعية أو انطباعية) لا يمكن استخلاص قواسم تقنية مشتركة تجمع بين أعمالهم. والسبب الثاني يعود إلى هيمنة الأدباء على الحركة في طور تكونها الأول، فقد كانت كل الكتابات النظرية الباحثة عن قواعد الرمزية تعتمد الأدب موضوعاً مركزياً لها مما لم يتح وضع أحكام معيارية تفيد في تحديد خصائص الفن الرمزي"[1].

تعددت أشكال الرمزية واحتوت في داخلها عدة اتجاهات يتضمن كل واحد منها فنانين ولكل واحد منهم تفكيره وأسلوبه الخاص وعدة قوانين لهم أساليب وأفكار مختلفة ومن بين اتجاهات الرمزية:

1. تيار ما بعد الرفائيلين (**Pré Rapha élites**):

هي المرحلة الأولى في تطور الرمزية ويمثل هذه الجماعة كل من جونميليه J. E. Millais وروسيتي G. .D Rossetti واللذين جمعوا بين الشعر، والتصوير وعبر هؤلاء عن المشاعر الإنسانية بصدق، كما فعل فناني القرن الخامس عشر بإيطاليا، فأعمالهم الفنية ذات ملامح أدبية وأخلاقية وعاطفية تمثل عالما عناصره التّشكيلية رموزاً، وأساطير يونانية، ومسيحية ومستوحاة من روايات محلية أو مشاهد شكسبيرية.[2]" وفي هذا التيار يوجد جماعتين:

أ) الجماعة الأولى: متمسكة بالواقعي والعالم المرئي كما عند الفنان البلجيكي " فرنان كنوف Khnopff الذي ظهر في معارض الرموز.

ب) الجماعة الثانية: والتي هي أقل تمسك بالعالم المرئي فهي التي قدمت تقاليد الفن الكلاسيكي بواقعية الصورة والفوتوغرافية الموجودة عند (كنوف) والتي توجهت نحو المرئية وهربت من الواقع الذي نعيشه إلى واقع آخر استمدته من الماضي والأحلام. ولعل من أبرز هؤلاء (ممثلو الاتجاه) مثل " أوجين كابرير في فرنسا وبيير سيسيل وبفيس ذي شافان(Pierre Cécile Puis de Chavannes). فرجعت هذه الجماعة إلى جمالية الصورة في العصور القديمة أي إلى اليونان والشرق.[3]"

---

[1] – حسان عباس، الموسوعةالعربية، الرمزية في الفن، مرجع سابق، ص 904

[2] محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، مرجع سابق ص 99.

[3] – منصور صبري، الرمزية في الفن الحديث، عالم الفكر، ص 136.

2. التيار الثاني للرمزية:

يمثل هذا الاتجاه مجموعة من الفنانين مثل " غوستاف مورو، والسويسري أرنولد بوكلين " مع اختلاف وسائلالتعبير لديهما، إلا أن ما يجمعهما هو الطابع الحسي الذي يميز لمساتهما الفنية وموقفهما المشترك من الأساطير القديمة والتقاليد في القرنين السادس عشر والسابع عشر.[1] "

ودعي هذا الاتجاه إلى إنشاء (جماعة نابي) NABIوانضم إليه فنانون آخرون مثل بيير بنوار Pierre Bonnard (1867 -1947 م) وإدوارد فويارد Edward Vuillard 1867-1940موموريس دينيس Maurice Denis (1870 – 1943م)، وبول راسون Paul Ranson (1864 - 1909م وتميز أسلوب هؤلاء بطريقة مبتكرة في تبسيط اللون وتسطيح التصميم، ووصفت أعمالهم بالرمزية الصوفية.

وتولي المصور " دنيس " مهمة التنظير للفكر الفنّي الجديد لجماعة " نابي" ومن الأقوال الشهيرة عنه: (تذكروا أن اللوحة قبل أن تمثل حصاناً أو امرأة عارية، أو شيئاً من القصص فإنها في جوهرها سطح مستو مغطي بالألوان المدمجة في نسق خاص) وهذا الرأي في الواقع يلخص المبادئ الأساسية للفن الرمزي، بما أنه في الوقت نفسه ،تمهيد وإشارة إلى الفن التجريدي الذي سيأتي فيما بعد.[2]"

ويرى "دينيس" أن الفنون التشكيلية في عصور الاضمحلال كانت تنزلق إلى هاوية التكلف الأدبي، فكل إحساس العمل الفني يأتي بطريقة لاشعورية من صميم روح الفنان والعاطفة سواء كانت عذبه أو مرة فإنها تنتج من اللوحة ذاتها، ومن ثنايا السطح المستوي المطلي بالألوان، فالفنان الحديث (أي الرمزي) قد بدأ يدرك أن كل قيمة فنية رفيعة إنما تكون في جماليات العمل الفني نفسه[3] ."

3. التيار الثالث للرمزية:

لقد ظهرت الرمزية كردة فعل ضد الطبيعة التي اتخذت شكلها الكلاسيكي، إذ يمكن اعتبارها من الفنية الأكثر تعبيرية بالعلامات والرموز ولعل ذلك كان " من خلال سعيها التام إلى التصوير الرمزي للأشياء، من خلال استخدام الألوان لتصبح الأعمال الفنية المنتجة ذات أبعاد دلالية ورمزية.

[1]- منصور صبري، الرمزية في الفن الحديث ، ص 136.

[2]محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، مرجع سابق ص 99.

[3]- هيربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري طاهر، دار العلم، بيروت،1975، ص 52.

ولقد أسهم جماعة من الفنانين إلى أعماق وتعميق الفن الغربي مثل الفنان بول جوجان وزميله إميل برنارد وكذلك الفنان النرويجي إدوارد مونش) ونجدها من أجل توضيح فكل كل واحد من هؤلاء وتبيان أسلوبه وما قدمه للحركة الرمزية.

وتهدف الرمزية إلى الكشف عن الشعور لذي الفنان وترى أنه عن طريق الفن يستطيع الانسان أن يصل إلى عالم آماله وأحلامه، وهكذا يعتمد على استنباط مشاعر الفنان والتعبير عنها بغض النظر عن الالتزام بحقيقة الموضوع الخارجي، لأن الفن في المحل الأول هو التعبير الشخصي عما يجول في خيال ووجدان الفنان.[1]"

4. رواد المدرسة الرمزية في الفن التشكيلي:

أهم ما يميز الرمزية هو أن جذورها امتدت لفترات أكثر عمقا في التاريخ ربما إلى عصور ما قبل التاريخ من خلال الرسوم الصخرية ،إلا أن تأطيرها كان في قالب فلسفي في العصور الحديثة، ومن أبرز رواد الرمزية " جوستاف مورو Gustave Moreau، بول جوجان، P. Gauguinوالذي صنف ضد الرمزية حيث عرف عنه كان يضيف الرموز اللغوية للعناصر الطبيعية الأربعة وبعض الأسماء لأصدقائه. وفي نهاية اللوحة يوقع بطريقة سرية دون حرف العائلة الذي يتضمن اسمه، فهو فنان غريب الأطوار. [2] ".

ومن أهم رواد الرمزية في الفن التشكيلي:

1.4 بول جوجان GauguinPaul 1848 م – 1903 م:

لقد كان الفنان جوجان يكتسب فنه الخط ،واللون ، الشكل دلالات رمزية خاصة وفق لما توصل إلى مع زميله وضع صيغة المثالية التأليفية الأكثر ملائمة للترجمة التشكيلية ،للفكر الرمزي بمظاهره الأسطورية ،و الصوفية وذلك مع الفنان(أميلبارنار)في شمال فرنسا 1886 ، ولقد اتبع جوجان هذه الصفة في أغلب أعماله بدأ بلوحته(رؤية بعد الموعظة)سنة 1888 التي وجدها في بعض الشعراء الرمزيين بيانا للرمزية على صعيد التصوير يقابله بيان الرمزية في مجال الشعر ، فهو الذي وقف أما الانطباعيين فلقد غلبوا البصر على الفكر ."[3] ومن هنا يمكننا القول إن الرمزيين اعتمدوا على التعبير على مشاعر الفنان بغض النظر عن الالتزام بالموضوع الخارجي . وعلى هذا الأساس يرى الفيلسوف كأسير أرنستCASSIRER, Ernst,أن بفضل هذه الرمزية، يأخذ الفن مكانته في

[1]- بردوامايرز، الفنون التشكيلية وكيف تذوقها، مرجعسابق، ص 16.

[2]- منصورصبري، الرمزية في الفن الحديث، مرجع سابق، ص 17.

[3] -أمهر محمود، التيارات الفنية المعاصرة، ص،101.

الثقافة الإنسانية، باعتباره شكلاً رمزيا خاصا يساهم، إلى جانب الأشكال الرمزية الأخرى، في فهم وإدراكه، وتحرير الإنسان، وإثبات فاعليته وإنسانيته."[1]

فالألوان الاصطلاحية عند جوجان لا تقتصر على أنها مادة تشكيلية رمزية لا علاقة لها بالواقع، وإنما هي انعكاس لعوالمه الخيالية. ولم يكن بول جوجان، P. Gauguin من أنصار ترجمة الكتابة إلى صور ،ذات دلالات واضحة تتحول الألوان إلى ابتكار اصطلاحي بعيد عن المنظور وتتجرد الألوان من القوانين البصرية فالألوان عند جوجان لا تقتصر على أنها مادة تشكيلة ،أو جمالية بل تعبر عن قيم ذات طبيعة رمزية، لا علاقة لها بالواقع ولطالما صرخ بأن ضد اللذين يتبعون هذا النهج في عملهم."[2]

.2.4الفنان فرانسشيكو جويا Goya (1746 –1828 م):

يعتبر الفنان جويا أحد المصورين بحيث نشأ في أوروبا بالقرب من مدينة (سارا جوسا) بإسبانيا، وتعلم التصوير في هذه المدينة مع المصور " لوزان " وبالرغم من أنه تأثر في بداية أوائل حياته بعدد من المصورين الإسبان اللذين سبقوه، إلا أنه كون لنفسه أسلوبا خاص به وبعد ذلك ذهب إلى مدريد وهو يلغ من العمر 19 سنة.

ولقد إلتحق بأكاديمية(سان فرنا ندو) وعملا عند المصور (باريو)ثم تزوج أخته وساعده صهره على الحصول على تكليف من مناهج القصر الملكي عام 1775 بعمل رسوم لأربعين لوحة من المنسوجات الحائطية ،لتعلق في القصر وتصور هذه اللوحات موضوعات متعددة، من الحياة الإنسانية بأسلوب زخرفي."[3]

ومما عرف عنه أنه يتبع منطق عقله وعاطفته الجياشة، بعد أن ضرب القواعد والأسس الأكاديمية، والتقليدية عرض الحائط وربما لم يكن يدرك دائماً إلى أية نتائج سوف يصل إليه إبداعه[4]." ويتضح ذلك في جداريات الكنيسة من خلال عناصر رمزية، دينية، متمثلة في القديس أنطونيو وأولياء العهد القديم، والعرافات، فتري "رموزاً " للفقراء، والخوف، والحزن، والذهول، والتسول، والجمال، والقبح من خلال شخوصه مثل لوحات المرحلة السوداء الذي نرى فيها نرى عالما خيالياً يمتلئ بالسحر، والمشوهين، وأناس مقهورين، مستمدة من مما يشعر به مجتمعه من قهر،

[1] – فؤاد مخوخ، رمزية عالم الفن، مجلة أبول يوس، المجلد 06، العدد 02، 2019

[2] –المرجع نفسه، ص 215

[3] – نعمت اسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الحديثة، دارالمعارف، الطبعة الخامسة، 2010، ص 156.

[4] – السيد القماش، جويا كنيسة سان أنطونيو، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر، 2003، ص 6 .

وظلم، واستبداد عاشتها إسبانيا في ذلك العصر وليست مستمدة من قصص الإنجيل، أو البطولات الدينية والتاريخية.[1]"

وهو الذي لجأ إلى أسلوب جديد يقوم على تقطيع الشكلية وتجزيئها" ويقوم أيضا على الخط عريضة واضحة وتتحول الألوان إلى ظاهرة عقلانية، وابتكار اصطلاحي بعيد عن المنظور لأنها ثنائية الأبعاد، بحيث تتجرد الألوان من القوانين البصرية. "[2]

. 4.4 جيمس أبوثمكينل وستر:James McNeil Whistler

يعتبر هذا الفنان من الممهدين للرمزية وأشهر لوحاته" **الفتاة البيضاء** "التي أطلق عليها فيما بعد اسم (سيمفونية باللون الأبيض) مع أن الأسلوب، والأداء م يختلف عن معاصريه الانطباعيين من (Manetمانيه وديغا Degasوالتور Latourوالمتحمسين للمصور الإسباني فلاسكيز Velázquez و Rembrandt " الهولندي ولكن تظل للوحة (الفتاة البيضاء) صفات أخرى لم تكن مرتبطة أو مستمدة من واقعية فلاس كيز، فاللوحة يغلفها إحساس بالغموض والشاعرية وتعكس إحساساً روحياً عميقاً[3]."

تدين بالفضل الكبير دون شك إلى، الرسام الإنكليزي جون إي فزيت ميلز1896 -1829 وهناك رسوم توضيحية أنجزها الفنانان في أوائل ستينيات ذلك القرن يصعب التفريق بينهما، حتى لمسة الفرشاة الخفيفة في صورة وستر تماثل طريقة ميلز."[4]

5. دلالة الرموز في الفن التشكيلي:

تتنوع الصياغات الشكلية للرّمز الواحد نتيجة لخبرة الفنان واختلاف الوظائف، والمضامين التي يعبر عنها كل رمز وتتعددهيئاتها الشكليةتبعاً للتطورالفني من مرحلةإلى أخرى" لكي تتميز الفنون لابد من وجود سمات، ودلالات ورموز تميز أصل هذا الفن ومميزاته في مكان ما عن المكان الآخر، مع اختلاف حركة الزمان وتحولاته التاريخية والجغرافية والثقافية. " فيتحدث الفن في كل مكان وزمان عن المضامين وعن المعاني المخفية والمفاهيم المخبأة تحت الأشكال الظاهرة وعن أفكار الفنانين وهموم الإنسان وعقائد الشعوب وتصورات كل عصر وعن ثقافة المتجمعات

[1] – – السيد القماش، جويا كنيسة سان أنطونيو، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر، 2003، ص 6 .

[2] – هبة عبد المحسن على محمد ناجى، سراء عبد الفتاح حسين عبد الفتاح، المؤتمر الدولي السابع (التراث والسياحة والفنون بين الواقع والمأمول) تطور الدلالات الرمزية والتعبيرية لمختارات من الرموز البصرية في التراث الشعبي المصري مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، عددخاص 2022 ص 2388.

[3] – باونيس، الآن، الفن الأوروبي الحديث، تر :فخري خليل، دار المأمون للمترجم والنشر، بغداد ،1990، ص 11.

[4] –منصور صبري، الرمزية في الفن الحديث مرجع سابق، ص 29.

فالفن في كل زمان ،ومكان يثير التساؤلات ويحرك العقول بحثا عن والمقترحات عن نفس المضمون والذي يخضع بدوره لتغيرات مستمرة عبر التاريخ ،أو تغير ثقافة وفكر المجتمعات وظروفها الاجتماعية."[1]

وتعد الرموز أحد أهم مكونات الثقافة للحضارات على مدار التاريخ، ومن هذا المنطلق يمكن تقسيمها إلى ر موز عالمية أو كونية، symboles Universal ورموز محليةsymboles local ،فالرموز العالمية التي خالف على ترجمتها بين الثقافات المتنوعة، بينما يرتبط تفسير الرموز المحلية بطبيعة المجتمعات وتحدها عوائق اللغة والدين والتقاليد المختلفة ومن الرموز والمضامين التي وبطبيعة الحال يفرض مجال تصميم الإعلان على المصمم أن يطور لنفسه مخزوناً عام تساعده في عملية الاتصال الإعلاني وكتابة الرسالة الإعلانية المناسبة.[2]"

وجد عدد كبير من الأشكال المختلفة التي استعملها الفنان التشكيلي عبر مراحل الفن المختلفة وتحمل معان رمزّية مختلفة ومن هذه بين هذه الأشكال:

1) الأشكال الهندسية ودلالاتها الرمزية:

الأشكال الهندسية هي عبارة عن الوحدات الزخرفة التي تم تشكيلها من العلاقة الناتجة من تلاقي بعض أنواع الخطوط المستقيمة والمنحنية، وتكوين هذه الوحدات قاصر على الخطوط المتخذة بالأدوات الهندسية كالمسطرة والفرجار وغيرها، مثل المضلعات والأشكال النجمية والدائرية، وتشمل المضلعات الأشكال الثلاثية التي تضم تنوعات المثلث والأشكال.

ولقد احتلت الزخارف الهندسية، أو خذت مكانة هامة في ظل الحضارة الإسلامية وأصبحت شخصية لا مثيل لها في أية حضارة، فأصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرئيس الذي تغطي مساحات كبيرة، يمثل الخط الهندسي فبها دورا كبيرا.

ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية الأشكال النجمية متعددة الأضلاع والتي تشكل ما تسمى "الأطباق النجمية " وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف في مصر والشام في العصر المملوكي، ثم انتقل إلى بلاد المغرب العربي .والزخرفة الهندسية تنبع من أفكار فلسفية للثقافة العربية الإسلامية، وهي ذات

[1]- تطور الدلالات الرمزية والتعبيرية لمختارات من الرموز البصرية في التراث الشعبي المصري مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية عدد خاص 2، 2021 ص2388.

[2]مي على محمد ندا، الترميز في الزخارف الهندسية الإسلامية وأثره على تصميم الملصق الإعلاني المعاصر مجلة العمارة والفنون، العدد الرابع، ص 5.

جذور عميقة.فالفنان المسلم تميز بمقدرته على صنع ثراء زخرفي يضاهي به غيره من الفنانين فاستعمل مجموعة من الزخارف ذات تكوينات هندسية [1] "

حيث شملت الخطوط بأنواعها المستقيمة، والمائلة، والمتكررة، والمتموجة والمربع والمستطيل والمعين، والمثلث، والدوائر والعقود بأشكالها المختلفة، كذلك الأشكال السداسية والمثمنة والمتعددة الأضلاع والخطوط بأنواعها المستقيمة والأشكال النجمية ومن هذه الأشكال:

1/1رمزية المربع والمثمن:

تأثر الفنان التشكيلي المسلم بالعديد من الثقافات والفنون وتجلى ذلك بوضوح في لوحاته الفنية، بما يحتويه من رموز وزخارف قد تظهر في لوحات الفنانين فاستعمل مختلف الأشكال الهندسية كالمربع، والمعين، والمثمن إلى غير ذلك. يعرف المربع من خلال تساوي أضلاعه إلى العدل والاستقرار والكمال والثبات، وهو يعبر عن الجهات الأصليةالأربع أو عناصر الطبيعة الأربعة. أما الشكل المثمن فهو الناشئ من تراكب مربعين كما في تصميم المسقط الأفقي لرقبة مسجد قبة الصخرة، ورقاب القباب في الكثير من المساجد لم يكن لمجرد غاية إنشائية يعكس معنى ديني، وروحي.

والنجمة الثمانية المؤلفة من مربعين تمثل أيضا للكون مؤلفا من مربع يرمز إلى الجهات الأربع، أماالمربع فهو يرمز إلى عناصر الطبيعة الأربعة كالماء،والهواء،والنار، والتراب أما عن رمزية شكلالمعين في بعض الحضاراتفهو عبارة عن مثلثين موضوعين بطريقة عكسية.فإذا كان المثلث الواحد تعبير عن الكونية وعن الخصوبة والعطاء، فإن المثلثين المقلوبين يعني الصراع القائم بين الزوجين، فقط أخذ هذا المعنى من الأخيلة والأساطير التي كانت تتحدث في القديم عن صراع" إلهة الحب والخصب الأنثى "وإلاه الغضب " الذي أراد أن تكون له السيطرة[2]."

2/1النجمة والهلال:

يعد الهلال من الرموز الدينية وهو رمز إسلامي خالص، ويدل على شخصية المسلم أينما وجد "وأول ما ظهر في الرايات والأعلام في القرن السابع الهجري في زمن الدولة الأيوبية واستمر رمز إسلامي، فتمركز على رأس القباب ومآذنها ، وعلى أعتاب المنازل والأضرحة للتبرك كما أن الهلال يعتبر تقويماً لحياة المسلمين فهم يحددون أوقاتهم بحسب الشهر العربي (القمري) **كما في قوله تعالى (يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ**

[1] إيمان عفان، اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي دراسة تحليلية سيميائية لنماذج من فنون الزخرفة والتصوير الإسلامية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، تخصص، علوم، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر016/2017 2م، ص 294.

[2] –غادة مجدي محمد شافعي، الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، المجلد 21، العدد 2.ص 46.

}[1]البقرة ، الآية 189، وعد مبارك لأنه يرمز إلى شهر رمضان المبارك الذي أنزل فيه القرآن ، ولأن رؤية الهلال تعني بدء شهر الصوم وهو شهر التوبة والغفران للمسلم المؤمن .[2]"كذلك شكل الهلال له مدلول رمزي" فهو مماثل لكتابة حرف النون والنوّن هي العلم الإجمالي أي "الدّواة " صورة العالم، فأصبح تشبيه شكل الجسم بالنوّن للدلالة أيضا على صفة العلم.[3]"

أما النجمة الثمانية بوصفها تكويناً هندسياً متميزاً من حيث التقارب والتناظر والتوازن "استعملت في تكوين النوافذ والشبابيك ،و لاسيما في العصور الإسلامية منذ العصر الأموي ، والغاية من استعمالها هي تقليل الإبهار الضوئي للشمس داخل الفناء أو الغرفة كما تتعدى ذلك إلى الناحية الاجتماعية ،إذ إنها تحجب النساء وما يدور داخل فناء البيت أو الغرفة عن أعين المارة.[4]"

واستعملت النجمة الثمانية أيضا على نطاق واسع في معظم التصاميم المعاصرة ولاسيما المعمارية وتصميم الشعارات "في كونها إطاراً لمكونات أو محتويات التصميم، إذ تعود النجمة الثمانية من الرموز الإسلامية التي تعطي دلالات ترتبط بالعظمة والعطاء. وينسب بعض الباحثين إلى أن أصول النجمة الثمانية تكون في أصلها رمزاً للشمس وبالأحرى إله الشمس عند العراقيين القدماء أو ما يسمى (الإله شمس)، وقد وجدت بكثرة في معظم الجداريات والمسلات التي تتغنى بالنصر والبطولة كما في (مسلة النصر الأكدية أو مسلة الملك نرام سين) وتبدو النجمة الثمانية إلى أعلى المسلة، (وقد استعملت النجمة الثمانية بشكل كبير وواسع في الفنون التشكيلية والتطبيقية ولاسيما في تصميم الأقمشة المعاصر.[5]"

كما استعملت النجمة الثمانية بوصفها تكويناً هندسياً متميزاً من حيث التقارب، والتناظر ،والتوازن في تكوين النوافذ ،والشبابيك "وذلك في العصور الإسلامية منذ العصر الأموي، والغاية من استعمالها هي تقليل الإبهار الضوئي للشمس داخل الفناء، أو الغرفة كما تتعدى ذلك إلى الناحية الاجتماعية ،إذ إنها تحجب النساء وما يدور داخل فناء البيت أو الغرفة عن أعين المارة عند تثبيتها في الأماكن المطلة على الطرق ولاسيما الطوابق والأرضية[6]."

3/1رمز الصليب:

---

[1]قرآن كريم، سورة البقرة، الآية 189

[2] – حيدر فرحان الصيباوي، الرمزية في الفن الاسلامي تجسيد للمعجزة الإلهية، مرجع سابق، ص 2.

[3]مي على محمد ندا، الترميز في الزخارف الهندسية الإسلامية وأثره على تصميم الملصق الإعلاني المعاصر، مرجع نفسه، ص 26.

4 – فيليب سيرج، الرموزفي الفن –الأديان، ص 79.

5هبة عبد المحسن على محمد ناجى، سراء عبد الفتاح حسين عبد الفتاح، تطور الدالات الرمزية والتعبيرية لمختارات من الرموز البصرية في التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 2407.

[6]– غالب، عبد الرحيم. موسوعة العمارة الإسلامية، بيروت، جروس برس، 1988، ص 132.

استنبط الفنان التشكيلي الرموز في مختلف أنواع الفنون وفي العديد من التصاميم المختلفة الأغراض عبر مختلف العصور، وعدت بمثابة العلامة الفارقة التي تميز المكان، والزمان عن غيره م نالأمكنة والأزمنة. "وهذا ما جسده النازيون بعد أن استعملوا الصليب المعقوف في علم ألمانيا النازية.

فقد استعمل هذا الرمز الذي في حقيقته من أصول إسلامية وشكله ،أو رمزه، بصورة عامة مشتق من شكل الصليب إذ تتميز أذرعه بأنها مصممة بشكل منحنٍ وبزوايا قائمة.

وسمي هذا الرمز شعبياً بعدة تسميات، يعزى سببها في احتمال كون هذا الرمز منتشراً في كل أنحاء العالم ولاسيما العالم القديم. وأصله من الكلمة السنسكريتية، التي ترجمت إلى (هو جيد)، أو (هكذا) يكون، وقد يكون دلالةً عن الرضا والقبول، ويدل أيضاً على ديمومة الحياة، وللصليب المعكوف يدل على السرور، السعادة، والحظ الجيد.[1]

4/1المثلث والدائرة:

يرتبط المثلث بمعان دينية فهو يؤكد العلاقة الوثيقة بين السماء والأرض، ويشير الى علاقة الروح أو الدعاء الصاعد إلى السماء إذ كانت قاعدته إلى الأسفل.[2]وشكل الفنان المسلم برسومه الإبداعية وحدة جمالية مميزة معبرة عن عظمة الخالق الواحد الأحد، فاستخدم رموز هندسية التي نراها عفوية في صورها السطحية لكنها في كثير من المواضيع تحمل تفسيرات رمزية، فالدائرة مثلا كمركز للعالم الغيبي ،أو الروحي ،كانت سببا وراء استخدامها في أغراض عديدة بصورة قد تكون غامضة تتناسب مع طبيعة الهدف المستخدم من أجله.[3]"

وقد بينت لنا أحد الدراسات الأكثر تعمقا في الفن الإسلامي أن أشكال الزخارف ذاتها، التي صارت اليوم يطغى عليها التجريد من كل الوجوه، ما هي إلا بقايا لصور قديمة قد صارت تضعف بالتدريج، لأنها لا تعدو عن تمثيلات بسيطة

2) رمزية الأشكال الحيوانية:

استعملت الرموز الحيوانيةكعناصرزخرفية مهمةفي التصميم بعدأن حورت بشكل زخرفي، ورمزي ،وتجريدي" في الفنون السابقة للإسلام في وادي الرافدين ،وسوريا ،وإيران وقد ورث الفنان المسلم رسوم الحيوانات بأنواعها سوآءا الحيوانات الطبيعية أو، ما تسمى بالحيوانات الخرافية أو المركبة، ومثلها في فنونه وزخارفه. ولعل السبب الحقيقي

[1] – العاني مروان عبد الملك محمد أمين، أثاث البيوت في منمنمات المدرسة العراقية في التصوير الإسلامي، رسالة ماجستير، قسم الآثار، كلية الآداب/جامعة بغداد، 1986 م، ص 45.

[2] – مؤتمر الفنون التطبيقية الدولي الثاني، الفنون التطبيقية والتوقعات المستقبلية، ما بين (21– 22مارس 2017،) جامعةدمياط، جمهورية مصر العربية، ص 10.

[3]– منال عبد المنعم جاد الله، الاتصال الثقافي، مصر منشأة المعارف ،1997، ص 226

وراء الزخارف الحيوانية إنها مأخوذة من البيئة المحلية ،فهي تراث فني مألوف رآه الفنان فتأثر به وسرعان ما عبر عنه.[1]فاستعمل المسلمون رسوم الحيوانات في زخارفهم استعمالا واسعا في زخارفهم مثل رسومات الأسد، والفهد،والأرنب،والطيور بأنواعها، ومن بين الرسومات الحيوانية التي وضعت كترميز لأشياء معينة:

1. الأسد والسمكة:

يعتبر عنصر الأسد من أكثر الرموز الإسلامية المستخدمة عبر نطاق واسع حول العالم في مختلف الحضارات والثقافات إما عن طريق استخدامه كمنحوتات ،أو لوحات أو حتى تماثيل، أو روايات ،أو أعلام «وللمكانة الكبيرة التي يتمتع بها الأسد في الفكر الفلسفي، والفني الإسلامي فقد اتخذه السلاطين والمماليك في مصر وسوريا خلال القرن الخامس الهجري كشعارات شخصية التي يتخذها كل سلطان لنفسه.[2]" ولعل صورة الحيوانات لم تكن غائبة من النتاج الفني في الحضارات السابقة للإسلام سواء بشكل نحت مجسم، أو بارز أو رسم.

وللأسد رمزية غنية فهو يجسد حسب الأحوال، القوة الشجاعة، الخلودالزمن، كما أنه غالب ما يجسد الحيوية والسلطة الحامية، ويمكن أن يكون له في التقليد المسيحي إضافة إلى مدلولات متعارفة من الشيطان، والمسيح ولعل رسومات رامبرانت، وجير يكو، وديلاكروا وغيرهم من الفنانين يمجدون القدرة والقوة لهدا الحيوان.[3]"

أما عن السمكة اعتبرت "رمز للتفاؤل وجلب الحظ والحركة والبحث عن الرزق "وهي رمز قديم دخل المسيحية، وأصبح من أهم رموزها، وهو يعني التجدد والخير والعيش بالرغد كما أنها رمز للسيد المسيح، أما الحروف الخمسة الأولى لكلمة إيختوسIkhtos في اللغة اليونانية معناها السمك، الذي يرمز إلى كلمة المسيح.

وهي رمز للخصوبة والإنجاب الوفير ونشر الذرية. وقد اقترنت برموز مختلفة مثل النخيل، والزهور في الزخارف الإسلامية كرمز للتفاؤل والخير والخصب .وهي أيضا رمز عرف في الأساطيرالفرعونية بالبعث، ونسج في المنسوجات القبطية، كذلك استعمل كتمائم من معدن ثمين وحجر كريم، يعلق على صدور الأطفال، وفوق أسرتهم وعلى أبواب المنازل. وكان الفنان الشعبي يرسمها أعلى بوابات حديثي الزواج، وكان يحيطها بزخارف من النباتات والأعشاب ونجوم البحر لتجنبهم حالة العقم ولتكثر النسل[4]."

2. الحمام والأفعى:

[1]– عاطف أمل، الكائنات الحية، على الخزف المملوكي، مصر، 2012، ص2.

[2] – غالب، عبد الرحيم، موسوعة العمارة الإسلامية، بيروت، 1988، ص206.

[3]– فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان والحياة، مرجع سابق، ص 213.

[4] – هبة عبد المحسن على محمد ناجى، سراء عبد الفتاح حسين عبد الفتاح، تطور الدالات الرمزية والتعبيرية لمختارات من الرموز البصرية في التراث الشعبي، مرجع سابق، ص2406

اختلفت معاني الثعابين في مختلف الحضارات وتعددت معانيهاالرمزية، والدينيةها باختلاف أشكالها فمثلا "يمثل الثعبان في الدولة المصرية القديمة قدسية كبيرة على عكس التعامل معها باعتبارها كائنات ترمز للشر ،فمن ومن الملفت للنظر في رمزية الثعابين هو "أبو فيس أو أبيب و(عدو رع) وكان يظهر في دور الشر، والخير من خلال ذبحه يوميا حيث كان (عدورع) يحول نفسه لقطة ويذبح الذي يحاول توقيف شروق الشمس ،وفي مشاهد أخرى صور الثعبان في المسيحية، واليهودية كمخلوق مليء بالمكر، والشر.

وفي سفر التكوين مركب يدافع في دور الخير وأيضاً كر أن الثعبان هو من أغرى حواء بإقناع آدم للأكل من شجرة المعرفة ومن ثم معاقبتهما بإنزالهم من الجنة.[1]"

أما عن الحمام فاستعمل في مختلف الحضارات وظهرت أشكال الرموز في الفن "أما واقعية ك (شكل الحمامة) أو أشكال تميل إلى التجريد والاختزال وتكون ذات معنى يبتدعها الإنسان للتعبير عن أفكاره ومعتقداته ومشاعره، وقد لا تكون هذه الرموز تامة التجريد وإنما تحمل أو تستعير مفردات طبيعية وواقعية لكنها لا تشيرإليهما تعنيه بطريقة مباشرة. والفن مضمون وهو صورة يعني أن المضمون قد اتخذ صورة، وإن الصورة امتلأت بالمضمون.[2] "

3. الثور والخيول:

غالبا ما كان الثور في الفن القديم رمزا للقوة ،والقدرة وذلك منذ عصرما قبل التاريخ "ويحدد منه رمزللقوة وبصورة أخص رمز للخصوبة ن ففي الأسرة الملكية المصرية الأولى، الإله الزراعي رمزا التوالد والقوة المخصبة وكان موضوعا للعبادة وكان كهنته في **منفس**[3]وفيما بين النهرين كان الثور(نعتا) لإله الخصب الكبير وكان الحيوان المرموز لخصوبة القطعان ومن هنا جاء رأس الثور من النحاس يعود لبداية الألف الثالثة قبل المسيح في متحف اللوفر.[4]"

عرف عن الخيل بأنها كائنات بهية لجملة من الصفات التي تميزها عن غيرها فقد ظلت آسرة وساحرة للمبدعين في مجال التشكيل وغيره من الفنون الأخرى فالخيل جميلة الوجه والعينين والأذنين، ظهرها وصدرها أملسان، علاوة

---

[1]- هبة عبد المحسن على محمد ناجي، سراء عبد الفتاح حسين عبد الفتاح، تطور الدالات الرمزية والتعبيرية لمختارات من الرموز البصرية في التراث الشعبي، مرجعسابق، ص 2407.

[2] – إبراهيم، زكرياء فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المكتبةالمصرية، العراق ،1988ص 50.

[3]**ممفيس:** وتسمى (منف أو منفر أو ممفيس) وهي مدينة مصرية قديمة من ضمن مواقع التراث العالمي، أسسها في عام 3200 قبل الميلاد الملك نامر، وكانت عاصمة لمصر في عصر الدولة القديمة وعرفت باسم «الجدار الأبيض» إلى أن أطلق عليها المصريون اسم «من نفر» وهو الاسم الذي حرفه الإغريق فصار «ممفيس» ثم أطلق العرب عليها(منف). ينظر: (وجيهالصقار، أقدم مدينة بمصر وأول عاصمة في التاريخ منف» الفرعونية تدخل العالمية، جريدة الأهرام، ال عدد4726، الإثنين 25 رجب 1437هجرية الموافق 02ماي 2016)

[4] – فيليب سيرنج ،الرموز في الفن والحياة والأديان، مرجع سابق ، ص 19.

على قوائمها وشعرها الطويل الكثيف المتدلي على عنقها العريض. إلى جانب حركاتها المتزنة، فالحصان كائن ذكي يستطيع أن يرقص على إيقاعات مختلفة[1].

ولأن الخيول حيوية المنظر حتى في سكونها، فقد باتت مفردة تشكيلية قابلة للتجريب الإبداعي، وإبراز عمق أفكارٍ ورؤى متعددة " فقد رُمز بها إلى النّور والشّمس، وإلى القوة والجمال والحب والوداعة والبطولة، وبذلك تربعت الخيول بمظهرها الجميل والرامز على لوحات الفنانين عبركل العصور.

وهي في اللوحات الفنية تستعرض جمالها في هدوء، وهي في أخرى تبرز قوتها، وهي تقاوم التضاريس الوعرة تتوق الوصول إلى القمم، وهي في أخرى تتسابق من أجل إبراز جدارتها في مجال السرعة، كما تتكامل جماليا مع بيئة مفعمة بالزهور والورود والمياه العذبة.

فقد فرضت الخيل نفسها على كل المدارس التشكيلية من كلاسيكية، ورومانسية ،وتعبيرية ،واقعية وغيرها مما جعلها أيقونة حيوية لها من الجمالية ما يجعلها تجذب اهتمام المبدعين ليس في التشكيل وحسب.[2]"

3. الرموزالكتابية :

الخط العربي:

ظهر الكتابات الخطية في مختلف الحضارات والدول ففي الدولة العثمانية "ورث العثمانيون الخط عن مدرسة تبريز التي ازدهرت فيها صناعة الكتاب أيضاً، ليس في الخط فحسب، وإنما نشطت فيما يتعلق بالكتاب من صناعة الورق ،والكرتون، والخط ،والزخرفة، والتجليد والرسوم والتذهيب ، لقد امتلأت مساجد الخلافة العثمانية بالخطوط الرائعة، والزخارف الجميلة لكبار الخطاطين الأتراك، وغير الأتراك الذين استقطبتهم دار العثمانية للعمل في عاصمة الدولة برواتب عالية ، وانتشر الخط الديواني في العصر العثماني، وقد سمي بهذا الاسم لاستعماله في الدواوين العثمانية. [3] "

وفي بعض الدول الإسلامية اعتبر لخط العربي هو الفن الجميل للكتابة العربية" التي ساعدت بنيتها وما تتمتع به من مرونة وطواعية وقابلية للمد والرجع، والاستدارة والتشابك والتداخل والتركيب، لناظر ويمتعه بجمالياته الخاصة وتجريديته المتميزة التي عرفها يتبادلن ويتناغمان فيه. وهو في كل أحواله يشد بشكل مبكر وارق، مما جعل له مكانة

[1]- لحسن لموابي، رمزية وجمالية الخيل في الفن التشكيلي، جريدة القدس العربي ،2018، تاريخ الدخول المقال ،2022/01/20، عبر الموقع الإلكتروني، https://www.alquds.co.uk

[2]- المرجع نفسه ، ص 123

[3]المرجع نفسه، ص 167.

خاصة بين الفنون التشكيلية، على وجمالي والخط العربي يعتمد فني خاصة تنطلق من التناسب بين الخط العناصر نفسها.

"ويضيف الفنان بيكاسو في إحدى مقولاته الشهيرة موضحا أهمية الكتابة العربية بقوله : "إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن التصوير وجدت الآيات القرآنية هي الأكثرتكراراً في كتابات الفن الإسلامي وكذلك الخط الإسلامي فقد سبقني إليها من زمن بعيد ، وأحياناً جماليات الخط العربي وتنوعاته، وقد اعتمد الأحاديث النبوية الشريفة وأسماء الخلفاء والسلاطين، وجميعها اتفق الفنان المسلم في تعامله مع الخط العربي على أن كل كلمة عربية ملفوظة أو مكتوبة منذ نزول القرآن وهي كلمة الله عز وجل، وبالتالي يمكن استخدامها في الأعمال الزخرفية للمساجد والقباب والقصور دون مخافة التحريم، وغالباً ما كانت تضاف أسماء أصحاب البناء وتاريخ الإنشاء والمصممين ومنفذي العمل، كما قد يكتفى باسم الله تعالى مكتوبا ومكررا.[1]"

من خلال مقولة بيكاسو نستخلص أن الكتابة العربية كانت دائما لها أهمية في فن التصوير لما لها من خصائص ومميزات جمالية، ورمزية تنفرد عن غيرها من الكتابات الحضارات السابقة ولعل الرموز الكتابية هي النوع الأكثر أهمية على الإطلاق بين أنواع الزخارف الإسلامية.

"لقد تعامل المسلمون مع الخط العربي بقدسية فزينوا به المصاحف وكتبوها به، وزينوا كذلك أماكن العبادة باللوحات الخطية، فكان الخط العربي من بعض رسالة المسلمين، وقد ساير الخط العربي الفكر الإسلامي، واعتبرت الكتابة إرثا حضاريا ومعجزة بيانية، كما كان من الفنونالتي سعت إلى خدمة الدين، وسما إلى مرتبة عالية لتعامله مع حروف سخ العربية.[2]

3) كتابات التيفيناغ:

أما عن كتابة التيفيناغ فاستعملها الفنانون في بعض لوحاتهم لما لها من معاني خفية مرتبطة بالعقائد ولاحتوائهالدلالة رمزية وتعني كلمة تيفيناغ " تعني "اكتشافنا" باللغة العربية، وهي الأبجدية التي يستخدمها الطوارق والأمازيغي لتدوين لغاتهم وتعرف كذلك بالكتابة الليبية القديمة والبربرية وتعني كلمة تيفيناغ بالأمازيغية" اكتشافنا"، وهي واحدة من أقدم الأبجديات لحاضر في حين انقطع استخدامها لدى بقية الأمازيغ. وقد بدأ إحيائها من بعضا

[1] رشا محمد علي حسن، سمر محمود جمعة، القيم الجمالية للكتابات والخطوط العربية والاستفادة منها في تصميم زجاج العمارة الداخلية، مجلة العمارة والفنون، العددالرابع، ص78.

[2] ايمان عفان، اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي دراسة تحليلية سيمائية لنماذج من فنون الزخرفة والتصوير الإسلامية، مرجع سابق، ص 78.

المثقفين الأمازيغي في الأكاديمية البربرية في باريس في ستينيات القرن الماضي أما في المغرب فقد بدأ ذلك منذ عام 2001محيث أنشئ المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.[1]"

5.4 رمزيات الأشكال النباتية:

وتمثلت الرمزية في الأشكال النباتية التي اعتبرت رمزاً من رموز الفن الإسلامي "فضلاً عن استخدام عناصر نباتية أخرى كوحدات زخرفية مثل شجرة ،الرمان وشجرة السرو ،وأشجار جبلية متنوعة فضلاً عن شجرة العنب وكذلك ثمار الأشجار وأزهارها وأزهار النباتات مثلا أزهار نبات البردي ،في مرحلة التكوين،ومن العناصر النباتية الأخرى التي كثر استخدامها لملئ المنحوتات سنابل القمح التي ترمز إلى الخير والبركة فقد كان استخدام هذا العنصر الزخرفي قديماً منذ أن تعلم الإنسان القديم كيفية الرسم والنقش.[2]"

1) زهرة البابونج والخزامى:

وهي زهرة ذات أوراق بيضاء دائرية وبيضاوية الشكل، ويكثر وجودها طبيعياً على الجبال في شمال العراق، وتسمى أيضاً بالأقحوان، كما تعد من الزهور التي استعملها العراقيون القدماء كرمز من رموز الخصب والعطاء في الفكر العراقي القديم، وقد تم استخدام هذا الرمز بشكل مبسط التكوين وهي زهرة معروفة عند الشرقيين، وتكون ذات لون أحمر.[3]"

2)التين والنخيل:

تعد الثمار والنخيل من الثمار المقدسة في الإسلام نظراً لما تمثله من قدسية كبيرة وقد استعملت هذه الثمرة ضمن أفاريز السجادة فضلاً عن وجودها في زخرفة بحر السجادة وزوايا البحر.

كما استعملت زخارف نباتية متنوعة أخرى في تصميم السجادة النباتية، ومنها المراوح النّخيليّة التي عرفت تكوينات مهمة في الزخارف الإسلامية ولاسيّما الزخارف العباسية، إذ استعملت في معظم التشكيلات الفنّية في العصر العباسي .كما تم استعمال ورقة العنب المفصص ذات الأوراق الخماسية التي تم استنباطها من زخارف سامراء العباسية.[4]"

---

[1] ايمان عفان، اللغة البصرية في الفن التشكيلي الإسلامي دراسة تحليلية سيمائية لنماذج من فنون الزخرفة والتصوير الإسلامية، مرجع سابق، ص 78.

[2] -Hornung، Designs and Devices, Dover Publications, INC., New York:1945.

[3] معتز عناد غزوان، الدلالات الفكرية والرمزية في الفن الإسلامي، مجلة كلية الآداب، العدد 101، ص 534.

[4] – المرجع نفسه، ص 534.

ومن العادات التي يمارسها المسيحيين في مصر أخذ السعف، حيث تشكل عرائس من بذكرى هذه المناسبة. والنخلة في التصوير الشعبي ترمز للإنتاج والوفرة، رسمها الفنان الخوص على هيئة صليب، ابتهاجاً الشعبي كامرأة مثمرة معطاء مخلقة بسعفة في كل الاتجاهات.[1]"

وعموما يمكننا القول إن العناصر النباتية ترتبط عادة في الزخرفة الرمزية بفكرة الخصوبة والتَّكاثر وتجدد الحياة، كذلك ترمز إلى الحركة والتغيير. عنها بأن التجريدية تعتبر يقينا عن زمانها كذلك فهي تتابع هذا الصعود نحو منابع الكائن الإنساني.[2]"

عرفت الرمزية منذ أن بدأ الإنسان يعبر عن نفسه، فالإنسان اهتدى منذ القدم إلى الرمز بفطرته ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً على المعنى المكنون الذي ينطوي عليه الشكل، مستوحياً الرموز مما أملته عليه الظواهر الطبيعية وأهمية تلك الرموز بالنسبة لدارسي الفن أنها تعد أصل العناصر الزخرفية المستخدمةفي الفنون بوجه عام ، وإن كان الإنسان قد تناسى أصل هذه الرموز بفعل الزمن .

وإذا مررنا على العصور والثقافات المختلفة على مر الزمان منذ عصور ما قبل التاريخ مروراً بالثقافات المصرية ،والإيرانية والصينية ،والمسيحية ،والعربية وحتى الإسلامية ، نجدها قد اتخذت رموزاً مختلفة الأشكال والمعاني ، حيث قد تتشابه من حيث الشكل ولكن يختلف المعنى من ثقافة لأخرى ، فالرمز الواحد قد تجتمع رؤية أقوام عليه وقد تختلف ، فما يتفاءل به البعض و يتشاءم منه البعض الآخر .[3]"

لعل الرمز البصري (التشكيلي)بارتباطه بالسياق ،يصبح متغير ومتجدد دائما من حيث المضمون "فكل سياق يفرض مضموناً خاصاً به ، ولا يجوز التعامل مع الرمز بمعزل عن سياقه ، فقد تتعدد مدلولات الرمز بتعدد السياقات التي يرد فيها ، حيث ينفتح على فاعلية التغير والتجدد والشمول ، وكأنّ له كياناً عاماً مشتركاً أو كأن الكينونة الواقعية ينبغي أن تفرض كينونة رمزية وتعبيرية محددة ، فإن سمة السياقية هي السمات الخاصة

[1]– هبة عبد المحسن على محمد ناجى، سراء عبد الفتاح حسين عبد الفتاح، المؤتمر الدولي السابع (التراث والسياحة والفنون بين الواقع والمأمول) تطور الدالات الرمزية والتعبيرية لمختارات من الرموز البصرية في التراث الشعبي المصري، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية عدد خاص 2، 2021 ص 9238.

[2]– فلسفلة الفن راضي حكيم عند سوزان لانجر، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 75

[3] –نجلاء سمير حسنين، تنمية الوعي الإدراكي لجمهور الإعلان في مصر من خلال الإستراتيجيات التصميمية المتطورة، رسالة دكتوراه، فنون تطبيقية، جامعة حلوان ،2002م، ص14

بالرمز الفني ، حيث يلاحظ أن الرموز الأخرى هي رموز غير سياقية ، أي أن لها معنى محدد اً، بمعزل عن السياق الذي ترد فيه ، وذلك بسبب كونها مقولات معرفية لا انفعالات جمالية."[1]

لذلك يعتبر الاتصال عنصراً أساسياً في نقل أساليب العمل والفكر والعادات والتقاليد عبر الأجيال المختلفة والاتصال عملية مستمرة منذ بدء الحياة.

وخلاصة الفصل نجد أن تجلت البدايات الجمالية تمظهرت في مناحي الحياة العديدة لم يكن الفن التشكيلي في يوم من الأيام مظهراً من مظاهر الحياة العقلية، بل كان ولايزال مظهرا من مظاهر الحياة الشعورية، والنفسية، وخلقا ذاتيا ينبض بالحياة ويكشف عن احساس الفرد ويجمع بين الدقة، والتفكير والجمال في التعبير. وتختلف النظرة للجمال في الرؤيتين العربية والإسلامية، فعندفريد ريشهيغل فكانت أساسيات الفن عنده هو التأمل العقلي الذي يسعى للجمال، وبعرضنا للفلسفة الجمالية الحديثة لدى جون ديوي علينا أن نعرف أهمية وجود خبرة الفنان لتؤثر على فنه.

وفكرة الجمال التي استدعت تعريفا لعلم الجمال الذي يقوم أساس على العلاقة الجمالية بين الإنسان، والواقع الذي يتمثل فيالفن بكل أشكاله، أما النظرة الجمالية عند المسلمين فتتغير لوجود ضابطشرعي باعتناق الإسلام فإننا مع أبي حامد م المظاهر الجمالية إلى ثالثة أقسام:

جمال حسي يدرك بالحواس، وجمال وجداني، وجمال عقلييدرك بالعقل، أما عند. وللعصر الحديث خصائصه الجمالية التي تميز بها الفيلسوف الألماني كانط الذي أكد على ضرورة إتباع الحكم الجمالي النابع من إحساسنا بجماليات العمل الفني.

وفي الأخير نستنتج أن للرمز أهمية كبيرة في مجال الفن التشكيلي وأصبح في وقتنا الحالي دلالةتعبيرية فنية،وسيلةمن وسائل الاتصال وطريقةمن طرقالتعبير،وتتعدد عناصرهالتي تحددمسارهاالدلالي والذي بدوره يتألف من رسالةومن مرسل ومتلقي.

[1] – هبة عبد المحسن على محمد ناجى، إسراء عبد الفتاح وآخرون، تطور الدلالات الرمزية والتعبيرية لمختارات من الرموز البصرية في التراث الشعبي مرجع سابق، ص 2390.

الفصل الثاني

المبحث الأول: ماهية التصوير الجداري

- تعريف التصوير الجداري لغة
- تعريف التصوير الجداري اصطلاحا
- أهمية التصوير الجداري.
- تقنيات التصوير الجداري (القديمة، والحديثة).

المبحث الثاني: جدور التصوير الجداري.

- التصوير الجداري في عصور ما قبل التاريخ.
- التصوير الجداري عبر مختلف الحضارات.
- التصوير الجداري في العصور الوسطى وعصر النهضة.
- العصر الحديث والمعاصر

المبحث الثالث: أنواع ووظائف الجداريات.

- أنواع الجداريات
- وظائف الجداريات.
- **علاقة التصوير الجداري بالعمارة:**

يعد فن الجداريات شاهداً تاريخياً على تلك العلاقة بين الأفراد ،والمجتمعات على مر العصور المختلفة" وكان للفّن دور كبير في التعريف بالتقاليد ،والعادات الاجتماعية للأمم السابقة، فالفّن مرآة المجتمع وهو مقياس الحضارة وهو دليلنا إلى الأحداث التاريخية ، والطقوس الدينية وكل ما يدور في كتب التاريخ وهو طريق مهم للمعرفة، وكان الرسم الجّداري من أقدم أشكال التّعبير الإنساني التي عرفها الإنسان ،إذ كانت الجدران الصخرية أول السطوح التي رسم عليها الفنان القديم لوحته، ولم تكن هذه الرّسوم ذات هدف تزييني في ذلك الوقت[1]."

وإنما كانت هذه الرسوم وسيلة للتّعبير عما يجول في ذهن الإنسان القديم من مخاوف وأفكارٍ فلقد لجأ الإنسان إلى الرسم ، والنقش على الجدران لإبراز قدراته الفّنية تعبيراً عما بداخله وأكدت هذه الرّسوم على أنه لغة تشكيلية للتعبير عن ثقافته ، ومعتقداته ، كما في مصر القديمة ، وبلاد ما بين نهر النهريين ، لذلك اعتبر الفن الجّداري من أهم الفّنون التي أثّرت فكرياً، وبحثياً على العديد من المهتمين عبر العصور المختلفة ، ولقد شهد هذا العصر تطورات أظهرت كفاءة الإنسان في التعامل معه بطرق وتقنيات متنوعة، حتى وصلت إلى المعالجات الفنّية إلى تطّويع الكثير من الخامات الحديثة بكل أنواعها".[2]ومن هنا يتضح لنا أن التصوير الجداري هو وسيلة للتواصل والاتصال عبر مراحل الفنّ المختلفة .

المبحث الأول: ماهية التصوير الجداري:

لقد تعددت وتنوعت التعريفات حول مصطلح التصوير الجداري ما بين التعريفات اللغوية والاصطلاحية.

تعريف التصوير الجداري:

لغة:

جاء في المعجم الوسيط تعريف كلمة الجِدارْبمعنى الحائط، يقال الجدْرُ: بمعنى الحائطُ، وجمعه جُدرانٌ، أما الجُدَرِ: هو ورم يأخذ في الحلق. والمجدرةُ: حبة الطلع وحظيرة الغنم. والجُدرِي: مرض جلدي يتميز بطفح حليمي يتميز بتقيح ويتبعه قشرا.

كما هناك عده تعريفات للتصوير الجداري فسمي تارة باللوحة الجدارية، وتارة أخرى بالتصوير الجداري، وتارة بالتصميم الجداري، كما عرفت اللوحة الجدارية (بالإنجليزية) Mural ويقصد بها: قطعة من الأعمال الفنّية المرسومة أو المطبقة مباشرة على الجدار، أو السقف أو غيرها من الأسطح الكبيرة الدائمة. والصفة المميزة الخاصة للوحة الجدارية

[1]– عزت حامد قدوس، محمد عبد الفتاح السيد، الأثار القبطية والبيزنطية، دار البستاني للنشر والتوزيع، الإسكندرية ،2002 صفحة 155.

[2] –المرجع نفسه، ص412.

هي أن تدمج بانسجام العناصر المعمارية للفضاء المعين لها.[1]والجّدير هو مكان بني حوله ار.والمجد ورُ يقالإنه لمجْدورٌ ان يفعل كذا، أيجَدير لا فعل له.[2]"

والمجدور يقال: إنه لمجذور أن يفعل كذا، أي جذيرٌ لا فعل له: أما عن تعريف كلمة "الجذر "في القاموس المحيط فقد ورد تعريفها كما يلي: الجذر: الحائط، يقال: جدَر وجدر، وجدران. والجدري بضم الجيم وفتحها: قروح في البدن. وأرض مجدرة: كثيره، والجدر بالكسر نبات، وبالتحريك خلقة في البدن، أو ضرب، أو من جراحة. وجذرُ الشجرة: خرج تمره كالحمص، والنبت، وطلعت رؤوسه كأنها الجدري.[3] "

وعند البحت في المعاجم اللغوية عن مادة" جدر «فإننا لا نجدها تخرج عن معنى واحدبماشكل في أساسه الدافع إلى اختيار هذه اللفظة (حائط)، ومنحه هذا البعد الاصطلاحي المتعارف عليه اليوم.فالمعنى لا يخرج عن الحائط في لسان العرب وجمع الجدار:" جدر."[4]يطلق على الفن الجداري المصطلح الفني Mural-painting ويقصدبهالتصوير الذي يطبق على الجدران والأسقف، والأرضيات بأي تقنية مستخدمة أو بأي خامة تتناسب مع الجدار ونذكر على سبيل المثال: الفريسكو والموزاييك، أو الزيت، أو غيرها من التقنيات والخامات ونعني به التصوير على الحائط.[5]"

كما ورد في القاموس العام معنى الجدارية: على أنها:"أعمال تتعلق بمعالجة الجدران ذاتها بصورة مباشرة دون اللجوء إلى تنفيذها على لوحات مهما كبر حجمها، أو مساحتها، ثم تثبتها على الحوائط. "أما قاموس المورد فقد عرف معنى الجدارية بقوله: "هي عمل فنّي يتم تنفيذه على الجدران مباشرة وهي مساحة كبيرة في الغالب، وغير محددة بأطر وتحتاج لتقنيات لتنفيذها على الحوائط ويتم تنفيذها على الجدران مباشرة وحتى وإن شغلت جزء منه.[6]"

[1]– الصياغات التشكيلية للجدارية الخزفية المعاصرة ودورها الجمالي كمكمل معماري ، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة – العدد 24المجلد ، ص 275

[2]ندى بنت سعود بن سعد الجريان، رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في التربية الفنية، كلية التربية جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية ،2013 م، صفحة 39.

[3]– المرجع نفسه، ص 33

[4]– يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مجلد 1 ،2008، ص.248.

[5] –سلوى محسن حميد عبد الغاني الطائي، جماليات الرموز البيئية في الفن الجداري العربي المعاصر، مجلة جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، المجلد 24، العدد4 ،2016.

[6] – رأفت عمر ابراهيم عباس، واخرون، القيمة الجمالية والمعرفية من خلال استخدام ألوان الاكريليك في اللوحة الجدارية الحديثة، مجلة العلوم الانسانية، المجلد الأول،2016، قسم التلوين، كلية الفنون الجميلة، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، ص241.

2.1. تعريف التصوير الجداري اصطلاحا:

ويعرف **السيد قماش**[1] التصوير الجداري بقوله " هو ذلك النوع من الأعمال الفنية المرسومة، والمصورة بالألوان والخامات المختلفة التي تنفد وتتصل مباشرة بجدران المباني والهيئات والعمائر، وهذه التكوينات إما أن تصور أشخاصاً أو نباتات ،أو حيوانات أو حتى أشكال تجريدية خلال موضوع قصصي ، أوأسطوري، أو تاريخي أو فلسفي، أو ديني حيت تكون علاقة تلك الأعمال الفنية لعمارة قائمة وملازمة، بل إنها تعد جزء من مكونات المادة العضوية والجمالية[2]."

ويعتبر استخدام المصطلح حديث نسبيا لتعريف بهذا النوع من التصوير مقابل اللوحة المصورة (المتنقلة والمحمولة) والتي يمكن نقلها من مكان لآخر والفن الجداري أو "الجداريات "كما اصطلح عليها واحد من حقول الفن التشكيلي وهذا العنوان يتكئ على مصطلح فنّي ذي تاريخ طويل وسيمات جمالية متنوعة "والذي نعني به الرسم على الحائط لأغراض متعددة قد تكون تسجيليه، أو رمزية، وقد تكون جمالية خالصة. وعموما ارتبط التصوير الجداري بوجدان الإنسان ليعبر عن مكنونات أخرى تستمد أصولها من مرجعيات عديدة.[3]"

كما عرف التصوير الجداري على أنه "لوحة تشكيلية منفذة على مساحة ما، ولها خاصية الرؤية والمشاهدة متى كان الزمان، والمكان ملائمين، ولم تقتصر اللّوحة الجدارية على أن تشغل الجدران الداخلية للمساكن، والقصور أو دور العبادة فقط، بل امتددت إلى أبعد من ذلك إلى الجدران الخارجية، وعلى مر العصور اكتسب التصوير الجداري قيمة جمالية ونفعية زادته أهمية.

ولقد اعتبر هذا الأخير أحد روافد فن التّصوير حيت أنّ فن التّصوير هو أحد فروع الفنون التشكيلية،والتصوير الجداري عمل فنّي جاد يتم بأحكام وإتقان ويكون تأثيره أكثر نقلا ، وفاعلية على النفس البشرية، بما يحققه من إبداعات فنيّة،وجماليّة ترتبط بالمنشئ المعماري.[4]"

---

[1] –**السيد القماش**: ولد في مدينة طنطا بالمحافظة الغربية 1951م، وهو رئيس القسم بكلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا ولقد شارك في 57 معرضا عالميا في مصر وله 35 بحثا علميا، مجازا في المؤتمرات العلمية والفنية والثقافية ومن مؤلفاته: كتاب عالم، المفردات المدهشة في رسوم السيد القماش، أفاق من الفن التشكيلي. ينضر (السيد قماش، التصوير الجداري والعمارة المعاصرة علامتبادلة، مركز المحروسة للنشر، القاهرة، ط1 2009, ص120،119).

[2] –السيد قماش، التصوير الجداري والعمارة المعاصرة، مرجع سابق، ص11.

[3] – بركات سعيد الفن الجداري الغرض، الخامة، الموضوعات، عالم الكتب، ط،1،2008، ص9.

[4] – اعتماد محمد عبد الله السنوسي، التصوير الجداري بين مفهوم التصوير والعمارة (دراسة عن علاقة التصوير الجداري بفن التصوير وارتباطه بالعمارة على مر العصور،مجلة العلوم الإنسانية، العدد الخامس،2015، جامعة المملكة العربية السعودية، ص329.

هذا الأخير أحد روافد فن التصوير حيت إن فن التصوير هو أجد فروع الفنون التشكيلية. «والتّصوير الجداريعملفنّي جاد يتم بأحكاموإتقان ويكون تأثيره أكتر نقلا وفاعلية على النفس البشرية بما يحققه من إبداعات فنّية، وجمّالية ترتبط بالمنشئات المعمارية.[1]"

1. أهمية التصوير الجداري:

لقد أولى الإنسان منذ القديم أهمية لفن التصوير الجداري فمند أن وجد، وعاش يكافح من أجل بسط سلطانه وتحقيق رفاهيته وكان لفن التصوير الجداري ملاذه الأول للتعبير عن أفكاره " وترجع أهمية التصوير الجداري عبر العصور، إلى ارتباطه بالعمارة وقدرته المحدودة على تغيير الإحساس بأبعاد الزمان، والمكان، وذلك عندما يتخطى المصَور الجداري استخدام الأشكال الزّخرفية، والفنّية للتزيين إلى تصوير موضوعات فنّية تاريخية أوأسطورية، أو واقعيه، أو تعبيرية، أو تجريدية معاصرة وغيرها.

إذ يعتبر استلهام التراث الثقافي والحضاري للشعوب ،كأحد العناصر الفاصلة في فلسفة الجداريات في العصر الحديث.[2]"

وتعتبر الجدارية من بين العوامل الرئيسية التي تساهم في ترسيخ ترابط أفراد المجتمع بالمكان، والبيئة التي ينتمون إليها وهذا ما نلمس صداه من خلال نماذج التصوير الجداري الموجودة في عصرنا الحالي، وأصبحت الجدارية اليوم رسالة ثقافية في المقام الأول.

وهي أيضا عمل توثيقي تطرح فيه تراث الشعوب وماضيه، وحاضره، وشهدت الجداريات رواجا في القرنين التاسع عشر، والعشرين، كما أن مفهوم التصوير الجداري ووظيفته ارتبط منذ بالتاريخ بالعمارة ومثال ذلك: الحضارات القديمة ابتداء من الفنون الفرعونية، والعربية، والمسيحية، والقوطية وانتهاء بالفنون الإسلامية، وفنون عصر النهضة الأوروبية.

وتهدف الجداريات داخل مفرداتها التشكيلية التي استخدمها الفنان المبدع إلى استخدام الحس الجمالي ،والثقافي للمتلقي "كما تعمل على تقديم المعلومات التاريخية ، والاجتماعية،ويكتسب العمل الجداري صيغا فنية يرتبط بواقع المجتمع فالعملية الإبداعية لا تكتمل إلاّ باكتمال أحد العوامل الثلاث: وهي ثقافة الفنان المبدع، والرسالة الثقافية التي يحملها الفنان، وثقافة المتلقي لهذا العمل[3]."

---

[1] – عباس رأفت عمر ابراهيم عباس، الخامات والأساليب المستخدمة في التصوير الجداري، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الفنون التطبيقية والجميلة، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ،2016، ص31

[2] – سمر سعيد، ابراهيم محمد، دور الفن الرقمي في التصوير الجداري بمحطات مترو للأنفاق الإيطالية، مرجع سابق، ص377.

[3]– المرجع نفسه، ص378.

وتهدف اللوحة الجدارية في وقتنا الحالي إلى تحريك المساحات الواسعة في جدران الأنفاق والأبنية ولا سيما القديمة والذي يخلق مظهرها الفارغ نوعا من الكتابة للعين والإحساس، وقد انتقلت هذه الحالة إلى الأبنية الجديدة الحاملة

لمساحة واسعة، أو فارغة من أي حركة تخفف من ثقلها وتحركها مما يستدعي وجودها في مثل الواجهات، بحيث تؤدي أشكالها، وزخارفها إيقاعاً بصريا جميلا، وأنيساً ومحببا للعين والشعور وأحياناً. ويمكن لهذه اللوحات أحيانا أن تؤدي دوراً توجيهياً إعلانياً يعكس طبيعة المهام التي يؤديها البناء الذي يحملها ،أو شكلا مخططا ،أو خارطة للأبنية ،أو البلدة أو المنطقة الواقعة فيها تساعد ابن البلدة، والزائر، والغريب في الوصول إلى الأمكنة التي يقصدها"[1].

ومما سبق ذكره يمكننا القول بأنّ اللوحات الجدارية تعتبر من الفنون الجماهيرية التي تقدم المتعة البصرية للمتلقي.

2. تقنيات التصوير الجداري:

ارتبط التصوير الجداري منذ القديم بالعمارة استخدم في تنفيذه عدة مواد وخامات مختلفة، وأن الرسوم الجدارية تتشكل بأية خامة ،أو تقنية مهما كانت لتقوم بإخراج العمل المنفذ إلى الصورة المطلوبة "ومنذ العصورالقديمة أخذ التعبيرالجمالي في مجال التصوير الجداري أنماطا مختلفة ،وأصبحت تقنيات التصوير الجداري متعددة ومتاحة في التنفيذ، منها ماهو مختص بطرق وأساليب متعارف عليها، وأخرى لها علاقة بمسطح الحائط، أوالسطح المعد لذلك لما يتطلبه المكان من كيفية وشكل اللوحة الجدارية، إذ إن التصوير الجداري يرتبط ارتباطا وثيقا بالعمارة من ناحية التصميم، والتقنية الآزمة لتنفيذه[2]."

وهذه التقنيات عديدة ومختلفة منها ما هو متعارف عليها والأخرى مستحدثة نتيجة للتطور العلمي والتكنولوجي. وتعتبر التقنية من وسائط التصوير الجداري "وتسمى نسبة إلى طريقة تناول أواستخدام الخامات، أوالأسلوب التقني الذي استعمل في أدائها وهي:

الفريسكو، التامبرا، الفسيفساء التصوير بالشمع، تقنيات الزجاج، التصويرالزيتي ،التصويربالأكريليك، التشكيل بالخشب، بلاطات الخزف، **المعلقات النسيجية.**[3]"

---

[1] – ايمان مسعود، الرسم على الجدار، المجلة العربية، العدد 523، دار المجلة العربية للنشر والترجمة ،2010، ص100

[2] –منال محمد مبارك محمد، المرأة كعنصر تشكيلي في جداريات القرن الواحد والعشرون في مصر، المؤتمر الدولي الثالث،كلية الفنون الجميلة بالأقصر، جامعة جنوب الوادي، ص16.

[3] –**المعلقات النسيجية:** هي من الفنون التطبيقية التي لها قيم جمالية ،وفنية عالية في استكمال العمارة الداخلية، وهي لا تختلف من حيث أغراضها الفنية عن أعمال التصوير الحائطي: ينضر (غالية الشناوي ابراهيم سليم، ايمان رمضان محمود، امكانية تحقيق قيم جمالية جديدة في تصميم المعلقات النسيجية باستخدام اسلوب السجاد النصف ميكانيكي، المجلةالعلمية، العددالسادس، جزء الأول ،2017، ص297.)

إلى غير ذلك من الخامات والتقنيات المختلفة.

واستثمر كل الفنانين معطيات التقنية عبر تاريخ الفن المختلقة وأصبح " مفهوم التقنية ينسب إلى مجموعة من الأساليب أو مجموعة من المهارات تطلب عن طريق استخدام لغة أدوات أو لعدة موارد مثل تقنية التصوير الجداري" فالتقنية هي وسيلة لإنجاز أو تحقيق غاية وإن لتطور التقنية أثرا فاعلا في حركة الرسم انتقالا من طور لأخر، ويتصدر ذلك إلى، تمهيدات الثورة الصناعية وما أفرزته من معطيات تقنية ومنجزات علمية عملت في الفن مثلما عملت في الأنساق المعرفية المكونة للحضارة وكذلك المراحل بالنسبة للوحة.[1]

ففي مجال التجارب المتعددة التي أجرائها الفنان المعاصر على الخامة واختارها نجد أنها توصل إلى تقنيات جديدة، والتي أفادته في التعبير عن موضوعه بشتى الطرق.

وفيما يلي سنقوم بتسليط الضوء على بعض التقنيات الأكثر تداولا عبر مراحل تاريخ الفن الجداري المختلفة إلى يومنا هذا.

1) التقنيات القديمة:

1/1تقنيةالفريسكو:

استخدمت تقنية الفريسكو عبر مختلف الحضارات القديمة منذ قديم الزمان إلى يومنا وهي من أشهر التقنيات المتداولة.

"ويتم استخدام الفريسكو عن طريق الرسم بالألوان المائية على الجدار الجصي، والأصباغ المستخدمة، وعادة ما تكون مصنوعة من مساحيق طبيعية، أو أصباغ التربة ممزوجة بالماء.

أما الأصباغ الصناعية فهي غير مقاومة ،وغير ثابتة ،ولا تعكس الضوء وتعطي نهاية غير شفافية في الألوان، فهي تصنع من مواد لها قابلية على مقاومة الرطوبة ولا سيما تلك التي تؤثر بالجدار وتنفذ في داخله.[2] "

وإذا بحثنا على مصطلح الفريسكو في القواميس والمعاجم اللغوية لوجدنا أنه ينحدر من كلمة إيطالية"طازج"، ويعتمد هذا الأسلوب على استخدام أرضية من مشيدة من الجير الطازج، مع التلوين على هذه الأرضية قبل جفافها، وفي هذه الحالة يحدث اتحاداً لتنائي أكسيد الكربون الجوي مع طبقة الجير المكونة للأرضية، لتتكون طبقة غير قابلة للذوبان في الماء مع الكربونات.

---

[1] –خالد خوجيلي ابراهيم خوجيلي، تقنيات التصوير الجداري الحديثة، مرجع سابق، ص72.

[2] – عبد الحبار محسن الربيعي، موجزفي تاريخ وتقنيات الفنون، دار البشير، مطابع الدار، الأردن ،1998 ص74

وإذا بحثنا عن تاريخ ظهور الفريسكو لوجدنا أنه قد ظهر في أواخر الحضارة الكرنية، و ذلك خلال عصور ما قبل الميلاد ولكن تلك الجداريات التي وجدت أنداك كانت منفذة على جدران جصية بالفرسكو نوعا ما، وكذلك نجد من أقدم الأمثلة الأخربلأسلوب الفريسكو، وهو ما عثر في عليه في مصر في خرائب الملك أمن حوطب الثالث ما بين (1405-1267) م جنوب مدينة مايو، كما وجدت عدة صور من العصر اليوناني و الروماني ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد منفذة بأسلوب الفريسكو والذي بلغ ذروته في فنون الرومان، والتي استمرت خلال العصور المسيحية وعصر النهضة[1]."

1/ 2تقنية التامبرا:

تعتبر تقنية التامبرا من أهم التقنيات المستعملة في فن التّصوير الجداري وذلك منذ أن عرف الإنسان الرسم والتلوين ولقد لازمته هذه التقنية وازدادت معرفة بها، وأصبحت أسلوبا متداولا على مستوى الأقطار، والشعوب في مجال الفنون البصرية. "وألوان التامبرا هي ألوان غير شفافة ،ولها قدرة كبيرة على تغطية سطح اللوحة والوسط الذي ترسم عليه، وذلك بخلاف ألوان الماء العادية الشفافة الذي تذوب في الماء ويمكن الرسم بها على الورق الخاص.[2]"

يتم في أسلوب التامبرا التصوير مباشرة على أرضية التصوير "وذلك بعد تمام جفافها بمواد ملونة مسحوقة جيدا، ومعلقة في محلول مائي للصمغ العربي، أو محلول مائي للغراء الحيواني. وكل الصور الجدارية المصرية نفدت بهذا الأسلوب تقريبا، وهناك أسلوب آخر للتمبرا استخدم قديما، ولكن لم يقدر له الشيوع.

وفي هذا الأسلوب نخلط المواد الملونة ،والمسحوقة سحقا جيداً بمحلول مائي من بياض ،وصفار البيض، أو محلول صفار البيض فقط أو محلول بياض البيض فقط ويلون بأرضية التصوير.[3]"

واستعملت التامبرا في التصوير على الحائط من القدم، وذلك لسهولة تنفيذها، ودوامها أكثر على الجدران "كماولأن ألوانها كانت غير شفافة واخلطت مع مجموعة من المواد بوسيط مائي لاصق، والذي يذوب كالمواد الطبيعية مثل (الصمغ العربي) والذي يطلق على الألوان المحضرة منه بالجواش، أو المواد الغروية مثل غراء الأرانب، أو غراء الأسماك أ، والغراء العادي من قرون وحوافر الحيوانات، أو زلال البيض، أو من مواد معدنية، (كالشمع المذاب).

في هذا النوع من التامبرا يستخرج الغراء من بعض المواد الحيوانية المختلفة على الجيلاتين مثل:

[1] عبد الحبار محسن الربيعي، موجزفي تاريخ وتقنيات الفنون، ص75

[2]- ابراهيم زكرياء، مشكلة الفن، (مرجع سابق) ص 156.

[3] -منى فؤاد علي، ترميم الصور الجدارية، مكتبة زهراء الشرق، ط 1، 2003، ص74.

العظام، والغضروف، والجلود وذلك باستخلاص الماء المغلي تم تركيز السائل بواسطة التبخير، تم صبه في قوالب يتحول فيها لتبريدإلى كتلة جامدة.

وكان يتم تحضير وسيط الغراء فيها بإذابة الغراء الحيواني في ماء دافئ، وذلك بنقعه في الماء ويسخن في الإناء الخارجي بطريقة منتظمة ،حتى تتم الإذابة الكاملة للغراء في الماء تم يحضر منه بعد ذلك المحلول المخفف ،والذي كان يستخدم كوسيط عند التصوير بعد خلطه بالمواد الملونة.[1]

"ومن بين الأنواع المتعارف عليها من التامبرا، والمتداولة بين الفنانين عبر مراحل الفن المختلفة نجد:

1) تمبرا الصمغ:

تامبرا الصمغ :هو نوع ذو أهمية لايقل عن النوع الأول ،وفي هذا النوع من التامبرا "يستخرج الصمغ من شجرة **السنط**.[2]الذي كان ينمو بكثرة في مصر ،وكانت تصنع الألوان المائية التي تستعمل في التصوير بأسلوب تمبرا الصمغ وذلك بسحقها سحقاًجيداً، وتخلط بمحلول مائي للصمغ العربي.

ويحضر المحلول بإضافة الصمغ ببطء إلى الماء الدافئ إلاّ أن تصبح نسبة معينة من الصمغ في الماء.[3]"ومن هنا يتضح لنا برغم من اختلاف أنواع التامبرا إلاّ أنها تبقى كوسيط وتقنية ، لم يستطع الفنان الاستغناء عنها لما لانفرادها بخصائص مميزة عن باقي التقنيات الأخرى.

2) تمبرا زلاط البيض:

وهو أسلوب آخر من التامبرا استخدم قديما أيضا ولكن يقدر له الشيوع، وفي هذا الأسلوب "تخلط المواد الملونة المسحوقة سحقا جيدا بمحلول مائي من بياض، وصفار البيض فقط ،أو محلول بياض البيض ،ويلون على الأرضية في هذا النوع من التامبرا، ويستخرج الغراء من بعض المواد الحيوانية مثل العظام، والغضروف، والجلود وذلك بالاستخلاص بالماء المغلي تم تركيز السائل بواسطة التبخير، تم صبه في قوالب يتحول فيها لتبريد إلى كتلة جامدة.

كان يتم تحضير وسيط الغراء فيها بإذابة الغراء الحيواني في ماء دافئ، وذلك بنقعه في الماء أولاً لمدة 24 ساعة ثم يسخن الإناء الخارجي بطريقة منتظمة حتى تتم الإذابة الكاملة للغراء في الماء ،تم يحضر منه بعد ذلك المحلول المخفف

---

[1] –منى فؤاد علي، ترميم الصور الجدارية، مرجع سابق، ص75.

[2] –**السنط**: وهي شجرة شائكة تتميز بطولها الذي يتراوح بين 15–20م تتميز بالصلابة ومقاومة البكتيريا والتعفن، وتنتشر الشجرة في المناطق الجافة خاصة في إفريقيا وأسيا. كانت لها أهمية كبيرة على الصعيدين الديني والدنيوي ينظر:(مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد العشرون العدد الثاني، ص477.)

[3]– منى علي فؤاد، ترميم الصور الجدارية، مرجع سابق، ص 29.

والذي كان يستخدم كوسيط عند التصوير بعد خلطه بالمواد الملونة، ولقد استخدم زلاط البيض كوسيط لتلوين في الحضارة المصرية في مقابر بني الحسن، حيت اقيمت تجارب على ألوان هذه المقابر[1]"ويوجد نوعين من التامبرا:

3.1تقنيات الألوان الزيتية:

تقنية الألوان الزيتية من بين التقنيات المستعملة قديما وحديثا،إذ يعود اختراع الأدوات الزيتية إلى أحد الأخوين الرسامين"إذ أضافوا البدرة اللونية (زيت بدور الكتان) وشمع العسل في تكريس هذه التقنية، فكان لظهور الفنان العبقري" **ليوناردو دافينشي**[2]Leonardo da Vinci العالم المخترع الفضل في تكريس أول لوحة فنية ناجحة بالألوان الزيتية .وهي (لوحة الموناليزا) وذلك في عصر النهضة الأوروبية.

ولعل تقنية الألوان الزيتية ترجع إلى عهود قديمة حيث استعمل الرومان ،والإغريق زيت (بدرة الكتان)، و(زيت الجوز) في الرسم على الجدار، إلا أنه بعد القرن الخامس عشر، كانت البداية الحقيقة لانتشار التصوير الزيتي والذي حل محل التصوير بألوان التامبرا السهلة التعاطي مع الألوان الزيتية ،والسرعة قبل جفافها، فضلا عن امكانيات واسعة وما تقدمه للفنان من حرية في الداء والتعبير.[3]"

وأهم ما يميز هذه التقنية هو القيمة الجمالية التي تحملها الألوان الزيتية في لوحاتها مما جعلها تستمر حتى وقتنا الحالي، والتصوير الزيتي ينقسم إلى فروع كثيرة ويمكن تصنيفها إلى طريقتين مباشرة، وغير مباشرة.

أ) الطريقة الغير مباشرة:

تتم هذه الطريقة برسم الفنان الموضوع بالتفصيل "ثم يجسم العناصر بإعطائها الظل، والنور ويفضل أن تكون الألوان عاتمة ،حتى تشكل أرضية تتباين عليها الألوان فيما بعد، وفوق هذا الأساس اللوني يبدأ العمل الفني النهائي ليشكل طبقا لهذه الألوان الممددة بالزيت.

---

[1]– رأفت عمر ابراهيم، واخرون، القيمة الجمالية والمعرفية من خلال استحدام خامة ألوان الاكريليك في اللوحة الجدارية الحديثة، مجلة العلوم الانسانية، مجلد18 ،2017، ص315.

[2] –**ليوناردو دافنشي**: ولدفي مدينة فنشي التي سمي باسمها عام 1452، كثمرة لقران غير شرعي، بعدأن عاش سنواته الأولى في بيت جده ،حيت امتاز ليوناردو مند صغره ببراعة التصوير، وكذلك في مجال الطب والهندسة والعمارة والموسيقى، والتشريح وغيرها من العلوم والفنون، وإن كان الفن استأثر ببعض أعماله الخالدة لاسيما لوحته الشهيرة الموناليزا فضلا عن أعماله الأخرى التي تتسم بالروعة والغموض، ومنها لوحة العشاء الأخير"، عذراء الصخور الموسيقار. ينضر:(ليوناردو دافنشي، نظريةالتصوير، تر عادل السيوطي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 14.)

[3]– رأفت عمر ابراهيم، وآخرون، القيمة الجمالية والمعرفية من خلال استخدام خامة ألوان الأكريليك في اللوحة الجدارية الحديثة، مجلة العلوم الانسانية، مجلد18 2017، ص315.)

قديما لم يكن الفنان يستطيع شراء الألوان الجاهزة للاستعمال ،بل كان يضطر إلى تحضيرها بنفسه بسحق الأصبغة الخام،ومزجها بالزيت للحصول على اللون المطلوب، أما مصير الأصبغة الأخرى فعناصر التربة والنبات، والفلزات المعدنية تكون نتيجة هذه التجارب التي توصل الفنان إلى استعمالها مند القدم إلى الآن."[1]

وهكذا كان التصوير الزيتي واسع الإمكانيات والإطلاق، استطاع الفنان بواسطة التحليق في أجواء الإيحاء والتعبير بكل الوسائل والأساليب والألوان، وأصبح التكنيك الفني آداه طبيعية لينة في يده بعد أن كان هو طوعا له التصوير الجداري.

4.1 تقنية الفسيفساء:

استعملت الفسيفساء على مر العصور في مختلف فنون التصوير ،ولقد تعددت التعريفات حول مصطلح (الفسيفساء) وهي في الأصل كلمة مشتقة من اللغة اليونانية والمقصود بها الموضوعات الزخرفية. المؤلفة من أجزاء صغيرة ومتعددة سواء من الزجاج، أو الحجر، وتثبيتها على الجص أو الإسمنت.

استخدمت الفسيفساء في كثير من الفنون مثل الفن الروماني، والفن الإغريقي والفنون المسيحية ومن تقنيات التصوير الجداري التي انتشرت في كثير من الفنون مثل الفن الروماني، والفن الإغريقي ،والفنون المسيحية زخرفة السطوح الحجرية بنقوش غائرة وبارزة[2]"

ولقد قدمت لنا لوحات الفسيفساء عبر العصور، والأزمنة مشاهد حية من حياة الإنسان ،واهتماماته وباتت تستخدم في تزيين جدران وأرضية البيوت والمباني العامة.ولم تتوسع المراجع والمصادر العربية في تعريف الفسيفساء "ولقدجاء في (قاموس المحيط)تعريف الفسيفساء على أنها: "هي قطعة صغيرة ملونة من الرخام، أو الحصى، أو نحوها يضم بعضها إلى بعض فيكون منها صورا ،ورسوم تزين أرضية البيت ،أو جدرانه أما بالنسبة للموسوعة : فجاءت(بفسيوفوسيس) التي استخدمها العرب للتعبير عن فن تطبيقي لموضوعات ابداعية ،ومادته متمثلة في مجموعة من الفصوص الصغيرة والتي لا تتعدى مساحتها 1سم.[3]"

وإذا بحثنا عن أصل مصطلح أصل الفسيفساء "فهو يرجع في الأصل الكلمة اليونانيةMuses والتي يقصدها بها آلهة الفنون، والجمال، والإلهام الفني اللواتي ارتبط اسمهن لفظيا بكلمة (**موزاييك**)، والتي تعني الفسيفساء وهذه الأخيرة

[1] – منى علي فؤاد، ترميم الصور الجدارية، مرجع سابق، ص39

[2]علي عبد الله مرزوق، فن التصوير الجداري بمدينة أبل جنوب غرب المملكة العربية السعودية المؤتمر الدولي التأني، دور الثقافة واللترات والصناعات الابداعية والسياحية والعلوم والتطبيقية في التنمية المستدامةً ص 45.

[3]المرجع نفسه، ص 48.

وصلت إلى اللغة العربية على اسم Psephosوالتي عربت لاحقا لتصبح Fasseبمنطلق أنّ الفسيفساء من أقدم فنّون التّصوير، فإنّ معجم مصطلحات الفنون فقد عرفها كالآتي:

" الفسيفساء فهي فن وحرفة صناعة المكعبات الصغيرة واستعمالهاكان في تزيين، وزخرفة الفراغات الأرضية، والجدران عن طريق تثبيتها فوق الأسطح الناعمة، وبتشكيل التصاميم المتنوعة ،والمختلفة الألوان مع إمكانية استخدام مواد متنوعة كالحجارة ،والمعادن ،والأصداف والزجاج وغير ذلك.[1]"

حملت اللوحات الفسيفسائية حملت في طياتها معاني لرموز وأشكال مختلفة على مر العصور، واختلفت التعريفات حول مفهومها"فتقنية الموزاييك تقوم على تجميع قطع صغيرة من الزجاج الملون، أو من الأحجار وغيرها، وترتيبها بجوار بعضها بعض في نسق معيين. وتثبت هذه القطع بطريقة تعمل على تماسكها وبذلك يمكن تبسيط التصميمات تماما، ويتم فيها التأكيد على المظاهر الثنائيةالأبعاد، وتصاغ المساحات الكبيرة الملونة وهكذا تشترط في التصميم استعمال وحدات المساحة المؤكدة بالخطوط المحيطة المحددة.

وفي أغلب أعمال الفسيفساء التي تغطي الأرضيات والجدران ترصف مكعبات أفقيه ،بينما في القباب تظهر على شكل المكعبات."[2]واختلفت الفسيفساء من عصرلأخر، ولقيت اهتماما من طرف الصناع، والمهرة، والفنانين فزينت القصور والكنائس والمساجد، والأرضيات بألوان متداخلة ومتشابكة.

فشكلت بذلك فناً متميزاً، والفسيفساء هي عبارة عن لوحات مختلفة الحجوم، تشكل أرضيات، أو لوحات جدارية في القصور، والبيوت، والمعابد، والكنائس والصوامع، وهي تتشكل من قطع من الأحجار، والرخام، والجرانيت، والبلور والخزف والأصداف، والأخشاب.

ترصف في تناسق بديع جنباً لتؤلف لوحات، تستخدم الكساء في واجهات المباني، والأعمال الزخرفة الداخلية والخارجية وهي تتميز بثبات ألوانها المختلفة[3]."وعن طريق اللّوحات الفسيفسائية استطاع الإنسان أن يترجم حضارته في ألوان وأشكال متعددة لتضفي صورة جمالية للوحة.

---

[1] – منى علي فؤاد، ترميم الصور الجدارية، مكتبةالزهراء، الشرق، ط 1 ،2003، ص3.

[2]– المرجع نفسه، ص 5.

[3] – رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، (مرجع سابق)، ص 14.

أما الفسيفساء الخزفية أو ما يعرف باسم**الزليج**[1]واستخدمت على أسطح الجدران، بل شاعت في تصاميم الزخرفة المعمارية في القرن الحادي عشر على أقل تقدير وما زالت تزين الجدران إلى يومنا هذا، فلقد بلغ من انتشار ذلك الفن أن طور الفنانون والمختصون في **الزخرفة**[2]المعمارية في أساليبه وتنويعها، فتكون التصاميم قائمة على الوحدات النباتية ويكون أيضا منفذاً أيضاً في شكل تصميمات هندسية أو كتابية.

كما ازدهر هذا الفن على الخصوص في المغرب، والأندلس وهو العنصر الرئيسي من عناصر الزخرفة المعمارية نراه في الفنون المعمارية لارتباطه الوثيق بالعمارة، ويحتل نفس المساحة التاريخية بين الفنون الزخرفة، ويكون منقوشاً على الحجر والجص، والخشب، والرخام، والزليج بوحدات البناء الرئيسية، ثم تصميم اللوحة الجدارية بوحدات كأوراق النباتات ،تشكل هيئة هندسية يتكون منها ويتكون كل منها من عدة أجزاء."[3]

وكانت صناعة الفسيفساء الخزفية" خلال عصر المغول بإيران فيهاتتآلف من الزّخرفة ومن أجزاء صغيرة من الخزف مختلفة الأشكال، تألف من لوحات من الخزف المدهون، وتلصق الأجزاء بعضها بالبعض بواسطة البلاط الذي يصب فيها من الخلف، فتملأ جميع التجاويف فيها، رغم الاعتراف بأن السلاجقة الأتراك سبقوا إلى استخدام هذا الأسلوب من زخرفة بعض مبانيهم في مدينة قونيا بالأناضول، وكذلك الصناع الإيرانيين في القرن الثامن الهجري.

واستخدم هذا الأسلوب قديماً في عمليات البناء وتجميل القصور ودلت على ذلك الأثار التي خلفتها حضارات واد النيل، وبلاد ما بين النهرين، وحوض البحر الأبيض المتوسط، واشتهرت بلاد الأندلس بطابعها المعماري والفّني المميز وكذلك في الأبنية الدينية، والمدنية، والعسكرية على حد السواءِ.

ومازال يستخدم الرخام حتى في العصر الحديث في تكسيه بعض المباني الفاخرة، والقصور لجمال مظهره وقوته، وسحر بريقه. وتنوع ألوانه، وخطوطه التي تأسر الأنظار ويوجد نوعان من الرخام: رخام طبيعي، الرخام الصناعي ومن

---

[1]–**الزليج**: يعتبر الزليج من المواد الخزفية التي تكتسي بها الجدران وتفرش بها الأرضيات والمباني المختلفة، في المغرب الإسلامي والأندلس، وهو نوع من المفصص أو الفسيفساء الخزفية كالقشاني المشرقي، ويسمى بزليج أو الزلاج، أو الزليج وأطلق عليه اسم قيشاني هو الأخر لتشابه مع نوع القشاني من الفسيفساء الإيرانية الإسلامية، وأطلق عليه اسم القرميد أو الزاهي الألوان وصنف من بين أصناف الأجر. ينضر :(دندن محمد الأمين، الزليج الزياني في القرنين 13-14م/7هـ-8هـ (دراسة فنية للزليج المكتشف في حفريات المشور 2008-2009م) مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم الإنسانية الاجتماعية، قسم التاريخ والآثار جامعة أبي بكر بلقايد ،2013 -2014)

[2] -**الزخرفة**: هي النقوش التي يزين البناء سواء كانت الجص، أو الحجر، أو الخشب ،أو رخام أو غيرها وقد حظيت في عمارة فنون الإسلامية بعناية خاصة ومستمرة حتى بلغت شأن كبير من الإتقان والتّنوع نتيجة لجهود المبذولة من قبل الفنانين المسلمين بحيث حفروا على الخشب ونفشو على الجص وتقبو الحجر كما اعتبرت الزخارف الجصية ينظر:(عدلي محمد الدرياسة، تكنولوجيا الخامات في التصميم الداخلي، مكتبة مجتمع العربي لنشر والتوزيع، عمان،2011، ص249.)

[3] – عدلي محمد الدرياسة، تكنولوجيا الخامات في التصميم الداخلي، مرجع سابق، ص249.

مزايا الرخام: رخام طبيعيي الرخام الصناعي ومن مزايا الرخام، توفيرالتصميمات الهندسية المعمارية والزخرفية نتيجة شكل وطبيعة وتركيب ألوان الرخام وقابليته للصقل.[1]"واستخدم الرخام في التصوير بالفسيفساء مند العصر الروماني، وقد شاع استخدامه في الفترة العثمانية وهو من الصخور الرسوبية المتحولة ذات الأصل الجيري والرخام ذو ألوان متعددة، وذلك يتوقف على مايحتويه الحجر الجيري الأصلي ،من معادن مختلفة الألوان أثناء عملية التحول والتي تعمل لدورها على تشكيل الرخام. وإن أنواع ملاط الطين، ملاط الجبس ملاط الجير ملاط الاسمنت.

الملاط المستخدم في تحضير الأسطح ولقد أثار مظهر الرخام البراق إلهام الفنانين باستخدامه كسطح حاملة ،أو كخامة تشكيلية، ذات مقومات جمالية وظيفية عالية" تمكن من تنوع طواعية للتشكيل والصقل والتلوين عبر وسائل الصياغة التقليدية أواستخدام التقنيات الرقمية الحديثة وعلى الرغم من تعدد مراحل الصياغة وتنوعها إلاأنّ خامة الرخام تخضع لنفس مراحل التجهيز التي سبقت تلك العمليات الصناعية عليها لتصبح في صورته القابلة للتشكيل.[2]"

5.1. تقنية السيتيكو:

استعمل السيتيكو قديما عند الرومان، واليونان ومختلف الحضارات القديمة والسيتيكو: هو عبارة عن مخلوط الجبس الأبيض الناعم المكون من مسحوق الرخام. وهو نوع من البلاط يمتاز ببياضه الناصع وجودته العالية، وهو من العناصر الأساسية في تنفيذ الرسومات، أو التصوير على سطح الحوائط، وفي تشكيل الزخرفة المعمارية البارزة في شكل أفاريز لها زخارف تحمل الطابع الأيوني الدوري، كما هو العامل في تغيير وتجميل العمارة القائمة سواء بإضافة بعض الطرز المعمارية، في شكل أعمدة بقواعدها ومبادئها.

ولاستكمال الفنان أعماله الزخرفة عن طريق الستيوكو يتطلب عليه تجهيز الحوائط تجهيزا جيدا، ويتم ذلك بوضع عدة طبقات من البلاط يكون سطحها مستويا تماما، ولتثبيت القطع الزخرفة المصبغة على الجدران يتم استخدام الأصباغ القوية أو المسامير. [3]"

ويعتبر هذا الأخير بوضع نوعية من **الملاط** [4]الفائق الجودة والناصع ،لأنه مكون من الجبس ومسحوق الرخام ،وهو يستخدم في أشكال ثلاثية الأبعاد أي إنه نوعية من الزخارف البارزة.

---

[1]- ابراهيم بظاظو، صيانة وحماية الفسيفساء دراسة في التنمية المستدامة، (مرجع سابق) ص 76.

[2]- المرجع نفسه، ص 76.

[3]- مصطفى مرعي، التصميم الداخلي لمعارض الرخام والأدوات الصحية بحث مقدم لاستكمال مشروع التخرج، قسم الفنون التطبيقية و، كلية الفنون الجميلة، جامعة النجاح الوطنية نابلس 2018، ص46.

[4]**ملاط**: هو الطين الذي بين صفوف البناء ويملط به أيضا الحائط، والملاط أيضا هو بمعنى الطلاء وتجمع على الملط، فالملاط مادة الملونة التي توضع بين صفوف من مواد بناء الحجارة، الآجرلتماسكها، وهوما يطلى به الحائط بعد تمامه. ينضر :(سامي محمد نور، الكامل في المصطلحات الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ،2002، ص 133،134

ويستخدم السيتيكو في العادة في تحسين أو تغيير العمارة القائمة في الأسلوب الأول، لعمل الكرنيش البارزة ولفاصلة بين منطقة، وأخرى ولعمل الخطوط الفاصلة بين اللوحات المقلدة للأشكال اللّوحات الحجرية المختلفة ،أما في الأسلوب الثاني ، و الثالث والرابع فقد تكاثف استخدام السيتيكو لعمل قواعد الأعمدة ،و أبدانها بتجويفها وجميع عناصر الزخارف المعمارية في شكل أباريز أيونية ،ودودية.

وكل هذه العناصر المعمارية المنفذةبالسيتيكو واللوحات المصورة البارزة قد تضفي ثراء مطلقا ،واقعية للعمارة بالألوان على الجدران.[1]"

ولتنفيذ السيتيكو يلزم إعداد الجدران والسقوف بالملاط في عدة طبقات، "على أن تستخدم الأصباغ القوية لتبيث قطع السيتيكو فوق الملاط الجاف تماما، وأحيانا نقش الزخارف البارزة بالمسامير كما في المقابر، وتختلف نوعية العمل في الزخارف البارزة بحسب ما إذا ما كانت عناصر معمارية، أ وكرانش، أو عناصر مصورة في عمل كرانش، وفي هذه الحالة يعد إختام بالنسبة للزخارف المعمارية، وتستخدم في قوالب خشبية، أما بالنسبة للزخارف المصورة فإنها تشكل يدوياً من الفنان على الجدران مباشرة.[2]"

6.1 تقنية التصوير بالشمع:

عرفت تقنية التصوير بالشمع مند القديم عند الفنانين، وثم استخدامها في عدة حضارات كالرومان، واليونان ومصر وبلاد الرافدين" ولقد ذلت الآثار والاكتشافات العلمية على ذلك ولقد أخذت هذه التقنية اسمها من كلمة يونانية تعني (احترق)، ويعتمد التصوير بالشمع على استخدام مزيج من خلط الألوان المسحوقة بالشمع، المنصهر في حمام مائي حتى لا تؤثر الحرارة على اللون، وبعد ذلك يلون بها المخلوط على الأحجار الخشبية.

أوعلى الأحجار الصلبة ،أو على الحوائط الجصية المجهزة للتّصوير باستعمال فرشاة،أو سكين ساخن،لذلك فان طبقة الشمع المتداخلة تكسب الألوان لمعاناً، وتجعلها غنّية ودافئة تعزلها عن الجو الخارجي فلا تصفّر أو تتأثر بالماء،أو بالجو الرطب ولا يقتصر استعمال الشمع في التّصوير على الفرشاة والسكين فقط، ولكن في عصرنا الحالي أصبح يعمل من هذا المزيج ألوانا بشكل أصبع في قوالب ،ويمكن الرسم بألوان الأصابع على الورق العادي ونذكر على سبيل المثال ألوان الباستيل.[3]

---

[1]عزيزة سعيد محمود، التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزاييك في الفن الروماني، (مرجع سابق) ص37

[2] سعيد بركات، التصوير الجداري، العرض، الموضوعات، الخامة، عالم الكتب، ط2008،1 ص.36.

[3]المرجع نفسه ، ص 59.

2.تقنيات التصوير الجداري الحديثة:

لقد شهد الفن الجداري المعاصر بفضل التطور الصناعي والتكنولوجي تسارعاً وتعدداً في الإنجازات الفنّية، إذ تعدت تقنيات الرّسم على الجدران، مما أدى إلى التحول في مسارات التعبير الفنّي لتصبح اللّوحة الجدارية ذات قيم جمالية، وقيم فنّية وأداة اتصال بينها وبين المتلقي. وسنذكر بعض التقنيات فيما يلي:

1.2ألوان الأكريليك:

هي خامة حديثة يمكن استعمالها في العديد من الأسطح في عمل اللّوحات الجدارية والأوراق، والأخشاب، والأقمشة وغيرها. وظهر التطور في هذا المجال في بداية القرن العشرين حيث عمل بعض المنتجين إلى أن يستبدلوا المواد اللاصقة التّقليدية مثل الصمغ العربي، وفار البيض بمواد صناعية حديثة مستخرجة من الفحم والبترول، فأنتجوا بعد ذلك ألوانا قوية في تماسكها وأكثر مرونة وأشد مقاومة للماء[1]."

وإن ألوان الأكريليك ليست كأي لون آخر ولكن لها صلات بكل الألوان الأخرى، حيث إن معظم الألوان ذات الوسائط المائية تحتوي على مكون واحد، الذي يكون له نفس الجودة ونضير الميزة التي تتمتع بها ألوان الأكريليك "ولقد أصبحت ألوانا محببة لدى الكثير من الفنانين، نظراً لمزاياها المتعددة، فهي سريعة الجفاف، وسهلة الاستخدام، وليست غالية الثمن، وغير منفذة للماء، وهي مقاومة للعوامل الجوية ذات بريق لوني."[2]

ويستخدم المصورون ألوان الأكريليك في الجداريات الحديثة، حيث إنّ استخدام اللّون عامة يعطي حرية المصور الجداري عما بداخله بسرعة ويسره، "ومعظم الجداريات المستخدم فيها اللون تحتاج إلى مكونين أساسين:

المكون الأول: هو عبارة عن المادة اللّونية وعادة تكون على هيئة بودرة.

المكون الثاني: هو الوسيط الذي يثبت المادة اللونية بالسطح المراد التصوير عليه بعض المواد، ويضاف إليها لكي تسرع من جفاف اللّون أو تعطي خصائص أخرى للون.[3]"

---

[1]سعيد بركات، التصوير الجداري، العرض، الموضوعات، الخامة ،مرجع نفسه، ص 38

[2] –خالد خوجيلي ابراهيم خوجيلي، تقنيات التصوير الجداري الحديثة، مرجع سابق ص72.

[3] –السيد قماش التصوير، الجداري والعمارة المعاصرة (علاقة متبادلة)، مرجع سابق ص12

2.2تقنية الكولاج:

أصبح الكولاج أكثر صقلا وتكيفا لشكل واحد من أكثر المجالات تعقيدا، وتناقضا في عناصره الأولية التي تكون بسيطةنسبيا. "ولكن في واقع الأمر تتضمن العديد من المعاني ،والدّلالات التي تعبر عن الأحداث والعالم الخارجي وفق ايطار الفن المعاصر، وتتحدد أهمية الكولاج باعتبارات تتعلق باختيار المواد والعناصر المشكلة،له وبالإضافةإلى العلاقات، والعمليات المنظمة والمحددة لهذه الاختيارات على مسطح العمل، سواء كان يدويا ، أوتقنيا كوسيلة للتعبير عن كم لا نهائي من الأفكار والمضامين.[1]"

وتختلف التّقنيات الرقمية إلى حد كبير من التقنيات التقليدية، فهي بمثابة لغة العصرالحالي والتي أكدت للمصمم الابتكار والتجريب بحرية. من خلال المفاهيم الفنية، والقيم التشكيلية الجديدة التي فرضها التقدم العلمي، والتكنولوجي مما يثري مجالات تصميمات الطباعة، والكولاج كغيرة من التقنيات الفنية التي أثرت بثقافة العصر في تطويرها وتكوين طرق مبتكرة في تنفيذها.

وكذاك بالاعتماد على مفردات الثقافة الرقمية كضرورة ومطلب عصري يؤكد على أهمية العملية الإبداعية. ومن المعروف عن الكولاج" كان أول استخدام لهذه التقنية مع اختراع الورق في الصين عام 200 ق م وضل استخدامه محددا حتى القرن العشر للميلاد 2000، أما في الشرق فقد انتشر في صناعة الصور المرئية خاصة في ظل وفرة الخامات المتنوعة والمتميزة التي أتاحت بدورها عمليات تنفيذ هذا. [2]"

3.2 تقنيات الجرافيك :

ساهم فن الجرافيك في تغيير ثقافة المجتمع، ولقد كان من أبرز الفنون المعاصرة التي استعملت في التصميم الجداري وهناك أنواع عديدة من الجرافيك فلكل نوع له طريقته الخاصة، ومع حلول النصف الثاني من القرن العشرين وبعد الحرب العالمية "بدأ فن الجرافيك يزدهر مرة أخرى، على أيدي العديد من الفنانين حيت ظهر كفن مستقل بذاته لا يخدم أغراض أخرى كما في السابق. فمع المتغيرات الحاصلة في المجتمع التي شملت فن الجرافيك وسائله، وطرق طباعته انضم لهذا

[1]– رأفت عمر ابراهيم عباس، وأحمد محمد أحمد رحمة، وآخرون، القيمة الجمالية والمعرفية من خلال استخداما الأكريليك في اللوحة الجدارية، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 18،2017، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ص245.

[2] – شهيرة عبد الهادي، إبراهيم عبد الهادي، القيم التشكيلية لفن الكولاج لإثراء مجال تصميم الأزياء، المجلة المصرية للاقتصاد المنزلي، العدد الثاني والثلاثون ،2017، ص186.

المجال العديد من الفنانين ليضمنوا انتشار وبيع أعمالهم. ومن المتعارف عليه أن فن الجرافيك هو قابل للاستنساخ وقد دخل مجالات عديدة كالإعلانات واللّوحات الجدارية وواجهة المحلات والشوارع والحدائق.[1]"

4.2.تقنية التصوير على الزجاج:

لم يعد فن التصوير على الزجاج من التقنيات الرائجة حاليا على اللوحات الجدارية "فهو كغيره من الفنون النمطية التي اقتصر دورها على تلبية رغبة الفنانين، أو تصميمات لوحات فنّية لبعض المشاهدين، بل تعدى ذلك إلى كونه أصبح من أهم عناصر تجميل زجاج العمارة الحديثة.

وتعددت استخدامات الزجاج منذ أن اكتشفه الإنسان حتى استخدمه في مجال التصوير، ولقد أبدع الفنانون في استعماله على العصور، وباستعمال الزجاج الملون يظهر التصميم واضحاً ،إذ يتعرض الزجاج للضوء الطبيعي أو الصناعي ويندرج تحته تقنية تجميع الزجاج الملون الشفاف، أما الزجاج الملون يكون بواسطة أصباغ خاصة وذلك بتخصيص ،وتبسيط الخطوط التكوينية الأساسية، حتى يمكن توفير المساحات اللّونية التي تتناسب مع التصوير على الزجاج.

ولقد أدت التقنيات الحديثة للجداريات دورا هاما في تنمية وتطوير الجوانب الثقافية ،والجمالية للإنسان على العصور واتسمت بالديمومة وقدرتها على مواكبة متطلبات العصر وتقلباته[2]."

5.2 التصوير بالرمل والقواقع البحرية:

تنتشر القواقع البحرية على شواطئ البحاروهي مجموعة "من والمحارات، والمرجان تتعدد وتختلف أشكالها، وألوانهاوأحجامها باختلاف المنطقة الموجودة فيها، وتتميز بقيمة جمالية وطبيعية رائعة، مما يجعل منها ملائمة للأعمال الفنّية عامة، والأعمال الجدارية خاصة، ويمكن الاستفادة من هذه الخامة في تنفيذ الأعمال الجدارية الداخلية، والخارجية بواسطة غرسها فوق أسطح الملاط اللينة في تشكيلات تبرز جماليات هذه الكائنات العضوية الطبيعية. لا سيما في مواقع العمل الفني الجداري التي تنفذ في منشآت البيئة البحرية نظراً لانسجامها بالبيئة المحيطة بها، وقدنفذت بعض الأعمال الفنّية التّصويرية المعاصرة

[1] – مايسة فكري، أحمد السيد، الكولاج كتقنية رقمية في استحداث تصميمات طباعية لأقمشة التأثيث ذات الطابعة الواحدة، مجلة العمارة والفنون، العدد الثاني عشر، الجزء الثاني، ص29.

[2]– المرجع نفسه، ص 320.

باستخدام طبقة من الملاط (الأسمنت + الجير). وعلى الرغم من قدم وجودها إلا أنه لم يلتفت إليها الفنانون المصورون كخامة تصويرية غنية القيمة. [1]"

ومن خلال تعرفنا على مختلف الخامات والتقنيات التصوير الجداري، نستنتج أن هذه التقنيات تساعد الفنان الجداري على تحقيق الرؤية الجمالية، والوظيفية ذات الصلة الوثيقةبتنفيذ وتصميم الجدارية كما أن الفنان المعاصر استطاع استحداث تقنيات معاصرة، للحصول على أعمال فنّية تجريدية تحقق البعد الثالث وأصبحت بذلك اللوحة تحقق القيم التشكيلية بأي خامة أو تقنية.

المبحث الثاني: جذور التصوير الجداري:

بدأ الإنسان في تعلم الرسم مند آلاف السنين قبل أن يعرف القراءة، والكتابة على جدران كهفه، وعلى السفوح الجبلية المحيطة به لتكون شاهدا على أثره" وخير شاهدٍ على ذلك الكثير من الرسوم الموجودة على جدران المغاوير وحوائط الكهوف، ولعل هذه الأعمال تشكل متحفاً طبيعياً، إذ أنها تحمل أول الاستخدامات للرسم على الجدار الصخري بواسطة الأحجار والتربة والأخشاب المحروقة.[2]"

فرسم الكائنات الحية التي فستأنسها، والحيوانات التي مثلت رمز عقيدته وأخذ يصنع أدواته المنزلية ، وأسلحته الحجرية المنحوتة التي يصطاد بها " هذا وقد حمل التصوير الجداري عند الإنسان البدائي معاني سحرية للسيطرة الإيحائية على بعض مظاهر الطبيعية، ولعل الفن الجداري كان أهم بداية للفنون الصخرية التي مارسها الإنسان الأول على مر عصور التاريخ ولقد عرفت الصور الجدارية في التصوير الصيني القديم كما عرفت خلال العهد الساساني ، واستخدم في تنفيذها تقنية الفسيفساء والتي انتشرت في الكنائس البيزنطية، كما عرفت خلال العصور القديمة لدى حضارة بلاد الرافدين ، ومصر وآسيا الصغرى .[3] "

في هذا المبحث سنتعرض إلى مفهوم التصوير الجداري ونشأته، وتطور التاريخي منذ العصور البدائية وحتى العصر الحديث، ولعل تلك الصور الموجودة في الكهوف، وعلى الصخور الحجرية أصبحت بمثابة متحف طبيعي مترامي الأطراف في العراء يروي لنا قصة العالم القديم.

[1] –سحر قدح تقنيات التصوير الجداري والاستفادة منها في تنفيذ جداريات مستوحاة من الوحدات التراث الشعبي السعودي، مرجع سابق، ص 167

[2] –خوجيلي ابراهيم خوجيلي، تقنيات التصوير الجداري الحديثة وتطبيقاتها في العمارة، (مرجع سابق)، ص89.

[3]– منى علي حيدر، تقنيات التصوير الجداري، (مرجع سابق)، ص144.

1. التصوير الجداري في عصور ما قبل التاريخ:

كان ظهور أول سلالة بشرية مند ألاف السينين ،حيث يعود إلى عشرين ألف سنة قبل الميلاد أي في العصور الحجرية والعصور القديمة، وكان الإنسان يعيش على عملية الجمع، والصيد ،كما أن فطرته دفعته لتصوير بعض المظاهر الموجودة في بيئته كالأنهار، والحبال، والشجار" وذلك بصورة **بدائية**[1] على الصخور وجدران الكهوف. ويرى الباحثون أنّ تاريخ التدوين الجداري يعود لعصور ما قبل التاريخ، حيث كان الإنسان يعبر عن انفعالاته وأفكاره من خلال النقش الرّسوم على جدران الكهوف، والألواح الحجرية. "

فاللّوحات الفنّية التي تركها الإنسان على جدران الكهوف من الفنون **الصخرية**[2] ما زالت آثرها باقية حتى الآن فكان استخدام الإنسان للرسم " عبارة عن أداة ولغة للتضامن، والتواصل في كثير من المواقف ليعبر عن ورغبته في السيطرة والتغلب على الطبيعة في تلك الفترة.

حيث كانت الطبيعة تمثل الخطر الحقيقي للإنسان وبدأت الرسومات تمثل له أيضاً الأمان، والملاذ وذلك ما لوحظ من خلال تلك الرسومات "التي صورها الإنسان في الأسقف وجدران والكهوف ويطلق على أقدم أزمنة ما قبل التاريخ مصطلح العصور الحجرية وهي الأزمنة التي تشكل القسم الأعظم من حياة الإنسان[3]."

فالفنون التي ظهرت في العصر الحجري القديم بسبب أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار في كثير من أقطار العالم لاسيما في فرنسا،واسبانيا،وألمانيا، والتي كشفت النقاب عن الآلات الحجرية التي تدل دلالة واضحة عن تطور الانسان الصياد في هذا العصر "الذي توصل فيه إلى معرفة صنع الآلات، ومن بين هذه الكهوف كهف التاميرا شمالاسبانيا، وكهوف ألاسكا، وكهف**فنون ذي كول**"في فرنسا.[4]"

ومن أهم نماذج التصوير الجداري في فترة العصور الحجرية يمكن تلخصها فيما يلي:

أ) **رسومات كهف ألاسكا:** تعتبر رسومات كهف ألاسكا[5] (صورة رقم) التي عثر عليها الباحثون وعلماء الآثار من أهم التصاوير الجدارية التي مثلت حضارة الإنسان الأول. "ويعد هذا الكهف من أهم المواقع الأثرية الزاخرة

---

[1]**الفنون الصخرية:** مفردها الفن الصخري وهو ضرب من التعبير الإبداعي يتجسد في لوحات جدارية قام بإنجازها الإنسان القديم على سطوح صخرية داخل الكهوف وخارجها وهي ظاهرة عالمية، تكاد تكون موجودة في معظم بقاع المعمورة وإن اختلفت مضامينها، وأعمارها من منطقة للأخرى ينضر (إبراهيم موسى، محمد المضامين الحضارية، والبيئية القديمة لصحراء الليبية من خلال لوحات الفن الصخري، مجلة كلية الآداب والتربية، العدد التاسع والعشرون، جامعة قاريونس 1996، ص29.

[2]أرنست فيشر، ضرورة الفن تر: سعدحلمي، مكتبةالإسكندرية، مصر، دط ،1998ص 71.

[3] – البياتي، عبد الحميد فاضل، تاريخ الفن العراقي القديم، مطبعة الدار العربية ،2009، بابل، ص1.

[4]المرجع نفسه، ص57.

[5]أنظر ملحق الصور، الصورة رقم 01، ص187.

بالصّور والرّسوم الجدارية ، والنقوش المختلفة والأكثر قِدماً وهويوجد في مدينة(دور دون) بفرنسا ، و هو عبارة عن عدة كهوف متصلة يبعضها البعض على شكل غرف وصالات متتابعة ، تربط بينهما ممرات ضيقة زينت برسومات جدارية ،وبطبقات ترابية متعددة وأرجع تاريخها إلى العصور الحجرية ،وتم اكتشاف كهف ألاسكا بالصدفة عن طريق بعض الصبية كإن ويلعبون بالقرب من الكهف .فلاحظوا تلك الرسومات على الصخور فأخبروا بها عالم الآثار " هنري برو" والذي قدمه فيما بعدكإستكشاف أثري[1]."

فالرسوم الجدارية التي عثر عليها في كهف ألاسكا تحمل في طياتها معاني، ورموز مختلفة تعبرعن طقوس دينية أو عقائدية ،لاتزال تمثل لغزاً يحير العلماء وباحثين في علم الاثار والرموز القديمة.وإن رسوم كهف ألاسكا في أغلبها ملونة إلا إنها تفتقد إلى **التدرج اللوني**[2]ربما لمحدودية الألوان.

واكتفى الإنسان القديم في إحداث خطوط دائرية لولبية على السطح الخارجي لجسد الحيوانات، في محاولة للإشارة إلى فروه، وإن الجو اللوني العام لهذه الرسومات هي الليموني الذهبي، والأصفر القريب إلى البني، وقليل من الأخضر مع اللون الأسود والرمادي والأحمر.

ومن المحتمل أن تكون درجات تطور هذه الرسومات تعود إلى الإنسان القديم في استعمال أصابعه واستعمال الألوان كالأحمر، والأسود، لتحديد الخطوط العامة واستعمالاً للتّلوين ،واستخدام شعر الحيوانات وريش الطيور.[3]

1) **رسومات كهف التاميرا:**

لازال كهف التاميرا يعد من أهم المواقع الأثرية لفنون ما قبل التاريخ، فلجأ إنسان العصرالحجري في هذه الفترة إلى الكهوف والتي أظهرت ممارسته فن الرسم على الجدران «، ومن خلال النسق الجميل للملونات، والمنقوشات وغيرها من الآثار والتي وجدت على امتداد 170 م من الداخل لجبال (كانت بريا) في امتداد متعرج، ومسارات تشوبه النتوءات الصخرية التي تكون من المواد الجيرية الكلسية، والمواد الطباشيرية الملونة.

[1]– عوض عيسى عوض، مصطفى عبده، وآخرون، فلسفة الفن البدا ئي ودوافعه، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد1، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ص188.

[2]**التدرج اللوني**: عبارة عن علاقات لونية أدائية في الفن البصري الحاصل بين لونين، أو أكثر أو بين اللون نفسه، وكلها تؤدي إلى انتقالات لبصر المتلقي بشكل متسلسل ومتتابع، عندما تكون متوافقة ومنتظمة. والتدرج اللوني ينتج عنه أثراً مسافي نحو العمق. أو العكس معزز الإيهام بالعمق الفضائي. ينضر :(ناثان، نوبلر حوار الرؤيا مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة: فخري خليل، ط1، بيروت،199

[3] ناثان، نوبلر حوار الرؤيا مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، مرجع سابق، ص 35.

واكتشف هذا الكهف عن طريق الصدفة من قبل عالم الآثار (ساوت يلا)في عام 1879م ويرجع اسم التاميرا إلى اسم المنطقة التي يوجد فيه الكهف، وهي منطقة أسطح وجدران الكهف وتعود لفترة العصور الحجرية تحديداً ،إلى الفترة التي عرفت بالعصر القديم.[1]"

فالتكتيك البدائي الذي استخدمه الإنسان في تلوين هذه الرسوم الجدارية معقد، "فلقد أشار العلماء والأثريون إلى أن الإنسان البدائي لم يستعمل أصابعه للتلوين فقط، بل أيضا استخدم الفرش البدائية من وبرالحيوانات، وريش الطيور ،فقد كان يغمس الفرش بالألوان ،ويضيفها على الجدر أو بضربات عريضة، وفي فترة متأخرة من (عصر مادلين) وفي رسومات كهف التاميرا نجدهذه الرسومات تميزت بصفات التالية:

- رسم الحيوان البدائي من المأموت وغيره بأشكال أكثر حيوية وبحركات عنيفة في حالة القفز، والركض، والهجوم.
- استطاعوا أن يعطوا الشكل الواقعي للتدرج اللوني من الأحمر إلى الأصفر.[2]"

بعد أن درس (ساوت ولا)الصور والرسوم الموجودة داخل كهف التامياراعتقد في أصالتها وآمن بأهمية هذا الكشف فكتب خطاباً إلى علماء مدينة مدريد الإسبانية ،يوضح فيها أهمية الاكتشاف فيقول في هذا الشأن: " إن الرسوم الموجودة على سقف الكهف تبدو كأنها حديثة العهد ،حتى إن جزء من اللون الأحمر ينطبع على الأصبع عند الملامسة،وأضاف قائلا: « ذوي المهارة والقدرة على رسم هذه الأشكال لم يدخلوا هذا الكهف مند أن أكتشف مند بضع سنين مضت » ولاحظ أن الرسوم القائمة هي لحيوانات عاشت في عصور ما قبل التاريخ ،وقد رسمت في الوقت الذي كانت فيه (حيوانات البابي زون) تهيم في التلال الإسبانية، وإنها رسمت بيد نفس الرجال الذين كانوا يصطادونها أي بيد سكان الكهوف في أزمنة ما قبل التاريخ.[3] "

ومن خلال دراستنا لرسومات كهف التامياراوما يحتويه من نقوش، وصور جدارية، سنقوم بتبيان أبرز الموضوعات التي احتلت المكانة الرئيسية في صور ورسوم الإنسان الأول، حيث أن الفنان البدائي يبدو أنه استطاع التوفيق في اختيار موضوعات صوره، ورسومه وفقا لما يتناسب مع واقع بيئته، ومناخه، وظروف حياته.

وأهم الموضوعات ندرجها في عدة نقاط كالآتي:

الكف البشرية:

[1]عوض عيسى عوض، مصطفى عبده، وآخرون، فلسفة الفن البدا ئي ودوافعه، ص 187.

[2] – المرجع نفسه، ص58.

[3] – نصر الدين بن الطيب، تاريخ الفن من العصر الحجري إلى الفن القوطي، منشورات الريشة الحرة، ط1، وهران 2008، ص 150.

تبدو محورة بصورة واضحة، وتعد الكف البشرية من أقدم الموضوعات التي تناولها الإنسان الأول في رسوماته وتحتوي:

أشكال هندسية كالخطوط والزخارف الغير منتظمة.

تنوعت طرق وأشكال رسم الكف البشرية بين حفر وتلوين.

نفذت الرسوم عن طريق غمس اليد في الصبغة ثم ضغطها على الجدار.

رش الصبغة بين فراغات اليد.

الأشكال الحيوانية كانت من أبرز الموضوعات التي تناولها الإنسان ويرجع ذلك لأهمية الحيوان في حياته، فهو المصدر للغداء، والكساء، بالإضافة إلى كونه من المصادر الهامة لصناعته أدواته اليومية.[1] "

الرسوم الآدمية:

انتشرت الرسوم الآدمية في معظم الكهوفالتي عثر عليها الباحثون، وهي من الموضوعات الأكثر أهمية في حياة الإنسان الأول وتظهر هذه الصور الآدمية جانبا بسيطا من حياة الانسان الأول لاسيما الصيد القنص، ومطاردة الحيوان الذي كان يتأمل في صيده والاستفادة منه في الوقت الذي لا نجد فيه مناظر تمثل قتل الإنسان لأخيه الانسان، أو مناظرحروب،أو مناظر مخيفة وغيرها.[2]"

كهف فندي ذي جوم:

يعتبر كهف (**فندي ذي جوم**)من الآثار المتبقية، والتي تحتوي على صور جدارية مند الأزل وكانت تعبيراً صريحاً ،وتعبيراً مباشراً عما خلفه الإنسان القديم بغض النظر عن دوافعه سحرية أو نفعية، وما خلفه يعتبر استعداد فطري للتذوق الفني . وفي فرنسا عام 1901 م اكتشف عميد المختصين هذه الآثار بعد أن كلف بدراسة أثار ما قبل التاريخ ويعود تسمية (**كهف فندي ذي جوم**)نسبة إلى اسم المنطقة الموجود بها، واكتشف لاحقا كهف الألزاس عام 1941 م (و**كهف كامب ريلا**) وكهف(**لا مونت**).[3]

---

[1] – رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، الجزءالأول، دار المستقبل للنشر والتوزيع، ط،1،2011، ص11.

[2] – محمد ثابت محمد حسين، التصوير المصري المعاصر بين حداثة الفكر والصياغة التشكيلية، الرؤية الإبداعية للتراث، مجلة جامعة الأبحاث، العدد11، كليةالتربية، جامعةأسيوط، ص 26.

[3]**كهف لا مونت**: وهي عبارة عن قنوات مائية تمتد تحت الأرض الى مسافات عميقة تصل إلى ألاف الأمتار مسدودة عند نهايتها ،ومن الصعب ادراكها في بعض الأماكن وما يدعو إلى الإستغراب والدهشة، هو أنه كيف استطاع الإنسان البدائي أن يصل إلى تلك الأعماق ونقش حفرياته، ورسمه الحيوانات بتلك الدقة والإتقان على الأسطح المنخفضة والضيقةللكهوف. ينضر (محمد ثابت محمد حسين، التصوير المصري المعاصر بين حداثة الفكر والصياغة التشكيلية، الرؤية الإبداعية للتراث، مرجع سابق، ص 76.)

"واعتبرت هذه المكتشفات ظاهرة تستحق الدراسة والمزيد من البحث عن تاريخ الفنون بأسرها، في تلك العصور السحيقة وذلك لأهمية الرسومات التي وجدت في هذه الكهوف والتي تروي قصص الفنان البدائي.

2. التصوير الجداري عبر مختلف الحضارات:

أولا: الحضارة المصرية:

تمتلك مصر إرثا حضارياً وتاريخياً حافلا بالتراث، والفنون مما جعل الباحثون يتهافتون للتنقيب والبحث في تراثها العريق لتصبح بذلك حضارة لا مثيل لها، ولقد عرفت باهتمامها بمختلف أنواع الفنون "وامتد هذا الاهتمام بالفنون إلى فن التصوير الجداري ،فالآثار المصرية القديمة زاخرة بالكثير من الموضوعات، والحكايات ومنها قصص المعارك، وقصص خلدت وصنفت الحضارة الفرعونية من بين أقدم وأهم الحضارات على مر التاريخ "[1]. ويعتبر الفن أعظم عناصر هذه الحضارة ولقد عرف المصريون أنواعاً مختلفة من النشاط والتعبير الفني عبر العصور المتعاقبة"حيث سار الفن المصري مسار التاريخ متأثراً بالتغييرات الجوهرية التي غيرت مجرى التاريخ، والفن معاً في نفس الوقت، وكانت العصور التاريخية الفنية المعروفة ألاو هي: العصر الفرعوني، العصر الروماني،والعصر القبطي والعصر الإسلامي[2]."

وكان المصور المصري بطبعه إذا ما صور إنساناً عنّي بإبراز القسمات المميزة في الوجه،وصور سائر الجسد على نمط لا يعدوه "إن صوّر أنثى جعلها تفيض رشاقة، وإذا صوّر رجلاً جعله شاباً قوياً مفتول العضلات، دون أن يهتم إلى ما بين الأشخاص من تفاوت في الأعمار والأجناس[3]."

ولقد كان الفنان المصري ينحت ويرسم على جدران الكهوف، والهياكل، والقبور مختلف الصّور ولعل القدماء المصريون لم يعتبروا سطح الحائط جزءاً من البناء وإنما اعتبروه مكاناً للنقش، والتّصوير ومثله في ذلك أوراق البردي، والألواح الحجرية.

وكان دور العبادة من أهم البنية التي حظيت بالتصوير الجداري مما أكسب الشكل المعماري قيم جمالية وحركة بصرية، حيث كانت المعتقدات الدينية لدى قدماء المصريين تعتبر الفن أعظم عناصر الحضارة المصرية،إذ عرف المصريون أنواعا مختلفة من النشاط والتعبير الفّني عبر العصور المتعاقبة."[4]فتناولوافي رسوماتهم الجدارية مختلف أنواعا لموضوعات منها:

---

[1] –وزارة الثقافة، معرض الفن الإاسلامي في مصر، دار الكتاب العربي، دط، القاهرة، 1979 ص، 13.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – محرم كمال، تاريخ الفن المصري القديم (مرجع سابق)، ص 8.

[4] –ايمان حسن محمد وآخرون تصميم الواجهات المعمارية في مصر، مجلة كلية التربية النوعية، العدد الثالث 2017، ص 129.

- موضوعات تهتم بمظاهر الطبيعة وجماليات البيئة المحيطة مثل النابتات، والحيوانات، والطيور ومن خلال المعالجات جاءت بعضها تمثيلاً واقعياً وصوراً رمزّية أو تجريبية مستوحاة من الطبيعة.
- الموضوعات ارتبطت بالتاريخ الإنساني للأحداث القومية، والاجتماعية، والشخصيات التي أثرت في الشعوب.
- الموضوعات الاجتماعية تعبر عن مظاهر الحياة اليومية والعادات، والتقاليد التي تميز هذه البلاد.

وإذا تمعنا في فنون وتاريخ الحضارة المصرية لوجدنا أن المتذوق للأعمال الفنية من نتاج مصر القديمة، يمكنه أن نلمح نوعاً ما عن الخروج عن التقييد بالقواعد الرسمية، خاصة بالنسبة للموضوعات التي يعبر عنها الفن محل التذوق "وقد ينبع في نفس المتذوق إحساس لتخيل شيء ما يؤدي إلى البحث عن الشواهد، التي تؤكد له رؤيته الخاصة لما كان يدور في ذهن الفنان المصري القديم أثناء انغماسه في التعبير الفني. وهذاما يحدث كلما تعمقنا في دراسة الفن المصري القديم والثقافة المصرية القديمة بصفة عامة.[1] "

كما عرف الفن الجداري عبر مراحل الحقب التاريخية المصرية تنفيذ رسوم، وزخارف مختلفة حيث عرف نوعين من الرسوم:

- رسوم أهل القرى اللذين استقروا على ضفاف نهر النيل، وغالبا ما تم تنفيذ هذه الصور على أسطح الفخار والأواني الطينية.
- رسوم على جدران المقابر بعد ذلك وغالبا ما كانت تصور مناظر من الحياة اليومية.

أ) التصوير الجداري في عهد الدولة القديمة:

كانت الصور الجدارية في عهد الدولة القديمة تنقل الحياة الدينية، وصّور الفنانون حياة أصحاب القبور اليومية لاعتقادهم أنّ هذه الصّور تكون حقيقية وتعطيهم المتعة في حياتهم الأخرى، "واستعمل الفنان المصري مختلف الألوان، والتقنيات في عمل الصور الجدارية، ومن أهم النماذج التي عثر عليها نجدها:

مقابر بني الحسن، ومقبرة الأمير أمنح وتب، وفي هذه الفترة تطور النقش بشكل واضح وذلك لاعتقادهم أنّ هذه الصّور سوف تكون حقيقة وتعطيهم المتعة في حياتهم الأخرى. فلقد كان الفنان يفضل الرسوم المنقوشة على الخشب والجص على المناظر الملونة ،فقد كانت أغلب هذه الصور تمثل حياتهم الدينية وهم يؤذون مثل هذه الطقوس[2]."

وكان استخدام الفنان للألوان و الجص في عمل الصور الجدارية ،واضحاً وأشهر صورة لذلك (الإوزات الست) فتظهر هذه اللّوحة ثقة الفنان في اختياره للألوان الطبيعية للطيور المرسومة، وإنّ أهم ما يميزهذه المقابر هو التنوع في

[1]- ويلي يم هيبك، فن الرسم عند القدماء، تر: مختارالتسويفي، سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية، دط، ص 27.

[2] - رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، مرجع سابق، ص 18.

الموضوعات ،وحيوية المناظر ،و جمال الخطوط ،و عن طريق الألوان استطاع الفنان المصري القديم أن يؤكد أهمية العناصر حيث أضاف قيمة جمالية رائعة في التنظيم اللوني و المواد التي استخدمها في الرسم والتلوين وتوضح في هذه المقبرة طرق وسائل التصوير الجداري ومصادر الألوان و رمزيها،حيث وزعت الألوان على الجدران بطريقة أحدثت ترابط بين عناصرها واقعاً جمالياً مثيراً للدهشة. ومن أهم نماذج في فن التصوير الجداري في الدولة القديمة تل العمران.[1]"

ب) التصوير الجداري في الدولة الوسطى:

حضي التصوير بعناية تامة في عهد الدولة الوسطى والدليل على ذلك كثرة المعالم الأثرية التي وجدت بها رسومات على مختلف الأضرحة ، والمقابر الجنائزية ونظراً لمكانتها التاريخية فلقد حضي بعناية من قبل الجهات المختصة "ويعد (عصر الأسرة الثانية عشر)من أزهي عصور الدولة الوسطى حيث ساد الرخاء والأمن وتقدمت ،وازدهر الأدب في فن القصة ،وشيد المهندسون والفنان ،وتراث رائعا من فنون العمارة ،والهندسة ،والنحت وانتشر في الأقصر والفيوم ،وعين شمس وأشهر ملوك هذه الأسرة الملك (أمنمحات)الذي اهتم بأحوال الفلاحين ،وفي هذا العصر بدأ انتشار المعابد الجنائزية واهتم ملوك الأسرة بمنطقه الفيوم .

واشهر المعابد التي شيدت في هده الفترة (**معبد الآبرانت**) أو(**قصر التيه**)كما سماه الإغريق ،كما شيدت القلاع والحصون .[2]ومن أهم نماذج التصوير :

❖ **مقابر بني الحسن:**

تعد مقابر الحسن من أهم الآثار الفنية ،والمقابر الجنائزية التي تزخر بها الحضارة المصرية .ولقد امتلأت جدرانها بمجموعة من التصاوير والرسومات الحائطية ، أنشأت مقابر الحسن لأمراء الإقليم السادس عشر ،بالقرب من العاصمة مناطق حكمهم ،كما أنه توجد جبانات أخرى كبيرة في منطقة مصر للدولة الوسطى وهي تقع جنوب بني الحسن على الضفة الغربية للنيل .[3]"

حفرت مقابر بني الحسن في الصخر ،وكسيت بعد ذلك بالتصاوير الجدارية التي ساءت حالتها بدرجة كبيرة و بسبب أنها ظهرت عليها طبقة كثيفة من المواد الكلسية التي طمست أروع المناظر فيها ،كما تعرضت تلك التصاوير الجدارية

[1]–رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، مرجع سابق، ص 69.

[2] – سحر شمس الدين محمود، فن التصوير الجداري في مصر الفرعونية وأثره على تصميم الجداريات الفنية الزجاجية المعاصرة، مجلة العمارة والفنون، العددالثامن، جامعةحلوان، ص 279.

[3]إرني اجبرخت، مقابر بني الحسن في مصر الوسطى، تر: عبد الغفار شديد، المركز القومي للترجمة، ط 1 ،2016، ص 23.

لرشح المياه الذي طال الجدران المكسوة بالجص مما أدى إلى اختلاط الألوان بشكل كبيير.[1] "وتمثل التصاوير الجدارية في مقابر بني الحسن من أهم ما أنتجه الفنان المصري في عهد الدولة الوسطى وأما عن التقنية المتبعة في تصوير مقابر بني الحسن فهي تقنية التامبرا ،حيث استخدم زلال البيض كوسيط في تلك التصاوير ، وهذا الوسط يهيئ للون درجة من الثبات يصعب إزالتها خاصة بعد زمن طويل.[2] "

تعتبر جداريات مقابر أمراء الإقليم في بني الحسن في حقبة الدولة الوسطى من أثمن كنوز الفن المصري ولاقت هذه المقابر إعجابا من قبل الزوار الدين زاروها والدهشة لبراعة الفنان المصري

ج)التصوير الجداري في الدولة الحديثة:

انتشر التصوير الجداري بكثرة في عهد الدولة الحديثة وقد حلت التصاوير الملونة محل النقوش البارزة في زخرفة جدران المقابر، وقد كان أسلوب التصوير "في أوائل عهد السلالة الثامنة عشر مقتصراً على الاهتمام بالخط الخارجيومن ثمإملاء المساحات بالألوان ولم يكن هناك الاهتمام بتوضيح الظل لكن ذلك تغير فيما بعد، حيث يظهر الاهتمام بكافة التفاصيل بشكل أفضل،ولقد صورت على جدران المقابر والمعابد مناظر الحفلات والسيدات بملابس فاخرة وذلك يعبرعن البذخ، و الترف الذي وصل إليه الشعب المصري في هذه الدولة.[3]"

"ولقد بلغت الفنون والعمارة عصرها الذهبي في عهد الدولة الحديثة، فشيدت أعظم المعابد في طيبة "كمجمع معابد الكرنك، ومعبدالأقصر، وحتشبسوت، كما زادت أعداد المقابر والتي حلت محل الأهرامات باعتبارها بيت للموتى ونقطة دخول الحياة الأخرى، ومن تم زادت مساحات الجدران المزينة مما ساعد على انتشار وتطور فن التّصوير الملون في المقابر والنّقوش في المعابد، كماكثر الترف الذي حدث في مصر في عهد الفتوحات في الدولة الحديثة.[4] "

وعلى المستوى الأثري تعتبر المناظر والرّسوم التّصويرية الخاصة بالقصور الملكية والتي ظهرت للمرة الأولى في عصر الدولة الحديثة، مصدراً رئيسياً ومهماً لدراسة وتخطيط عمارة طراز البيوت والقّصور الملكية في مقر الحكم في المدن والعواصموالحواضر الكبرى، وخاصة في عصر الإمبراطورية المصرية القديمة والعصر الذهبي لتطوير الحضارة المصرية الفرعونية.[5] ".

---

[1]– رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، الجزء الأول، دار المستقبل للنشر والتوزيع، ط1،2011، ص 19.

[2]– ياسر محمد الازهر، الجدارية ودورها في الحركة الفنية التشكيلية المحلية، بحث تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية، كليةالتربية، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، 1998.ص 124.

[3]– رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، مرجع سابق، ص 33.

[4]– محسن عطية، الجمال الخالد في الفن المصري القديم، عالم الكتب، دط، 2000 ص 189.

[5] –رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، الجزءالأول، مرجع سابق، ص 34.

➢ **مقبرة دخ مي دع:**

كانت (**مقبرة دخ مي دع**) من أهم نماذج التّصوير على الجداران وقد شهدت جداريات هذه المقبرة، على مشاهد الحياة اليومية، والصناعات المختلقة على سبيل المثال نجد "الخبز والعجائن، والمعادن، وصناعة الذهب، والنبيذ، والجلود وكذلك مشاهد الصيد، والمناظر الجنائزية.

ولقد برع المصور المصري القديم في استعمال الخط داخل مقبرة " دخ مي دع "كما قاموا باستخدام الخطوط التي تتضمن الشكل الذي يتدرج تحته عدة نقاط :منها تصّوير الشّكل البشري، تصوير الجدران والطيور، والنبات ،ويتمثل عنصر الإيقاع في صور جدران هذه المقبرة من خلال الحركة والثبات في التكوينات المتنوعة.[1] "

وتحمل جدران مقبرة "دخ مي راع " أعمالاً فنّية متنوعة تنوعاًهائلا فيما بين التّصوير الجداري الذي يجمع بين النحت والتلوين، وبين الرّسوم الجدارية الخالصة .ولعل من ميزات التصوير في الدولة الحديثة هو تنوع المواضيع في الرّسومات فتميزت مقابر الملوك في الدولة الحديثة بأن المناظر المصورة فيها تمثل مناظر الشعائر الدينية، ومراسيم تقديم القرابين، أو مناظر المعارك.

ثانياً : التصوير الجداري في بلاد الرافدين:

حضارة بلاد الرافدين من أقدم الحضارات التي عرفها تاريخ البشرية، ولا زالت نقوشها الصخرية، ورسوماتها الجدارية شاهداً على ما خلفه الإنسان من تراثوآثارها لازالت باقية حتى الآن. بلاد الرافدين التي سكنت المساحة الممتدة ما بين دجلة والفرات، وأذهلت العالم المعاصر بعظمتها وجمالها، سماها السكان القدامى (ببلاد ما بين النهرين) وكانت بها عدة مدن تم زالت من وجه الأرض كلياً مثل سومر، وأكاد، وبابل، وآشور. وكان لهذه المدن أثر كبير على الحضارات المصرية، والهندية،والصينية بثقافتها وفنونها العالمية.[2]"

عرفت بلاد الرافدين تطوراً حضارياً على مستوى كل المجالات السياسية، والاجتماعية والفنّية ومن فنونها المتطورة فن التصوير الجداري. "إذ استخدم الرسم الجداري كأسلوب من أساليب التّزيين لإضفاء نوع جديد للإحساس بالمسافة والحركة،والملمس وقد نفذ هذا الرسم على سطوح الجدران والشقوق فكان هذا الفن من التقاليد الراقية التي عرفت في تاريخ الفن في بلاد ما بين النهرين "[3].

[1] –رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، الجزءالأول، مرجع سابق، ص 13.

[2] – مات فيق، سانوزوف، حضارة ما بين النهرين العميقة، تر: حناآدم، دار المجد للنشر د ط دمشق،1999، ص7.

[3]المرجع نفسه، ص 81

فالفن عموما في بلاد الرافدين لم يسعفه مواده الأولية من حجارة ،و معادن فكانت البلاد فقيرة بها و لاسيما في الجنوب وكانت تستورد حاجتها منها من البلاد الأخرى «ومأأشق ما كانوا يلاقون في جلب الحجارة وغيرها،وإن فناني بلاد الرافدين استطاعوا بجهودهم الجبارة أن يخلقوا من أحجار البازلت ،ومن الأحجار الجيرية الشهيرة بالصلابة منحوتات آية في الفن ، طابعها الثقل المفرط والضخامة الهائلة ،أما المعابد التي كشفت التنقيب على آثارالكثير منها في مدينة الوركاء ، و غيرها فتدلنا على أنه شيدت على أسس معمارية رائعة أملاها العقل، وقامت قواعدها على أحجار جيرية حملت أغلبيتها من خارج المدن."[1]

تنوعت العمارة الداخلية، والخارجيةفالزخرفة الخارجية للمباني ،كانت تتركب من نقوش وأعمدة ،وصلبان ،وأعمدة مربعة وكان الهدف من استعمالها كسر البلل في الحوائط، وكانت الصلبان يغطي كل مكان بطبقة من الطلاء من الجير لحمايته من التقلبات الجوية، ومن المحتمل أن استعمال الطوب المغطى بالميناء لم يعرف قبل الاحتلال الآشوري، وقد يستخدم قصد الزيادة من روعة هذه الزخرفة[2]."

ومثل الفنون المعمارية والزخرفة في بلاد الرافدين من أقدم الطرز الفّنية التي نالت الصدارة في بلاد الشرق الأدنى القديم، من حيت القدم والأصالة"، حيت تشرك العمارة الدنيوية، مع الدينية في احتوائهاعلى الزخارف، والرسوم الحائطية التي زينت الجدران، فلم تختلف جل المواضع المطروحة عن بعضها واقتصرت خاصة على تصوير الآلهة، ومشاهد تقديم القرابين، وأداء الطقوس الدينية.

إضافة إلى تصوير المناظر الحربية ،،والانتصارات العسكرية وعلى المناظر الحربية ومناظر المراسم الملكية، وتعتبر الرسوم التي عثر عليها في "قصر ماري الأهم على الإطلاق في حضارة بلادالرافدين ويعد هذا القصر أحد عجائب الدنيا في عصره.وتكشف لوحات جدران (**قصر ماري**)عن تقدم التصوير في العصر البابلي القديم، ففي هذا القصر قاعة استعراض كبيرة زينت بصورة جدارية مضامينها تحمل طابع ديني.[3]"

ويبدو في هذه المرحلة من تاريخ الفن ،أنّ وظائف الرّسم الجداري تعدد ت على مر العصور، إذ كانت مساعدة المتعبد من الناحية الروحية على الصلاة وأداء العبادات، وخلق الأجواء المناسبة من خلال تزيين دور العبادة، ولقد بلغت حضارة بلاد الرافدين وخصوصا الحضارة الآشورية أعمالاً فنّية متميزة إذ أظهرت حرفة فنية،عالمية كمااحتوت على مجموعة من الرموز المعقدة، والتي تظهر أ فكار الكهنة والملوك في ذلك الوقت.

[1]– عز الدين اسماعيل، فنون الإنسان، دار العلم، د ط،1974، ص 10.

[2] – ديلايورت، بلادما بين النهرين الحضارتان (البابلية والأشورية)، تر: عبد المؤمن أو بكر الهيئة العامة المصرية 2 ،1997 ص 178

[3]–المرجع نفسه ،ص124.

وابتكر الآشوريون طريقة جديدة في إضافة تفاصل أكثر على الجداريات ،حيت ابتكر النحاتون الآشوريون طريقة المراحل المثالية لتصوير انتصارات أشور وذلك بالعمل على جدار طويل مقسم إلى ثلاث بلاطات جدارية ،ذات رسوم مفحمة بالحركةوالعمق.[1]ومن أهم النماذج التصوير:

➢ **التصوير الجداري في مدينة النمرود:**

يعد التصوير الجداري من أهم الفنون الجميلة التي أبدعت فيها الفنون الأشورية، ولا سيما مدينة نمرود وهي مدينة العمارة والفنون لما تحتويه ثروة من آثار من المنحوتات الحجرية، والعاجية، والزخارف الجدارية "إذ أجرت البعثات البريطانية حفريات كبيرة في مدينة النمرود.

وأشارت البعثة على وجود قطع من بقايا من جدارية معمولة بطريقة الفريسكو، والتي قد سقطت من القسم العلوي لغرفة الاستقبال الملكية من القصر الشمالي الغربي، مطلية بطبقة من الطين الصافي، ومصورة بمشاهد ملونة لرؤوس جياد و عجلات لعربة ثمانية " البرامق " وهي القضبان الوسطية المتقاطعة المثبتة لإطار العجلة الخارجي ،فضلا عن وجود عناصر فنية منحوتة من العاج ،و مثبتة كتعليقات على طبقة من الطين المدقوق أسفل اللوحة الجدارية ، وهي تعود لفترة الملك (أشور ناصر بال الثاني)،وقد استعملت في اللوحة في اللوحة ألوان عدة منها "اللون عدة منها اللون الأحمر، والأبيض ، والأزرق ،والبني المصفر ومنها الأسود الذي استعمل بكثرة ولا سيما في تحديد الخطوط الخارجية لعناصر المشهد .فضلا عن تلوين الحيثيات ،والأجزاء السوداء كالشعر، وغيره من استعمال التظليل ،وطريقة التدرج مع تكرار عدد الطبقات و المرات لتلوين عنصرا ما و التدرج باللون ابتداء بثلاثة طبقات لإعطاء عمق لون قاتم.[2]

ونستنتج مما سبق أن أغلب اللّوحات الجدارية للغرف وقاعة القصر الشمالي الغربي كانت مزينة بالرسم المائي، أو التصوير بأسلوب الفريسكو مما يشير إلى أهمية هذا القصربالنسبة لمدينة النمرود.

➢ **التصوير الجداري في قصر الحاكم:**

اكتشفت **قصر الحاكم**[3]أنظر الصورة رقم 8 بفضل البعثة البريطانية برئاسة "ماكس ما لوان" والقصر عبارة عن مبنى للإدارة كبير ،والذي أطلقوا عليه تسمية (**قصر الحاكم**)ويقع شمال غرب معبد الإله " نايو " بمساحة 50 / 60 مربع إذ تألف من مساحة داخلية ،مع أجنحة تحيط بها غرف إدارية زين قسم منها برسومات مائية، تمث لأشكال هندسية

[1]– رحماني بلقاسم، بقة بلخير، أثر ديانة واد الرافدين على الحياة الفكرية (سومر وبابل)32000 ق م – 539 ق م مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم التاريخ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة النظام، ص 26.

[2]عز الدين اسماعيل، فنون الإنسان ،مرجع سابق، ص 48.

[3]أنظر ملحق الصور، الصفحة 189.

وقد أحاطت واحدة من تلك اللوحات ثقوب في طبقة الملاط ،يعتقد أنها تعود لقطع قديمة التي ثبتت بها اللوحة آنذاك.[1]"وأما التصوير الجداري بالفرسكو الذي زينت به جدران المدخل لكل من قاعات الاستقبال الكبيرة وأغلب الغرف الصغيرة التي شيدت جدرانها بمادة اللبن ،وطليت واجهاتها بطلاء طيني صاف ،رسمت عليها مباشرة اللوحات الجدارية.[2]

واتسمت الرسوم الجدارية ولاسيمافي الزاوية الشمالية الشرقية، من غرفة الحمام وإحدى دعاماتها بالعنصر الهندسي بتصميم دقيق مع الطابع التكرار للعنصر، الذي يتكون من دائرة كبيرة تشبه هدف الرماية الدائري باللون الأبيض والأسود. التصوير الجداري والملون والفرسكو من قصور مدينة نمرود ،وتتضمن حلقات دائرية تحيط بدائرة صغيرة كاملة تشبه عين الثور وهي جوفاء ربما لتثبيت تعليقات جدارية معدنية ملونة.[3]"

3. التصوير الجداري في الفن اليوناني:

عرفت اليونان مند القديم بازدهارها وتطورها السياسي ،والاجتماعي وكانت الفنون والآداب اليونانية دور كبير في انتعاش الحياة الاجتماعية والثقافية "كما لا يخفى علينا أنّ بلاد اليونان القديمة كانت من أحسن البقاع وأجملها ذات أرض مستوية ،وتربة خصبة وهواء جيد ولطيف لذلك كانت هذه البلاد تروق للنظرثم إن من يسمع بشهرة بلاد اليونان وعظمتها القديمة، لا بد من أن يظنها بلاد واسعة ذات أقطار شاسعة ،وكانت تقسم قديما إلى عدة مقاطعات يحكم كل منها دولة مستقلة وأهم تلك المقاطعات مقاطعات أثينا ومقدونيا وطيبة."[4]

تأثرت بلاد اليونان بمختلف الحضارات السابقة من مصر وسوريا بلاد الرافدين ،ولقد عرفت نشاطا حضاريا مختلفا "حيث أظهر الإغريق المبكرون تذوقا راقيا للفن إذ ورثوا فنون جزيرة (**كريت**)[5] ولكنهم طبعوها بطابعهم الخاص الذي تميز بالإحساس بالفخامة والقوة فضلا عن الحرص عن الواقعية، وقد ظل هذا الطابع مميزا للفن الإغريقي طوال فترات ازدهار حضاراتهم، ومن هنا كان مجمل العناصر المعمارية في الحوائط ،والمقابروالأواني الفخارية فضلا عن الصور البارزة بالرغم من القصور الفني عند الفنانين المبكرين.[6]"

---

[1]– أثير أحمد حسين، عبد الرحيم حنون عطية، التصوير الجداري الملون (الفريسكو) في قصور مدينة النمرود، مرجع سابق، ص 67.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] .J.N. Postage and J. E Reade, kalhu, RIA, Band 5, Op, city, p, 316.

[4]سالمي يمينة، مسعودي وفاء، تطور الفنون في العالم القديم، مرجع سابق، ص 32

[5]**جزيرة كريت**: كريت إحدى أكبر الجزر اليونانية وخامس الجزر الكبرى الواقعة في البحر المتوسط تطل من الجهة الجنوبية على كريت من أهم الجزر في اليونان من الناحية التاريخية، والحضارية أطلق عليها العرب اسم (إقريطش)، أما الأتراك فأسموها (جزيت). جزيرة كريت هي عبارة عن أرضٍ مستطيلة الشكل يبلغ طولها حوالي مؤتين وخمسة وخمسين كيلومترا ينظر (Crète *www.visitgreece.gr*, Retriever 8-8-2018. Edite

[6] – أثير أحمد حسين، عبد الرحيم حنون عطية، التصوير الجداري الملون (الفريسكو) في قصور مدينة النمرود، مرجع سابق، 77.

وتأثر الإغريق بفنون الشرق القديم فتمازجت مع الفنون المحلية والميثولوجيا، ومشاهد الحياة اليومية للمجتمع الإغريقي بما فيها الحياة العامة والقصور والمعابد. "ولقد شملت الحضارة اليونانية على مختلف أشكال الفنون، وكان التصوير من أروع الأثار التي ما زالت باقية على الجدران.

فإذا انتقلنا إلى نشاط اليونان في هذا المجال قابلتنا عقبة أساسية وهي ندرة ما تبقى من هذا الفن بحيث تكاد تنحصر مصادره في الأوصاف التي وصلت إلينا ضمن الكتابات الكلاسيكية وفي النسخ الإيطالية لعدد من اللوحات وفي بعض الأحيان مع المقارنة باللوحات الإيطالية أصلا وكانت معاصرة لمرحلة أو للأخرى من المراحل التي مر بها التصوير اليوناني[1]."

ومن المعروف عن التصوير الجداري الإغريقي اليوناني أنه كان ذا طابع حر وغير مقيد وإنّ "إدراك الأبعاد الجمالية والفكرية لفن التصوير الجداري الإغريقي يبقى مرتبطا بالتطور الفكري والنوعي لوعي وفكر الإنسان نحو البحث والتقصي في ايجاد الحلول الفكرية والجمالية الملائمة لخلق صورة ذات خصائص وأبعاد تحمل بين طياتها تلك الموروثات الفنّية، والفكرية والجمالية. لقد كان العصر الإغريقي في مرحلة معينة مغذى بأفكاره الجمالية المختلفة عبر مسيرته الطويلة والزاخرة بكل ما هو جميل وجديد، إذ كان التصوير يعد استكمالا لمشروعه الجمالي والفكري في آن واحد.

فمع تطور الخطاب الفكري والجمالي في الفنون التشكيلية البصرية الإغريقية والذي نجم عنه مخاض متنوع أحدث تحولات كبرى في تداول الصورة كمفردة أساسية اعتمدها الفنان الإغريقي، مما أدى إلى تحولات في بنية اللوحة التشكيلية.[2]"

وإذا تتبعنا تاريخ تطّور التصوير الجداري في الحضارة اليونانية لوجدنا أنه " قد بدا هذا الفن عند اليونان في مرحلة متأخرة نسبيا إذا ما قرناه بفن العمارة أو النحت فقد اشتهر أول رسام يوناني كبير وهوBolijitusبوليجنوتوس. في النصف الأول من القرن الخامس ق.م حوالي 475-474 وكان من مواطني جزيرة في شمال بحر ايجة ثم اكتسب المواطنة الأثنية فما بعد، وقام بتنفيذ رسوماته بطريقة الفريسكو في أغلب الأحوال في لوحات حائطية وإن كان قد قدم رسوما كذلك على لوحات مختلفة على الخشب [3]".

ومن أهم النماذج التي عثر عليها:

---

[1] – فوزي مكاوي، تاريخ العالم الإغريقي وحضارته، دار الرشاد الحديثة، ط1، ص4 9.

[2] – أثير أحمد حسين، عبد الرحيم حنون عطية، التصوير الجداري الملون (الفريسكو) في قصر مدينةالنمرود، (مرجع سابق)، ص 67.

[3] نرمين فتحي المصري، تطور فن الفسيفساء في العصر اليوناني من القرن التاسع الى القرن الثالث عش ميلادي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير كلية الفنون الجميلة قسم التصوير جامعة حلوان 2001 ص 187.

➢ **التصوير الجداري في قصر كنوسوس:**

لقد أبدع اليونانيون في بعض الجوانب الفنّية في مجال التصوير الجداري والّذي له من الفخامة وتخطيط المدن، ولتكن بداية الحديث عن التصوير الجداري" فلقد وصلت إلينا بعض أمثلة الصورالفريسكو في قصر كنوسوس في جزيرة "كريت " والذي يرجع إلى عصر الحضارة المنوية وهي صور يظهر فيها حس اللون بشكل أنيق كما تظهر صور مجموعة من النساء على جدران قاعات إحدى القصور ويظهر في بعض هذه الصور التأثير المصري بشكل واضح. فإذا انتقلنا إلى نشاط اليونان في هذا المجال قابلتنا عقبة أساسية وهي ندرة ما تبقى من الصور الجدارية ،بحيث تنحصر مصادره في الأوصاف الكلاسيكية والنسخ الايطالية لعدد من اللوحات اليونانية."[1]

ولعل عدم وجود لوحات كثيرة من الصور الجدارية يرجع لظهور هذا الفن عند اليونانيين في مرحلة متأخرة نسبيا إذا ما قورن بفن العمارة والنحت.

4. التصوير الجداري عند الرومان:

تعتبر روما من الدول القوية التي عرفها تاريخ البشرية ،والتي اشتهرت بالعظمة وكثرة الحروب، ويطلق اسم الحضارة الرومانية على الإمبراطورية التي أقامها سكان مدينة روما "ولقد استمدت أصولها الحضارية من **الأتروسك**[2] وهم قوم عاشوا في شمال "نهر التيبو" جبال الإبنيس وساحل إيطاليا لمدة تبلغ 100 عام،وكان ملوك روما من الأتروسك والإغريق ووصلت بفنها إلى قمته في عهد الإمبراطور (أوكتافيوأغسطس) في أواخر القرنق.م.

ثم اضمحل الفن الروماني في القرن الرابع عشر عند انتشار المسيحية وفي عام 330 م أسس "قسطنطين "الأول الإمبراطورية الشرقية في بيزنطة واستقلت هذه الإمبراطورية عن روما".[3]

ولقد عرفت روما مختلف أنواع الفنّون التّصويرية الزخرفية، فلم يهتم الرومان في بداية الأمر بالفن بل كانوا يميلون إلى الواقعية مع تدفق الثورة على روما نتيجة التوسع الاستعماري في إفريقيا وأوروبا والشرق. ولقد أدى ذلك إلى رواج السلع

[1] – لطفي عبد الوهاب يحي، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار المعرفة الجامعة، الاسكندرية ،1991، ص 299

[2] **الأتروسك**: وهم جماعة من أصل أسيوي استوطنوا بآسيا الصخري تم هاجروا لإيطاليا والتي عاشت تحت حكمهم وانتشرت حضارتهم انتشارا سريعا في إيطاليا وقد كان هؤلاء على دراية ومعرفة ببعض الفنون الشرقية، مثل الفنون المصرية القديمة الأشورية وكان لهم مجالات العمارة والنحت، والتصوير وإبداعاتهم ومعالمهم الواضحة ينضر: (رولا عصام نجيب، تاريخالفن، الجزءالأول، دار المستقبل للنشر والتوزيع ط1، حلب ،2011، ص49).

[3] المرجع نفسه ،ص 50.

الفنّية وتحول الرومان إلى اقتناءها، ولقد انتشر التّصوير في روما أكثر من النحت فكانت التصاوير منتشرة في الهياكل والبيوت والأروقة ذات الأعمدة والمساحات العامة.[1]"

ويعتبر فن التصوير أحد فنون الرومان الأصيلة التي يعرفونها منذ فجر تاريخهم ورغم ذلك ،يلاحظ طغيان فن التّصوير اليوناني على إنتاج الرومان وقد ازدهرت صناعة تصوير الأشخاص من قبل مصورين محترفين[2]". ولقد عرف الرومان بتزيين الأقواس، والقباب في مبانيهم وتعتبر عمارة الأتروسك من الفنون الأولى للحضارة الرومانية. فلم يكن التجديد الذي أدخله الرومان مقتصراً على التصوير الجداري ولكن شمل أيضاً مختلف فنون العمارة.[3] "

ولقد تعددت مجالات التصوير الجداري الروماني واختلفت أنماطها " فالتصوير الجداري عند الأتروسك كان ذا طابع جنائزي ونفذ بطريقة الفريسكو الرطب عن طريق الاستخدام الخطي التجديدي ،واللّون الواحد في داخل فراغ الشيء المحدد بهذا الخط ،وإن اعتماد الأتروسك على الأساطير اليونانية سوآءا في التصوير أو، النحت يعتبر عنصراً هاما وذلك لأن الرومان اعتمدوا أيضاً على هذه الأساطير الإغريقية ، فقد تشابه كل من الأتروسك و، الرومان في المضمون الرّمزي للأساطير والذي يعد مصدر الأمل للمتوفين في مواجهة التعقيدات التي تنتظرهم حيث استخدمها لتنفيذ موضوعات متكاملة سواء كانت تصويرية أو هندسية.[4]"

أما عن فن الفسيفساء فلقد انتشرت بكثرة في روما وغطت أرضيات وجدران البنايات بزخرفة هندسية متعددة فتطورت في" مناطق الغرب الروماني خلال القرن 1-2 م وكانت فناً جديداً على المنطقة وارتبطت بالحياة اليومية والعمارة، وسرعان ما بدأت تتولد خصوصيات محلية في الأسلوب تشير إلى نشوء مشاغل محلية في المدن الرومانية، فظهرت أساليب مختلفة وجديدة بحسب المقاطعات والمناطق.[5]"

ولقد عني الفنان الروماني بالرسم على المساحات الشاسعة فوق الجدران وأرضيات المباني كما "أولى الفنانون الرومان عنايتهم الكبرى للتخطيط الشامل لزخرفة الجدار، كما أدمجوا العناصر الزخرفة البحتة في التصاوير المشتملة على رسوم الأشخاص وإخضاعها إخضاعاً شاملا للموضوع الديني، أو البطولي أو التاريخي الذي يطلق الفنان العنان لخياله ليجمع كما يشاء فيه.

---

[1]– علي عكاشة، شحاذة الناطور اليونان والرومان، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط،1991، ص 253.

[2]–فداء حسن أبو دبسه، خلود بدر غيث، تاريخ الفن عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان2014، ص 73.

[3]– علي عكاشة شحاذة الناطور، اليونان والرومان، مرجع سابق، ص 253

[4]– موسى الدبيب الخوري، الفسيفساء فن عريق ومتجدد، مرجع سابق، ص 34

[5] – ثروت عكاشة، الفن الروماني، (التصوير)، مرجع سابق، ص 458

ومما شك أن وجود مجموعة التصاوير الرومانية ذات الأبعاد الفسيحة كانت البداية المبكرة للوحات الفريسكو التي امتلأت بها الجدران، وقباب القصور، والكنائس الإيطالية فيما بعدو ولا ريب أن هذا اللون من التصوير ،يعد أرقى مرتبة من التصوير العادي الروماني واليومي.[1]"

ولقد كثرت التصاوير والرسوم الجدارية في الحضارة الرومانية واختلفت غايتها، وأهدافها من تسّجيلية، وتمثيلية وعقائدية، ومن أمثلة التصوير الجداري الكثيرة نذكر بعض النماذج منها:

- **التصوير الجداري بمقبرة الثيران في "تاركوينا ":**

لعل رسومات مقبرة الثيران [2](الصورة رقم 7)بروما من أفضل النماذج الرومانية من حيث البراعة ،والدقة ،والألوان المختلفة "ترجع المقبرة إلى حوالي 540 ق م والتصوير موجود فوق جدار الحجرة الجنائزية ،وهو عبارة عن لوحتين مستطيلتين في الجزء السفلي مصور أشجار بالطريقة التخطيطية، بعضها يرتبط بالبعض الأخر بقطع قماش هذا التقسيم للجدار وسوف يؤثر بعد ذلك على التصوير الروماني فيما يعرف بأساليب بومباي في اللوحة العليا ،ومن اليمين يصور الأمير "تروا ليس "راكبا فوق حصان ضخم ،و يقترب من نافورة يعلوها سعف النخيل ،و فوق النافورة مصور أسدان في وضع التقابل فالأسد الممثل من اليمين ،يخرج من فمه مياه و البطل خيل يرفع إحدى قدميه على درج النافورة.[3]"

ومن الملاحظ على التصوير المقابل كان ذات مواضع أسطورية معمارية، أكثر منها لذا فإن الموضوعات ،والألوان كانت خاصة لمكان ذاته، فالتصوير فوق جدران الحجرات النوم يختلف في موضوعاته ،وألوانه عن التصوير في حجرات المطاعم ،أو المعيشة، أو القاعات وجدران الحدائق والملحقة بالفيلات.كماأن هذا التصوير كان خاضعا لتقسيمات الجدران التي صورت بالكامل مع الأرضية وحتى السقف.[4]"

وخارج روما في (بومباي و هركلانو)لوحظ أن طريقة التامبرا هي الطرقة الغالية في التصوير الجداري ، و أن دراسة قطع التصويرأثبتت أن طبقة التصوير متماسكة والألوان ،موحدة بدون تداخل لون مع لون أخر ، مع تميز تلك الألوان بالحيوية والتدرج في درجاتها وأسطح التصوير عامةلامعةتنحصر التقنيات التي استخدمها الرومان في التصوير في ثلاث طرق ،كلها مستمدة من الفترة الكلاسيكية بالإضافة إلى الخبرة الفنية للرسامين الإغريق والتي تشكل جزء لا يتجزأ

[1] – عزيزة سعيد محمود، التصوير والزخارف الجصية والموزاييكو في الفن الروماني، مرجع سابق، ص 21.

[2]أنظر ملحق الصور، ص 190.

[3] – ثروت عكاشة، الفن الروماني، (التصوير)، مرجع سابق، ص27.

[4]– المرجع نفسه، ص29.

من هذه التقنيات ، فالتقنية الأولى هي "الفريسكو" وهذا الإسم أطلق على هذه التقنية، لأن ألوان التصوير المذابة في الماء كانت توضع على الطبقة العليا من البلاط قبل أن يجف تماما فتتشرب الألوان داخل هذه الطبقة ،وهذه الطريقة تحقق الاستمرارية في الحفاظ على الألوان لفترة طويلة ، اولطريقة الثانية هي"التامبرا"وهي تقنية توضع في الماء بها الألوان المذابة فوق الطبقة العليا من البلاط بعد جفافها تماما.[1]"

ومن خلال تتبعنا لمراحل التصوير الجداري في الفن اليوناني، والروماني نستطيع القول أنّ الفنانون الرومان، والإغريق، أظهروا براعتهم في مجال الجداريات لشيءأكبرمن مجردرسوم التزيين بل الهدف كان للحياةاليومية، والتعبدية وتمجيد بطولات الملوك والأباطرة، واستخدمت فيها مختلف الزخارف والرسومات لتسلية والمتعة. فجاءت الرسوم بذلك تدل على تغير الذوق الجمالي من مرحلةإلى أخرى.

5. التصوير الجداري في العصور الوسطى:

لقد انتشر التصوير لجداري في مرحلة العصور الوسطى بشكل كبير واختلفت أساليبه، وتقنياته، عن فنون الحضارات القديمة وتعتبر مرحلة العصور الوسطي"ذلك المد التاريخي الذي أعقب انهيار الإمبراطورية الرومانية، وسبق عصر النهضة أي من القرن السادس إلى القرن الثالث عشر والتي سميت بالعصور المظلمة ذلك لأن الدّين كان مسيطر اعلى تلك الفترة في وجه كل تقدم فكري، فسيطر الدّين على الفن كما أصبح الدّين المسيحي في عصر الإمبراطور "قسطنطين" في أواخر القرن الرابع ميلاد.

ليبدأ رجال الفن يظهرون أعمالهم بعدما كانت في خبايا الكهوف ،والسراديب و كان أول اهتمام هو إقامة مباني للعبادة"أما تصويرالفريسكو فكان كثيرالاستعمال وكثر تصوير السمكة، والسفينة،والصياد والراعي،بشكل بدائي أما فن النحت فلا نجد له أثر إلا على شكل نقوش بارزة على الثوابت الحجرية.[2] "

ولقد تنوعت الفنون المسيحية في العصور الوسطى "ففي الفن البيزنطي لقد أصبح الفن هو اللغة الجمالية وكان التعبير النموذجي عن هذه القيم، وظهر ذلك في أعمال الفسيفساء وإذ لم يشهد لها نظيراً من حيث التعبير عن الشكل والإيقاع. منها ما يستمد كل ما هو معقد وكل ما يتحلل إلى خطوط، أو ألوان متوسطة، أو غامضة، إذ أن كل شكل واضح وظاهر يعبر عنه الظلال أوالألوان.

وفي هذه الفترة ارتبط التّصوير الجداري ارتباطاً وثيقاًبفّن الفسيفساء بكل أنواع الموضوع، والأسلوب،والألوان وغالبا ما كانت زخارف الفسيفساء ترسم وتلون في أول الأمر وحدودها كانت الموضوعة المنتقاة في الفن البيزنطي هي القصص

[1]- فرحان محمد جلوب، بنيو الفكر الفلسفي الحديث، مشروع قراءة لفكر عصر النهضة، مكتبةبسام، مطابع الموصل، 19،1987.

[2]-سهام عبد المنعم عابث، مصطفى رياض جواد ياسين، أوجه التشابه والاختلاف بين الفن المسيحي والفن الإسلامي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد 27 ، العدد1 ،2019 ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بابل ،436.

الإنجيلية امتثالاللسيد المسيح،وحياة السيدة العذراء، وصور القديس، وصور استشهاد[1]"فلقد شهد الفن البيزنطي في هذه المرحلة من التنوع في الموضوعات الدينية وطعت على باقي الموضوعات الدنيوية.

➢ **جداريات الفن البيزنطي:**

اعتمد الفنان البيزنطي في العهد المسيحي على عنصر الدّين، وكان كأحد السيمات الأساسّية لإبراز فنه الذي ارتبط بالدين ارتباطا شديدا شأنه في ذلك شأن الفن المصري القديم" وإنّ هذا الارتباط جعل معظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمي المتعلق بالجوانب الدينية والعقائدية.

والتي من خلالها يمكن لفن التصوير الجداري أن يكون حلقة اتصال مباشرة بين علوم الدين وفكرها وبين المتلقي أو المتعبد، أو المشاهد لها، ومن هذا المنطلق تبرز لنا الصور الجدارية مجموعة كبيرة من الموضوعات التي تنقسم إلى نوعين أساسيين:

- ✓ موضوعات مستوحاة من العهد القديم.
- ✓ موضوعات مستوحاة من العهد الجديد.

فضلاً عن وجود جانب تأثيري هام من قبل الديانات الوثنية،والذيلا يجب أن نغفله، إذكان له تأثير كبير في الموضوعات القبطية بصورة غير مباشرة في الفترة المبكرة،وانتشرت بناء الكنائس الفاخرة في جميع أنحاء الإمبراطوريةالبيزنطية ويجب الإشارة للعمائر الدينية التي تعد ثاني العوامل الأساسية، التي شاركت بدور فعال في إثراء الفسيفساء ،وتطورها حيث وفرت هذه العمائر الدينية مساحات هائلة من الجدران الداخلية ،فضلا عن القباب الداخلية، واختلفت أعدادها، وارتفاعها من كنيسة لأخرى.[2]"

6. **التصوير الجداري في المرحلة الاسلامية:**

لا شك أن الفن الإسلامي له خصائصه التي تميزه عن مختلف الفنون، ولقد وصلت حضارة الشرق الإسلامي إلى درجة من الرقي في مرحلة العصور الوسطى فكان انتشار المنشئات المعمارية المتكاملة والتي أترث في ظهور أشكال مختلفة من الفنون"فالفن الإسلامي ظهر في مختلف المجالات خلال ثلاثة عشر قرناً مضت من الزمان على نشأته لم يكف عن تجديد نفسه، كأي كائن حتى أن له تطوره وتاريخه، والذي لازالت بعض فصوله نجهل الكثير منه.

[1]– عزت حامد قدوس، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار القبطية والبيزنطية، دار البستاني للنشر والتوزيع، الإسكندرية،2002، ص 412.

[2]– نيرمين فتحي المصري ،تطور فن الفسيفساء في العصرالبيزنطي (من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادي) رسالة ماجستير ،قسم التصوير ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة حلوان ،ص 23.

استطاع الفن الإسلامي على مر السنين صياغة نفسه في أعمال فنّية مميزة وخاصة وهي بعيدة تماما عن الأنساق القديمة التي نبع منها.[1]"

ونظرا لكراهية تصوير الكائنات الحية في الإسلام اتجه الفنانون المسلمون إلى استخدام النقوش الجدارية والتي لا تحتوي على رسوم بل تمثل مجموعة النقوش تم حفرها، أو تطعيمها بخامات أخرى على الجدران، وهي في الغالب تنتشر في مساحات كبيرة من عمارة المكان، فظهر عند المسلمون الأرابيسك وما يعرف **بفن التوريق.**[2]

" فزينوا جدران المساجد، والقصورمن الداخل ،والخارج بالزخارف المشكلة المنقوشةمن أوراق النباتات ،أبدعوا في استعمال الخطوط المتداخلة ،والهندسية المتداخلة، وصياغتها في أشكال فنّية رائعة المضلعات، والأشكال النجمية، ومن المعروف دوائر المتداخلة التي زينت بها جدران المباني.[3]"

فكانت مرحلة القرون الوسطى مرحلة مهمة للفن الجداري "فغطت الصّور الجدارية مختلف قصور الخلفاء والأمراء وانتشر ليصل حتى في البناء العام، وبناء المجموعات العمرانية المتكاملة "التي أثرت في ظهور أشكال الفنون والتي منها الجدارية. وفي البدايات كان التصوير الجداري متأثرا بالتأثيرات الهلينية، والبيزنطية، والفارسية، ولهذا ظهرت فيها المناظر الطبيعية، ومشاهد من حياة الناس والصيد، وذلك بشكل موازي مع ظهور التصويرالفريسكو الذي ظهر في قصور الأغنياء والأمراء أحياناً على الجدران وأحياناًأخرى على الأرض مما لا يتعارض منها مع مفاهيم الإسلام.[4]"

مارس الفنان المسلم نوعين من التصاوير المخطوطات ،والتصوير الجداري وهذا الأخير يتصل اتصالا وثيقا بالزخارف المعمارية، فهو عبارة عن تصاوير بالألوان، وبدأ المسلمون التصوير الجداري مند القرن الأول الهجري إلاّ ما عثر عليه من الآثار قليل جدا ،بالنسبة إلى تصوير المخطوطات وربما يعود ذلك إلى أن هذه الرسوم لم تطبق على المنشآت الدينية ولكن على المنشآت المدنية مثل: القصور، والحمامات والتي تعرضت للتلف عبر الزمن.[5]"

---

[1]- سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1987، ص 15، ص 237.

[2]**التوريق**: مصطلح عربي أطلقه المؤرخون على الزخارف الإسلامية التي قوامها الأوراق النباتية والأزهار والأفرع المتشابكة، المنحنية بجانب الورديات، والسيقان وقد أجمع الباحثون على أنها تجسيد للفن الإسلامي ونضير للتشكيلي للعقيدة، فالتورق هو لغة الفن الإسلامي من خلالها يترجم الأحاسيس الفنية، ويبرز مشاعره الروحانية مع الحفاظ على قيم الدينية، ينظر (فريد الشافعي، العمارة في مصر الإسلامية في عصر الولاة، الهيئة العامة للكتاب، المجلد الأول، القاهرة، 1994)

[3]- سحر يوسف قدح تقنيات التصوير الجداري والإستفادة منها في تنفيذ جداريات مستمدة من وحدات التراث الشعبي السعودي، بحث كمتطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية،2004،ص 47.

[4]-المرجع نفسه، ص 15.

[5]- داليا أحمد فؤاد الشرقاوي، الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالةماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان ،2000، ص 25.

واستخدم المسلمون في تزيين الجدران بالقصور طريقتين: الفسيفساء، والألوان المائية (الفريسكو)وعلى سبيلالمثال نجد خير مثال على ذلك، ما وجد من آثار على جدران وسقوف (قصر عمرة) بالأردن، وعلى جدران (قصر خربة المفجر) بأريحا، (وقصر الجوسق) بسامراء،(وعلى جدران المسجد الأموي) بدمشق ،وغيره دلت على استعمال هتين الطريقتين.

وكانت زخرفة المباني تتم بتكسير طبقة من الحصى، أو غيرها من المواد وعلى سبيل المثال" الطين الذي استخدم في الكنائس والأديرة القبطية القديمة، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة بالماء في أثناء جفافه، وبذلك يتفادى تساقط الطلاء وهي أقل تكلفة من الفسيفساء.

اقتصرت الموضوعات التي تناولها المسلمون في تصويرهم الجدارية ،على الموضوعات التي عرفت في بلاد الشرق الأوسط قبل الإسلام "من تمجيد الملوك، أو مناظر الصيد ،والطرب إلى غير ذلك ،كما استخدمت زخارف الأشكال النباتية، والطيور إضافة إلى أساليب كثيرة في رصف أرضية مبانيهم في الأماكن المفتوحة التي كانت تغطى بالبلاط الحجري،وفي غرفة النوم قطع الحجارة المخلوطة بالجير والرماد،أما بقية الحجرات فكانت الفسيفساء[1]."

ومن أمثلة الفنون الجدارية التي عرفها المسلمون سواء في العصر الأموي، أو العباسي كثيرة منها:

1) التصوير الجداري في العصر الاموي:

لقد عرف المسلمون عدة أشكال من الزخرفة والتصوير الجداري فنجد " أن المدارس الفنّية الإسلامية مرت في أول الأمر بأدوار وعصور سياسية مختلفة، بدأت بعصر الخلافة الأموية، ثم العصر العباسي، كما تكونت خلافة إسلامية مستقلة في الأندلس، ومصر، وإيران، وتركيا، فأدت تلك الصلات التي عقدت بين الشعوب العربية وشعوب حضارات أخرى إلى تأثيرات متبادلة، وإلى نشأة المصورين العرب المسلمين اللذين تتلمذوا على الفنون التصويرية لتلك الأمم المختلفة مسيحية، أو بيزنطية، أو ساسانية.ولقد ازدهر الفن في فترة الخلافة العباسية عندما نقلت الخلافة إلى بغداد،

وانتقل مركز الحكم من الكوفة إلى دمشق، وانتهى بذلك عصر التقشف وأتى عصر البذخ والأبهة وهذا الأمر مرده إلى مشيده الخلفاء من أبنية عكست مدى الرخاء الاقتصادي الذي وصلوا إليه[2]."

ومن هذا الرخاء نجد الرسوم الجدارية المنفذة بطريقة الفسيفساء والفرسكو،والفسيفساء هي جزء من أجزاء الفن الإسلامي المعماري في العصر الأموي، سواء في العمارة المدنية ،أو الدّينية من ناحية الرسوم، والزخرفة والكتابات المدنية أو الدينية وغيرها، فهي بذلك من الوثائق المهمة في تاريخ الإنسانية وكذلك من الدلائل الحية على الاستيطان البشري،

[1]– داليا أحمد فؤاد الشرقاوي، الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية، مرجع سابق، ص 25.

[2]– خالد مطلق بكر عيسى، القيم الجمالية وهندسة العمارة في قبة الصخرة المشرفة وسبل الاستفادة منها في العمارة المعاصرة، دراسة نقدية وتحليلية شهادة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، الجامعة الإسلامية، غزة،2011، ص 30.

وهي جزء من فن التّصوير الذي هو الفنون التطبيقية في الحضارة العربية الإسلامية فيما يخص فن الآثار والفنون من خلال تصوير مختلف المراحل الإنسانية التي عايشتها الأقوام التي خلفت لنا تلك الرسوم.[1]"

وخلاصة القول إنّ المتتبع لتاريخ التّصوير الجداري الإسلامي ،يجد أن الفنان المسلم أبدع لوحاته،وأكسبها قيمة فنّية على غرار فنون الزخرفة الإسلامية،وفن المنمنمات التي نالت رواجاً في تلك المرحلة،ومن أمثلة الصور الجدارية في العصر الأموي نجد: قصرة عمرة واخترنا بالتحديد هذا النموذج لإعطاء رؤية تحليلية جديدة للرسوم الجدارية في هذا القصر والتي جاءت بحقبة زمنية امتازت ببراعة التصوير في العصر الأموي.

أ) قصر عمرة:

يتصل التصوير الجداري في العصر الأموي اتصالا وثيقاً بالزخارف المعمارية إذ وجدت منه نماذج**قصر عمرة**[2](أنظر الصورة رقم8)من ملحق الصور، وترجع أهمية هذه التّصاوير إلى وجود عناصر بها فتعددت الموضوعات ذات العناصر الآدمية، والحيوانية، والنباتية في قصر عمرة ويمكن تقسيم الموضوعات إلى مجموعتين:

- **المجموعة الأولى:**

يوجد بها زخارف موجودة في القاعدة الساخنة الملحقة بالحمام وبالجدران، وتضم صور من الحياة اليومية والزخارف الموجودة في قاعة الاستقبال التي في القصر، وتظهر بها صور الخلفية، كماتشمل زخارف المجموعة الأولى على راقصات ووحدات من مناظر الصيد، ورسوم رمزية عن آلهة الإغريق، وكذلك الزخارف تمثل سوم قصور مراحل العمر المختلفة مثل (الفتوة، الرجولة، الكهولة).

- **المجموعة الثانية:**

ترجع أهمية قصر عمرة إلى الرسوم المجموعة الثانية التي تظهر بها صورة صاحب القصر، وتتكون من صورتين:

- الأولى موجودة في قاعة الاستقبال تصور الخليفة جالسا على عشره،أمامه شخصان واقفان وتحيط برأسه هالة، كما تعلو على رأسه مظلة محمولة على عمودين حلزونيين، وصف من الطيور الصغيرة،ويتضح من تكوين هذه الصور الأصول الساسانية كما تظهر بالجدران نساء شبه عاريات .

[1]– وفاء صارم، الرسوم الجدارية الأموية في بلاد الشام مؤثراتها، دلالاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 29، العدد الخامس ،2017، ص 567.

[2]حلا الصابوني، علي السر ميدي، ملخص الفن الإسلامي مند نشأته حتى القرن العاشر للميلاد نماذج من الفنون الجدارية مرجع سابق، ص 614

- الصورة الثانية : مرسومة على جدران القاعة، فتصور ستة أشخاص مرتدين ملابس فاخرة ،واقفين في صفين في وضع المواجهة رافعين مع اتجاه الكف إلى الأمام[1]."ولقد تميز الفن الإسلامي عن غيره من الفنون القديمة بكونه من أوسع الفنون انتشاراًوذلك للإتساع رقعة الإمبراطورية الإسلامية.

"ومن أمثلة التصاوير والزخارف الجدارية كثيرة في العصر الأموي وهي تعد من أهم الآثار التي وصلت إلينا في المباني المدنية، ويعتبر (**قصرعمرة**) من أهم نماذج التصوير حيث يعكس القصر تعدد الأساليب الزخرفية في العصر الأموي ويلاحظ في زخارف هذا القصر،أن الفريسكو قد حل محل الفسيفساء في كسوة الأرضيات ، ولقد استخدم الأمويون أساليب كثيرة في رصف أرضية مبانيهم ، ففي الأماكن المفتوحة كانت تغطى بالبلاط الحجري وفي غرفة النوم ،استخدموا قطع الحجارة المخلوطة بالجير والرماد.

أما بقيت الحجرات فكسيت بالفسيفساء ويظهر في إحدى التصاوير الجدارية التي نقلت إلى متحف دمشق رسم يصور آلهة الأرض في وضع نصفي داخل دائرة وتحيط بالدائرة عناصر زخرفية إغريقية".[2]

واستناداً لما سبق ذكره نجد أن الهدف الرئيسي من الرسوم الجدارية في قصر عمرة لا شك هو الزخرفة والزينة والتي تخدم في الوقت نفسه أغراضاً تعبدية، وشعائرية، وجاءت هذه الرسوم في حقبة زمنية امتازت بقدرة الفنان على تشكيل الرسوم بأسلوب متميز جمع بين وحدات مختلفة من الرسوم الآدمية، والزخارف النباتية، والوحدات الهندسية.

ب) قبة الصخرة:

تعد زخارف قبة الصخرة[3]أنظر ملحق الصورأول محاولة ظهرت في العصر الإسلامي وتغطي جدران مسجد قبة الصخرة عناصر مختلفة من الرسومات، والوحدات الزخرفية المتنوعة الأشكال والألوان كما استعمل الرخام بشكل ملفت للنظر "ومنبين هذه الرسومات نجد: أشجار النخيل،والصنوبر وأنواع الفاكهة كالعنبوالرمان كما توجد أيضا رسومالأشجار محورة من الطبيعة وتظهرمن بين هذه العناصر المتعددة ،رسوم الأواني تخرج منها الفروع النباتية المتعرجة المتمثلة وتظهر بين هذه العناصر المتعددة بالإضافة إلى وحدات الآلهة والنجوم.[4]"

واعتبرت فسيفساء (قبة الصخرة) من أهم مظاهر الحضارة العربية الإسلامية لأنها تحمل طابع إسلامي محض حيث تم فيها الاعتماد على الزخارف النباتية، وبعض الأشكال الغامضة، والتي ربما مثلت تحويراًلتيجان الملوك ومتطلبات وظائفهم وهذا التحول ناتج كما هو معلوم عن كراهية الإسلام للتصوير وخاصة في القرون الأولى.

---

[1]- حلا الصابوني، علي السر ميدي، ملخص الفن الإسلامي مند نشأته حتى القرن العاشر للميلاد نماذج من الفنون الجدارية ،مرجع سابق، ص 615.

[2]- لواء أمين منصور، بمبلا أمين منصور، الفنون في العصر الاموي، الدار العلمية للنشر والتوزيع، ط1،2008، ص337 (بتصرف).

[3]قبة الصخرة من الداخل والخارج، أنظر ملحق الصور، ص 246.

[4]- نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الاوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، ط6، القاهرة ص 32.

وفسيفساء قبة الصخرة يتشابه مع بعض التفاصيل مع فسيفساء (قصر عمرة) فاقتصرت اللّوحات الفسيفسائية على الكتابات القرآنية والتو ريق.

فتشابه الأوراق (بأوراق الأكنوث) التي نجدها في تكسيه جدران كنيسة الميلاد في بيت لحم، فنجدأن الخلفاء الأمويين هم اللذين اختاروا المواضيع، والنصوص بحسب الموضوعات السياسية والإعلامية والدينية فنجد الآيات القرآنية تتحدث في الغالب عن السيد المسيح، وجاءت وتيجان الملوك مرسومة بشكل مقلوب كرمز لسيادة الإسلام.

تعددت اللوحات الفسيفسائية الإسلامية التي تزين المبنى ،من كل جانب والتي تعكس ألواناً متنوعة من الأشجار الزيتون، والليمون ،والرومان،وتكوينات تجريدية من الزهور إضافة إلى اكتساء واجهات البناء في عهد السلطان سليمان القانوني ببلاط مزجج بلونيين الأبيض والأزرق.[1]"

ب)لجامع الأموي:

تعد العمارة الإسلامية منبع الفنون، فالعمارة الإسلامية تحتوي على فن التصوير وفن الزخرفة، واهتم الخلفاء الأمويون بشكل خاص بتشييد القصور، والجوامع الضخمة وقاموا باستقدام أمهر الصناع المحليين"واستخدم الفنان المسلم في العصر الأموي مجموعة من الأعمال الجدارية، وتنوعت مضامينها وتقنياتها نفكانت الزخارف الجداريةالأموية التي تغطي الجامع، تتألف من مادتين رئيسيتين هما:

الفسيفساء والرخام، ولكن نتيجة الزلازل والحرائق التي تعرض إليها الجامع فقد زال هذا الرخام ،وبقي أحد الدهاليز لازال يحتفظ بنموذج للرخام المرجع الأصلي، ورخام الجامع الأموي له مثيل في قبة الصخرة المشرفة، أما الفسيفساء الجدارية المتبقية على الرغم من فقدان الكثير منها تعتبر ثروة فنية لا تقدر بثمن ،ونشاهدها في جدار رواق الصحن الغربي وفي واجهة مدخل الحرم.[2]"

ولقد لعب اللون في رسوم جداريات الجامع الأموي دورا هاما "فهذه الرسوم ماهي إلا تشكيل لوني رائع تعدت ألوانه حيث بلغت تسعة وعشرون لونا وأكثرها انتشارا ،هو اللون الفضي، واللون الذهبي ،والأخضر ،والأزرق البنفسجي والأبيض والأصفر، والأسود، إضافة إلى قيمتها اللونية العديدة ببلاط مزجج بلونيين الأبيض والأزرق.[3]

[1]- بلحاج طرشاوي، العمارة الإسلامية أصولها الفكرية ودلالتها الثقافية والبيئية من خلال بعض النماذج، أطروحة دكتوراه، قسم الثقافة الشعبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقا يد ،2006-2007، ص 12.

[2]- نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الاوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، ط6، القاهرة ص 32.

[3]- بلحاج طرشاوي، العمارة الإسلامية أصولها الفكرية ودلالتها الثقافية والبيئية من خلال بعض النماذج، مرجع سابق، ص 122.

ومن أهم خصائص التصوير في العصر الأموي:

– استخدام الكثير من الزخارف المعمارية التي كانت معروفة في سوريا قبل الإسلام كسيت الأرضيات، والجدران بزخارف الفسيفساء.

– تأثرت الزخارف الأموية بالفن البيزنطي، والذي ظهر في الفن المعماري الأموي عنصر زخرفي جديد لم يكن معروفا من قبل في سوريا قبل الإسلام وهو تحلية الجدران بالزخارف الجصية.[1]"

2)التصوير الجداري في العصر العباسي:

زخرف الخلفاء العباسيون قصورهم بالتصاوير الجدارية وامتاز فن التصوير في هذا العصر بكثرة الزخارف "ولقد عثر على نماذج من هذه الصور الحائطية في (قصر الجوسق)وكانت هذه الرسوم الحائطية تغطي الجزء العلى من جدران قاعات القصر، وهي أحسنها ما وجد في جناح الحريم، وتضم هذه الرسوم صور راقصات ،وحيوانات وطيور،ولقد وضعت بعض هذه ببعض هذه الوحدات الحية ،داخل مناطق مستديرة ،أو مربعة يحيط بهاشكل مزخرف بنقط تشبه حبات اللؤلؤ أو أشكال القلوب.[2] "

وعلى الرغم م البداية المحتشمة لفن التصوير الجداري في العصور الإسلامية إلا أنّه ازدهر وتطوّر على يدي مصوري العديد من الأقاليم الإسلامية، ابتداء من العهدالعباسي، زين هؤلاء الفنانين جدران العمائر بتصاوير رائعة.ومن أمثلة التصاوير الجدارية في العصر العباسي كثيرة ومتنوعة تراوحت ما بين القصور، والحمامات ،نذكر على سبيل المثال:ما عثر في (قصر الحيز الغربي، وخربة المفجر)على مائتي وخمسون صورة متأثرة بالأسلوب الروماني، والبيزنطي ومن المعروف أن الرسوم الحائطية التي عثر عليها في هذه الفترة ،يمكن القول بأن الخواص الفنية لها كانت متمثلة فيها بأحسن أشكالها وذلك لسبب رئيسي، هوأن القصر تسلم أمور تزيينه إلّا لخيرة الرّسامين واللّذين عليهم أن يعالجوا فنهم ،بما يرضي الذوق السائد من ناحية ، وما يؤكد امكانياتهم العالية وما يعكس الطبيعة الاجتماعية الخاصة للملوك ، و الأمراء آنذاك من ناحية أخرى ،وجاءت الرّسوم الجدارية في قصر عمرة وتوضح فيها التنوع في المواضع و الإنتقال المفاجئ من وحدة بصرية لأخرى، وهذه إحدى سمات الفن الجداري في القصور المتأخرة .ومن أمثلة ذلك :

أ) **رسوم سامراء:**

[1]– صيتة محمد المطيري، وشيماءهوساوي، تصميم حلي معاصرة بأساليب النسيج مستلهمة من الجماليات المعمارية الإسلامية في مدينة دمشق، مجلة السعودية للفن والتصميم ،1العدد، 1 المجلد108ديسمبر 2020م الموافق ه1443، ص38.

[2]– باسم حدود، التصوير عند العرب والمسلمين بين الإباحة والتحريم (في العصور الوسطى)، مجلة جامعة دمشق، المجلد السادس والعشرون، العدد الأول،2010، ص 54.

بقيت مدينة سامراء عاصمةللخلافة العباسية ما يقرب من 58 عاما، مند سنة 220 هـ/834 إلى سنة 279 هـ / 892م.)موضوعات التصوير، المعروففي تنقيبات سامراء، يضم فهرساً للأيقونات متشبع بالرسوم التجريدية والموت يفات الملونة، مرورا بالعالم الحيواني والنباتي، إلى مظاهر الحياة الاجتماعية المعينة كالرقص وصور، النصارى والقادة العسكرية والأزياء والحليالنسائية، وغير ذلك.[1]"

والمعروف أنّ الرسوم سامراء [2](صورة رقم 04) الجصية كانت قوام الزخرفة في منازل سامراء،فكانت الصور المرسومة بالألوان ولاسيما الصور الآدمية النادرة جدا، وإن معظم الصور التي وجدت في سامراء كانت في قاعات الحريم (بقصر الجوسق)ولاسيما في قاعات ذات قبة والتي وصلت إلينا في حالة جيدة، فيها رسوم راقصات فارسيات في مناطق مربعة ومثمنة ،وفيها رسوم نساء شبه عاريات وأخريات يصدن الوحوش، وغيرهن يرقصن أو يعزفن على الآلات الموسيقية أو يقفزن على أرضية فيها رسوم فصائل شتى من الطيوروالحيوان.[3]"

"ولقد شغلت الصور الجدارية في مدينة سمراء من الجمال والأهمية، مما يجعلها تشغل الشعراء، والمحبين للفن فكانوا شغوفين بوصفها والتي تمثلت فيها على أحسن وجه مظاهر الحضارة العربية، ولقد تجمعت رسوماتها الجدارية ما بين الزينة والترف.

1.2. التصوير الجداري في عصر النهضة:

تنوعت الفنون في العديد من المدن الإيطالية واكتسح التصوير الكنائس والقصور، والعمارة الدنيوية بظهور القرن الخامس عشرا وأصبحت إيطاليا ملجا للفنانين، "وأطلق هذا العصر بتسميته عصر النهضة.[4]وهي مرحلة انتقال من العصور الوسطى إلى الفن الحديث "وهو عصر الانبعاث الحضاري إذ سمي بذلك لنهضة الفكر والثقافة والفنون وكان لها التأثير بحركة الإنسان والتي تدعو إلى سمو الإنسان ،واحترام إرادته وحريته، وفكره وقد تجلى الاهتمام في هدا العصر بالجمع بين الأصالة من ناحية ،والرجوع إلى التراث اليوناني الكلاسيكي والتجديد في التطلع إلى الحياة والتطور من ناحية أخرى.

---

[1] شاكر لعيبي إسماعيل، فن التصوير الإسلامي في سامراء خلال القرن التاسع الميلادي، مجلة تراث سامراء، العدد الرابع ،2021، ص 39.

[2] أنظر ملحق الصور، صورة رقم 4، رسوم جدارية بسامراء، ص189.

[3] شاكر لعيبي إسماعيل، فن التصوير الإسلامي في سامراء خلال القرن التاسع الميلادي، مرجع سابق، ص 50.

[4] – عصر النهضة :حركة ثقافية كبيرة بدأت في ايطاليا أوائل القرن الرابع عشر ميلادي تم انتشرت في كل من انجلترا ،وهولندا، وبلاد واسبانيا ،وبلاد أخرى في أواخر القرن الخامس عشر، وانتهى تدريجيا في القرن السابع عشر الميلادي هو نشاط اعادة احياء الفن والمعرفة و الأدب وروحها في أوروبا، وتلك الفترة تمتد لتشمل ما يقارب من ثلاثمائة عام ،وتعني الكلمة اعادة الميلاد فقدكان عصر انتقال من العصر الوسيط الى العصر الحديث ينضر : (السيد اشرف صالح محمد ،أصول التصوير التاريخ الأوروبي الحديث ،دار ناشري للنشر ، الكويت 2009،ص 12 .

فكان الفن في عصر النهضة أداة التعبير الهامة عن الأفكار، والمعتقدات وهو الذي يتفاعل مع المجتمع والبيئة في التقاليد، ويعكس أثار التطورات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات.[1]"لقد تطور التصوير الجداري بصورة واضحة في عصر النهضة حيث عبرت (نعمت علام) عن هدا التطور بقولها« بداية هذا التطور في ايطاليا في مدينة فلورنسا ثم امتد للبندقية و مجاورها، ثم ازدهر في روما وفينيسيا فحفلت دور العبادة والكنائس بالتصاوير الجدارية التي غطت مساحات واسعة من أسقفها وجدرانها. بمواضيع من القصص الدينية ،ثم امتدت بعد ذلك إلى معظم القصور في فرنسا و هولندا ،وأيضا تناولت الصور الجدارية في معظم كنائسها الموضوعات الدنيوية من حيث الطبيعة و الموضوعات الشعبية ،و مناظر من الحياة الريفية »،ويصف السيد القماش بقوله «حظيت الكنائس المشيدة في تلك الفترة بالأعمال التي عكست روح عصر النهضة التي يحتضن مظاهر الطبيعة و يبجلها. »[2]

تنوعت الفنون في عصر النهضة وتطورت بتطور العصر واحتل التصوير الجداري مكانة هامة بين الفنانين "وبدأت في هذا العصر صحوة كبرى للفن الجداري وازدهرت في فلورنسا في منتصف القرن الخامس عشر وذلك بفضل ظهور عددمن الفنانين العظماء الذين أبدعوا شكل وأسلوب جديد من أساليبالفن الجداري.

وظهرت لكل فنان شخصيته المستقلة، وأسلوبه المتميز حيث جمع كل فنان خبراته الحضارية التي سبقته ومهارته ليخرج للعالم هذا الأسلوب المميز، فقد برزت في عصر النهضة سمات من أهمها البساطة في تفاصل الصورة وظهورها قوية نابضة بالحركة في أوضاع طبيعية، كما ظهروشكل كبير في معالجة الصورة من ناحية الضوء، والظل في الأعمال التصويرية التي أكسبت المرئيات خاصية الاستدارة واستخدموا الجنس البشري كعنصر أساسي في الأعمال الفنّية. واعتبروه أهم عنصر في الطبيعة،كما أظهر البعد الثالث للأجسام والإسراف في زخارف العمارة.[3]"

وفي هذه الفترة ظهر العديد من المصورين اللدين برعوا في أعمال التصوير الجداري من خلال أساليبهم المتنوعة.

- **نماذج من جداريات عصر النهضة:**

ساهم العديد من عباقرة التصوير الإيطالي بالوصول إلى فن التصوير العالي إلى مستوى رفيع من الكفاءة لم يعرف من قبل في تاريخ التصوير "فظهر كل من ليوناردوذا فينشي،Leonardo da Vinci،رفائيل سان

[1]- سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 224.

[2]- مراد طارق، موسوعة المدارس الفنية للرسم الفن والتعبير، مرجع سابق، ص23.

[3]- رأفت عمر ابراهيم عباس، الخامات والأساليب المستخدمة في التصوير الجداري، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الفنون كلية الفنون الجميلة، جامعة السودان،2016، ص 67.

زيواRaffaëlliSanzioوغيرهم ،وبالرغم من أنّ هؤلاء الفنانين كان له طابع متميز عن باقي الفنانين إلا أنه لم نكن نجد في الوقت نفسه اشتراك الكل في خصائص مشتركه[1]"ومن أهم الجداريات في عصر النهضة:

1) التصوير الجداري عند الفنان ليوناردو دافينشي Leonardo da Vinci:

يعد الفنان(ليوناردو دافينشي)من أعظم فناني عباقرة التصوير في عصر النهضةواعتبره فنانو القرن السادس عشر "بأنه آخر فناني العصر الذي سبق عصر النهضة الأوروبية ،وأول أبناء الجيل الذي مثل الصيرورة كلها لعصر النهضة إلا أنه لم يختلف عن باقي فناني عصره من الكتاب المقدس بوصفها أعمالا تؤذي الصيرورة كلها.[2]"

ولقد أبدع الفنان ليوناردودافينشي كغيره من الفنانين في مجال التصوير الجداري كنوع من أنواع التعبير الذي يفزع إليه فقد كان عبقري متعدد المجالات العلمية،"وكذلك الهندسية، والطبية والمعمارية إلى جانب الأعمال التّصويرية فكان يهدف في أعماله الفنّية إلى تحقيق الجمال وفقا (لمثل أعلى) في عصر النهضة.

وظهر الفرق واضحا بين منهجه، وأسلوبه وبين ومناهج فناني العصور الوسطى وأسلوبهم الذي كان يخضع لتقاليد وأنماط موروثة.[3]"

وظهر في هذا العصر سماتامتاز بها الفن الجداري أهمها البساطة في تفاصل الصورة، وظهورها نابضة بالحركة في أوضاع طبيعية، وإظهار ثنايا الملابس، كما ظهرت معالجة الضوء والظل في الأعمال التصويرية الذي أكسب المرئيات خاصية الإستدارة.استخدم الفنان دافينشي التصوير الجداري على أنه لون من ألوان التعبير ليفزع إليه، ولقد كان ليوناردو عبقرياً متعدد الاهتمامات وذلك في المجالات العلمية، والهندسية والمعمارية إلى جانب الأعمال التصويرية فكان يهدف في أعماله الفنّية إلى تحقيق الجمالوفقا لمفهوم المثل الأعلى الجمالي في عصر النهضة.

ومن أعمال ليوناردو الجدارية (العشاء الأخير)[4]أنظر الصورة رقم 14وحتى بعد مضيستين سنة من انجازها وصفها " جي وفزاري" بأنها ضربات من الريشة وقد كان للتصميم غاية كما نعرفه اليوم منالرسوم القليلة التي بقيت من النسخ النادرة، ونستنتج أن ليوناردو رسم أفضل رسم لديه هو لوحة "غرفة الطعام.[5]"

إذ اختار هذا الموضوع بسبب الاستعمال المكاني لهذه الغرفة غرفة الطعام وقد رسمت اللوحة من أجل الرهبان و" الكهنة المتأملين ،وفي لحظات دراماتيكية عصبية لتعاليم المسيح ونجاح لوحة العشاء بما يرجع إلى التخطيط المسبق قبل

[1]–رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، الجزءالثاني، دار المستقبل للنشر والتوزيع، ط1، عمان ،2011، ص 111.

[2]– المرجع نفسه، ص 112.

[3]– رأفت عمر ابراهيم عباس، الخامات والأساليب المستخدمة في التصوير الجداري، مرجع سابق، ص 18.

[4]لوحة العشاء للفنان ليوناردو دافنشي، أنظر ملحق الصور، صورة 14، ص 192.

[5]– بيترو ليندا موري، فن عصر النهضة تر: فخريخليل، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1،2003، عمان، ص112.

الرسم، ونحن نعرف أساليب التأليف لليوناردو دافينشي كيف يستخدم خطوط المنظور، وأن التصميم يتناسب مع الغرفة الخالية التي رسم لأجلها ليوناردو جداريته ولم تكن جميع لوحات ليوناردو والجدارية مصممة بنفس الدقة مثلما فعل بالتخطيط والرسم المسبقين.[1]"

التصوير الجداري عند الفنان ميكيل أنجيلو: Michelangelo Buonarroti

يعتبر الفنان ميكيلانجيلو بوناروتيمن أروع فنانين النحت والتصوير في عصر النهضة فلقد ترك أثار خالدة مازالت موضع الإعجاب والاهتمام "بدأ ميله للرسم مند طفولته فانتسب الى مرسم (دومينيكو) ليتعلم الرسم في عام 1488 م، فدأبت موهبته في النحت تبدو واضحة في فلورنسا التي أثرت في نفسه بجوها الفني الرائع ثم كلف برسم ردهة المحكمة العليا في نفس الوقت مع ليوناردو دافينشي ولكنه لم ينفد هذا العمل[2]."

وفي بداية عصر النهضة كانت جدران الفاتكان بحاجة إلى الرسم، أما الردهات التي كانت في وضع سيئ ولا تظهر عليها فكانت تظهر عليها فكادت تهمل، ولقد كلف الرسام الشهير رفائيل بإعادة تزيين سقف كنيسة (سيستينن) ولكنه لم يقبل بذلك وفضل القيام بتزيين الجدار بدلا من رسم السقف.

ولقد استطاع (جول يوس الثاني)بإقناع مايكل أنجلو بالعمل وعندما تفحص المساحة البيضاءالواسعة التي يبلغ طولها 40 مترا وعرضها 14مترا، تملكه جنون الإبداع فمن الرائع حقا ألاّ يضّيع هذه الفرصة رغم تردده في بادئ الأمر فقد أصبح بعد ذلك متحمسا حماساً كبيراً، وفي بداية عام 1513م انتهى أضخم عمل فني في عصر النهضة إلا أنّ مايكل الذي أجهده هذا العمل ل،م يعد يستطيع النظر إلى الأرض حتى أنه كان يتمدد ورأسه إلى الخلف.[3]"

وبالرغم مما لاقاه مايكل أنجلو من تعب وارهاق إلاّ أنه تمكن من رسم لوحات جدارية عملاقة أثرت بصورة كبيرة على منحنى الفن التشكيلي الأوروبي، مثل:

لوحة صفر التكوين في العهد القديم في كنيسة السستين، ولوحة منبر القيامة في روما والفنان (مايكل أنجلو) هو الوحيد الذي ثم كتابة سيرته وهو على قيد الحياة والتي كتبها الفنان (جيورجيو) ووصفه الفنان (فزاري)بأنه ذروة فناني عصر النهضة حيث أثر على من عاصروه، ومن لاحقوه بتأثيرات عميقة فأصبح أسلوبه يعتبر مدرسة، وحركة فنية تعتمد على

1- بيترو ليندا موري، فن عصر النهضة، مرجع سابق، ص 26.

2- صدقي اسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، وزارةالثقافة، الهيئة العامة السورية لكتاب دمشق 2011، ص 1.

3- المرجع نفسه، ص 17.

تضخيم أساليب مايكل ومبادئه بشكل مبالغ فيه. ولقد جمع مايكل في حياته بين أربعة من أهم الفنون تميز في كل من هما على حدي فهو رسام ناجح ،ومعماري بارع وشاعر حالم.[1]"

وبفضل عبقرياته في التصوير الجداري كمعجزة خلدت إسمه كرسام بارع ومشهور صور مايكل أنجلوا صورا ،في بلاغة النضير كلوحة (قصة الوجود من وحي سفر التكوين) ،ابتداء من حلق النور والظلام والفضل بينهما بمشيئة الله، ثم ظهور الشمس والقمر والكواكب في الفضاء وبعد ذلك خلف أدم وحواء، وقد قسم السقف إلى تسعة أقسام تضم ثلاث مجموعات من قصص الثورات.

- المجموعة الأولى تمثل موضوعات متصلات بالخالق
- المجموعة الثانية:(تمثل الخلق)
- المجموعة الثالثة: تمثل موضوعات متصلة بالخالق.[2]"

وقد فضل مايكل أنجلو أن تظهر شخصياته المرسومة في هذه الموضوعات، وهي شبه عارية ليتسنى له عمل دراسات للجسد البشري يحيط بهذه الأقسام التسعة المرسومة على السقف، ايطارا صور فيه (أنثى عشر شخصية من الأنبياء) والمتنبئات اللاتي يشرن بمجيء المسيح وغير ذلك من الشخصيات التاريخية، وعدد من العبيد العراة وتبدو هذه الشخصيات كأنها نقش ملون بارز على سطح السقف.

ولعل أسلوب مايكل في الرسم كان يهدف من وراءه تسجيل أقصى درجات الحركة في أضيق مساحة متاحة، مما يؤكد على المعنى التشكيلي الحقيقي لتطويع الصورة، وكانت عناصر الحركة والقيمة اللمسة ،صفتان فنيتان لا غنى عنهمافي تمثيل شخصيات مايكل أنجلو الذي كان يعتبر العرى هي الطريقةفي تمثيل الشخوص وإيماءات الجسد.[3]"

وهناك جداريات اخرى لمايكل انجلو منها (يوم الحساب) حيث استدعاه البابا الى روما عام 1534 م ، وكلفه برسم لوحة كبيرة على الجدار الواقع خلف المذبح في مصلى كنيسة السستين فرسم على الحائط بأكمله لوحة ضخمة تصور موضوع يوم الحساب ، واستغرق هدا العمل الجبار ثمانية سنوات (1533 م)وقد استلهم موضوعه من ملحمة فصور الجنة والجحيم كما وصفها ،وقد وزع رسومها على ثلاثة أقسام يسود في الأعلى مملكة السماء التي يتوسطها المسيح في جلاله على عرش السحب والعذراء إلى جوارهن من حول كوكبة من الرسل والأنبياء .المذكورين في التوراة

[1]– حسن باشا، تاريخ الفن عصر النهضة في أوروبا، دار النهضة العربية القاهرة، 1980، ص 94.

[2]– سعد علي البصري، ايلاف سعد البصري، الفن في عصر النهضة مرجع سابق ص 14.

[3]– سلامة موسى، تاريخ الفنون وأشهرالصور، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط ،2013، مصر، ص 70.

يحيط بهم حشد من الشهداء والنساء العبريات ،والقديسات العذارى،ويظهر في الصورة ملائكة الرب وهم ينفخون في البوق ،وقد خصص الفنان الجزء الأسفل من اللوحة لرسم الجحيم عند اليونان ولقد أثرت اللوحة على فناني تلك الحقبة.[1]"

كما تعتبر جدارية "تحويل شاول "[2]الصورة رقم من أروع ما خلفه مايكل أنجلو في فن الرسم في آخر أيام حياته "حيت رسمت هده الجدارية داخل قصر الفاتيكان ،وكما تعتبر جدارية "تحويل شاول" من أروع ما خلفه مارك أنجلوا في فن الرسم في أخر أيام حياتهحيث رسم هذه الجدارية داخل قصر الفاتيكان ،وقد استلهم مايكل أنجلوا موضوع الجدارية من أحد مواضع الكتاب المقدس، و لم يتم استقبال هذه اللوحة من طرف معاصري الفنانين حيث استعمل مايكل أسلوب " التوبيخ " لكي يستفيد من التباين والتصوير المصطنع للجمال البشري .

وقصة "شاول هي قصة معركة معروفة للكثير من المسيحيين ،وهو سياسي ديني يهودي شهد المسيح وغير إسمه إلى بولس كما تعد لوحته الحكم الأخير المتقيدة بتقنية الأرابيسك إحدى اللوحات الهامة في تاريخ الفن الأوروبي."[3]

7. التصوير الجداري ما بعد النهضة (الباروك والركوكو)

➢ طراز الروكوكوRococo:

يعتبر الروكوكومن الأساليب الزخرفية التي شهدتها أوروبا في القرن السابع عشر والثامن عشر وكان الرسامون يفرطون في التزويق والتزيين إلى درجة المبالغة " انتقل طراز الباروك برحيل لويس الرابع إلى مرحلته الأخيرة، وهي الروكوكو بعد أن أصبح الفن ليس حكرا على الملوك ورجالالدولة، بل انتقل إلى عامة الناس في داخل مبانيهم، وقصورهم وزخرفة شتى أرجائها، وغطت التصاوير سقوفها وجدرانها.

ولم يعد الرسم بحاجة إلى أن يعبر عن قناعات دينية،أو يسجل العالم،أو يكشف الفضاء ومن الجدير بالملاحظة أن الرسم لم يكن يحظى باهتمام يذكر من قبل مفكري القرن، ومع التأكيد أنه كان فنا تزينيها مضى في سبيله دون أن يكترث به أحد في معظم الأحيان.[4]"

الواقع في تلك الأيام كانت الألوان القاتمة ، والضوء الغير الطبيعي المجسّم والواقعي والأكاديمي، ومن سمات التّصوير أنداك الشكل المتلاحم والمتراكب، وكانت ضرورية بسبب نوعية الواقع الجديد المبالغ فيها، كان ذلك في بريطانيا، أما

[1]- سعد علي البصري، ايلاف سعد البصري، الفن في عصر النهضة، (مرجع سابق) ص،121

[2]- أنظر ملحق الصور، ص288.

[3]زينب رمضان، تاريخ الفن من الفنون القديمة والوسيطة حتى عصر النهضة، دط،2012، ص32.

[4]- رولا عصام نجيب، تاريخ الفن، مرجع سابق، ص 82.

في إيطاليا ففي منتصف القرن السابع عشر، بدأ مفهوم التزين باتجاه أسلوب أكثر حرية، وأقل تقييداً بأسلوب بلا وزن، حيث أن مزاج اللوحة، أصبح أقل قلقا للفنانين الذين أصبحوا يستخدمون الذهب، وألوان الشمس، والإضاءة الاصطناعية الخفيفة ، والألوان الأكثر شفافية هذا الأسلوب ،الذي سميناه روكوكو وخاصة في محيط الملك(لويس الخامس عشرLudovic us XV) في فرنسا، ومن المعتقد أن كل الناس في أوروبا، أحبوا طراز الروكوكو."[1]

وفي تلك الفترة ابتكر مصور الروكوكومنهم **فرانسوا بوشيه**[2]François Boucher طرازا جديدا تعتمد زخارفه على شكل الصدفة ، يتضح هذا الأسلوب في الزخارف الداخلية لسقوف العمارة مثل ما هو موجود في قاعة (لوكاندة لوبيز)[3](أنظر ملحق الصور الصورة رقم)16هذا الطراز الذي عم ميدان التصوير و البحث ، ولقد ابتكر في هذا العصر بعض المصورين لغة جديدة للرسومات على السقوف مستخدمين تقنية الفريسكو ،وذلك بزخرفتها على مساحات شاسعة، مع استخدام الأضواء الساطعة التي تحيط بتا العناصر التي تميزت بنمط الحركة ، و السرعة ، و التي تبدو كأنها زخارف خيالية تأسر المشاهد .

وعلى ما يبدو أن غالبية التصاوير في عهد الباروك والركوكوو أنها منفذة على الأسقف وليس على الجدران حيت تراجعت الصّور الجدارية بشكل عام في ذلك العصر، وذلك نتيجة لتفضيل الصور المتحركة والذي زاد انتشارها علاوة على ذلك الاستخدام الكثير للمرايا،والتحف والساعات على الجدران،والقصور،والأبنية، إلى جانب الإسراف في الزخارف،والحشوات في ذلك العصر مما ساعد على اختفاء المساحة الحائطية.[4]."

وتوضح جيهان مذكور كيفية التقنية التي استخدمت للصق على الأسقف في عدة خطوات أهمها:

- يتم تحضير السطح للتصوير بعدة طبقات طلائية من الغراء مع طبقة أزلية بيضاء مع الزنك البيض أو بطبقة من الجبس الملون مع استخدام الفرشاة في الطلاء.
- عملية اللصق تعتمد على طبقة زيتية سميكة معروفة باسم غراء اللصق والذي يستخدم فيها عجينة من زيت الكتان المغلي مع الرصاص الأبيض.

---

[1] HONOUR, H. FLEMILNG, J., 1995, A WORLD HISTORYOF ART, Laurence king .Publishing, London

[1] – رولا عصام نجيب تاريخ الفن، المرجع نفسه، ص 82.

[2]–**فرنسوا بوشيه** :François Boucher هو فنان فرنسي، ورسام تصاميم، ونقّاش، عمل بأسلوب الروكوكو. يُعرف بوشيه بلوحاته المتناغمة والشهوانية في الموضوعات الكلاسيكية، والزخرفة والرمزية، وموضوعات الأدب الرعوي. لربما كان أشهر رسام وفنان زخرفي في القرن الثامن عشر. ينضر: (https://ar.wikipedia.org).

[3]صور جدارية من طراز الروكوكو الفرنسي، أنظر ملحق الصور، ص194.

[4]– سحر يوسف قدح ،تقنيات التصوير الجداري والاستفادة منها في تنفيذ جداريات مستمدة من وحدات التراث الشعبي السعودي ، ص 72-73. بتصرف.

- يقوم الفنان بقياس الأبعاد الحقيقة للسقف ومطابقتها بعروض الكنفاس مع الأخذ في الاعتبار شكل السقف غير مسامي وغير قابل للامتصاص فينظفه جيدا من الأتربة والبقع.
- بعد أن ينتهي من الرسم التصوير على الكنفاس، يقوم برسم محور رأسي في مركز القماش على الظهر، ومحور مطابق لها في مركز السقف.
- عند تجهيز معجون اللصق يستخدم الرول في طبقة سميكة مع الغراء على ظهر الكنفاس.[1] "

ولطالما ضلت جداريات الفريسكو تحتل المرتبة الأولى كتقنية استخراج رسوم الأسقف في عصر الباروك والركوكوو لفترة طويلة من الزمن، لتظل بذلك شاهدا تاريخيا على ابداع الفنانين في تلك المرحلة المهمة من تاريخ التصوير الجداري.

- **طراز الباروك:**

يعتبر الباروك من الأساليب الزخرفية التي شهدتها أوروبا في القرن السابع والثامن، وكان الإفراط في التزويق و التزيين إلى درجة المبالغة "فغلب على التصوير الجداري في أوروبا مميزات طراز الباروك ويعتبر المصور (واتوه)watoh هو الذي قاد زمام الحركة، حيث يعتبر من المصورين الذين حركوا جمود تقاليد الرسم بفرنسا في ذلك العصر، فتحدى بأساليبه في التصوير ودعى للتحرر من الأساليب الجامدة.

وتميزت جداريات أسقف هذا العصر بأنها أصبحت ذات خصائص جديدة أثرت في خصائص الفن التشكيلي ،حيث بحت المصورون في تساورهم عن الظل و النور وتنظيم فضاء الجدارية والوصول إلى داخل مساحتها وفراغاتها بقوة ،وهذه السمة المميزة والأساسية لطراز تصاوير الباروك.[2]"

ويقوم الفنانون في هذا الطراز بتعبئة المساحات إلى حد الوصول لحدود الكنفاس ويتجاوزون هذه الحدود لذلك لجأمصورو الباروك إلى اقتحام فراغات الجدارية وإعطاء الإحساسب بالاستمرارية بدون حدود ،لتصل الأشكال والعناصر في السقف إلى أفاق بعيدة تجعل من الجدارية خيالية تتداخل عناصرها مع المشاهد. [3]"

وإن الأساليب المستخدمة في الجداريات هي من العوامل التي ساعدت على إلغاء حدود العمل، فاستخدموا الخشب الملون والمصقول جيدا كبديل عن الرخام، وكان السيتيكو يستخدم كبديل عن الخشب ويعتبر أسلوب التّصوير على الكنفاس هو المنتشر في هذا العصر."[4]

---

[1]– زينب رمضان، تاريخ الفن من الفنون القديمة والوسيطة حتى عصر النهضة، دط،2012، ص132

[2] – رولا عصام نجيب تاريخ الفن، الجزء1، دار المستقبل للنشر والتوزيع، ط1، 2011.ص14.

[3]– سحر يوسف قدح, تقنيات التصوير الجداري والاستفادةمنها في تنفيذ جداريات مستمدة من وحدات التراث الشعبي السعودي ،مرجع سابق ،ص89.

[4] – مذكور جيهان علي، تطور جداريات الأسقف مند عصر النهضة وحتى العصر الحديث، رسالة ماجستير غير منشوره، قسم التصوير، كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان القاهرة ،2001 م

وخلاصة القول في هذه المرحلة أصبح الجدارية تغطي كامل الأسقف فيها المناظر الميثولوجيا، ومشاهد الحياة الأرستقراطية على القماش عرفت بالجداريات الذكورية والتي انتشرت بشكل واسع في أوروبا، ومن الصعوبة بمكان الإحاطة بكل تلك المشاريع الضخمة له، ولأعمال فناني الباروك .لكننا إذا رأينا تفاصيل الأعمال، لنا أن نقدر أسلوب الفنان، وطرازه الديناميكي المتحرك، وكذلك السرعة الهائلة في التنفيذ.

8. التصوير الجداري الحديث والمعاصر:

تعددت أشكال التصوير الجداري في الفن المعاصر ،ولم يعد الفن الجداري لوحة جدارية فقط تشغل الجدران الداخلية أو الخارجية للمنازل،والقصور و غيرها بل أصبح في عصرنا الحالي أبعد من ذلك "إذأصبح التّصوير الجداري عنصرا فعالاً في معالجة الحيز المعماري الضيق على عكسا لتصويرالخارجي الذي يرتبط دائما بالمساحات الكبيرة للمباني، والذي تتعدد فيه التقنيات والخامات والمعالجات.[1]"

فاللوحة الجدارية في عصرنا الحالي أصبحت تشكل تصميم متنوع على أن تكون جزء من الحائط، والمبنى "وتصبح عملا فنياً يتسم بالاستمرارية، والبقاء لقد اعتبر الكشف عن خامة جديدة سمة من سمات العصر الحديث، كنتيجة للنهضة التي عرفتها مجالات للحياة، فالواجهات الزجاجية، أو الرخامية، أو المعدنية، أو الأشكال المغلفة في الهواء والهيئات ذات الفراغات كلها نتيجة من وحي الخامة الجديدة، التي لم تتوفر سوى في العصر الحديث.

ومن هذا المنطلق أوضح محمد البسيوني ذلك بقوله: «أن أي خامة طبيعية كانت أم مصنعة يمكن أن تخضع وفقا للأسلوب التجريبي للعمليات التعليمية وهذا الخضوع لا يعني أن هناك أسلوب محدد لعملية التشكيل.» [2]ومن أمثلة بعض النماذج:

1. الحركة الجدارية المكسيكية:

تمثل الحركة الجدارية المكسيكية احدى أقوى وأهم الإنجازات في الفن الجداري في القرن العشرين ولعل ذلك يرجع للدور الذي عرفته المكسيك في تلك الفترة، فبعد الحرب الأهلية وثورة الشعب العارمة التي عرفتها المكسيك "ولدت هذه الحركة الجدارية في أوائل العشرينيات، ودعت حكومة الثورة الجديدة الفنانين المساعدة في صياغة وطنية جديدة

[1]- عباس رأفت عمر ابراهيم عباس الخامات والأساليب المستخدمة في التصوير الجداري بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الفنون التطبيقية والجميلة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ،2016، ص ،78،79 (بتصرف).

[2]- ياسر محمد أزهر حمزة، الجدارية ودورها في الحركة الفنّية التشكيلية المحلية، بحث كمتطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية، كلية التربية بمكة المكرمة جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ص318.

وبرامج لتنفيذ عدد كبير من الجداريات، وقد كانت الفكرة العامة أنه يجب على الفن أن يكون سهل الوصول للجميع، وعلى كل فنان أن يساهم في تمجيد قوى الشعب.

وارتبطت نهضة فن الجداريات في القرن العشرين بدولة المكسيك، وذلك لارتباطها بعدة جذور وتطورات ثقافية للسنوات التي سبقت الثورة، ومن بينها تلك الموضوعات، والشخصيات والأفكار التي ارتبطت بازدهار فن الجداريات.

ولقد تأثر الفنانون المعاصرون بفكرة الجمع بين أكثر من خامة في تشكيل أعمالهم الفنية، ولا سيما التصوير على الجدارية "فتناولوا الفسيفساء من منظور حديث فظلا عن اسهامه للجانب الزخرفي وهناك ارتباط وثيق بين وسائل التنفيذ الفنية، وبين الخيال والحضور واستعادة دواعي الإدراك الحسي ،وتقدير نوعية الخامات التي تساعد على تحقيق عدد كبير ويسعى الفنان إلى تحويل حاجته وانتمائه ومؤشرات إرثه الاجتماعيليصبح عمله الفنّي عنوان ماديلدلالته على أحوال الزمن المادي الذي هو فيه.[1]"

ومن أمثلة التصوير الجداري المكسيكي نجد:

تجربة الفنان المكسيكي (ديفيدسيك يروس).

يعد هذا الفتان من المعاصرين المكسيكيين اللدين أبدعوا في التصوير الجداري المكسيك اذ شهدت الحياة الفنية والسياسية "ولادته كفنان ومتمرد في عام 1910م وكنتيجة للتيار الانطباعي الجديد في أوروبا على طلبةمدرسة الفنون الجميلة الإضراب وكان هدف الإضراب النضال ضد السلطة الديكتاتورية وكان سيكي روس من بين الفنانين الذين التحقوا بالإضراب وأدرك سيكي روس أن الفن كان له دوما دورا اجتماعيا في كل مراحله التاريخية الهامة، ولولا تلك المشاركة في الثورة لما كان ممكنا استيعاب وتوجيه الحركة التشكيلية المعاصرة في المكسيك، وكانت الرسوم الحائطية هي خير ما يناسب فكرته التي تتلخص في قوله "إننا لا نريد حبس أعمالنا في المتاحف ،حيث لا يشاهدها إلا من لديه الوقت لذلك ، وبما أن الشعب غير قادر على زيارة المتاحف والمعارض يجب عرض أعمالنا في الشوارع و في الأماكن التي يتجمع فيها العمال"[2]".

وكان للفنان "سيكي روس" عدة أعمال جدارية حيث شرع في تصوير الجدار الخارجي للمدرسة المذكورة ،فأنجز مدرسته المسماة "اجتماع عمالي"، وحين قامت الثورة الإسبانية انتسب إلى الجيش الجمهوري برتبة مقدم وقاد عدة فصائل وعاد بعدها إلى المكسيك عام 1939م.

[1]-. James Johnson, 1960: Sweeney and josepsert, Antoni Gaudi; London the Architectural press.

[2] – عباس رأفت عمر ابراهيم عباس، الخامات والأساليب المستخدمة في التصوير الجداري، مرجع سابق، ص 166.

ليواجه اتهاما له بالمشاركة في قتل "تروكسي "ولهذا نفي مرة أخرى ولجأ إلى تشيلي حيث أنجز فيها لوحة موت الغازي ،كما أنجز في كوبا لوحته "أغنية من أجل المساواة العنصرية "ثم عاد إلى المكسيك ليرسم الكثير من اللوحات مجربا مواد وتقنيات جديدة ،بعد أن تلقت تجربته في التصوير الجداري ونال عددا من الجوائز العالمية.[1] "

ويقول الفنانسيك روس" في احدى المناسبات «أريد تصوير أشكال عملاقة على الجدران، ورصد أفاق بعيدة وخلق حشود والعمل بأدوات حديثة وأفضل مواد الكيمياء المعاصرة وبأجهزة عرض كهربائية محاطة بفريق كبير، وبوسائط آلية وكان البدء بالعمل من طلوع النهار حتى طلوع الشمس. » .

2. التصوير الجداري في الفن التكعيبي:

تعتبر المدرسة التكعيبية من أهم الابتكارات الفنّية في القرن العشرين "لأنها أعطت شكلا للنزعة الثورية التي كانت قائمة ضد الواقعية والفوتوغرافية، فأصبحت اللوحة عند التكعيبيين تعبر عن الحقيقة المطلقة والكشف الحقيقي للأشياء مدعية أنها تقدم بذلك صورة عن الموضوع أكثر موضوعية، من مجرد التوقف عن مظاهره الخارجية، فلجأ الفنان التكعيبي إلى تجزئة هذا الشكل ثم اعادة تنظيمه وفق الأشكال الهندسية بالعودة إلى المطلق الذي يعود إلى فلسفة التجريد.[2]"

تعتبر التكعيبية أضخم حركة فنية ثورية عرفها العصر الحديث ،ونشأت في باريس بعد ظهور المدرسة الوحشية،والتكعيبية تسعي إلى التحرر من الشكل.وعندما سئل بيكاسو ذات مرة عن التكعيبية قال: «حينما اكتشافنا التكعيبية، لم نكن نقصد اكتشافها وانما كنا نود التعبير عما في أنفسنا، فالأصل إيجاد مدخل للتعبير يكشف عن الحقيقة الفنية ويبين قيما قد يكون فات على أجيال أخري اكتشافها.» [3]

واستنادا لما صرح به الفنان بيكاسو نجد أنّ التقنية القائمة على الالتصاق وادخال مواد غريبة إلى اللوحة ستقود التكعيبية إلى تحول جديد قد مهد له **بيكاسو**[4]وكذلك الفنان **جورجبراك**[5]مند أواسط 1912م، وفعلا قد سار عملها

---

[1]-عباس رأفت عمر ابراهيم عباس الخامات والأساليب المستخدمة في التصوير الجداري، ص 68..

[2]- ألاء عبود الحاتمي، تجليات التعبير الفني في الرسم الاوروبي الحديث (مرجعسابق) ص 12

[3]-المرجع نفسه، ص 50.

[4]-**بيكاسو** : هو رائد المدرسة التكعيبية 1881 – 1978 أسباني ولد في مالغا عاش و عمل في فرنسا مند 1907 م من أشهر مصور العالم الحديث لقد اعتمد في فنه عدة اتجاهات ، تعتبر لوحته " أسات أفيون " 1906 م حدثفي الفن المعاصر ، لأنها تعتبر بداية المدرسةالتكعيبية وأهم أعماله " الجورينيكا 1937 م و تعتبر أشهر و أهم لوحاته في العصر الحديث.ينظر(كلود عبيد،التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، مرجع سابق، ص 186)

[5]**جورج براك**: إنه الرسام الفرنسي جورج براك" ولد عام 8111 وتوفي عام 8011 في باريس هو رسام ومزخرف صرح بأنه لم يتلق تكوينا في الرسم الفصل الأول ماهية التكعيبية ومراحل تطورها 30من أحد، رغم معرفته الدقيقة بالمواد والمهارة في المحاكاة التي تجلت في لوحاته التكعيبية شد الرحال سنة 8099 إلى "باريس" حيث انخرط في مجموعة الفنانين الوحشيين ينضر: (طارق مراد، التجريدية والفن التكعيبي، ص 82.)

في منحنى جديد قاد ها إلى تقصي التجريد حيث لم يعد الموضوع يقتصر على الصورة البصرية الابهامية، وبات لا يرتبط بمظهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار على الرغم من علاقته بالطبيعة.

والتكعيبية هي الترجمة المألوفة لكلمة انجليزية والتي تعني " المكعب "، وأولي ردود الفعل المجسدة لرغبة بناء فضاء اللوحة التشكيلية على أسس جديدة ومتينة، وبعيدة عن السهولة التي لجأ اليها فنانو المدارس السابقة لها. وبهذا تبدأ المرحلة التي ستقود التطور الكبير الذي لم تشهد أوروبا ما يوازيه مند عصر النهضة، وهذه الحركة هي ثورة فنية قامت في مطلع القرن العشرين من أجل تفسير الواقع بأشكال هندسية والتكعيبية عبارة غامضة أطلقت للسخرية عام 1914.

هكذا أعيد بناء الصورة بحسب ما تقتضيه وجهة النظر المقابلة للمشاهد إنما بنيتها الهندسية الخاصة وتبعا لتناغمها الخاص، بعيدا عن نظر المشاهد وبعيدا عن خداع العين الحسية،ويبدو أن أهمية التكعيبية كحركة فنية لا تقتصر فقط على الجانب من نشاطها التشكيلي، فهي تشكل من جهة حصيلة ما كانت تسعى إليها التيارات في نطاق التحرر الفني وتخطي المفاهيم القديمة.[1]"

لقد اعتمدت التكعيبية على الخط الهندسي أساساً لكل شكل فاستخدم فنناوها الخط المستقيم والخط المنحني فكانت الأشكال إما كروية او اسطوانية، وتنوعت المساحات الهندسية بتنوع الخطوط والأشكال، وكان المصور جورج براك أكثر تمثيلا لروح العصر الذي يعيش فيه ولقد قام بعمل جدارية بكنيسة (سانت دومينك) من الزجاج الملون مع ملاط الإسمنت، ونلاحظ من خلال العمل دقة ومهارة الفنانين الذين استخدموا تقنية الكولاج والتي لم تظهر كوسيط فني إلا ظهور التكعيبية.

وبحلول سنة 1912 بدأ الفنان جورج براك في العمل في إدراج العناصر الطبيعية في أعماله بتجربة استخدام قصاصات الورق، والجرائد المطلوبة لخلق أشكال ثلاثية الأبعاد ،في أعمال التي يقوم برسمها باستخدام الألوان،،وكانت هذه الخطوة غاية في الأهمية في تطوير الفن التكعيبي واستفادت منه الأعمال الجدارية وقام الفنانون باتخاذ عناصر مثل الخردة وأغطية صناديق القمامات في الفن.[2]"

ومن النماذج التصوير الجداري التكعيبي:

ب)جدارية الجورنييكالبيكاسو:

تعتبر جدارية الجورنييكا من أشهر الجداريات وتعتبر من أثمن ما أنتجه الفن الحديث، وهي إحدى أعمال بيكاسو الشهيرة "وإنّ تأثير هذه اللوحة يكمل ،ويمدد ويعطي عمق إنسانيا للواقعية التي تؤسس لحقائق تاريخية، وقد تجلى هذا

[1] كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، مرجع سابق، ص 188.

[2] – السيد قماش، التصوير الجداري والعمارة علاقة متبادلة مرجع سابق، ص 23

التناقض في عرضها الأول في الجناح الإسباني بمعرض باريس الدولي ،حيث كان كل زائر في مواجهة تمثال مونتسرات الذي ينتمي للفن الواقعي الاشتراكي عند المدخل، وتمثال حديدي لفلاحة تقف في شموخ في مواجهة جميع الوافدين حاملة منجلها وذرعها، والصور الفوتوغرافية الجورنييكا في شعلات لهب على أرضية بالأعلى". وقد كان هذا التصوير الفوتوغرافي والفن الواقعي الحداثة والسياسة معا، وليس ضِدا، الجداريات الحداثية الضخمة فوجودهم معا وحده الاشتراكي متعاون هو ما مكنهم من فرض استجابة تأملية."[1]

عمد بيكاسو إلى رسم الأشكال البشرية وعدد من الرموز، في لوحة الجورنييكاكالثور وهو رمز من الرموز التراثية الإسبانية، ونجد أيضا رمز الحصان، ورأس ألم الثكلى، والرأس الجريحة الملقاة على الأرض، والأيادي الممّزقة والتفتيت والتفجير الذي أحدثته القنابل كلها مظاهر تعبيريّة،إنها لوحة تكعيبيّة ذات تكوين هندسي بالرماديّات المختلفة الدرجات حتى يتبيّن لمن يرى اللوحة إحكام التركيب وعدم تشتيت تركيزه بالألوان. وبأعلى درجة من التعبيريّة.

تعتبر لوحة بيكاسوا الجورنييكا[2](صورة رقم20)مثالا ممتازا للصراع الحدودي للحداثة مع الفن الواقعي ومع لمتطلبات السياسية التي يمكن فرضها على العمل التجريبي. ومن الواضح أن الكثيرجدا من الأمور تعتمد بوضوح على سياسة اللحظة. وقد ساعد التأويل السياسي الواضح للصور الفوتوغرافية (ناهيك عن التقارير في الصحافة) على جعل لوحة الجورنييكاعملا ضروري للغاية، ولكن في المنظور الأطول مدى، قد يكون هناك امتنان أعمق وأكثر استمرارية الفنون وبخاصة فنون الحداثة.[3]"

وقد جاءت أعمال "بيكاسو" مرتبطة بالإنسان الذي كان محور إيداعاته، إلى أنه لم يقدمه بصورته التي نراه عليها، بل قدمه "كما يريد فهو يرسم ما يعرفه وليس ما يراه ومن خلل مشواره الطويل عمل بيكاسو على تطوير فن البور تريه ووصل به إلى أقصى غاياته، فقد أجبر العالم على تغيير نظرته للأشياء من خلال التمرد على كل ما هو مألوف وموروث."[4]

3. التصوير الجداري في مدرسة الباهاوس:

[1]–كريستوفر، مقدمة قصيرة الحداثة، تر: شيماء طه، مؤسسة هنداوي لتعليم والتفافة ،2012، القاهرة، مصر، ص 124.

[2]جدارية الجورنييكا لفنان بيكاسو أنظر ملحق الصور، ص 195.

[1]–المرجع نفسه ،ص 125.

[4] – حسن سليمان، حرية الفنان، الهيئة العامة، للكتاب القاهرة 198، ص 79.

تعتبر مدرسة **الباهاوس**[1]من أشهر مدارس التصميم والعمارة الحديثة، والفنالمعاصر حيث كانت الدعوة الى الجمع بين الفنون على اختلافها "بهدف تطوير العمارة نفسها لتصبح موافقة لنمط حياة إنسان القرن العشريين وينطلق مؤسس هذه المدرسة (جروب يوس)من ملاحظته لكون أن التصوير قد تقدم مع بداية القرن ،على الفنون الأخرى وتمكن من ايجاد جمالية كان عليها أن تواجه مبادئ تطور العمارات الجديدة كما لاحظ أن الفنون التشكيلية قد اكتسبت استقلالا يسعها التخلص منه لا بالتعاون والتأثير المتبادل بين جميع الفنون."[2]

نالت مدرسة الباهاوس نجاحا كبيرا في فنون متبعد الحداثة ،وجاءت برؤية جديدة تدعو للابتكار والتجديد وكان هدف جورج جروب يوس"Walter Adolph Georg Gropiusأن يجمع المصورين النحاتين والمعماريين والصناعيين لتدريبهم "على فن يتلاءم مع حاجة بول كيلي Paul Klee[3]رائد النهضة الجديدة في ألمانيا ومتطلبات العصر الحديث ولقد استطاع بمساعدة الروسي Wassily Kandinskyللذين كانا يبحثان عن الحركة في التعبير أن يوافق بين ظروف الفن التشكيلي ،والصناعي لخدمة الحاجات الثقافية، والفنية، والاجتماعية.[4]

4. جداريات الفن التفاعلي:

إن الفن التفاعلي عبارة عن مزيج يجمع بين عناصر الفنون البصرية والفنون القائمة على الزمن ،والفنون المسرحية وإن كل من التخصصات التي تدرس هذه الأشكال الفنية لها طرائقها الخاصة لتحليل جوانب محددة، من الفن التفاعلي ولكن كل منها أيضاً يصل إلى حدوده الخاصة عند التعامل مع هذا الشكل من الفن ،وليس فقط بسبب تهجينه. والسبب في ذلك هو أن توقف الفن التفاعلي على النشاط البدني للمتلقي يتناقض مع شرط أساس ترتبط به عادة إمكانية التجربة الجمالية لأي شكل من أشكال الفن."[5]

تنوعت الجداريات ، وتعددت أساليبها في مطلع القرن العشرين ونظراً لطبيعة الفن وارتباطه بالثقافة المعاصرة "استثمر الفنانين كل معطيات التكنولوجيا وتوظيفها في الجداريات الفنّية عبر مراحل تاريخ الفن المختلفة ، وقد اتضح ذلك

---

[1]– **الباهاوس** : مصطلح الباهاوس ومعناها الخاص بناء المنزل أما العام منه فهوفن البناء ، والمصطلح يعتبر عن مدرسة فنية جمعت بين القوة والحرف والفنون الجميلة أو ما يسمى بالفنون التشكيلية ، فاليونانيون القدماء قد صنفوا الفنون بسته أنواع وهي الرسم ،الموسيقى ،الشعر ،النحت ،والعمارة والرقص واضيف إليها ،2018.الموقع الإلكتروني https://www.Researchgate

[2]– محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر مرجع سابق، ص 145.

[3]**كاند نسكي**: ولد في موسكو 1866وهوفنان الروسي ودرس الاقتصاد السياسي وذهب إلى ميونخ لدراسة التصوير ثم قام برحلات متعددة إلى تونس وهولندا وايطاليا وعرض أعماله. لون المستقلين، وفي عام 1909 م إلى ميونخ وهناك أسس جماعة فنانين ميونخ وظهر في أعماله اتجاه الى تبسيط الأشكال مع التأكيد على الألوان القوية توفي عام1944.1ينضر :(نعمت اسماعيل علام فنون الغرب في العصور الحديثة (مرجع سابق)، ص 167

[4]محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر مرجع سابق، ص 250.

[5]سانيتانا جورج، الإحساس بالجمال، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، 1986، ص 89.

بصورة جلية وواضحة في فنون ما بعد الحداثة ، لما واكبته من تطور تكنولوجي في الوسائط المتعددة من الخامات ،والأدوات المختلفة ، كما دخلت الجداريات في كثير من الاتجاهات الفنية في فنون ما بعد الحداثة كالفن التفاعلي ، وخير مثالا على ذلك ما نشاهده واضحاً في الجدارية الرقمية المعروفة باسم (تدفق السير) للفنان ماركوس ليرنر Marcos Lernerالتي رسمها في ميونيخ بألمانيا (2007) والتي تم فيها توظيف مختلف التقنيات الرقمية فيها لإنتاج جدارية مضيئة .[1]"

وفي هذا النوع من الجداريات الرقمية تتم عملية تفاعل المتلقي مع العمل الجداري"من خلال العلاقة التفاعلية بين (المتلقي وجوانبه السيكولوجية، ومكونات العمل التفاعلي) والمكون من العمل الجداري الداخلي،أو العمل الجداري الخارجيوكذلكالفراغ المحيطبالبيئة المحيطة بالعمل الفني. لذلك يجب أن يراعى المصمم قدرات المتلقي،وإمكانياته وسماته الشخصية، وكذلك الوضع الاجتماعي فكل تلك العوامل سوف تحدد ماهية العمل الجداري.[2] "

أما إذا أردنا استكشاف مدى تأثير العمل الجداري التفاعلي على نفسية المتلقي وتغيير مفهومه عن الفن ، فهذا ما يتضح جليا في التجربة التي قام بيها مجموعة من الفنانين أمثال-George Knut witz David Morris Oliveros, Caitlin Newton-Broad,من خلال قيامهم تجربة توضح مدى تأثير التكنولوجيا التفاعلية على الإنسان وسميت هذه التجربة (بمكتبة القلبفي متحف الفن المعاصر بمدينةبتايوان ، وتقوم فكرة العمل الفني على أن المشاعر تغير من معدل ضربات القلب ويمكن للفن أن يكون سببا في هذا التغيير ، فقاموا بعمل جداري تفاعلي معلق في السقف يتفاعل مع الإنسان ، وهو مستلقي تحته ، ويرى نفسه في المعلقة وكأنها مرآة وحوله مجموعة من التصميمات اللونية المختلفة .

وعن طريق اللون يكون التفاعل، فكلما زادت ضربات قلبه تحول لون الجدارية إلى اللون الأحمر، وكلما قلت تحول إلى اللون ألزرق، وبعد المشاركة في هذه التجربة يطلب من المتلقي الدخول إلى غرفة ويبدأ بالرسم فيها مفرغا فيها انفعالاته التي اكتسبها من تلك التجربة، وتعكس تلك التجربة الجسدية التفاعلية مدى تأثير الخبرة المكتسبة على المشاعر وعلى تنمية الخيال لدى المتلقي وتغيير دوافعه وظهر هذا في جميع رسوماتهم بعد إجراء تلك التجربة.[3]"

5. جداريات الفن الافتراضي:

[1] –ندى بنت سعود بن سعد الجريان، رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية "، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ص 25.

[2] – سلوى أبو العال محمود، هبه هللا عثمان عبد الرحيم ذهني، وآخرون، تأثير العناصر المتحركة على المعالجات الجدارية ومدي فعاليتها في التأثير على المتلقي، مجلة العمارة والفن، العددالسادس، ص 45.

[3]– وزان كمال الدين سالم، ارتباط فن ما بعد الحداثة بفن التصوير الجداري المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ص 34.

فمن خلال التطور التكنولوجي تغيرت المفاهيم الجمالية الإبداعية لنضرة الفن، وأصبح لزاما على اللّوحة التشكيلية أن تخضع لمتغيرات العصر التي استحال تهمشيها فمع ظهور الفنون التكنولوجية كالفن الرقمي، والفيديو ،وفن الإنترنيت، "ادخلت اللّوحة التّصويرية عصراً جديداً يبشر بمنحنى جمالي تشكيلي يقوم على جماليّة متوفرة ،من خلال الوسائل التقنية و علاقات بصرية تشكيّلية قائمة على لغة البرمجيات المتنوعة، وأصبح الواقع الافتراضي واقعا حديثا يختصر المسافات الطويلة من امكانيات، وسبل التعبير والتشكيل ويدعم العلاقة الترابطية بين الرسم ، و التصوير وبين تقنيات العصر الحديثة."[1]

ويعتبر الواقع الافتراضي في أسطر تعريفاته وهو عالم تكنولوجي من صنع الإنسان يتم التعامل معه من خلال الحاسب الآلي " بحيث يمكن للإنسان التفاعل معه مباشرة كما يتفاعل مع الواقع، ويلعب البعد الثالث دوراً مهما في تقنية الواقع الافتراضي حيث يتيح له تقنية ثلاثية الأبعاد، كما في الواقع الملموس وذلك باشتراك الحواس وهناك نماذج متعددة من تلك الجداريات التي تأتي كعمل فني يمزج بين الواقع، والخيال،والألوان والتطبيقات التكنولوجية المتطورة، وهناك يتولد نوعا الفن الذي يحمي الحواجز المكانية.ويأتي مصممي تلك التطبيقات في خلق عالم فني مدهش ومثير وغير مسبوق."[1]

ونذكر على سبيل المثال بالولايات المتحدة في مدينة "ميامي "بولاية فلوريدا والتي شهدت حدث فني هام بأحد المجمعات السكنية حيث قام أحد الفنانين باستخدام تقنية "الواقع الافتراضي المعزز"، وذلك بالشراكة مع أحد فناني الرقمي. وهي تمثل دليل دافع على تأثير مجال مناطق الحضرية بتلك التطبيقات المستحدثة، وتلك العلاقة المستقبلية الخلاقة ستحجز لها مكانا هاما في العالم الافتراضي.

أما عن جدارية الفنان "ريان ماكسيم نيس"Ryan Maximonisوالفنان "بي سي بريمان" BC Bermanفهي عبارة عن جدارية تقليدية تصبح متحركة عندما يتم مشاهدتها عبر أحد تطبيقات الواقع الافتراضي ميامي الولايات المتحدة الأميركية.[2]

ومن خلال ما سبق ذكره عن تطبيقات الواقع الافتراضي وكيفية استخدامها في الفن المعاصر يتضح لنا أن هذا الفنيختلف عن الرسوم الجدارية المتعارف عليها من حيث طبيعة تناوله للموضوعات، والأساليب المتعددة لتنفيذهاو، كذلك الفلسفة الخاصة بها.

6. الجداريات الرقمية:

[1]– محمد علي حلوان، الصورة في الرسم العالمي المعاصر (تيارات ما بعد الحداثة أنموذجا)، مجلة العمارة والفنون، العدد الرابع عشر، ص 167.

[2]– رشا أحمد نسل ، محمد سلمان ،تكنولوجيا التقنيات البصرية وأثرها على تطور الجداريات المعاصرة ، مجلة العمارة والفنون، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان، العدد الرابع عشر. ، ص 47.

أفرزت الثورة الرقمية والعولمة، فكر وفلسفة مايعرف الان بالأشكال الرقمية (Digital Forms) والتي انتشرت بشكل واسع في شتى المجالات، كما يمكن إيضاح ادراج فكر وفلسفة الاشكال الرقمية ضمن مفهوم النظريات التشكيلية الحديثة والتي تتجاوب مع مقتضيات هذا العصر بكل مافيه من توجهات ونظريات متجددة.[1]"

سهلت عملية تكنولوجيا التصميم الرقمية تمثيل التصميم، والرسم الفني الجداري والتي كان يتم القيام بها حتى قبل وجود هذه الوسائل لكن بالطرق اليدوية. لكن التأثير الكبير لهذه التكنولوجيا كان على عملية التصميم نفسها إذا يستخدم معظم الفنانين المعاصرين هذه الأيام البرامج الرقمية لتطوير الأفكار، وليس فقط رسمها او التعبير عنها.

وهناك الكثير من البرامج الحاسوبية التي يستعين بها الفنان ،والمصمم سواء على مستوى التصوير او الرسم الفني والمعماري وعلى سبيل المثال برامجAdobe InDesign، Photoshop ، Corel Drew،وغيرها العشرات من البرامج ، اذ يمكن لهذه البرامج الرقمية أن تقوم بالتنسيق بين عدة معطيات وأنواع مختلفة من المعلومات التي يتم تزويد البرنامج بها لتكون أشكالا انسيابية ومتناسقة دون تحديد وظيفة معينة لها ، وهذا الأمر جعل من الممكن خلق أشكالا عضوية وديناميكية بطريقة منظمة ومحكمة ،مما ساعد في نقل هذه الأفكار من خيال المصمم إلى حيز الواقع وهذا الامر يتم فيه توليد الأشكال من معلومات يتم تغذيتها للبرامج ومن ثم تحويلها إلى معادلات تتحول إلى لغة الحاسوب الرقمية لكي يتم تنفيذها وفق ما هو مطلوب منها .[2]"

ومن أهم نماذج التصوير الرقمي:

❖ **محطة مترو للأنفاق الإيطالية:**

يعود العمل المنفذ بالطباعة على الورق للفنانةNESHAT SHIRINوالتي تم تكميليا بعمل فني بالمحطة كجزء من مشروع الفن ،والتصميم الدارج أعمال فنية لفنانين عالميين من بدول مختلفة بمحطات مترو الأنفاق الإيطالية، وعن فكرة العمل فقد قررت الفنانة بعد قضائها عدة أيام بنابولي[3] وبمساعدة المصور الإيطالي ،لو سيانو رومانو Romano Luciano، اختيار موضوع عملها الفني من المسرح المحمي التجريبي، والاسم مستوحى من أغنية للمغنية المصرية العالمية أم كلثوم وتقول الفنانة " إنني أبحث عن العالمية، وهو أمر يمكن أن يكون صالحاً والجمال يجب أن يأتي دائما مصحوبا للجميع ، ويكون جمالياً سطحياً، والنضال السياسي مجرد بالشعور والمشاركة الاجتماعية والسياسية. عندما

[1]– الطويل ، حاتم عبد المنعم ،" الثورة الرقمية وأثرها في تطوير التعليم المعماري "، مرجع سابق ،ص 78.

[2] – Douglas Davis , " The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis :1991-1995)" , Leonardo ,Vol.28, No.5, Third Annua; New York Digital Salon .(1995),p. 386.

[3]– مار عبده يوسف، فيقوم، ما بعد الحداثة وتأثيره على فنون الجرافيك في القرن العشرين، دكتوراة، فنون جميلة، جامعة حموان، 2118م

نجمعهم يمكن أن يصبحوا فناً فاستعملت مجموعة من الصور الفوتوغرافية الكبيرة بالأبيض والأسود التي تتسم بقوة الدراما ،والانفعال من خلالت سع تعبيرات مختلفة يمتزج فيها الخيال المسرحي، بواقع الحياة حيث التعبيرات والحركة التي يقوم بها الممثمون والتي توحي بمشاعر إنسانية الخسارة الانفصال[1]."

ثانيا / التصوير الجداري المعاصر في الوطن العربي:

أن الثورة العلمية المعرفية والتكنولوجية كانت من أهم المتغيرات، وأولى تحديات القرن الحادي والعشرين، فالثورة العلمية المعرفية تعني أن العلم، والمعرفة أصبح من أهم عناصر الإنتاج، والثورة التكنولوجية تعتمد أساساً على العقل البشري، وقدراته في استخدام الحاسبات الآلية، وشبكات الاتصال الالكترونية المحلية والدولية، وتطويرها فضلا عن علم تنظيم المعلومات وتخزينها، ثم استرجاعها وإعادة تنظيمها لتحقيق أكبر فائدة منها.

ومن المعروف بأن الحاسوب (الكمبيوتر) ليس مجرد أداة تنفيذية، بل وسيلة عجيبة تتطلب التقنية والمنهجية في الإنتاج، منها انتاج وتوليد وابداع الأعمال الفنية الرقمية، عن طريق اللغة الحوارية بين الفنان، وبرامج الحاسوب المنتجة لها.

وفي المناهج التقليدية للإبداع الفني، نلاحظ وجود عدد كبير من الوسائل الميكانيكية ،الآلية يمكن استخدامها لإنتاج أعمال فنية بصرية، إلا أنها ربما تعيق وتقيد حرية الابداع، على عكس الكمبيوتر."[2]

ولم تكن حركة التشكيل المعاصر في الوطن العربي بمعزل عن هذا التأثر، فكان لها نصيب من الإبداع والجمال فجاءت مساكنهم مزينة بأعمال جدارية "تعكس بيئة وطبيعة المنطقة، وتواصل العطاء لتزيين بعض الواجهات بأعمال جداريه لفنانين تشكيليين معاصرين ،اللذين قاموا بتسجيل انطباعاتهم وأفكارهم ولكل ما تقع عليه أعينهم من مظاهر تصور ما تتمتع به المنطقة من طبيعة خلابة وعمارة تقليدية تجمع بين البناء والتوظيف الجمالي.[3]"

وعندما نكتب عن الفن العربي المعاصر إنما نؤرخ لعصر مهم من تاريخ الفن الجداري في الوطن العربي المعاصر من خلال أنشطتتهم الفنية، والثقافية التي استمدوها من دراساتهم لتاريخ الحضارات وفنونها.

ولا شك أن الفنانين ساهموا بدور كبير وفعال في ارتقاء الفن التشكيلي العربي المعاصر ،وذلك بما قدموا من الإسهامات الفنية والتنظيرية التي أثو بها من الدول التي تعلموا فيها أساسيات الفن وأطروحته الفكرية، وكانوا مواكبين للحركة

[1] – وليد فوزي عبده مطر– التجريب في فن الرسم في القرن العشرين– دكتوراة، تصوير عام، فنون جميمة، جامعة الإسكندرية، 2010م.

[2]–خلفن ميرقاسم؛ كيطان، رباب كريم،" الاتصال البصري في الفن والاعلام "، دار صفحات للدراسات والنشر، الامارات العربي المتحدة، دبي ،2016.

[3]– سلوى محسن حميد عبد الغاني الطائي، جمالية الرموز البيئية في الفن الجداري العربي المعاصر، مجلة جامعة بابل، مرجعسابق، ص 2072.

التشكيلية في الوطن العربي منذ البداية ومرورا بعدة مراحل باتجاه تأجيل رؤاهم في الفن بوجه عام وفي الجداريات بوجه خاص."[1]

حدثت الاهتمامات بالمتلقي ودوره في الفن التشكيلي نقلات جريئة في طبيعة الأعمال الفنية من حيث انتاجها وطريقة عرضها، فضلاً عن أثر دور المتلقي في إبرازها بصورتها النهائية، والتي شكّلت انعطافات بارزة في تاريخ الفن التشكيلي بشكل عام .

وأصبحت العلاقة بين المثلث الكلاسيكي (الفنان/ العمل الفني/ المتلقي) أكثر شفافية وهجينة، إذ لم يعد دور المتلقي ينحصر في مجرد الاستغراق في تأمل ما أنجزه الفنان بعبقريته، وبفضل خياله الحر، وإنما العمل التفاعلي المعاصر يفترض إلغاء الحدود الفاصلة بين عناصر المثلث. ولاسيماوأن المتلقي قد منح دوراً في تنمية العمل الفني، بل وفي تحويل مساره."[2].

بدأت فكرة الفن التفاعلي بالازدهار أكثر ،حين وجد الكثير من الناس أنه من غير المناسب للفنانين أن يحملوا القوة الإبداعية الوحيدة في أعمالهم، بل ضرورة إعطاء الجمهور جزءاً من هذه العملية الإبداعية، فكان الفنان البريطاني (روي أسكوت AscotRoyمن أوائل الفنانين الذين أطلقوا النداء لتفاعل المتلقي، وكانت الفكرة الجديدة هي أن التفاعل والمشاركة لهما دور إيجابي في العملية الإبداعية.[3]"

1. التصوير الجداري في العراق:

شكلت مسيرة الفن التشكيلي المعاصر في العراق الذي مر بأدوار ومراحل، كانت كرد فعل لجملة من العوامل والحركات التي مثلت الركائز الأساسية والطبيعية للبنى التي ي اتخذتها الأعمال الجدارية العراقية"، وعلى مدى مسيرتها الفنية لتفرز تلك الأعمال وتعكس حقيقة تلك العوامل وقوامها. حيث نشهد مطلع القرن العشرين وبالتحديد في العشرينيات منه وقع اللمسات الفنية على الدرب الطويل للفن العراقي المعاصر مضيفة أولى الومضات، فعلى الرغم من بساطة تلك الأعمال فإنها مثلت خطوة جريئة وحيوية لمجال جديد لم يشهد مثله العراق. ولقد اتخذت اعمالهم طابعا دو سمات تعبيرية ورؤية جديد.[4]"

---

[1]- سلوى محسن حميد عبد الغاني الطائي، جمالية الرموز البيئية في الفن الجداري العربي المعاصر ، مرجع سابق ،ص 38.

[2]- عطية، محسن، اتجاهات في الفن الحديث والمعاصر، عالم الكتب، القاهرة، 2011.

[3] -Edmonds, E, Muller, L, Connel, M: "On créatives engagement", Visual Communication,2006

[4]- أسعد محمد يحيى مسلم، السيمات التعبيرية في الرسم العراقي المعاصر، مجلة كلية التربية للبنات والعلوم الإنسانية العدد 24،2019، ص448.

شأن الفن الجداري شأن الفنون الأخرى مر بمراحل تحولات أو تغيرات كثيرة وفي حدود البحث الحالي وتاريخيا إنّ الرسم في الأقل فإنّ الرسم الجداري العراقي المعاصر" قد بدأب الظهور بصورة واضحة في الخمسينات من القرن العشرين بعد مدة طويلة من السبات ،وهذا نابع من الواقع السياسي رهن الظروف الصعبة التي مر بها العراق ،وشكلت مسيرة الفن المعاصر المار بأدوار ومراحل ،كانت كرد فعل لجملة من العوامل والحركات ،التي مثلت الركائز الأساسية والطبيعية لبنى التي اتخذها الأعمال الجدارية العراقية وعلى مدى مسيرتها الفنية لتفرز تلك الأعمال وقوامها. "[1]

تأثرت جداريات السبعينات بالاستقرار الاقتصادي، والاجتماعي فقد كفت التجريبية عن بحوثها، ولكن ظهور الأسلوبية الفردية للفنان والتأكيد على تجربته التي تطورت في هذا العقد كانت المؤشر الأساسي له. كما أصبحت هذه الجداريات فن اختصاص وهو ذات أساليب تعبيرية تجريدية، وشخصية.

وتميز العديد من الفنانين بهذا الاختصاص ومنهم **الفنان غازي السعودي** تناوله البعض من موضوعاتها الإرث التاريخي والموروث الشعبي وكذلك كانت الجداريات في فترة السبعينات تأخذ الموضوعات التي تأثرت بأفكار الحرية والديمقراطية،وتحرر الشعوب ومقتبسة من كل لمفردات والرموز ،والسمة المعبرة عالميا عن ذلك مثل حمامة السالم ،و أقفاص الطيور و رمز المرأة و تحررها و رمز العمل والعمال ، وقد رسمت هذه الجداريات بأسلوب قريب من التكعيبية وهي نزعة مارسها الكثير من الرواد في أعمالهم الفنية .

وعلى سبيل المثال نجد جداريات « **الفنان نزار الهنداوي** »التي ضمت الحياة البغدادية والتقاط الاحتفاليات التاريخية وهي بعنوان(التأميم) والتي كانت قريبة من أسلوب الفنان يعبر بحرية وبسمو أعمقً ، فأخذت الأعمال تمثل بأشكال أكثر تنوعاً من ذي قبل، من حيث إشكالها وتقنياتها بل حتى من حيث رؤية الفنان لخامتها فهي مثلت اتجاهاً جديداوقدرته التعبيرية لهذه الرؤية.[2]"

استطاع الفنان "**كاظم حيدر**"المختص في الرسم ألجداري أن يخلق مناخاً مرتبطاً ببيئة الصحراء وتكوينها وامتدادها الشاسع ،وهكذالوحظ في الكثير من أعماله تأثير هذا التوجه،من خلال الاهتمام بالفراغ ومنحه قيمة تعبيرية في أعماله المختلفة"وبعد تخرجه من لندن لاحظ تأثيرات الرسام الإنجليزي فرنسيس بيكون FrancisBaconلقد مثلت مرحلة الخمسينيات ،والستينيات من القرن المنصرم أهم المراحل وشهد عقد الستينات تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة مما زاد المتخرجين المتخصصين في ذلك الجانب.ك

[1] – أسعد محمد يحي مسلم، السيمات التعبيرية في الرسم العراقي المعاصر ، مرجع سابق،ص 446.

[2] – سليم نزار، الفن العراقي المعاصر الكتاب لأول، فن التصوير، وزارة الأعلام العراقية ،1976، ص 231.

ما ازداد عـدد التجمعـات الفنيـة ومـن بـين تلـك التجمعات التي ظهرت جماعة المجددين ،والذين أقـاموا معرضـهم الأول و مثل هؤلاءالتجديد عندهم بالخطوط التأسيسية التي ظهرت معالمها في نتاجي الجيل الأول وفترة الخمسينيات ،لتأتي انطلاقتهم من العصر بكل أبعادها الإنسانية[1]."

جدارية نصب الحرية لجواد سليم:

فقد استعان الفنان "**جواد سليم** "في لوحته الجدارية نصب الحرية " في هذا النموذج بآليات التداول في الفن والفكر وطرح أفكاره التشكيلية، استطاع ان يتحسس ويتلمس أطيافه روحياً ويتجاوز الأماكانيات المادية، ليمنح مفرداته المقترحة والتي هي متمحورة حول الجسد، طابعاً أسطورياً، يتجاوز الفهم الشكلي وعمليات الاستنساخ فقد اتجه الفن العراقي منذ خمسينيات القرن الماضي باتجاه المفاهيم والأفكار بعيداً عن الأقنعة الجاهزة.

وخاصة عندما انتبه الفنان ابن التراث الممتلئ بالإشارات المثالية ، التي تربط حاضرنا بماضينا ،فاقترح الفنان مفردات تشري إلى العودة إلى التراث وإلى الأعماق ،فعلى سبيل المثال نجد (نصب الحرية) الممتلئ بالكثير من المعاني المتعلقة بالحضارة والتراث بأسلوب معاصر نجده يضيف إلى التراث الحضاري والإسلامي الفني خاصية خالصة تساعد على توظف الفن لصالح الأفكار المثالية ، فتحرك الذاكرة نحو الغد.[2]"

أما الفنان والرسام (**فائق حسن**) فقد وظف جدارياته التي اعتمدت على رموزٍ بيئية ضمن قوانين الواقع وتطوره، الحمامات البيضاء ،وهي كصمود نصب الحرية، كان له امتدادات في مجاميع الطيور التي جسدها ورسمها فنان وادي الرافدين كلها رموز ذات مرجعيات أصيلة.[3]"

تحوي هذه الجدارية على أربعة عرش منحوتة " ابتدأت بمنحوتة الحصان الجامع، وتليها منحوتة أبطال الثورة، ومنحوتة الطفل الذي يرفع يديه إلى السماء بجانب الفتاة الباكية، وأيضا منحوتة الأم الولود وصولا إلى منتصف النصب الذي نلاحظ فيه تواجد منحوتة السجين السياسي وبجانبه الجندي الشجاعوالعذراء، والفتاة الجالسة مع زوجها. وصولا إلىنهاية الجدارية التي مثلت منحوتة الدجلة والفرات.[4] "

2. التصوير الجداري في مصر:

[1]- عكاشة ثروت الفن العراقي سومر بابل وآشور، بيروت المؤسسة العربية والنشر، ص25. (بتصرف)

[2]- شوقي مصطفى الموسوي، المقاربة التداولية في الخطاب التشكيلي المعاصر في العراق ،مجلةنابوا للدراسات والبحوث مجلة علمية محكمة، العددان التاسع والعاشر،2015، ص 29.

[3]- عادل كامل، اللاعنف في التشكيل العراقي المعاصر، سلسلة كتاب الصباح الثقافي بغداد ،2009.

[4] - المرجع نفسه، ص 27.

لعبت الجدارية المصرية دورا كبيرا في تحقيق الأسس الجمالية لفن التصوير حيث قام الفنان المصري باستخدام عدد من الخامات المستحدثة من أجل مواكبة التقدم التكنولوجي" الذي شهده العالم مند نهاية القرن التاسع عشرا تمثل الجدارية، دورا مهما في ترابط المساحات مع بعضها البعض في المبنى وكذلك في البيئة المحيطة بها، لتؤكد وظيفة المبنى من حيث أنه سكني، أو تجاري أو منشئات عامة، أو حكومية، أو أن الجدارية تبرز الصفة الأساسية لهذا المبنى.

وتتطلب اللوحة الجدارية في بعض الأعمال تقنيا تمتعددة يمكن للفنان توزيعها في علاقات مترابطة بين أبعاد الرسم والأسلوب، وبين متطلبات المبنى الأساسية، رسالة أو موضوع عن طريق التشكيل البارز أو الغائر أو التصوير المباشر."[1]

وبالعروج الى الفن الجداري في مصر، فقد جاءت في كتابات (سيد القماش): حول أهمية الجداريات ويستشهد بها في القرنين التاسع عشر والعشرين، ويوضح مفهوم التصوير الجداري ووظيفته؛ وهو المرتبط في تاريخه بالعمارة، وكمثال على ذلك:

عمارة الحضارات القديمة، والفنون المسيحية، والقوطية وانتهاء بالفنون الإسلامية وفنون عصر النهضة الأوروبية، والتي لا يمكن فيها أن نفصل بين العمارة والدين والرسوم الجدارية. ثم يؤكد (السيد القماش): عن تنوع وسائط التعبير من حضارة لأخرى ومنها الفريسكو والفسيفساء وغيرها من الخامات.

وارتبطت هذه الخامات بكل من الفن والعمارة. وذكر (**السيد القماش**) في كتابه " العلاقة المتبادلة بين التصوير ألجداري والعمارة المعاصرة في مصر" مقدما نبذة عن العمارة الحديثة، والتي تطورت مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين. وتناول في كتابه العديد من الجداريات المصرية، والتي تؤكد على أن التصوير الجداري ليس تجميلا للمكان فحسب، بل عليه أن يتعامل مع الوظيفة الفعلية، ودعا أيضاً لإلزام الهيئات والشركات الكبرى وملاك العمارات الفخمة بأن يخصصوا مساحات في الواجهات الداخلية وكذلك مداخل العمارات بلوحات فنية."[2]

ومن أهم نماذج التصوير الجداري في مصر نجد جداريات الفنان التشكيلي "**عبد السلام العيد**" وسنقوم بإطلالة على أهم أعماله الجدارية مع توضيح أهم الخامات أهم الخامات المستعملة في الجدارية.

جداريات العيد عبد السلام:

تعتبر جداريات وأعمال الفنان عبد السلام العيد حوار بين الخامات والوسائط والمجالات فهي" تتعد السطح الى

[1]– خالد خوجيلي، إبراهيم خوجيلي، التصوير الجداري الحديثة وتطبيقاتها (مرجعسابق)، ص150

[2]– القماش السيد، التصوير الجداري والعمارة المعاصرة علاقة متبادلة، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا، مركز المحروسة للنشر، ص 112.

التجسيم والنحت البارز بالإضافة إلى التصوير واللون كشيء أساسي لتضم مجالات التصوير والنحت والعمارة في علاقة متجانسة ومتناسقة ومتوافقة.[1]

ويعتبر الفنان **عبد السلام العيد** فنان مصري ولد في الإسكندرية في العام 1943م وقد عرف عنه اهتمامه الكبير بالتجريب في مجال التصوير عامة، والتصوير الجداري خاصة حيث يعتمد في أسلوبه الفني على الجمع بين فنون التصوير و النحت والعمارة في محاولة لتحقيق وحدة عضوية بين تلك الفنون التي طالما توحدت وتواصلت في الحضارات القديمة. وقد شملت تجارب عبد السلام عيد الخامة والأسطح الجدارية بالأعمال الخاصة التركيب، واستخدم عبد السلام عيد العديد من الخامات الغير تقليدية في أعماله الفنية محاولا جمالياتها المختلفة عن الخامات المتعارف عليها في المجال الفني الجداري ومن أهم أعماله الجدارية موجودة في كلية الفنون الجميلة ،جامعة الإسكندرية وجدارية مستشفى القوات المسلحة بالإسكندرية"[2].

3. التصوير الجداري بالمغرب:

لقد عرف التشكيل المغربي لوحات تشكيلية متنوعة، تجمع بين الفطرية والكلاسيكية والددائية والانطباعية، والواقعية، والرمزية، والوحشية، والسريالية، والتكعيبية، والفن المعاصر بمختلف اتجاهاته البصرية، والرقميةوالتشكيلية.[3]"

والمغرب كغيره من البلدان العربية التي عرفت نشاطا مميزا في مجال التصوير الجداري "فتواجدت الجداريات وتزايدت الكتابات ،ولإنها هي مدونة حافظة للتاريخ والأمم وتنظم إلى قائمة الوثائق التاريخية، والمخطوطات التذكارية، لتزودبالمعلومات قيمة عن تاريخ الفن وعن الأديان والعبادات والطقوس فإنها أداة قوية للتعبير عن مظاهرهاالحداثي، وإن كانت في بعض الأحيان تعكس حالة الواقع."[4]

ومن أهم النماذج من الجداريات المغربية الحديثة.

- **جداريات أصيلة:**

مدينة أصيلة المغربية من أهم النماذج التي تعرف نشاطا في مجال الرسم على الجدران، إذ أصبحت الرسوم الجدارية تهدف إلى معالجة التشكيل البصري للواجهات المعمارية عن طريق الموضوع وتوظيف عنصر الإثارة، والتشويق والتغريب

---

[1]- هاني أحمد السيد، مدخل إلى التجريب في الأسطح والخامات المستخدمة في التصوير الجداري، دراسة ماجستير، جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة ،2006، ص37.

[2]- هاني أحمد السيد، مدخل إلى التجريب في الأسطح والخامات المستخدمة في التصوير الجداري ، دراسة ماجستير، جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة ،2006، ص37.

[3]- جميل حمداوي، تجليات الفن التشكيلي بمغرب، دار الريف الطبع والنشر الإلكتروني، ط1 ،2020.تطوان ،المملكة المغربية ،ص 5،93.

[4] - القماش السيد، التصوير الجداري والعمارة المعاصرة علاقة متبادلة، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا، مركز المحروسة للنشر، ص 112.

لاستقطاب الأنظار ولفت الانتباه وايصال المتعبة البصرية عن طريق قراءة خاطفة لأعين المارة في ظل الحركة السريعة والمتزاحمة للمدن والسيارات، والقطارات.[1]"

وتعددت مواضيع الجداريات في المغرب بتعدد مجالات الفن والحياة "وسمحت الجدارية من خلال أثرها الممارس إلى خوض مغامرة افتراضية، وانتقل التشكيل والخطاب الفني من بعده الميتافيزيقيإلى واقع حقيقي ينبذالجمود، وينفتح على كافة الأفكار والمجالات، وأصبحت بذلك سلطة في يد المثقف وسيلة توعية، وتهذيب أيضا مثلما حدث في الثورات العلمية ،والعربية في مسيرات الحراك يأخذ أشكالا متباينة في النوع والدور، حسب السياق الزماني والمكاني.[2]

ويقصد مدينة أصيلة المغربية عشرات الفنانين لترك بصمتهم على جدرانها العتيقة" إذ تعد كل واحدة من هذه الجداريات بصمة لكل فنان حيت يقام" كل عام الكرنفال السنوي في هذه المدينة الساحلية ،ذات الجدران الجصية البيضاء وهو تقليد جرى تطبيقه، و ليكون مناسبة سنوية لضم جميع ثقافات وشعوب العالم، لتقول كلمتها على الجدران هذه لمدينة التاريخية الأصيلة ،ونظرالاهتمام شخصيات معروفة في مجال السياسة ،والفكر والثقافة توافد عليها الفنانون ليقدموا أداء .وأصبح المعرض الذي يقام في أصيلة كل عام ضمن مقتنيات مكتبة **الأمير بندر بن سلطان** في المدينة والتي تشمل الفنون البيئية المعاصرة بهدف، في تحويل أزقة ومساحات هذ المدينة الصغيرة إلى صالة عرض كبيرة.[3]."

المبحث الثالث: أنواع ووظائف الجداريات:

1. أنواع الجداريات:

فن الجداريات ينتمي إلى التصوير أحيانا وإلى النحت بمختلف أنواعه أحيانا أخرى، وقد تشغل اللوحة الجدارية واجهة البناء أو نفق تنهض على حامل أقيم خصيصا لها في الشارع، أو الحديقة ،أو المدينة وصنفت الجداريات حسب مكان تواجده.

أولا: جداريات داخلية:

وتعرف على أنها تلك الجداريات التي تنفذ داخل المبنى المعماري وتحقق عضوية للمكان أي كان، كالمنزل أو فندق، مستشفى ،أو مؤسسة تعليمية أو غيرها، ويمكن أن تنفد على الجدران، أو الأسقف والأرضيات وهناك شروط يجب مراعاتها في تنفيذ الجدارية الداخلية نلخصها في عدة نقاط:

- مراعاة النسب والتناسب بين حجم الجدارية والمكان الذي ستنفد

[1]. القماش السيد، التصوير الجداري والعمارة المعاصرة علاقة متبادلة ، مرجع سابق ،ص 113.

[2]- خيرية محمد عبد العزيز، الأسوار العازلة كمدخل لمواجهة العنف، مرجع سابق، ص 35.

[3]- بلاسم محمد، الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، بغداد، مكتب الفتح ،2015، ص 134.

- دراسة العناصر المرئية وعلاقتها بنسب المكان ومكان الرؤية.
- ارتباط الخامة المستخدمة مع المكان من حيث نوعيتها أو من حيث ألوانها التي يجب أن تتناسب مع ألوان عناصر المكان مراعاة حجم الإضاءة سواءكانت طبيعية تتخلل المكان تتحرك بزوايا معينة حسب حركة الشمس واتجاهاتها أثناء النهار ،أو صناعية وهي في أغلب الأحيان تستخدم بشكل كبير وواسع.[1] "

وتقسم الجداريات الداخلية بدورها إلى عدة أقسام:

1) جداريات داخل المنزل:

وهي الجداريات المنفذة داخل المنازل بقاعاتها وحجراتها المتعددة حيث يميل الكثير من الناس للتعبير عن فورديتهم، فيقوم أحدهم " بتكليف فنان برسم لوحة جدارية داخل المنازل ويمكن أن ترسم الجدارية في مساحة محددة على الجدران، وليس شرطا أن تمتلئ كل حيز من الجدار، كما يمكن أن تكون في غرف الطعام، أو الحمامات، أوغرف المعيشة أو غرف نوم الأطفال.

كما ظهر مؤخرا أسلوب (الملصقات الجدارية)وهي عبارة عن رسومات مطبوعة بتقنيات عالية الدقة تعلق على الحائط بغراء مثالي لإخفاء عيوب السطح الجداري، وعدم استوائها ،،كما يمكن لورق الجدران أن يوفر عزلا نسبيا ضد الحرارة فضلا عن قدرته على إيجاد تأثيرات الراحة والأناقة المتميزة. [2]

2) جداريات القاعات والهيئات الحكومية:

يكون لها طابع رسمي حيث لابد من أن تؤكد هوية وطابع المكان لتعكس رسالة ايجابية لجمهور المشاهدين، ومن أبرز الأمثلة للجداريات الداخلية كثيرة ومتنوعة منها:

- جداريات المؤسسات المتنوعة وجداريات المؤسسات المتنوعة، كالثقافية، والتعليمية والترفيه يكون لها طابع خاص.

ثانيا / جداريات خارجية:

وهي الجداريات التي تنفذ في الأماكن الخارجية المفتوحة فتشغل المكان كله أو أحد الجدران سواء الشارع، أو الحوائط الخارجية للمباني "ولذاك فان طبيعة المكان الذي توجد فيه الجدارية الخارجية تتطلب شروطا تتلاءم مع طبيعة الخامة ومساحة اللوحة الجدارية وتتطلب إضاءة مسلطة، ولا بد من أن نراعي عدة شروط في تنفيذ الجدارية الخارجية وندرجها في عدة نقاط:

---

[1]- منى علي حيدر، تقنيات التصوير الجداري، مرجع سابق، ص40.

[2]المرجع نفسه ،ص 54.

- مراعاة طبيعة الإضاءة في أغلب الأحيان تكون معتمدة على ضوء الشمس نهارا فلابد من مراعاة الضوء الساقط عليها وكيفية توزيعه على اللوحة الجدارية. [1]"
- مراعاة نوعية الخامة التي ستنفذ بها الجدارية، لابد وأن تتحمل جميع العوامل الخارجية، فتكون على درجة من القوة والصلابة والتحمل والثبات لأطول فترة زمنية ممكنة.
- يجب الأخذ بعين الاعتبار نوع المشاهد المتردد على المكان، ومدى ثقافته في ترجمة وفهم مضمون الجدارية، ونوعية موضوعها، وهدفها، فالجدارية التي في مؤسسة تعليمية غير تلك التي في الشارع، أو التي على فندق، أو مبنى سكني، أو التي في المستشفى.

ومن أمثلة الجداريات الخارجية:

❖ **جداريات وجهة المنازل:**

ترجع أهمية التصوير الجداري عبر العصور إلى ارتباطها العمارة، وقدرته اللامحدودة على تغيير الإحساس بأبعاد الزمان والمكان"وذلك عندما يتخطى المصور الجداري مجرد استخدام أشكال زخرفية للتزيين إلى تصوير الموضوعات لحمل موضوعات فنية تاريخية،أوأسطورية، أو واقعية أو تعبيرية، تجريدية المعاصرة وغيرها.

كما يعاد استلهام التراث الثقافي والحضاري للشعوب أحد العناصر الفاصلة في فلسفة الجداريات في العصر الحديث واحد العوامل الرئيسية في ترسيخ ترابط أفراد المجتمع بالمكان ،والبيئة التي ينتمون إليها وهذا ما نلمس صداه من خلال التصوير الجداريّ."[2]

ومن خلال ما سبق نستنتج أن الجداريات المعاصرة تختلف عما كانت عليه في السابق فنجد التنوع في الأشكال والأماكن، والخامات، والتقنيات، وهو يشمل على وظائف ومهام عديدة، وتعبيرية، توجيهية، واجتماعية وثقافية.

2. وظائف التصوير الجداري:

لقد أدت الجداريات وظائف معينة كان من أهمها الاستعمال التقني للمواد لكن هدا الفن كان مكبلا بالموضوع الذي من أجله تصاغ الجدارية، لكن اللوحة المعاصرة تحاول أن تستعيد الشكل الجداري من إقصائها للموضوع وطريقة العرض الثابتة فكانأن اتجه الشكل إلى إقصاء كل محاولات الموضوع لسببين:

---

[1] منى علي حيدر، تقنيات التصوير الجداري ، مرجع سابق ،ص 54.

[2] – ياسر محمد أزهر، الجدارية ودورها في الحركة الفنية التشكيلية المحلية، بحث تكميلي للحصول على درجة الماجستير، قسم التربية الفنية، كلية التربية مكة، جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية ،1998،ص38

الأول:إن تعدد الأمكنة لا يسمح بتعدد المواضيع التي لم تعد لها أهمية في صناعة الصورة المعاصرة. والأمر الثاني:الحاجة المتجددة لصناعة جدار متنقل كلما دعت الحاجة إلى نقل الآثات والديكور من مكان لأخر،أو تحريكه ولمستجدات إعادة صياغة المكان، وكانت اللوحة الفنية تقف على جوهر المادة، وأصبح من الممكن القول أن التحويل الذي حدت في للفن هو تحول جوهري."[1]

لقد قسمت الوظائف التي تقدمها الأعمال الفنية الجدارية للمجتمع كالآتي:

الوظيفة التجميلية، الوظيفة التعليمية ، الوظيفة الدينية، الوظيفةالنفعية.

- ✓ مراعاة نسب المكان ومستوى ارتفاعه بالنسبة للموقع المعماري ومكان رؤية العمل الفني.
- ✓ مراعاة نوع الجمهور المتردد على المكان ومدى ثقافته في فهم وترجمة مضمون الجدارية.

1) الوظيفة النفعية:

ارتبط الفن الجداري بوظائف متعددة اكسبت من خلالها الجدارية قيمة وتعبيرا استيطيقا "فالأعمال الجدارية التي ينفذها الإنسان إضافة إلى دورها التجميلي الهام، فهي تقوم بدور نفعي هذا إلى الدور الذي يحتاج إلى نظرة فنية يمر بها الفنان والمتذوق الفعلي للعمل الفني وعلاقته بما يحيط به، حيث أن الأعمال الجدارية عادة ما تتميز بكبر مساحتها.

الأمر الذي يمهد لانتشارها ولتشغل أكبر مساحة من الفراغ،أضف إلى ذلك ما يمكن أن تقوم به الجدارية من تطوير قائم على أساس المعالجة الفنية لمواضيع الخلل المصاحبة للبناء المعمار."[2]

2..3 الوظيفة التجميلية:

تعتبر هذه الوظيفة من أهم الوظائف التي تجلب انتباه المتلقي "لما من مكانة هامة ومن أثر كبير في ايجاد علاقة قوية تربط المحيط بفئة كبيرة من أفراد المجتمع ، وفي أماكن تواجدهم بصورة طبيعية عن طريق الأعمال المنتشرة في الطرقات والممرات ، والمساحات الواسعة التي تضمها الأسواق ،والمطارات و المستشفيات ،والمدارس والجامعات ، وبالتالي وظيفة الفنان تكون في إتاحة الفرصة لتلبية حاجتنا إلى الجمال باعتباره مطلب هام وغاية يسعى لكثير من أفراد المجتمع للحصول إليها ،اذا نجد ان هناك اقبال كبير من أذى الكثير من هؤلاء الأفراد لاقتناء العمل الفني واختياره كتقنية مصاحبة للبناء ألمعماري.[3] " ونجد أن الجدارية لها الأثر الكبير فيإبراز الطلب الجمالي المتمثل في امتداد المشاهد واكتساب المحيط بالعديد من القيم الفنية والجمالية ،التي من شانها أن تغير العمل الفني.

---

[1] – ياسر محمد، أزهر، الجدارية ودورها في الحركة الفنية التشكيلية المحلية، مرجع سابق، ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

[3] المرجع نفسه ، ص40.

3.2. الوظيفة التعليمية:

تمثل الجدارية التعليمية وسيلة لتعبير عن أفكار ووسيلة نواصل بين الفنان، والجمهور" وإن موضوع العمل الفني وثيق الصلة بالعملية التعليمية التي من خلالها يكتسب الفرد مجموعة من العلوم والمعارفوبتالي تعكس سلوك الأفراد في المجتمع "وإننا على سبيل المثال نستطيع أن نتعلم ونكتسب العديد من الصفات الحميدة، ومن تم محاولة تطبيقها والاستفادة منها في الكثير من المجالات المختلفة، يتحقق من خلالها الكثير من الجوانب الإنسانية .

إن صفة الحب والتعاون والصبر والترابط مثلا جميعها صفات نستطيع اكتسابها من خلال عمل فني واحد يعبر عن معركة من المعارك أو حادثة من الحوادث.

تعطي انطباعا جيدا حول انتماء الفرد ولائه لوطنه، مجتمعه، ويقول **محمود البسيوني** في أحد خطاباته الموجهة للشعب قائلا: إنها من أهداف البلاد، ويمكن لها أن تتحقق في جانب الخبرة الإنسانية دون أن يكون للجوانب الأخرى، وخاصة الفنية منها دور فيها تم ذكر بأن الطابع القومي يظهر عادة في فنون الشعب

3) علاقة التصوير الجداري بالعمارة:

إن العمارة كانت دائماً وأبداً هي الصورة الصادقة والتعبير الدقيق لحضارة الانسان وتطوره، وسارت حضارة الإنسان وسارت معها العمارة جنباً إلى جنب في تتطور هادئ ،ورزين لا يفارقها طابعها المميز ويكون الارتباط بين التصوير الجداري والعمارة من خلال عناصر التشكيل، وسائط التشكيل، العناصر الإنشائية وفيما يلي نقوم بشرح هذه العناصر:

أ) عناصر التشكيل:

تتكون الأشكال المعمارية بتآلف عناصر التشكيل وهي الخطوط، الأسطح، الأجسام، ومن هذه العناصر يتميز بخواص هندسية وسمات مميزة والمعاني الإيحائية لها بالنسبة للمشاهد.

ب) وسائل التشكيل:

تتكون هذه الوسائط من مادة تشكل أسطحه وتحدد لونه أو يغطي السطح أو التأكيد على شكل ما، وسيخدم في التصوير الجداري لإدخال عنصر الجمال والحيوية والغنى للأسطح عند التعبير عن موضوع ما، وعندما يحتاج المبنى إلى تجسيد الفكرة بشخوص لا تنفصل عنه. [1]"

فالشكل المعماري هو الذي يتكون من أجسام وحيز فيه خطوط وأسطح، والمساحات التي يشغلها التصوير الجداري في الشكل المعماري هي عبارة عن الحوائط ونوافذ وأسقف وأرضيات، وهذه المسميات تندرج معمارياً تحت مسمى العناصر الإنشائية المعمارية، وهي بالتالي توضع ضمن الأفكار الأولية لوضع الخطة الآزمة لتكتمل عملية البناء وهي:

[1] – رشا محمد، هاجر سعيد أحمد، وآخرون على تفعيل نظرية المورفو في تصميم جداريات زجاجية معاصرة، ص 236.

ت) العناصر الإنشائية:

الحائط :هو عنصر معماري له عدة أشكال منه المنحني والمستقيم والمقوس، وقد يختلف أيضاً في التشطيب وفي حالة التقسيم وفي وظيفته الأساسية والتأثير والغرض الجمالي، وفي بعض الطرز المعمارية يعتبر الحائط له أهمية كبيرة عن غيره من الطرز الأخرى سواء كان الحائط للغرض زخرفي أو للغرض الاستعمالي.

ب) الأعمدة والقوائم: الأعمدة أو القوائم من العناصر الأساسية في البناء فهي تستخدم كدعامات للمباني الخارجية، وللعمود أشكال متعددة وأوضاع زخرفية تتناسب مع حجمه، ونوعه، وملمسه.

ج –العقود :

تعتبر أحد العناصر الأساسية المعمارية وتسمى العقود الباكية، وهي عبارة عن خط واحد مكون من وحدات منتظمة توضع في شكل نصف دائري أو على شكل حدوه حصان أو في شكل مذبذب أو على شكل قوس مفتوحة وغيرها من الأشكال، حتى تجعلها متماسكة بعضها ببعض بالضغط، والعقود تدعم نفسها كما يؤدي تماسكها من البروز إلى الخارج أو السقوط وتثبت على قواعد متينة، من الأسمنت من البداية حتى الطرف الآخر.[1]"

وخلاصة الفصل نستنتج أن فن التصوير الجداري كأحد هذه الفنون أهميته ،من كونه نوع من أنواع التعبير الفني القديم قدم الإنسان، فهو سجل يرصد تطور البشرية بكل جوانبها، يشمل تاريخ الرسم الجداري مجموعة واسعة من التأثيرات من مختلف الثقافات والأديان وتتطابق تطورات الرسم الشرقي تاريخيا مع تطورات الرسم الغربي قبل بضعة قرون، كما كان لكل من الفن الأفريقي، والفن اليوناني، والفن الروماني والفن الإسلامي، والفن المصري، والفن البيزنطي، والفن عصر النهضة، والفن الحديث.

في مرحلة عصر النهضة ظهرت تقنيات جدارية وكانت هذه المرحلة أكثر تفوقاً من حيث القيم الفنية، واستخدمت اللوحة الجدارية في التصميم الداخلي المعماري، وفي هذه المرحلة أيضا ظهر الموزاييك الفلور انسي من المرمر الملون، وبلغ مرحلة الكمال.

أما في المراحل الحديثة، فقد أصبحت اللوحة الجدارية أكثر تواصلاً مع العمارة في التصميم الخارجي، وذلك بتغطية الجدران الخارجية على مساحات كبيرة بلوحة جدارية، أو أكثر وبتقنيات مختلفة.

[1] – برنارد ماير ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، مسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية للنشر ص 97.

الفصل الثالث

المبحث الأول: الفن التشكيلي الجزائري المعاصر.

- تعريف الفن التشكيلي المعاصر.
- خصائص الفن التشكيلي المعاصر
- اتجاهات الفن التشكيلي الجزائري المعاصر
- نماذج فنية معاصرة من الفن التشكيلي الجزائري.

المبحث الثاني: ظهور التصوير الجداري بالجزائر.

- جذور التصوير الجداري بالجزائر.
- مراحل التصوير الجداري في الجزائر.
- أهم الر واد الجداريات المعاصرة.
- تحليل نماذج من الجداريات المعاصرة

المبحث الثالث: قراءة في لوحات الفنان التشكيلي محمود طالب

- السيرة الذاتية للفنان.
- أهم المعارض والمشاركات الفنية.
- الخط العربي عند محمود طالب وعلاقته بالتصوير الجداري.
- تحليل لوحات جدارية للفنان محمود طالب.

تمهيد:

عرفت العالم منذ بداية القرن العشرين انفتاحا معرفيا وثورة معلوماتية نتيجة التطور التكنولوجي والاضطلاع على التجارب العالمية والاستفادة منها ما يتلاءم مع طبيعة المجتمع "كل ذلك وغيره أثر على فكر الفنان ورؤيته اتجاه قضايا مجتمعه، وأصبح يعيش في واقع متجدد مما دفعته إلى المساهمة في ربط الفن بالمجتمع، والاهتمام بقضاياه عن طريق نتاجه الفني ، إلى أن وجود الفن يرتبط دائما بالظروف الاجتماعية ويتطور وفقا لقوانينه، ويؤكد التاريخ الاجتماعي للفن أنّ الأشكال الفنّية لا تنشأ عن وعي فردي فقط ، وإنما هي أيضا تعبير عن نظرة يحددها المجتمع تجاه العالم.[1]"

I.المبحث الأول: الفن التشكيلي الجزائري المعاصر.

1. تعريف الفن التشكيلي المعاصر:

لقد تعددت التعريفات حول الفن التشكيلي المعاصر واختلفت بينها عند الكثيرمن النقاد والمفكرين وهذا ما يؤكد صعوبة إيجاد تعريف شامل وكامل له، إذا يمكننا اختصاره في مدرسة أو ،أسلوب معين أو حتى صفة خاصة "وتتضمن كلمة معاصر معنيين: أحدهما التزامن ، والآخر المواكبة ،ويرتبط هذا المصطلح بظهور سيماته الشكلية والثقافية ونمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد.[2]"

وإذا قمنا بتعريف الفن التشكيلي المعاصر لوجدنا أنّه "مصطلح يضم اتجاهات فنّية ظهرت في الستينيات من القرن العشرين وامتدت حتى وقتنا الحالي مثل : الفن المفاهيمي ، الفن الفقير ،فن الجسد فن الأعمال المركبة، وإلى غير ذلك من الأعمال التي تدخل في اتجاهات ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي."[3]

كما عرفه الدكتور محمود (أمهز) بأنه « محاولات جديدة ذات طابع ارتجالي ، فقدت التقاليد الأكاديمية ودخل الفنان في عملية اختيارية ستقوده للتعرف على طبيعة هذه المواد ودراسة خصائصها ، والإفادة منها ومما تقدمه له الصدفة والتي تدفعه للتفكير، والتأمل والاكتشاف من خلال مراقبته لهذه المواد الجديدة التي ستحتفظ بخواصها الأساسية وطاقتها الأولى » .[4]

---

[1] – عبد الناصر غارم، القضايا الاجتماعية في الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص 302.

[2] –أمهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم، بيروت، 19981، ص 202.

[3] – أنطوان جوكي، فنون ما بعد الحداثة استكمال للحداثة نفسها، مجلة آفاق المستقبل العدد 16 ،2012 م، ص38.

[4] – أمهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص 202.

وعرفه (كاي نيك)بأنه: «نشاط يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها وخرق الحدود المتعارف عليها، يتولد من انعدام اليقين، ويسعى إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده ».[1]

والفن التشكيلي المعاصر امتداد لما وصل إليه الفن الحديث من تحرر الفنان استخدام عناصر العمل الفني بشتى الطرق، والأساليب الأداء الفنّي وأصبح الفن لا يتميز بأية سيمات محددة، بل يتميز بصفات واتجاهات متعددة، ومتضاربة يغلب عليها الفردية حيث اتجهت الفنون نحو تحقيق الوجود الإنساني للفنان."[2]

أما إيهاب حسن فيحاول إيجاد تعريف آخر للفن التشكيلي المعاصر يقترب من تعريف سابقيه فيقول: «إن الفن المعاصر يمثل نوعاً من الانفجار الذي أدى بالحداثة وموضوعاتها إلى التشتت في وحدات الفن المعاصر، كنبش في الأسس وكسر القوالب والخروج على النماذج، بل إنّ هناك تفجيراً للأشكال وتدميراً للإنسان على نحو خارق وخروجا عن خط الصيرورة التاريخية في صورة طرح جديد» .[3]

ولتوضيح مصطلح ما بعد الحداثة تقدم روز مارجريت Margaret A. Rose تعريفا وآراء حول الأفكار السائدة على ما بعد الحداثة «إنَها حركة جديدة تتفهم كل شيء وتتقبله .ومن هنا يجدر الذكر أن الناقد الفرنسي ليوتار Lyotard والناقد العربي إيهاب حسن يتفقان على أن ما بعد الحداثة ليس فيه تجديد» .[4] ومن خلال هذه التعريفات يتضح بأنّ مصطلح الفن المعاصر مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة Postmoderne Art وهو عبارة عن مصب واحد لاتجاهات فنية متنوعة، وقد سطعت نجوم هذه التيارات بدايةً في المجتمع الغربي في منتصف ستينيات القرن الماضي وتمتد ليومنا هذا .

2. خصائص الفن التشكيلي المعاصر:

إن الفن التشكيلي المعاصر كان له نصيب من التطور، والتقدم عبر العصور هذا يقود للحديث عن مجموعة من الفنانين كانت لنا معهم رحلة عبر تاريخ الفن التشكيلي المعاصر ويحتوي هذا الأخير على مجموعة من الخصائص الفنّية والتي ندرجها فيما يلي:

---

[1]–كاي نيك، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، ط 2، الهيئة المصرية العامة، 1999، ص 26.

[2] – مها محمد السد يري، الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، المجلة الأردنية، المجلد 10، العدد 4، 4017، الرياض، ص 124.

[3] – الدليمي منذر فاضل حسن، انعكاسات الرسم فيما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ص3008 .

[4] – روز مارجريت ما بعد الحداثة (تحليل نقدي) ، الألف الكتاب الثاني، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص25.

❖ تجاوز العمل الفني حدود قاعات العرض ليشمل العالم" وأصبح الفنان يعبر رغبته لدخول جسدي في العالم، والانتقال من اللوحة إلى المدى المحيط بها، مستبدلا إطار اللوحة بإطار الوجود، الذي يقدم له مدى تشكيّلياً لا حدود له.[1]"

تبنى الفن التشكيلي المعاصر طرح العولمة والدعوة لفهم الآخر وتبادل الثقافات وتعددها وقبولها لكل الأشكال ورفضت النماذج المتعالية وقبول التغيير المستمر

❖ إن الثورة المعرفية في مجال المعلومات والتكنولوجيا الاتصال، قد ساعدت في نقل الفكر من الفن الحديث إلى الفن المعاصر حيث الانتقال من فكرة الإشباع المادي إلى فكرة الإشباع المعنوي.[2]"

❖ يتميز الفنانون المعاصرون بلجوئهم إلى مواد أقل قيمة من المواد التشكيلية التقليدية، وباستخدامهم أجزاء من أعمال فنية سابقة أعادوا تشكيلها، أو توظيفها بطريقة ساخرة أو مضحكة وهذا ما قاد في نهاية الستينيات من القرن الماضي بفن هجين يشكك في مفهومي الأسلوب، والأصالة.

❖ تغيرت الفكرة السائدة والمرتبطة بالعمل الفني فأصبح الفن يستجيب لحاجات الإنسان الوجداني.

❖ يشكل الخطاب الثقافي للفن المعاصر فنا تفكيكا تجاوز ما سبقه من فنون من حيث القوالب التقليدية.

❖ توسيع مفهوم العمل الفني بشكل يجعله يتميز بإنجازات مختلفة كأروقة مزودة بتجهيزات الفيديو وكذلك تفجير الحدود بين الأنواع الفنية "[3].

3. اتجاهات الفن التشكيلي الجزائري المعاصر:

سعى العديد من الفنانين التشكيليين الجزائريين في مطلع القرن العشرين إلى إيجاد حركة تشكيلة جزائرية متميزة ظهرت بصمتها في أعمال نخبة من الفنانين الجزائريين ، والفنانات في المعارض والمحافل الوطنية ، والدولية الفنية " فأضحى مشروع الحداثة والتغيير الشغل الشاغل لهم ،فاتجهت جهودهم إلى ممارسة فنية حداثية، فتخلصت من الهزل المعرفي، الذي أصاب ذاكرتها بالخواء رافضة سحر التقليد ، والتفكير الأسطوري الذي يبقيها حبيسة السلطة الأبوية ، وقد أرادت تلك المشاريع أن تصنع خصوصيتها وتجعلها منفردة الأمر الذي ينفي عنها المماثلة ،والمطابقة مما يفتح الآفاق أمام تجارب انزياحية.[4]"

---

[1] – أمهز محمود، التيارات الفنية المعاصرة، ط 1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ص 260.

[2] – إسراء حامد علي الجبوري، سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة، مجلة جامعة بابل العدد2 ،2014، ص 1068.

[3] – أنطوان جوكي، فنون ما بعد الحداثة، مرجع سابق ص82 .

[4] – بن عزة أحمد، خالدي محمد، الانزياح في اللّوحة التشكيلية الجزائرية بين الحرية والالتزام، مجلة البدر، جامعة بشار، المجلد 10، العدد 9 ،2018، ص1019.

والجزائر جزء من هذا الإطار تشكّلت فيها لوحات فنية نقيس من خلالها مستوى الوعي للمتلقي والإبداع عند الفنان " وقد ظهرت بوادر فردية مشجّعة في تغيير الأساليب واستعمال تقنيات وخامات معاصرة، خرجت عما هو مُعتادا ومألوفا، كان لحرية التعبير أثر واضح في إنتاج العمل الفنّي الجزائري.

ولم يكن التزام الفنان الجزائري للفّن مفروضا عليه، بل كان ذلك عن قناعته لقيمة التاريخية وموروثة الحضاري، أين استطاع أن يحافظ عليها من تلقاء نفسه،وحينما دَعَت الضرورة إلى التطور وتغيير الأساليب الفنّيةوالتأقلم مع ظهور مفاهيم الحداثة، فقد صاغَ أشكالاً مختلفة من حيث أغراضها، تجاوز فيها حدود المبالغة في إدانة أخلاقية الفن ولم يبالغ في تقدير القيمة الجمالية بل الأخلاق والفن، والجمال، كلهم في خدمة المجتمع وتنويره إلى الطريق الصحيح[1]."

ومن الواضح إذا أردنا إعطاء رأينا حول التجربة المعاصرة في الجزائر فسنقول إنّها جملة من التفاعلات الفكرية في شتى ميادين الفن بعد فترة الاستقلال" وهي نفسها الفترة التي ظهرت فيها المعاصرة في الفن أو ما تعرف بمرحلة ما بعد الحداثة ،حيث سجل الفنان الجزائري على اختلاف توجهاته الفنّية ودون مراعاة جانب التكوين الأكاديمي ،أو العصامية في بناء الحركة التشكيلية المعاصرة داخل الوطن ،ولكن الأمر الأكيد أنّ أوجه المعاصرة في الممارسة البصرية خلال العشرية الأخيرة قد تغيرت فلسفتها ورؤيتها .وعليه كان من اللزوم تحديد مفهوم الإنتاج الفنّي المعاصر في مختلف الأدوار. "[2]

عالج الفنان الجزائري موضوعات جديدة معاصرة، وكانت بنفس الأسلوب والصّياغة وقوة التّشكيل والتعبير "فليس بمعنى أنه يرفض القيم الجمالية في الفن، وإنما يجعل الأولوية للأخلاق على حساب الجمال، كما وصل الحال مع الفيلسوف والروائي تولستوي، وأفلاطون، والذين أرادوا أن يجعلوا "من الفن أكثر ملائمة مع الأخلاق ودعوا إلى المحبة والخير والسلام، لذا يجب أن يقلع الشعراء عن وصف الأبطال وهم يتصارعون ومنظر الدماء في المعارك، إن مثل هذا الشعر، يعلم الأطفال العداء والبغضاء بينما الصدق تعلمهم المحبة.[3] "

4. نماذج فنية معاصرة من الفن التشكيلي الجزائري.

تعتمد الفنون المعاصرة على جزء كبير من الوسائط الحديثة، وخامات مختلفة بشكل تقني من أجل إخراج العمل الفني لأرض الواقع، والجزائر كغيرها من البلدان التي شهدت نقلة نوعية في الفنون، منذ بداية القرن العشرين ويمكن هنا

---

[1]– أحمد شيال، الفن بين المغالطة الأخلاقية والجمالية، دراسة في الفكر الفلسفي المعاصر قسم الفلسفة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ص 4.

[2]– تريكي حمزة، جيفري نوال، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر بين إشكاليات الحضور وأزمة التلاقي، مجلة جماليات، المجلد 08 العدد ،1، 2021، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر،120.

[3] – بن عزة أحمد، خالدي محمد، الانزياح في اللوحة التشكيلية الجزائرية بين الحرية والالتزام، مرجع سابق، ص 1023.

تأشير تجارب معينة فنية معاصرة اتخذت من التقنية الحديثة، ومن مساحات اللوحة للتعبير عن قيم إنسانية مشتركة وجعلت الوسائط مجرد وسائل للتعبير بشكل يتفق مع روح العصر والخطاب الفني.

ومن هذا المنطلق نذكر بعض النماذج من الفنون المعاصرة التي شملتها الحركة التشكيلية الجزائرية المعاصرة.

1.4. الفن المفاهيمي:

يعد الفن المفاهيمي من الفنون التي ظهرت حديثاً ،وجاءت محاولة للفت الانتباه نحو عالمنا المعاصر وما شهده من تفكك في أوسع النطاق في بنى المؤسسات التّقليدية ،والفنون البصرية "وذلك على اعتبار أن المفاهيمية حيوية في تعاملها مع المؤسسات الجمالية في إنتاج العمل الفني فالفن يقوم على أساس ترجمة الفنان فكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير.

تحرر الفن المفاهيمي في العصر الحالي من القيود الاجتماعية، والثقافية ولكن بمنطلقات فكريّة خاصة، وبدأ الفنان يتمتع بفضاء واسع من الحرية جراءَ التّعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه. وذلك من أجل اختصار المسافة بين الفّن والحياة، بمعنى التّوجه نحو العمل بشكل مباشر بداية من الخيال، هذا النوع من الفّن حدسي يتضمن كل العمليات الفّكرية وليس له سوى أن يتحرر من المهارة الحرفيّة للفنان، حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بداية من اتجاهات الفن الأخرى. فالفكرة أو المفهوم في الفن المفاهيمي هو أهم جانب من جوانب العمل، فعندما يستخدم الفنان هذا النوع من الفنون فإن كل التخطيط والقرارات تتخذ من قبل تنفيذ العمل[1]."

ويتضمن الفّن المفاهيمي العديد من الممارسات، والاتجاهات الفنية مثل فن الجسد، فن الأرض، فن اللغة، وجميعها تذهب على قطع الصلة مع الموروث، والتخلص من أشكال الفن التقليدية، وطرق استهلاكه.[2]"

ويشير الدكتور **محمود أمهز** بقوله عن نشأة الفن المفاهيمي «ارتبط الفن المفاهيمي بالمعرض الذي أقيم في متحف ليفركوزن Leverkusen في ألمانيا عام 196 ويتضمن الفّن المفاهيمي العديد من الممارسات، والاتجاهات الفنية مثل فن الجسد، فن الأرض، فن اللغة، وجميعها تذهب على قطع الصلة مع الموروث، والتخلص من أشكال الفن التقليدية، وطرق استهلاكه.[3]"

---

[1] – زهرا هادي كاظم، رؤى صادق محمود العكام، إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة الفن المفاهيمي أنموذجا، مجلة كلية التربية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 34 ،2017 ص287.

[2] – آل وادي، علي شناوة، والحسيني، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، دار صفاء للنشر، ط1،2011،1ص338.

[3]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ويشير الدكتور محمود أمهز بقوله عن نشأة الفن المفاهيمي «ارتبط الفن المفاهيمي بالمعرض الذي أقيم في متحف ليفركوزن Leverkusen في ألمانيا عام 1960،وأطلق عليه اسم مفهوم وأن عبارة (**فن مفهومي**) صارت مدلولا، ومعادلة لمادة مدونة ومعقدة، أو رسالة غامضة من الفنان، حيث تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه، أي أن الفن المفهوم يمثل من هذه الزاوية مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي، تشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن» .[1]

فلو نظرنا إلى المفهوم الأول للفن المفاهيمي والذي تأسس بناء على تجارب ذاتية، "فسنجده يتسم بالتمرد وتحاول استبعاد كل موضوع ، أو عمل فني ذي اعتبارات جمالية تقليدية ، وسنجد أنه شامل للعديد من التجارب حتى التي سبقت ظهوره ، غير أن بعض الفنانين مثل **جوزيف كوزيث**Joseph Kossuthيكاد يلخص معنى الفن المفاهيمي في جملة واحدة "الفن يصنع المعنى "، ونجد أن أعماله تشرح هذه المقولة بشكل دقيق ، خاصة لو فكرنا في الدافع الذي يجعله يعرض كرسي ، وصورة ، وورق بها نص وتعريف الكرسي ، كما نجد أن هذه المقولة تجيب عن أي تساؤل حيال أي منتج بصري يصّنف على أنه عمل فني ، بل تضع المتلقي أمام ظاهرة يحاول تأملها وفهمها كبديل عن تذوقه المبني على مخايل جمالي مؤسس من خبرات سابقة[2]."

أما عن واقع الفن المفاهيمي في الجزائر ،من السهل التعامل مع خارطة التصنيفات للمذاهب والاتجاهات وأنواع العمل الفني الجديدة خاصة من بدايات تبلور الفكر الفني الحداثي "فنلاحظ توجه فئة من الفنانين الجزائريين اتجهوا نحو الفن المفاهيمي في أسلوب جديد ،يعتمد من خلاله على عدة وسائط يمكن من خلاله التعبير بصرياً عن موضوع عمله الفنّي مع الحفاظ على القواعد التقليدية لهذا العمل. لكن مع مواكبة التطور التكنولوجي في نمط تصويري معاصر.

وهذا الشيء الذي نلمحه بكثرة خاصة في أسلوب كل من (**يزيد أولاب" 1958**) في عمله الفني «نصر الحرية »عام 2019 وكذلك عمل الفنان (**حاجي بشير**) التي جاءت أغلبها بخامتي البرونز والنحاس، وقد حاكت الجانب الإيثنولوجي للكائنات خاصة في نموذج أعماله الفنية التي تحاكي الحمار الذي يرى بأنه ضحية وعنيد.[3] "

[1] – أمهز محمود، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ص 483.

[2] رضا جمعي، البعد المفاهيمي للفنون البصرية اشكالية التصنيف، مجلة جماليات، العدد 70، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، ص 68.

[3] – تريكي حمزة، البنية التشكيلية للوحة الجدارية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث، قسم، لفنون ،كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس ، مستغانم ،الجزائر 2020/2019،ص 76.

ولعل الفضل يعود لهؤلاء الفنانون في نجاح واستمرار الفن المفاهيمي "التي اعتبرت من التعابير الجديدة على أوجه الفن البصري الحديث بالجزائر لتمهد لميلاد أسلوب فنّي بصّري معاصر في مجال النحت سعى من خلاله فئة من الشباب إلى خلق مكانة له على الساحة الوطنية.[1]"

2.4 المنمنمات المعاصرة:

بعد استقلال الجزائر ظهر مجموعة من الفنانين حملوا على عاتقهم مهمة الحفاظ على الهوية الوطنية من خلال تجسيد مبادئ التصوير المعاصر، وعليه اخترنا النظر في المنمنمات المعاصرة للفنان" هاشمي عامر "لمعرفة تجليات التجديد والخروج عن المألوف والانزياح عن اللوحة التشكيلية.

فكانت أعماله "التي تمتد لأكثر من عقدين، والتي تميز بتنوعها وتراكب الألوان فيها، حيث لا نرى في منجزاته الفنّية الفروق بين المناهج الزخرفية، والنباتية الهندسية، حيث تعطي الانطباع بأن العنصرين متآلفانوفي حوار دائم، فسجلت إبداعاته بصرامة وبأناقة التقنيات المستعملة، خاصة في استعماله لفن **الأرابيسك.[2]"**

وللفنان هاشمي عامر لديه إنتاج وفير وغزير ما بين المنمنمات والرسومات التخطيطية مساره الفني "فجاءت تحفه غزيرة بما تحتــويه من مضامين وقيم فنية، وفلسفية، ورؤية جمالية لدقتــها الواضــحة في أصغر التفاصيل ناهــيك عــن توظيـف الزخــرفة الإسلامية وما تتطلبه من دقة الأعمال، إلى أن الفنان الذي تأثر بالمدارس الصينية المعروفة أيضا بمنمنماتها الخلابةوبتقنياتها في عالم المنمنمات.[3] "

ومن خلال أسلوبه الفني المتميز استطاع كيف يوظف أعماله الفنية ما جعله كثير الإنتاج مقارنة بغيره من مقارنة بغيره من الفنانين، وامتازت أعماله بالدقة والبساطة.

ولعل الشيء الذي يلفت انتباه أعمــاله ويميزها عن غيره من فناني المنمنماتهو عدم الإخلال بجمالية فن التصوير مما يجعل أعماله مجالاً للبحث والدراسة فنجد في أعماله التجديد" من خلال ذلــك الكسـر والإحاطة بكل النـظم التقـليديــة التي تعودنا على رؤيتها في عالم المنمنمة، سواء في عناصر اللّوحة نفسها، أو اللوحات الزخرفية.[4]"

---

[1]- تريكي حمزة، البنية التشكيلية للوحة الجدارية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، مرجع سابق ،ص 76.

[2]– **الأرابيسك** : **أو** الرقش العربي الإسلامي يعتمد بالدرجة الأولى على صيغ معينة ،بعضها مأخوذ عن النبات و بعضها تجريدي مبني على أصول جمالية هي التناسب و التقابل و التكرار : ينظر (عياض عبد الرحمن أمين، محمود حسين عبد الرحمن، دلالات الشكلية للفن العربي السالمي في الرسم الأوربي الحديث، هنري ماتيس بابلو بيكاسو ،بول كلي ، مجلة الأكاديمي العدد 60،سنة 2011 ، ص 114.

[3] – وزارة الثقافة، هاشمي عامر، مسك الغنائم، الجزائر، معرض منظم في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 34 (بتصرف)

[4]- بن عزة أحمد، خالدي محمد، الانزياح في اللوحة التشكيلية الجزائرية بين الحرية والالتزام، مرجع سابق، ص1020.

شارك الفنان هاشمي عامر في عدة ورشات ،ومعارض فنية ومن أجل تطوير موهبته وصقلها،فدخل إلى عالم التكوين والممارسة وزار أثناء تكوينه الفني إلى عدة مدن أوروبية "كمدينة بكين الموجودة بالصين ،وانضم إلى أكاديمية الفنون من (1985 -1988)وعلى هامش سفره كان يقوم برسومات تخطيطية لكل ما تقع عليه عينه في الصين مقتدياً بالصينيين أنفسهم الذين كانوا يفعلون الشيء نفسه عند زيارتهم للغرب ، أو كما فعلت فرنسا في الجزائر عندما جلبت فنانين مثل دو لاكروا ، أوراس فارنيه، فروت مونتان وغيرهم ,وقد استعمل الفنان الرسومات التخطيطية كثيرا في الصين وبعد عودتهبسنوات أقام أول معرض له في متحف المنمنمات "مصطفى باشا" ، الذي لم ينل نجاحا كبيرا نظراً لتزامنه مع جائحة كورونا ، لكن سنة من بعد ذلك عرض أعماله في قصر الثقافة "مفدي زكرياء .[1]"

يقدم الفنان التشكيلي (هامشي عامر) للوهلة الأولى لفن المنمنمة لمسة شخصية معاصرة تميزها عن المنمنمات الكلاسيكية وكان متشبعا بحضارة الثقافة والتراث الشعبي الجزائري "وإن ظل وفيا لأصول فن المنمنمات هذا الفن المعروف بأبعاده المصغرة، إلا أنه أدخل تحديثاً واضحاً في تناوله لهذا الفن، وخلافا للمواضيع المعروفة المستشـــرقين وعشاق الفن العربي الإسلامي، فاستعمل الفنان هذا الفن في إبراز مواضيع الساعة، لاسيما الأوضاع السائدة في العالم العربي.

إن من يلاحظ أعماله الفنية ويتعمق فيها، سيتولد لديه نوع من الرفض على أساس أنها مجزئة أو مقسمة إلى قسمين اثنين.[2]"

استوحى الفنان هاشمي عامر أعماله من التراث الجزائري وقام بخلق حوار وتبادل بين التراث ومتغيرات العصر ومن بين أهم أعماله فجاءت لوحة المتروكة "التي رسمت مجموعة من الأطر أما الإطار الخارجي الذي سمكه حوالي 1سم فتضمن زخارف نباتية متشابكة ومتواصلة، توحي بالديمومة والأزلية متبادلة الأدوار على امتداد الإطار موظف اللونين الأزرق والأحمر التي كتبت في داخله أبيات شعرية من قصيدة "اللغة العربية " للشاعر المصري حافظ إبراهيم.[3]" وبناء على ما ذكرناه نجد الفنان هاشمي عامر واحد من كبار فناني الفن التصويري وله منجزاتعظمى لها آثارها الفنية في تاريخ الحركة التشكيلية الجزائرية، والفن العربي على وجه العموم.

3.4 فن البيكسال:

[1]– صابر هنان ، بن ساحة عبد الله ، التصوير الإسلامي وتجلياته في الفن التشكيلي الجزائري من خلال منمنمات هاشمي عامر، مجلة الحوار الثقافي العدد، 2 المجلد 10، 2021 ، ص،227.

[2] المرجع نفسه ، ص228.

[3] – فريدة بنت عبد هلا بن عايض المنتشري الشمراني، الخالق في شعر حافظ إبراهيم، رسالة ماجستير قسم الدراسات العليا، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية ،2010، ص 2 .

شهدت التشكيلية الجزائرية كما هائلا من مختلف الفنون المعاصرة وعرفت ثلاثة أجيال مختلفة ساهمت في إحياء وتطوير الفن التشكيلي المعاصر جيل تواصل في فترة الأربعينيات وتعامل مع بعض الأساليب الحديثة، وجيل بداية التغيير من فترة الخمسينيات تم جيل التغيير الجذري في فترة الستينيات، "والذي ضم مجموعة من الفنانين الشباب المؤمنين بضرورة تجاوز الأساليب التي كانت موجودة من أجل إيجاد نمط وطني متميز بطابع عربي إسلامي، بربري، إفريقي، هدفه الأول استرجاع الهوية الوطنية المفقودة.

وإن عدم التدرج على الأساليب الفنية وهو ما نلمسه في الانكباب حول أسلوب فني واحد، أو توجهات فنية جماعية نحو أسلوب معين، وهو ما شكل شبه فراغ في الأسلوبية؛ الأمر الذي نرجعه إلى مراعاة الفنان لمستويات التلقي لدى الفرد، والملل.

ويعتبر الفنان التشكيلي (مقدس نور الدين) فنان معاصر برع في تنفيذ لوحاته بحس فنيّ في التّعبير عماّ تبعث فيه الحياة بطرق وتقنية حديثة لما هو أصل تقليدي، تراثي يعطى البصيرة فيها فيجسدها بحكمة بارزة للهويّة،مثلما نجده في لوحة (الشّدة) ذلك الزي التقليدي والدال على الهمة، والأناقة بألوانه ولمعانه الذهبي والفضّي، وهي الألوان التي نجدها في كامل خلفية اللوحة بدرجات متفاوتة، وما أبرز التراث وأصالة اللّباس في هوية الطفلة، هو الجبين الفضّي الذي يوضع فوق العّصابة على رأس الطّفلة، وهو من الحلي القديم والأصيل لزينة المرأة الجزائرية.[1]"

هذا ما نجده أيضا في لوحة ("القبائلية) بألوان فسيفسائي توحي بالثقافة الغنية لهذه المنطقة، فتتميّز كل مدينة بتراث تقليدي خاص، تعمره الآن الحداثة والإبداع والتغيير، فكانت هذه الأعمال تمثل النماذج الأصلية للهوية الجزائرية بطريقة فنية معاصرة وكذلك نلاحظ في لوحة "طفل الطربوش " وفي يوم اختانه بعباءته وطربوش الدالة على الطّهارة. وهي عبارة عن لوحات لشبان وأطفال كرمز للجيل المنتظر في ظل العولمة والتطور التكنولوجي، ولكن في زي وطابع جزائري تراثي محض أعاد تجسيده بأسلوب خاص ومعا صر.[2] "

ساهم الفنان المعاصر "مقدس نور" الدين بريشته الفنية المعاصرة والتي لم تقصر فيه لنقل الأفكار، وتكررا التراث بصورة مشابهة للماضي" بل تعمّق تدريجيا في تكنولوجيا الأداء وإضافة طابعاً جديداً هو فن البيكسال في التّشكيل والتّبصر، والتطور في القيم الفنية للوحة البصرية بصيغة تساعد على إبرازالتقدم والتطّور الحضاري مع حياء التراث

والفنان وهو يؤدي ريشته بحس في التعبَير عما تبعث فيه الحياة بطريقة وتقنيةحديثة ،وأصيلة،وتقليدية، وتراثييه يعطي البصيرة فيها ،فيجسدها بحكمة بارزة للهوية الجزائرية مثلما نجده في لوحة (الشدةَ)"في صورة شخصية لطفلة

[1] – مقدس حفيظة، الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر، مجلة دراسات فنية، المجلد الأول، العدد، الأول، 2016، ص 34.

[2]المرجع نفسه ، ص 39.

من الغرب الجزائري ، حاملة الجرّة بابتسامة البراءة والسعادة ، مرتدية لباسا يعكس الرزانة والهمة والأناقة مطرزا باللوني الذهبي ،والفضي في اللون الأزرق والأبيض وهي الألوان التي نجدها مجزأة في كامل الخلفية اللوحة ،بدرجات متفاوتة والذي أبرز التراث وأصالة اللّباس في هوية الطفلة هو الجبين الذي فوق العصابة ذهبية اللّون عل الرأس وهو من الإكسسوارات القديمة جدا والأصيلة لتزيين المرأة الجزائرية."[1]

5.3الواقعية المفرطة:

تأثرت الاتجاهات والأساليب الفّنية بالتّصوير المعاصر حيث استخدمت خامة ،أو أكثر في العمل الواحد مع اختلاف تلك الوسائط المختلفة، والمتنوعة ولقد ظهرت أسس جمالية تتسم بالتنوع والإبداع وظهرت تقنيات استعملت فيها الآلة الفوتوغرافية، ولم يعد التعبير عن الواقع في قالب تقليدي كما كان عليه في السابق.

" ظهرت في أواخر الستينيات أعمال تزيد في درجة واقعيتها عن آلة التصوير الفوتوغرافي إذ ظهرت الواقعية المفرطة في بريطانيا وأمريكا فقام فنانو ما بعد الواقعية بتسجيل أدق التفاصيل في الواقع المنقول ولقد سميت الواقعية المفرطة بعدة تسميات منها: الواقعية العليا، الواقعية الإعلامية، واقعية الصورة الفوتوغرافية وما فوق الواقعية إلى غير ذلك من المصطلحات.

وارتبط الفن السوبريالي بالتحولات التي طالت المجتمع والثقافة المعاصرة ومظاهرها في الإعلام والسينما. والتلفزيون ومرافقها من قيم جديدة غيرت اهتماما وسلوكا وتفكيرا "فن البوب أرث إلى السوبريالي.

مما عزز من انتقائه للصور واختياره للموضوعات التي تشمل المناظر الطبيعية وواجهات المحلات، واتخذت الواقعية المفرطة مغزى آخر هدفه ملأ مساحات الصورة بحضور واقعي."[2]

ومنها أخذت بعض مسمياتهما وهي حركة فنية تقوم بإنتاج كامل التفاصيل بدقة متناهية مستعملة في ذلك كل وسائل التصوير المتاحة وذلك من أجل لترك انطباع بواقعية مفرطة "ولقد استعمل الواقعيون عناصر تشكيلية كالصفاء، والوضوح بحيث لها دلالات معبرة كما تم استخدام الوسائل الميكانيكية كالآلة الفوتوغرافية والكاميرا والشرائح المنقولة إلى الشاشة، وبفضلها يكشف الفنان عن الواقع الذي تعجز عنه العين حيث يتمكن من نقل الواقع بدرجة من الدقة بحيث تثير الدهشة، واستخدم الفنان أيضاً هذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة حيث لا يعبر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما يمكن أن تسجله العين."[3]

---

[1]- آلاء عبود الحاتمي، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 88.

[2]- المؤتمر العالمي الأكاديمي، الاتجاهات المعاصرة في العلوم الاجتماعية والإنسانية والمطبعية، مرجع سابق، ص 475

[3]- محمود أمهر، الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص58.

3.6 فن التصميم الجرافيكي والطباعة:

يعد التصميم من أبرز مظاهر عصرنا، إذ فرض نفسه مؤخرا كنمط في الحياة والفن ليعكس بذلك هوية الأفراد والمجتمعات إذ يساعد على ربح الوقت ،نظرا لعدم قدرة المصمم على ترجمة أفكاره برسوم يدوية، فهو يرتكز عليها للحصول على الصور، والرسوم والأشكال التي تمكنه من تجسيد أفكاره.

نتطرق هنا إلى أحد الفروع في الفنون المرئية من خلال التحدث حول جماليّة التصاميم الفنّية على اختلاف أنواعها "سواء أكانت غرافيك ، أو تصميما داخليا،وما إلى ذلك من رسم على الأسطح .والأجسام المصممة هو أحد الميادين التي تعرف انتشارا نسبيا في الوسط الفني الجزائري لما له من جوانب ايجابية في إعطاء قيمة جمالية للأشياء ،من خلال ترتيب العناصر البصرية في أحسن صورة و من ثمة نقلها إلى الجمهور في أحلى صورة، و بعكس ذلك نلمح تقصيراشديداتجاه تصميمالمحيط والاعتناء بالجانب الجمالي للفضاءات المفتوحة خاصة ما تعلق بالمساحات الخضراء والحدائق.[1]"

وتعتبر المتغيرات التكنولوجية هي إحدى أهم الركائز الأساسية التي تسهل عملية الإبداع والتصميم "وكان لتطور التكنولوجيا دور مهم في عملية الإبداع التصميمي بفضل القدرات الفكرية الذاتية، والوسائل الإجرائية، والتي تعتبر أساس العملية الإبداعية بالإضافة لطاقة المصمم الإبداعية، وقدرته على التّطور والتجديد، إلى أن ذلك لا يمنع بأن يتكامل مع إتقان المصمم استخدام التقنيات الإبداعية، والوسائط التكنولوجية الحديثة مثل البرمجيات الحديثة.

فالتصميمفي حد ذاته هو بمثابة اللبنة الأساسية في الإخراج النهائي لصور التعاملات الدعائية كالإعلانات الثقافية، والتجارية، وهنا سترجح الكفة مرة أخرى لصالح فطنة الفنان ومستويات إحاطتهبالأبعاد السيكولوجيةوتقنيات الاتصال مع الآخر ومنهتحقيق غاية التأثير على نفسية المتلقي.[2]"

II المبحث الثاني : ظهور التصوير الجداري في الجزائر :

كانت البدايات الأولى لتصوير الجداري في الجزائر منذ آلاف السنين في، حينما رسم الإنسان الأول قبل أن يعرف الكتابة، فصور على جدران الكهوف وسقوفها صورا غاية في الإبداع وفيما يلي سنتعرف على جذور فن التصوير الجداري في هذه المنطقة وما خلفته من تحف فنية بقيت آثارها إلى اليومالحالي.

---

[1]- تريكي حمزة ، البنية التشكيلية للوحة الجدارية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر، مرجع سابق، 78.

[2]المرجع نفسه ، ص 79.

1. جذور التصوير الجداري بالجزائر:

تركت الشعوب التي تعاقبت على منطقة التاسيلي أنجر[1] الكثير من الآثار منها مادة غزيرة من الفخار، غير أن الرسوم الجدارية الملونة والنقوش الصخرية الكثيرة والمجسدة على جدران الكهوف" هي التي صنعت الشهرة العلمية للتاسيلي ابتداء من عام 1933 تاريخ اكتشافها من طرف أحد الملازمين الفرنسيين وهناك أثر يحتوي على 15000 رسم وصورة تم إحصاؤها إلى يومنا هذا. [2]"

فامتدت هذه الرسوم عبر الزمن حسب عدة فترات أو عهود تعكس كل واحدة منها حياة حيوانية معينة تتميز بنمط مختلف.[3]"اعتمد فيها الإنسان البدائي في رسوماته بالتخطيط على الصخور، وكان مدفوعاً بنظرية أن هذه الرسومات هي حقيقة تساهم في طرد الشر والخوف عنه، في حين أصبح الرسام مطالباً بتأمين الطعام، أو الصيد كبقية أقرانه، بل أصبح الرسم مهنة تساهم في الاستقرار وتأمين القبيلة عبر ما ينقله من تخيلات ورسومات على جدران الكهوف. في حين أن العناصر الأكثر انتشاراً آنذاك هي لحيوانات مثل المأموتث، والفرس البري، والغزال، وقد وظفوا ألنتوءات الصخرية لأقرب نوع من أشكال الحيوانات، وأبدعوا في معرفة خصائصها التشريحية، التي ساهمت فيما بعد بنقل حرفة الرسم من رؤى ورقية إلى بعد جمالي وحاجة ضرورية تساهم في بناء الثقافات الخاصة، وتساعد في فهم التطورات التقنية والثقافية لكل منطقة"[4].

فلا يمكننا أن نتكلم عن الفن الجداري في الجزائر دون نحط على الرّحال الصحراء الجزائرية الزاخرة بالفنون وبالتحديد التاسيلي ناجير" التي شهدت منذ آلاف السنين، منذ ثمانية آلاف سنة قبل الميلاد، نشأت آيات الفن الجداري التي نالت إعجاب كبار المختصين بهذا الفن في العالم، مثل الباحث (هنري لوت Lhote Henri)الذي انبهر إعجابه برسومات صخور التاسيلي خلال جولته الاستكشافية.[5]"

---

[1]– **التاسيلي ناجر**: وهو مصطلح مركب من كلمتين (التاسيلي) والذي يدل مفهومها على سلسلة الجبال التي يعطيها السواد، وكذا كلمة (ناجر) التي تعني الرأس الأقرع أو الجلد المسلوخ، وفي تسميات أخرى نجد مصطلح "أزجر "، ولقد شهدت المنطقة العديد الحركات التكوينية خلال العصور الذي يدل على بحيرة أو نهر : ينظر (حرة نادية ، محاولة دراسة تحليلية للفن الصخري بمنطقة آدمرا (التاسيلي أنجر ، الصحراء الوسطى ، الجزائر) رسالة ماجستير،معهد الآثار ،جامعة الجزائر ،2006/2005،ص 18.

[2]– حرة نادية ، محاولة دراسة تحليلية للفن الصخري بمنطقة آدمرا (لتأسيلي أنجر ، الصحراء الوسطى ، الجزائر)،مرجع سابق 2006،ص 18.

[3]– Lhote (H), " les peintures parietal d'epoque Bovidienne du Tassili éléments sur la magie et la religion", J.S.A, 1966, vol 36, N1, p 17

[4] – سلوى محسن الطائي. جمالية الرموز البيئية في الفن الجداري المعاصر، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 24، العدد4، 2011،

[5] – خالدي محمد، الفنون التشكيلية بالجزائر خلال الاستعمار الفرنسي (1830 – 1962) ، مرجع سابق ، ص 4.

وانصب اهتمام هنري لوتLhote. Hعلى التاسيلي ابتداء من عام 1934وعمل بالمنطقة سنوات عديدة حتى تمكن من تنظيم أول بعثة كبرى له عام 1956 ،حيث قام بإحضار فرقة من الرسامين المحترفين إلى عين المكان لإنجاز نسخ بالمقاسات الحقيقية للأشكال ، وبالألوان لرسومات عدة محطات.

شملت البعثة الأولى الرسومات الجدارية لوادي إيدو، تين بجاج، تان زميلتك، تمريت،آن واغنهات وتين تزارفت.[1]"

وقد صبت مختلف البعثات التي توالت على منطقة التاسيلي اهتمامها علىالرسومات الجدارية المتواجدة بداخل الهضبة "نظراً لوفرتها وتنوعها في حين لم تحظ الرسومات الموجودة بحافة الهضبة بنفس الاهتمام.

وردت أول إشارة إلى الرسومات الجدارية للتاسيلي عام 1909 حيث كتب النقيب "كورتي"Courtierعن واد سوف، ومنذ ذلك الحين اهتم العديد من الباحثين برسومات المنطقة وقاموا بنسخها .فأنجزت أولى النسخ من طرف العقيد" برينانBrenans"من عام 1933 إلى غاية 1938،وقد كانت هذه النسخ عبارة عن رسومات تخطيطية تمثل رسومات جدارية لمناطق تماجرت وأهير، ومداك، تمريتا، أجريت، وادي جرات، وقد نشرت بعض هذه الرسومات من طرف الباحث "هنري بريلH. Breuil"عام 1954.

عرف الإنسان فن التصوير على الجدران واهتم به منذ القدم في الجزائر ومن خلاله عبر عن تفاصيل حياته اليومية وصراعه مع الظروف الطبيعية القاسية "وكان ذلك على المساحات المستوية لصخور في الكهوف وبواسطة أدوات حجرية وتطبيقات لونية بدائية، والدليل على تلك لرسومات الجدارية التي اكتشفت في منطقة التاسيلي ناجير، وفي الهقار والتي يعود تاريخها إلى أكثر من ثمانية آلاف سنة قبل الميلاد.[2]"

وإن منطقة التاسيلي ناجر الغنية بالرسوم تعتبر أعظم متحف مفتوح على الطبيعة في العالم، وإنّ هذه الرّسوم التي يجذب الكثير من السياح "والعديد من مختلف دول العالم اكتشفت في بداية القرن العشرين، وهي حتى الآن لازالت تحتوي على الكثير من الأسرار الغامضة.ولعل هذه الرسوم الجدارية التي اكتشفت في منطقة التاسيلي وفي الهقار تضاهي جمال كهوف التاميرا بإسبانيا وكهوف جنوب فرنسا.[3] "

---

[1] خالدي محمد، الفنون التشكيلية بالجزائر خلال الاستعمار الفرنسي (1830 – 1962) ، مرجع سابق ، ص19.

[1] وريدة على المنقوش، التقنيات المتبعة في انجاز النقوش الجدارية والرسوم الصخرية بالصحراء الكبرى، المجلة العلمية لكلية التربية، مجلد 1، العدد 12، مارس 2019، جامعة مصراتة، ص 38.

[1] – المرجع نفسه ،39.

[2] وريدة على المنقوش، التقنيات المتبعة في انجاز النقوش الجدارية والرسوم الصخرية بالصحراء الكبرى، مرجع سابق، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 50.

والزائر لمنطقة التاسيلي يجد الكثير من الرسومات على السطوح الصخرية،وهي عبارة عن رسومات للأشكال إنسانية، وحيوانية فمنها ما هو مرسوم بمفرده أو معزول عن الآخرين ومنها ما هو «مرسوم على شكل مجموعات معقدة ومتداخلة، كانت هذه الرسومات بوادر لفن يدل على عبقرية قبائل تلك المناطق تتمثل فيه الرسومات المختلقة التي تجسد الإنسان والحيوان على الطبيعة والمحيط الذي كان يعيش فيه الفرد وتلك الظروف الصعبة أبان تلك الفترة وهذه الرسومات والنّقوش الصخرية ليست موجودة فقط في الصحراء، بل في شمالها الشرقي، والغربي، مهدت أيضا للكتابة وروت قصة الشعوب بدائية مارست فنها بالجزائر العميقة.[1]"

ونشأت تلك الجداريات على جدران الكهوف على هيئة رموز محفورة ومنقوشة أحيانا ،ومحروسة أحيانا أخرى فلم" تكون الرسومات في العصور البدائية الأولى تتجاوز غرض السحر فقد كان الفنان يخدش بقطعة من الحجر على الجدران الكهوف شكل إنسان يضرب ثورا ،وفي بعض الأحيان الأخرى كانت الأعمال على الجدران بدافع السحر وبعض الطقوس الخاصة به قبل عملية الصيد، ومن الملاحظ أن هذه الأعمال فطرية وتنوعت وتعددت الأغراض والأهداف من خلال إبداعات الفنان البدائي بشكل متتابع ومتوافق مع نمو علاقة بالطبيعة من خلال حرفة الزراعة وتربية الحيوان ،ويتضح ذلك خلال تلك الرسوم التي تركها الفنان البدائي والتي أظهرت فيه الملاحظة العالية للفنان في ذلك الوقت من خلال ملاحظته لحركة الحيوانات على سبيل المثال ،واتخذت الرسوم شكلا واقعيا في بعض الأحيان ورمزّي في أحيان أخرى.[2]"

وفي الخطاب التشكيلي للفنان البدائي يقول زهير الصاحب:« إن نظام تركيب بنائية الفنون البدائية، يرتبط بقيم دلالية في نسيجية الفكر الاجتماعي ويقول أيضا:« ذلك إن بنية الشكل البدائي لا يمكن قراءتها في نظم العلاقات الشكلية إلا بخصوصيتها الموضوعية فمثل الأشكال الرمزية لا يمكن فصلها عن الفكر لأنها تمثل إشكالات الإنسان الفكرية والتي أصبحت التجربة بها واعية بذاتها، فهي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل .»[3]

[1] – قليل سارة، تجليات الفن الإسلامي في أعمال محمد راسم ومحمد تمام، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر) 2017/2016، ص 88.

[2] – بركات سعيد محمد، الفن الجداري، عالم الكتب، ط 1، القاهرة، ص 11.

[3] – زهير الصاحب، لصم عبد حيدر، بلاسم لزمد، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط، ص50 .

وقد تحدث أيضا مردوخ إبراهيم في كتابه (الحركة التشكيلية في الجزائر 1988) عن الفن الجداري القديم في الجزائر بقوله: «إنّ الرّسوم الجدارية التي اكتشفت في التاسيلي تضاهي جمال رسوم كهف التاميرا بإسبانيا وكهوف جنوب فرنسا وهذا مما يثبت أنّ الإنسان في الجزائر عرف الرسم واهتم بالفنون التشكيلية منذ القدم» .[1]

ومن هنا يمكننا القول كل من يشاهد تلك الرسومات الصّخرية الموجودة في منطقة التاسيلي يقف مندهشا من تعدد الأنماط، والمواضيع المتمثّلة لإنسان تلك المنطقة، حيث جاءت هذه الرسومات على أشكال متراكبة أي متضادة أو طبقة فوق طبقة، وغير بعيد عنها وجدت رسومات لأشخاص عمالقة بحيث لا يوجد مثلها في أيّ مكان، كما توجد رسومات أخرى تمثّل رماة السّهم أو النّبال، وقد مثّلوا في وضعية وهم يتشاجرون من أجل الظّفر بقطيع من الغنم، وأشخاص آخرون يتبارزون بالعصّي، وكذلك رسومات أخرى تمثّل مظاهر الرقص وشرب الخمر.[2]" وتتجلى الصور الجدارية في المنطقة بنماذج عدة رمزيّة في المغارات يطغى عليها شكل الحيوانات بصور كبيرة والتي وجد الإنسان فيها للتعبير عن أحاسيسه وعواطفه رغبة منه في حفظ أقوى الرموز، والأشكال، ومنابع الإلهام ودوافع الإبداع، للوصول إلى أرقى صور الجمال.

ويرجع تاريخ الرسوم الجدارية إلى ما قبل التاريخ وهذا ما يثبت أنّ الإنسان في الجزائر عرف الرسم واهتم بفنونه التّشكيلية منّذ القدم ، ولقد كان سكان جبال التاسيلي حينما يصادفهم موضع مناسب للرسم وكانت كهوف وملاجئ المنطقة طويلة توفر لهم أسطحاً مناسبة ولهاذ رسمت عليها عشرات اللوحات المجاورة ، أما الملاجئ العميقة حيث تكون الجدران محدودة المساحة فثمة الكثير من اللوحات المتراكبة التي رسمت فوق بعضها البعض، وتفسر هذه اللوحات احتمال وجود طقوس خاصة بإنجاز تلك اللوحات أو إعادة تلوينها وقد يتعلق الأمر بأغراض سحرية تهدف إلى التمسك بدين الأجداد ، ولذلك يلاحظ احيانا أن لوحة واحدة تشمل أكثر من رسم يفضل بعضها عن البعض الآخر.[3] "فعلى سبيل المثال فقد تم إحصاء عدة أساليب وتقنيات متبعة في الرسم على الجدران "إذ يوجد حوالي 21 أسلوبا فنّياً مختلفاً في لوحة واحدة بجبال التاسيلي، فضلا عن وجود أشكال متناهية في الصخر جنباً إلى جنب مع لوحات ذات مقاسات كبيرة واستعملت الألوان المختلفة في رسومات التاسيلي ومن أهم الطرق المستعملة:

التلوين بطريقة الأصبع: وذلك بغمس الأصبع في عجينة طرية من الطين الأحمر أو غيره ثم يلون سطح الحجر بعد تسويته وصقله.

---

[1]- ابراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1988 ،ص 08.

[2] - متاحف الجزائر، سلسلة الفن والثقافة، مرجع سابق، ص 90.

[3] - إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص 44.

التلوين باستخدام الفرش: ويتم ذلك بوضع مخلوط مثن مادة التلوين والماء، في الفم ورشته من بين الشفتين، ولعل استخدام هذا الطريقة كان مقصوراً على الحالات التي يُراد فيها إحداث تداخل بين لونين مختلفين.[1]"

التلوين باستخدام الفرشاة: ويرجح استخدام ثلاثة أنواع من الفرش:

الأولى: فرشاة من الخشب الصلب تغمس في لون غامق لعمل الخطوط الخارجية والملامح البارزة

الثانية: فرشاة من أغصان نباتات ليفية ربما تم قضمها بين الأسنان حتا يصبح طرفها سائلا ومتدلي وتُستخدم لتلوين المساحات الداكنة من اللوحة.

الثالثة: وهي فرشاة من اليد لتلوين التظليل الخفيفة باستخدام ألوان مخففة بالماء[2]."

التلوين بالتنقيط: وذلك عن طريق تحديد الإطار الخارجي للوجهة أو تحديدها بالكامل بالنقط ،باستخدام عمود نباتي يثبت في نهايته قطعة من الغراء ،أو الوبر وتغمس في اللّون المختار ولتلوين اللوحة.

التلوين بالملأ: تحدد اللوحة بخطوط خارجية، وأحياناً تكون دون تحديد يلي ذلك ملء المساحة الداخلية باستخدام مادة إسفنجية تمتص اللون والماء مثل الألياف أو اللب الداخلي لبعض أنواع الشجيرات أو فراء حيوان.[3]

ومن خلال هذه الطرق يتضح في تلك المرحلة مدى التطور الذي أحدثته طريقة استخدام اللون لإنتاج مساحات لونية متعددة الألوان والدرجات والتضليل كوسيلة للتجسيم، فاستخدام اللون بهذا الأسلوب أعطى الشكل تجسيما لم معهودا من قبل.[4]"

ومن خلال هذه الطرق يتضح في تلك المرحلة مدى التطور الذي أحدثته طريقة استخدام اللون لإنتاج مساحات لونية متعددة الألوان ،والدرجات والتضليل كوسيلة للتجسيم، فاستخدام اللون بهذا الأسلوب أعطى الشكل تجسيما لم معهودا من قبل.[5]"

[1] – كي زيرو، الفن الإفريقي فيما قبل التاريخ، إفريقيا العام، المجلد،8، اليونسكو، ص 46.

[2] – عبد المعز شاهين، ترميم وصيانة المباني الأثرية والترميمية ط 1، مطابع المجلس الأعلى للآثار . القاهرة، مصر، ص 8.

[3] – نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة، والباروك، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف للنشر والتوزيع. 1991

[4] – ولاء جمال أنور، الصياغات التشكيلية للجداريات الخزفية المعاصرة ودورها الجمالي كمكمل معماري، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، العدد 26، ص 262.

[5]– ولاء جمال أنور، الصياغات التشكيلية للجداريات الخزفية المعاصرة ودورها الجمالي كمكمل معماري، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، العدد 26، ص 262.

2. مراحل التصوير الجداري في الجزائر:

ارتبط التصوير الجداري منذ العصور البدائية بالحياة الإنسانية وثبت أن التصوير الجداري منذ العصور البدائية كان فنا مضيئاً ومميزاً لجميع الحضارات، فهو الوجه المشرق لها عبر التاريخ باعتباره أقدم الفنون التي عرفتها وأوجدتها البشرية، والجزائر كغيرها من الدول التي عرفت هذا النوع من الفنون.

واتخذت الأعمال الجدارية تتمتع عن غيرها من الفّنون البصرية ،وتكون لدى المشاهد الرغبة في رؤيتها ومحاولة استيعاب لغتها التشكيلية. "إذ مرت مسيرة الفن الجداري بالجزائر بأدوار ومراحل وكانت كرد فعل لجملة من العوامل والحركات، التي مثلت الركائز الأساسية والطبيعية، للبنى التحية للفن، حيث أن اللوحات الجدارية تترك أثرا إيجابيا في نفوس المتذوقين، فالجمهور سواء كان من أصحاب النظرة العابرة أو المتفحصة بها، قد شغلت أذهانهم بشكل عام لتؤثر على ثقافة وأحاسيس البشر، وتعالج بعض الظواهر الاجتماعية غير مرغوب فيها مثل التعصب، والعنف عن طريق التثقيف البصري الذي ينمو عشوائيًا بل بالتدريب الواعي المستمر.[1]"

فلقد اتخذت نشأة العمل الجداري خطوات عديدة حتى وصلت إلى الفن الجداري الذي نعرفه اليوم، بجميع التخصصات الفنون التشكيلية من جداريات الخزف، والمعادن، والنحت، فهي جداريات متنوعة ومتعددة التخصصات وبمحاولة من الفنان في التوفيق بين الخامات المستخدمة في الفن والعمارة، وما يتبعه من تكنولوجية البناء الحديثة.[2]"

وإذا تتبعنا العصور المختلفة التي مر بها التصوير الجداري من فن صخري إلى جداريات التاسيلي نجد التصوير الجداري اليوم أصبح فناً للتعبير والإيحاء والعاطفة النابعة من شعور جمالي، وبعد تعرضنا في المبحث السابق لجذور التصوير الجداري ولاحظنا كيف نشأت الجداريات في الجزائر سنستعرض فيما يلي أهم التطورات التاريخية التي مر بها التصوير الجداري المعاصر في الجزائر عبر مراحل الفن المختلفة ابتداءً من المرحلة الاستشراقية واحتلال الجزائر وحتى العصر الحديث.

التصوير الجداري في المرحلة الاستشراقية وانتشار الذوق الفني:

[1] – مروة سّد حسن، استلهام الرموز البيئية والشعبية في إبداع أعمال جدارية معاصرة، مجلة العمارة والفنون العدد الرابع عشر، كلية الفنون التطبيقية، جامعة 6 أكتوبر407.

[2]– سا لم، جميلة سليمان جوهر، الأساليب الجمالية في جداريات الخزفية في العمارة والعمارة الداخلية المعاصرة، لمجلة العلمية لجمعية إمسيا التربية عن طريق الفن، المجلد السادس، العدد 5،2016، ص 208.

في ظل نشاطات المستشرقين وظهور أفكار جديدة في صفوف فناني الذي تركوا بصمتهم في تلك الفترة، وحركة أخرى تقليدية أو وطنية التي ظلت متماسكة بأصالتها وتعاني من أجل البقاء"في ظل هذه الظروف الصعبة ظهر أول جيل من الفنانين الجزائريين الذين نذكر منهم " أزاوي معمري" و"عبد الحليم همش" " ابن سليمان " و " ميلود "بوكرش" وكانوا أول من رسم على الحامل، فقد انصهروا في التيارات الغربيةالاستشراقية الذي كان متأخرا نظرا للحركات الفنية المتسلسلة والمتشابكة آنذاك.[1]"

مازالت الجزائر مند استعمارها سنة 1830م مهدا للأدباء والفنانين المستشرقين وقد عبر نيوفيل غوثيه ThéophileGautier أحد أعمدة الاستشراق الفرنسي عن مكانة الجزائر بالنسبة نساء الجزائرلرسامين المستشرقين بقوله « إن السفر في الجزائر يضاهي أهمية الحج إلى روما ».وتداول الفنانون علىزيارتها لسنين عديدة في شكل موجات متواصلة، وانتهى المطاف بالكثير منهم إلى العيش فيها وخلال تلك الزيارات، وبعدها أنجز الفنانون العديد من اللّوحات التشكيلية التي طغت عليها صورة المرأة،فكان الرسّامون يجوبون بلاد الشرق ويقيمون فيه لفترات طويلة يتسنّى لهم خلالها معاشرة الأهالي والتعرّف عليهم عن قرب، والولوج إلى أفكارهم ثمّ يعودون برصيد من المعلومات المطلوبة[2]."

لكن النظام العسكري لم يكن كافيا لذلك، وكان يجب استخدام طائفة ممن اتخذ الاستشراق مهنة يرتزق منها لاسيما الفنان الذي اندفع في التيار الذي حرّكته سياسة عنوانها القوة والتعسّف والاغتصاب فسايرها وخضع للأوامر مهما كانت، واستخدم الفن كآلة لتكريس فكرة وبلوغ غاية يطبعها الجشع ولكسب الوافر والسريع على حساب المبادئ السامية فأصبح الفنان الفرنسي يدوس بأقدامه على الشعارات التي لطالما ردّدها في المظاهرات الحاشدة، وعوّض الحرية، المساواة، و"الأخوة "بشعارات معادية لها، ألا وهي الإستعباد والتمييز."[3]

سعت الحركة الفنية التشكيلية الاستشراقية إلى تجسيد الفكر الفني الغربي الإباحي المنافي تماما للذوق العربي الإسلامي "وذلك بهدف التأثير على فكر ووعي الفرد الجزائري، وجعله يشعر أنه جزء من الحضارة والثقافة الغربيةإلى

[1] بوزار حبيبة، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري،(دراسة ثقافيةوفنية)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون، تخصص فنون شعبية، قسم التاريخ وعلم الآثار، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقا يد،34/1435 هـ -2013 /2014م، ص 56.

[2] - Théophile Gautier, Voyage pittoresque en Algérie (1845), édité par Madeleine Cottin, Genève-Paris, Librairie Droz, introduction de l'éditeur, p .92.

[3] - أعمر محمد أمين، التصوير الاستشراقي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر دراسة تحليلية نقدية لنماذج من أعمال الفنان " أوجين دولاكروا "، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر ،2017- 2018، ص 88.

جانب التخريب الذي طال الآثار الإسلامية، والعمارة الأصيلة، حيث اختفت مساجد كثيرة وحول البعض منها إلى كنائس وأديرة، وكاتدرائيات.

تزامن مع ذلك ، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين زيارة العديد من الفنانين الفرنسيين الجزائر ، نذكر منهم تيودور شاس يروThéodore Eugène Samuel Auguste Fromentinفرومنتان أوجين ، Chasséri Albert Marquet،وماركيه Pierre Auguste Renoirرينوار وهنري ماتيس Matisse Henri بهدف الاستطلاع ونشر أصول الفن الغربي ، وتماشيا م ع ذلك تم تأسيس كل من مراسم جمعية الفنون الجميلة المختصة في تعليم الموسيقى، والرقص الكلاسيكي الغربي ، ومدرسة الفنون الجميلة بالجزائر والتي تعمل على تعليم أصول التصوير وفق أسلوب المدارس الفنية الغربية ، إلى جانب تأسيس مدارس أخرى بالعاصمة تلبية لنفس الغرض ، في الفنون الخزفية ، وتعلم أصول المعمار الأوربي ، إذ كانت كلها تحت الوصاية الباريسية .[1]"

وفي السياق نفسه نذكر كذلك، فيلا عبد اللطيفAbdelatif Villaالتي كانت من أهم ورشات فن الرسم والتصوير، استقبلت العديد من الفنانين الفرنسيين المبعوثين، حتى أصبحت مدرسة فنية في حد ذاتها تمثل الفن الجزائري بأزاميل وأذواق فرنسية، ومن الفنانين المستشرقين المتخرجين من الفيلا شارل دو فريسن DufresneCharles،وجان لونوا Launois Jeanالذي ورد على فيلا عبد اللطيف ومن لوحاته الشرقيات (نساء من الجزائر)، كما يعتبر ألبير ما ركي Marquet Albertمن مشاهير خريجي الفيلا.

وترك الفنان ألبير ما ركي عدة أعمال منها "مرسى الجزائر "و"مرسى بجابيةكذلك هنري ماتيس، وما له من تأثير قوي بلوحاته الغربية المثيرة حملت المدرسة أعمال فنية ذات تيارات انطباعية، وواقعية، وأخرى كانت تعود إلى عهد لشاس يروونموذجان، وفور مونتان أوجين دولاكروا[2]Eugène Delacroix حيث تم أخذ معظم اللوحات من قبل الفرنسيين عشية استقلال الجزائر.

أما أدريان دوزات Adrien Dauzat (شارك في بحرية) ميناء الحديد مع الدوق أو غليان Orléans، وكذلك هوأوراس فيرني (Horace Vernet) مدون معارك الجزائر الذي قال فيه الشاعر الفرنسي بودلير إنه «الجندي المستميت في التصوير، فكان مصوراً ممتازاً له قدرة عجيبة على التكوينات المتنوعة وتشهد بهذا أعماله

[1]- إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص.07.

[2]- أو جين ديلاكروا :رسام فرنسي ولد 26 أبريل 1798، من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية. له العديد من اللوحات الفنية المحفوظة في متحف اللوفر وغيره. بدأ الرسم في العشرين من عمره. من أشهر لوحاته الحرية تقود الشعب التي رسمها عام 1830، ولوحة سلطان المغرب، لتي رسمها عام 1845 ولوحة الجزائريات التي رسمها عام 1830، توفي13 أغسطس1863.ينظر (حفيظة مقدس الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر، مرجع سابق ص 38.

فلوحة La prise de Bône تعتبر أول معركة جزائرية أما لوحته الضخمة" الذوق دمال يأسر قافلة الأمير عبدا لقادر يبلغ طولها ثلاثة وعشرين متراً.

"ونالت هذه اللوحة كل التقدير والإعجاب في صالون باريس، وتصور هذه اللوحة الفرنسيين حين باغتوه معسكر الجزائريين بهجوم مفاجئ فإذا الاضطراب يسود المعسكر يسود المعسكر، وكان فيريني صاحب هذه الصورة من أوائل المأخوذين بقوة هؤلاء الجزائريين الأشدّاء وسحرهم، ولعّل ما يعبر به عن هذا الإعجاب وما إن بُغت الأمير عبد القادر هذا الهجوم حتى رمى عن جسده بسترته، وخافّ فامتطى جواده الأبيض وقد أسكتا بسيفين من الذهب البراق وإذ عيناه تشعّان، ووجهه قد غشته الجروح، ومنذ أن وقع بصري على هذا المشهد لازال في ذاكرتي تعني هذا بطلي هذا.

وكون أن الغربيين قد عرفوا فن التصوير الذي كان مرتبطا في الأصل بالعمارة، والتصوير الجداري، إلى أنه وبعد اعتناقهم للمسيحية ليحل محل التصوير الجداري الديني أيقونة اللوحة، وتوظيفها الجمالي، ومع هذا التطور انفصل فن التصوير هناك عن العمارة إلى حد كبير، مع تحطم المساحات الجدارية الكبيرة ليصبح الرسم على الحامل [1]". ومع هذا التطور انفصل فن التصوير هناك عن العمارة إلى حد كبير مع تحطم المساحات الجدارية الكبيرة لتتحول إلى لوحات صغيرة ترسم على حامل الرسم وهذا كان منتشرا في الساحة الفنية الجزائرية أتناء المد الفني للحركة الاستشراقية.[2]"

سعت الحركة الفنية التشكيلية الاستشراقية إلى تجسيد الفكر الفني الغربي الإباحي المنافي تماما للذوق العربي "وجعله يشعر أنه جزء من الحضارة والثقافة الغربية،إلى جانب التخريب الذي طال الآثار الإسلامية، والعمارة الأصيلة حيث اختفت مساجد كثيرة وحول البعض منها إلى كنائس وأديرة،وكاتدرائيات.[3]"

وارتبط تصميم اللوحة الجدارية ارتباطا وثيقا بالوظيفة النوعية للجسم المعماري الذي يلتصق به. وبصرف النضر عن الموضوعات التي تناولتها الجدارية سواء كانت عقائدية واجتماعية أو أشكالا مجردة فإن ما ينتج من أبعاد حسية وفكرية ذات أبعاد تربوية عريضة ، فالفنون التشكيلية بصفة عامة والجداريات بصفة خاصة لها دور فعالا في رفع المستوى الثقافي للإفراد ،والمعروف أن المستشرقين أتناء تواجدهم في الجزائر عملوا على صنع ذوق فني وسط المجتمع

[1]- أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي (1830- 1954) لبنان، دار الغرب الإسلامي، ج.8، 1998، ص.384.

[2] - نادية فحال، جميلات الجزائر في اللوحة الاستشراقية مرجع سابق، ص 19.

[3]- المرجع نفسه ، ص 49.

الجزائري مخالفا تماما للذوق العربي الاسلامي من خلال ترسيم المفاهيم الفنية الجديدة والإباحية التي ترمي إلى خلق مجتمع جديد وذلك بإنجاز أعمال فنية موازية بين الحياة و الجمالية في فرنسا و الجزائر المستعمرة.[1] "

ولقد برز في المرحلة الاستشراقية عدد من فناني الجداريات أمثال أجين دلا كروا كما نجد التصوير في هذه المرحلة مبنيعلىالملاحظة "وذلكمنخلالما تراه العين المجردة ،وفي كثيرمن الأحيان تفقدالعين الدّقةفي الملاحظة فمثلا لوحة الجزائر فقيل عن لوحة نساء الجزائر أجين دلا كروا ، إنه لا توجد في العلم بأسره لوحة أجمل منها ،فعندما كان الرسامون يطوفون بالبلاد مرورا بالقرى الصغيرة وكان النظام العسكري يؤمن لهم الحماية الكاملة كانوا يدونوا في لوحاتهم العادات والتقاليد والفنون ، والطقوس، والقدرات القتالية وما إلى ذلك بأسلوب محاك للواقع ولغة تشكيلية بليغة الوصف والابتعاد عن التجريد والغموض ويتسموا رساموها بالصبر ودقة الملاحظة.[2]"

ومنه يمكن القول إن المستشرقون استعملوا أناملهم وفرشاتهم لتضليل الجمهور" وذلك عبر لوحاتهم لمعلومات خاطئة وذلك على حسب أهواء ومقترحات اسيادهم وساستهم، لا ننسى "أن ميلاد آلة التصوير لم يتحقق إلاّ في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وبالتالي عدم ترويج الصّور ولبطاقات البريدية أبقى على حظوظ المستشرقين كاملة في عملية التضليل.

وتعتبر سيكولوجية الفن تلك الدراسة الخاصة بالحالات النفسية وكذا الظواهر اللاشعورية المترابطة التأمل في الإنجاز الفني، وعند تجاهل التاريخ والديانة تصبح سيكولوجية الفن هي التي تسيطر على الذاتية أو واقع المعاش"[3].

أما عن الفنان تيودور شاس يرو Chassériau Théodore قام برحلته إلى الجزائر سنة 1846 وهو مقتبل العمر كان يبلغ 11 سنة وقد كانت عاطفته جياشة اتجاه هذا البلد التي تبدوا واضحة في أعماله من خلال ترجمة واقع البلاد بكل شاعرية، إذ كتب" شاس ريو "من قسنطينة إلى أخيه في يقول فيها "البلد جميل جدّا وجديد إنّي أعيش في ألف ليلة وليلة، وأظنّ أنّ فنّي سيستفيد منه حقّا "وهكّذا رسم مشاهد الصيد، والقتال وأسواق الخيل وحياة البدو، وصوّر المرأة وهي تغزل وتربّي صغارها، ومشاهد الرقص والمدارس القرآنية وما إلى ذلك.[4]"

---

[1] - Théophile Gautier, Voyage pittoresque en Algérie (1845)،édité par Madeleine Cottin, Genève-Paris, Librairie Droz, introduction de l'éditeur, p .92

[2] -Note de l'éditeur de «Khatra danseuse OuedNail» de Dinet Etienne et Ben Brahim Slimane, Entreprise G. Kadar, Paris, 1926

[3] - Weber (Jean- Paul), la psychologie de l'Art, Presses universitaires de France, Paris, 1972, p6.

[4] -Pouillon, François, « Les deux vies d'Etienne Dinet », Paris, Edition Ballon ,5997, p20.

ويعتبر شاس ريو من أبرز الرومانسيين الذين أقحموا فن التصوير الجداري بشقيه الديني ا لميثولوجي والتاريخي في فلك الفكر الرومانسي الجمالي الاستشراقي[1]." وإذا قارنا بإبداع شاس ريو في هذا النوع الفني وإبداع معاصريه من الفن الرومانسي، وغير الرومانسي لوجدنا أنه الوحيد الذي أعاد أساطير الكتاب القدس إلى جذورها الشرقية في شكل الأسطورة وحتى في الكشف عن مضمون الروح الشرقية لشخصيات وأبطال لعبوا دورا في انتشار هذا الدين وإن كان دولاكروا أحد أبرز فناني عصره في التو ليفية بين الشرق والرومانسية وبين فن التصوير، وفن العمارة لا لأنه لم يقحم الشكل الشرقي بالجرأة التي أقحمها به شاس ريو في جدارياته.

وفي نفس السياق نذكر كذلك، **فيلا عبد اللطيف** Villa Abdelatif التي كانت من أيام ورشات فن الرسم والتصوير استقبلت العديد من الفنانين الفرنسيين المبعوثين، حتى أصبحت مدرسة فنية في حد ذاتها تمثل الفن الجزائري بأذواق فرنسية. ومن الفنانين المستشرقين المتخرجين من الفيلا نجد شارل دو فريسن Charles Dufresne وجان لونوا Jean Laonnois الذي ورد على فيلا عبد اللطيف من لوحاته (الشرقيات ونساء من الجزائر)، كما يعتبر ألبير ما ركي Albert Marquet من مشاهير خريجي الفيلا، وأحد مساهمي إنشائها.

ونجد الفنان ترك عدة أعمال منها" مرسى الجزائر" و"مرسى بجاية كذلك الفنان هنري ماتيس، وما له من تأثير قوي بلوحاته الغربية المثيرة ،كما برز من رحم هذه المدرسة نحاتون بارزون آخرون أمثال جورج هي لبير Georges Hilbert، وبول بيلمان دو Paul Belmondo المدرسة أعمالا فنية ذات تيارات انطباعية، وواقعية، وأخرى كانت تعود إلى عهد أوجين دولاكروا.[2]"

لقد حاول هؤلاء الفنانون التشكيليون إظهار التفاصيل ومظاهر الجمال عند المرأة النايلية، وكذلك كسر دلك الطابع الذي يواجه المجتمع الجزائري عند التطرق والتكلم عن محاسن المرأة ومفاتنها خاصة الداخلية، والتي لم يجدوها متداولة وسط المجتمع الجزائري الذي تحكمه طبائع وعادات مستقاة من الدين الإسلامي، فحاولوا بذلك صقل وتطويع ذوق المجتمع الجزائري وتغيير مفاهيم الجمال والحب المستقاة والمطابقة للقيم الإسلامية وعادات وتقاليد المجتمع الإسلامي التي هذبها. وتغييرها بعادات ومفاهيم أخرى مصدرها المجتمع الإباحي الأوربي.

[1]- Maubert A. L'exotisme dans la peinture française au XVIII siècle Paris. Thèse de Doctorat, Ed. De Boccard, 1943

[2] – أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، لبنان، دار الغرب الإسلامي، ج8 ص 24

أما عن أبطال جداريات دولاكروا لمتكن في ثقافتهم وتصورهم الإبداعي إلا نحو الشرق وبالرغم من ذلك نجد أن ثمة نفحات استشراقية معينة تفوح من داخل هذه الأعمال وينعكس ذلك في العجينة اللونيةوموسيقى اللون والأرابيسك ولا سيما بعد رحلته إلى الغرب واكتشافاته اللونية هناك.[1]"

يمكن اعتبار التصوير الجداري في الجزائر في حد داته فنا متحدث فأحسن أداؤه، وإبداعه ليصبح غاية في التأثير والإبهار للفنان الممارس كون مساحاته غالباً ما تكون كبيرة أو ضخمة أو حتى غير عادية في أبعادها.

2.2. التصوير الجداري في مرحلة اندلاع الثورة التحريرية:

جاء الاستعمار الفرنسي بتجربة جمالية جديدة مختلفة، في كل شيء عن التجربة الجزائرية الفنية وفي الوقت نفسه جاء بمستوى احترافي وأكاديمي لم يكن المجتمع الجزائري قد بلغه، كما لم يكن قادرا على التعامل معه على الفور، كما جاء بأغراض فنية جديدة وبأسباب واهية، فوجد الفنان التشكيلي الجزائري مرغما على الانفتاح على تجربة جمالية انزياحي، في ظل خيارات واضحة، توجب عليه أن يتخذ منها موقفا صريحا وواضحا، إما إن ينخرط في التجربة الأوربية يخضع تجربته لضوابط اجتماعية أو يبتدع وينزاح نحو طرق جديدة[2].

ففي مجال التصوير الجداري في الجزائر كانت الرسومات والكتابات على الجدران تكاد تكون موقفا موثقا في آن واحد واتخذ الفن الجداري في هذه المرحلة على شكل، أو شعارات تكتب على الجدران «. ولعل هذه الكتابات الجدارية في الجزائر بغض النظر عن عصور ما قبل التاريخ، فإنها ارتبطت وبشكل كانت بدايتها خلال فترة الاستعمار إذ اتخذت في مباشر بجملة الأحداث والظروف التي كانت سائدة، واتخذت في ذلك الو قت طابعا رياضيا تبعا للتنافس الذي كان بين الأندية الرياضية، أو من أجل المشاركة في العملية الانتخابية أو لمقاطعتها.

وهذا يعني أن الكتابات أو الرسومات الجدارية كانت ملازمة للأحداث السياسية آنذاك، حيث كانت أول من أخبر الجزائريين باندلاع الثورة المسلحة بعد تزوير الإدارة الاستعمارية نتائج الانتخابات العامة التي جرت عام 1947م وفازت بها.[3]"

---

[1]- بيطار زينات، الاستشراق في الفن الرومانسي، مرجع سابق، ص 292.

[2] - نادية فجال أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، جماليات، مجلة تصدر عن مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر ع2 ، شتاء2015 ، ص72

[3]- نادية فجال ،أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، مرجع سابق ، ص 78.

وتزامنا مع اندلا ع الثورة في الفاتح من نوفمبر 1954م انتشرت هذه الظاهرة في كل المدن وأخذت طابعا تعبيريا عنها، وكذلك طابعا إعلاميا عن انطلاقها، فظهرت هذه الكتابات بعبارات عديدة منها "اسم جبهة التحرير الوطني" وكذلك "الجزائر مسلمة" كرد فعل على عبارة (الجزائر فرنسية).

وتحولت جدران المدن إلى مساحات إعلامية يكتبها أطفال صغارحملوا قضية كبيرة وأرهقوا الإدارة الفرنسية بتصرفهم هذا وبعنادهم، فخصصت فرقا كاملة لملاحقتهم ومحو ما يكتبونه يوميا، كما خصصت جوائز لمن يلقي القبض عليهم وسجنت عدداُ كبيرا من الأطفال لمجرد الاشتباه بهم.[1]"

وفي هذه الفترة ظهر مجموعة من الفنانين الذين اهتموا بالفن التشكيلي الذي يقوم أحيانا مكان السلاح ويؤدي مالا يؤديه الرصاص، واتخذوا من اللوحة الجدارية وسيلة لتعبير عن آرائهم "هذا ما دفع المسئولون إلى إرسال بعثات إلى الخارج لتتكون وتتربص في المجال الفني لصقل موهبتهم، وكان من بينهم فارس بخاتم الذي كان ضمن جيش التحرير حيث ارتبط ميله بالرسم، وتمارينه التشكيلية الأولى بظروف وأحكام متميزة.

كما تم رسم المطبوعات والمناشير الخاصة بالثورةبعد أن سمح له في تونس سمح بالتعرف والاحتكاك بفنانين كبار تونسيين وأجانب .كرسوا فنهم من أجل الثورة، ما ألهمه إلى تخصيص انتاجه الفني لتصوير مشاهد من حياة جندي جيش التحرير والمهاجرين واللاجئين على الحدود التونسية كلها عوامل ساعدت على تنبيهه وغذت ميوله، والعناية مما أتاحت له فرصة استمر ار الدراسة ببكين وبراغ.

ومن هنا نجد أن فن الجداريات في هذه المرحلة "أصبح لغة العصر التلقائية التي تتزامن مع كل حدث يقع في ساحة الأحداث المتوالية وقد صاغت اللوحات الجدارية شعار ترفيه الحس الجمالي في أواسط المجتمع الجزائري ،إذ حول الفنانون الجدار من مجرد بناء قديم إلى لوحة فنية.[2]"

وأصبحت جدران المدن عبارة عن مساحات إعلامية يكتبها أطفال صغار حملوا قضية كبيرة وأرهقوا الإدارة الفرنسية بتصرفهم هذا وبعنادهم، فخصصت فرقا كاملة لملاحقتهم ومحو ما يكتبونه يوميا، كما خصصت جوائز لمن يلقي القبض عليهم وسجنت عدداُ كبيرا من الأطفال لمجرد الاشتباه بهم.[3]"

---

[1] نورة عامر، الكتابات الجدارية في الجزائر ما بين تراث الماضي وارهاصات الحاضر. مجلة دراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الشهيد حميدة لخضر، الوادي العدد1 مجلد8 مارس،2020ص80.

[2] – ندى بنت سعود بن سعد الجريان رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير كلية التربية، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية ،2013 ص 29.

[3] نورة عامر، الكتابات الجدارية في الجزائر ما بين تراث الماضي وارهاصات الحاضر. مجلة دراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الشهيد حميدة لخضر، الوادي العدد1 مجلد8 مارس ،2020ص 80.

التصوير الجداري المعاصر في الجزائر:

إذا أردنا إعطاء رأي حول التجربة البصرية المعاصرة في الجزائر فسنقول إنها جملة التفاعلات الفكرية في شتى ميادين الفن بعد فترة الاستقلال، وهي نفسها الفترة التي ظهرت فيها المعاصرة في الفن أو ما يعرف بمرحلة ما بعد الحداثة Post-modernismeحيث سجل الفنان الجزائري على اختلاف توجهاته الفنية ، وبدون مراعاة جانب التكوين الأكاديمي ،أو العصامية حضورا وقويا في الساحة، خاصة في ظل وجود رواد أوائل كان لهم الفضل في المساهمة الأوليةفي بناء الحركة التشكيلية المعاصرة داخل الوطن." [1]

وتسعى التجارب الفنية في الجزائر إلىالتّفاعل مع تطلعات الأمة في تحقيق مستقبلها، سواء كان ذلك في صياغات شكلية ومضمونيه تقليدية، أم صياغات مستمدة من ضوء هذه التجارب الفنية لعدد من الرّسامين الجدارين ولهذا نلاحظ أن الفن الجداري الجزائري ارتبط بمرجعية مشتركة الجذور، وهذا ما شكل سمات أسلوبية تفاعلية لونية وبفعل التحولات والتغيرات ظهرت تأثرات الحداثة في تجاوز الأشكال التقليدية نحو صياغة جديدة ومعالجات لونية ،تقنية وفنية ، وتعبيرية تواكب الحداثة ومتغيرات العصر.

أما تجربة الفنان **محجوب بن بلة** كانت مع الحروفية ومزجها بفن التصوير على الجدران التصوير ليذخرها بإيقاعاته لأكثر من أربعين سنة، ومن أمثلة ذلك عمله" عكس الشمال "الذي غطى الفنان فيه مسافة12 كيلومتر من طريق باري-روباي عام1986 ، أو عمله الذي عرض على مساحة 4000 متر مربع في بالبرازيل عام 1999 وكذلك ديكور محطة مترو كولبير بمدينة غر ونوبل عام.2000 [2]"

لقد تميز بتجربة جمالية فريدة ،مادتها الخط والموسيقى وكل ما فعله الرسام يمكن أن يدخل ضمن مسعاه في تأليف موسيقى بصرية ،هي من أهم المغامرات التي خاضها في محاولته للتحرر والانزياح من قيود و شروط المفهوم الكلاسيكي للرسم ، و تجدر الإشارة إلى أن زعزعة بن بلة في عمله ، لفن الخط العربي ، لم ترتكز على الانحراف بأشكال حروفه ،بل أيضا على تحويله من وظيفته وإعادة تمثيله كمادة تشكيلية بحثه وتمكن من تنظيم حوار ثابت بين العلامة و اللون ،نتج عنه أسلوبا مبتكر و غنائي حرر من التقليد ، ليفجر طاقات أخرى في إمكانيات تعبيرية لا متناهية[3]."

[1]- محمد خدة، عناصر من أجل فن جديد، تر : إنعام بيوض، الجزائر، المتحف الوطني للفنون الجميلة ،2016، ص 61(بتصرف).

[2] - فاروق يوسف محجوب بن بلة رسام الجمل الهديانية، جلة العرب، ركن وجوه، ع10 ، الاحد13 ،2016. ص10 .

[3] - نادية فجال، أسالي إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، المجلد8 ، العدد8 ،2015، ص 67.)

وبالتوازي مع حركة أوشام الثائرة والمناهضة للأفكار الساذجة، كانت هناك أعمال متعلقة بمطالب الدولة والحكومة، وهي عبارة عن طلبية مغلقة موجهة إلى فناني للإحياء ذكرى معينة، وكان تطبيق هذه الأعمال مرتبطا إلزاميا بإرادة سياسية لها علاقة مباشرة باهتمام والتزام إيديولوجي، وكانت الواجهات والجداريات تتجمع لحماية أفكار أيديولوجية وكانت الأعمال مرتكزة أنداك على احياء الثورات الجزائرية ضد الاستعمار.

ومن خصائص هذه الأعمال أنها كانت تأذى بطريقة سطحية وساذجة، حيث كانت تعتبر بطريقة مباشرة عن الموضوع ولم تكن هناك أي حرية للفنان للتعبير عن هذا الموضوع ، وكان الحائط المرسوم أو الجدارية أنداك هي حامل للتعبير الفني .

وفي فترة الثمانينات أنتج العديد من الفنانين جداريات رائعة ، منها الجدارية التي أنجزت من طرف "الزبير بلال "وصالح مالك "وذلك في مدخل النفق الجامعي في الجزائر العاصمة وأيضا هناك أعمال الطلبة مدرسة الفنون الجميلة تحت اشراف من دينيس مارتينيز وكانت ممثلة في رسوم جدارية طولها 40متر وكان عنوانها "« آخر كلمات الجدارفي عام 1986ا ببليدة وأيضا جدارية عين أميناص[1] (أنظر للصورة رقم28 من ملحق الصور). الذي قام به عدد من الفنانين في بهو رياض الفتح عام 1984 وأيضا« جدارية تافورة »المقدمة من طرف مصلي الذي استخدم تقنية الخزف فوق النحاس إلى عمل جماعي[2]

ويُرجع البعض البدايات الأولى لهذا الفن في الجزائر "إلى الجولات التي كان طلبة مدارس الفنون الجميلة يقومون بها تحت إشراف دنيس مارتينيز إلى بعض الأحياء لتزيينها بجداريات تُمثّل أساساً روح الثقافة الجزائرية وتراثها .وهو ليس وافداً جديداً على الجزائر حيث ارتبط هذا الفن الجداري ببعض التجارب الأولى خلال سنوات الستينيات

من القرن الماضي، على خلاف ما يعتقد بعض المهتمّين بشؤون الفن في الجزائر، ولكنّه يعود إلى سنوات طويلة خلت، والتي يُعد التشكيلي الجزائري دونيس مارتينيز، أحد أبرز روادها.

وتعددت مواضيع الرسومات الجدارية في الجزائر واختلفت من مكان إلى آخر" بحسب اهتمامات الفنانين الذين يُشرفون على تجسيدها، حيث قام عدد من هؤلاء بتزيين بعض شوارع بسكرة بجداريات مستلهمة من البيئة الصحراوية المحلية التي تُزيّنها الرمال وأشجار النخيل والأودية، التي عادة ما تُؤنّث هذا الفضاء الجغرافي من الصحراء الجزائرية الشاسعة."[3]

---

[1]لوحة جدارية للفنان دينيس مارتينيز أنظر للصورة 28 من ملحق الصور.

[2]بوزار حبيبة ،مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية ، مرجع سابق ، ص 145

[3]جريدة الوطن الجزائرية، رسم الجداريات أداة التعبير عن الهواجس في شوارع الجزائر، 17سبتمبر 2018، تاريخ الدخول المقال 2023/01/05عبر البريد الإلكتروني https://alwatan.com/detail

ولقد بدأ ظهور جديد لجيل من فئة الشباب الذين تلقوا إعدادا أكاديميا في الفنون والذين سمحو لنا بالاطلاع على ما هو جديد في الفن التشكيلي المعاصر، ومن هؤلاء مجموعة مسك الغنائم وعلى رأسها الفنان هاشمي عامر والذي نال جائزة المهرجان التشكيلي بمسيلة سنة 1997 لأعمال الجدارية بمدينة مستغانم وبسفارة الجزائر وبيكين ،وعدة أعمال موجود بمتاحف وطنية .

كما لا ننسى "الفنان جفال عدلان "والذي كان عضو في مجموعة الصباغين ، والذي شارك بعدة معارض فردية ، وجماعية ، تحصل على عدة جوائز ومن بين أعماله الجدارية جدارية بطول 2/15م بمطار السانية بوهران ،وجداريتين 06م /03م بثانوية العقيد لطفي بوهران ، وورشة تنشيط الفنون التشكيلية بفرنسا ، وكذلك جدارية تبلغ 40م /58م وفي سنة 1997 تحصل الفنان "جلول محمد وهو عضو في اتحاد الفنون الثقافية على الجائزة الأولى لأحسن جدارية بمركز الخدمات الجامعية بمستغانم.[1]"

أما عن فن الجرافيتي في الجزائر والذي اعتبر أحد أنواع التصوير الجداري وعرف بفن الشارع ، أو الرسم على الجدارفلقد انتشر هذا الفن في الجزائر شأنه شأن بقية الدول الأخرى وذلك عبر منحنيات فنّية أخرى حيث "تم الاعتراف بفن الجرافيتي أثناء الحرب العالمية، لكن امتد إلى الفنانين الذين بدأت عالمتهم من أجل إيجاد اسم و بوصفها شعارات فنانُين و ي الجزائر كغيرها من الدول عرفت هذه الحركة الفنية من طرف شباب مارسوا على " أسوار و جدران المؤسسات التعليمية والتكوينية، و في بشكل متزامن في معظم ولايات الوطن من العاصمة إلى قسنطينة إلى سطيف و عنابة و حتى بعض الولايات الجنوبية. [2]"

والتصوير الجداري المعاصر لفظ يرتبط بما يتم إنتاجه في الوقت الحالي بغض النظر عن انتمائه إلى أي اتجاه أو حركة أو أسلوب " ويعبر عن التحول الاجتماعي، والصناعي والعلمي الذي يصاحب وقتنا الحاضر فمسألة الجداريات المعاصرة هي مسألة التغيير الشامل بثقافة عصرية حديثة وتبادل تلك الثقافة، سواء كان ذلك في نطاق التقنية أو الثقافة الإنسانية وهكذا أخذ الفن الجداري بالارتقاء، والازدهار شيئا فشيئا.

مع بداية القرن الواحد والعشرين ظهرت أفكار وفلسفات واكتشافات" جعلت الفنان الجداري وأعماله ذات سمات خاصة والتي ارتبطت باكتشاف العديد من الخامات الحديثة التي لها دور فعال مع البيئة المعمارية والمجتمع الجزائر كغيرها من الدول التي شهدت نشاطا في مجال الجداريات إذ أصبح التصوير الجداري في العصر الحديث ليس

[1]بوزار حبيبة، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري دراسة ثقافية فنية، مرجع سابق، ص149.

[2]ساحي سعيدة، بوزار حبيبة، العناصر التشكيلية والمبادئ الجمالية في جداريات ما بعد الحداثة في الجزائر جدارية ستينية الاستقلال تاريخ مجيد وعهد جديد- أنموذجا- مجلة المحترف للعلوم الرياضية والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 09، والعدد 05، 2022،ص 337.

فقط لوحة جدارية تشغل الجدران الداخلية و الخارجية للمساكن و القصور وغيرها، بل هو أبعد من ذلك فهو قد يتمثل في شكل جدران خارجية قد تكون مستوية أو غير مستوية أو في شكل مجسمات ثلاثية الأبعاد بالميادين العامة وغيرها من الأشكال .[1]"

أما في فترة القرن الواحد والعشرون كما أفادت المجموعة أخرى مبادرة بداية الرسم على الجدار جماعياً انطلقت مع انفجار الحراك في 22 فيفري 2019 ,أي مع طلبات التغيَر السلمي، أما من قبل، فكنا نرسم بطريقة انفرادية ومحتشمة. "وعلى سبيل المثال نجد الجداريات عاجلت الفكرة الرئيسية وفي الحرية، كما تناولت نبذ الحروب وتحقيق السلام بهدف تفادي الأخطاء. فاختلفت مواضيع الكتابات من أحلام الهجرة إلى الخارج، إلى معاناتهم من البطالة والفقر، إلى المشاكل الاجتماعية كالبطالة والتفكك الأسري، وغيرها من العوامل التي تدفع بهؤلاء الشباب إلى تجسيد تطلعاتهم وشكاويهم في كتابات مختلفة اللون والأداء.

حيث جسدت معانتهم التي تعبر عن القمع والطلاق في آن واحد، وكذلك عبارات الحب المنتشرة في كل مكان، كأنهم يريدون الخروج من الدوائر المختلفة إلى العلنية مجسدة في رسومات لقلب يخترقه سهم أو عبارات باللغة الأجنبية وكذلك مواضيع رياضية مناصرة لفريق ما أو معارضة له، إضافة إلى مواضيع أخرى.[2]"

وينظم الفنّان التشكيلي "شريف دربال"إلى قائمة الفنّانين التشكيليّن الجزائريين اللّذين لجئوا إلى فن الجداريات وتألّقوا فيها باحترافيّة تامة، ثم اهتموا بهذا النوع من الفنون التشكيلية ومعرفتهم بالمقاييس الصحيحة الواجب إتباعها عن كل مرحلة من مراحل إنجاز جدارية معينه وعليه فإن (شريف دربال) ليس الفنان التشكيلي الوحيد الذي خاض هذه التجربة بل سبقه عدد من الفنانين اللذين برعوا في تنميق الجداريات بأفكارهم وألوانهم وكذا إحساسهم الفني الذي كان عاملا أساسيا في نجاحهم وشهرتهم.[3]"

أما عن الجداريات الخزفية اليوم أصبحت تشكل أعمالا فنية كبيرة "تحمل بداخلها العديد من الأساليب الفنية الحديثة داخل الفراغات المعمارية، والتي توصل اليها الفنان بفضل تجاربه المستمرة مند القدم والتي تحمل بداخلها قيما فنية وجمالية عالية. لتصبح بذلك الجدارية الخزفية وسيلة فنية لإبراز أنماط وأساليب الفن المعاصر في العالم، والتي

---

[1]– ندى بنت سعود بن سعد الجريان، رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، متطلب تكميلي لنيل لدرجةالماجستيرفي التربية الفنية، قسم التربيةالفنية، كلية التربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013، ص 8 2.

[2]ندى بنت سعود بن سعد الجريان، رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، مرجع سابق، ص 29.

[3]ا لمرجع نفسه ،ص 30.

تأدي دورها الجمالي بين الشعوب ولتصبح بذلك وسيلة من أبرز وسائل الاتصال بين المشاهد والعمل الفني مما له أتر كبير على المتلقي والمشاهد.[1]"

بدأ تطور الجداريات وتعداداتها في عصر ما بعد الحداثة الفني ، الذي وظف كافة التقنيات والوسائط في العمل الجداري بدأ تطور الجداريات وتعداداتها في عصر ما بعد الحداثة الفني ، الذي وظف كافة التقنيات والوسائط في العمل الجداري " وظهر خلالها الكثير من أنواع الفن المجتمعي الذي جاء بداية عبر العمل الجداري المفتوح "وكذلك الجداريات الرقمية فلها النصيب الكبير في تواجدها على أسوار المباني والشوارع العامة .وذلك لما تتميز بيه من تقنيات عالية الجودة في توظيف الوسائط الرقمية بها مما يساهم في جذب انتباه الجمهور للرسالة المطلوبة فضلا عما تحققه من وظائف جمالية .[2]"

الجداريات الرقمية مميزات عديدةمنها: إن التقنيات الحديثة من الطباعة الرقميةللجداريات اتتسمت بإمكانية عرضها بكافة أرجاء البلاد ،وتناقلها إذا استلزم الأمر دلك في أماكن مختلفةتقنيات عالية الجودة في توظيف الوسائط الرقمية بها مما يساهم في جذب انتباه الجمهور للرسالة المطلوبة فضلا عما تحققه من وظائف جمالية.[3]

الجداريات الرقمية مميزات عديدةمنها:

- ❖ يسمح بتعدد المستويات في اللوحة الجدارية الرقمية الواحدة.
- ❖ رؤيةتأثيرات الخامات المختلفةبشكل مباشر وأجزاء متحركة والاستفادة من الضوء والحركة الفعلية وأيضا الفيديو أرت اتناء عرضها.
- ❖ يمكندمج الكثير من العناصر في موضوع واحد في انشائية منطقية للعناصر.
- ❖ تقلل من المجهود المبذول في التفنيد وتوفر الوقت لاكتمال الفكرة الجمالية والوظيفية.

وإذا تحدثنا عن اللوحات الفنية المنجزة على الجدران الجزائرية عالقة كبيرة بالثقافة الهامشية المدعمة بالغزو الغربي ووسائل العالم التي تساعد على انتشار هذا النوع من الفن في العالم، فهي، كما أن البحث في مضامين التعبيرات الجرافيتي عن القيم الجمالية والفكرية والنقدية جزء لا يتجزأ من مسار هذا العمل، وهي أبعاد التي يمكن تجريدها من بيئتها الأساسية التي أنشأتها، وفي الأساس التي يمكن فصل الثقافة عن باقي المحيط (الاقتصادي، والاجتماعي،

[1]– سالم، جميلة سليمان جوهر، الأساليب الجمالية في جداريات الخزفية في العمارة والعمارة الداخلية المعاصرة، مجلة العلمية لجمعية إمسيا التربية عن طريق الفن، المجلد السادس، العدد 5،2016، ص 208.

[2]السيد قماش، التّصوير الجداريّ والعمارة المعاصرة (علاقة متبادلة)، مرجع سابق 98.

[3]المرجع نفسه ، ص 68.

والثقافي والفكري ،فكل العناصر التي تتألف منها بنية مجتمع ما متداخلة يؤثر بعضها في البعض الآخر، وهو الأمر الذي كثيرا ما يلح عليه.

لا شك أن مفهوم العمل الجداري وإن كان مجتمعياً يحيلنا إلى البعد السياسي أولاً، والاقتصادي الاجتماعي في بعده الثاني ومن خلال المقارنات والتتبع التاريخي لمفهوم العمل الجداري " فحتى الفن التفاعلي والجرافيكي كلها تأتي من أثر الواقع السياسي والاقتصادي، فإما تكون منبراً ضد السياسات والسيطرة والتبعية كرمز للحريات والتعبير المجتمعي ضد قوانين تعد مجحفة لشريحة اجتماعية محددة.[1]"

ومن هنا نلاحظ ان هده الجداريات المختلفة "إما تأتي متناغمة لهذه السياسات كالجدران الإعلانية والتزينين في بعض مواضعها،ورسائل أخرى يسلكها المجتمع كواحدةٍ من طرق التعبير عن انعكاس الفرد أو المجتمع، ولكن في محصلتها إما تكون للتكسب وإما للمواجهة.[2]"

وإن فن الجرافيتي باعتباره كخطاب بمختلف الركائز والمضامين فهو في الأصل يعكس تمظهرا ت الحياة، وما تفكيكية النص الجداري وامكانية تأويله إلا من أجل كشف المعاني الأساسية للفن، متبنين التفكيك أساس مرجعي لم يشر بصراحة إلى استراتيجيات التفكيك، مفضال الإشارة بنيت عليه كتابات "عبد الكبير الخطيبي" أو (السخرية) باعتبارها طريقة لفضح تناقضات ما وهي النقد الحاد، ونقيض العقيدة والفكر الثقافي إنها وسيلة كشف عن التناقض النصي واستبطان الميتافيزيقيا داخل الخطاب هي سمة التفكيكية.[3]"

وتضمنتالجداريات المعاصرة جوانبعدةمنها:

- **الجانبالاجتماعي:**

تعد جداريات رسائل تعكس الواقع الاجتماعي والتغيرات الثقافية، كما تعكس طبيعة المجتمع وتحدد الطابع العاطفي لأفراده بالمشاركة في أحياء شوارع المدينة، ووضع البصمة الإنسانية عليها من خلال طرح قضايا اجتماعية تعبر عن الواقع المعاش والتعبير عن ميولا ته الثقافية. كما تساهم من الجانب الجمالي فتساعد الفنان على إشباع الرغبات الجمالية والجنس الفني لدي الإنسان.

- **الارتقاء بالذوق العام للمجتمع:**

---

[1]– ريهام حلمي مسعد شلبي، توظيف العمل الجماعي في تصميم أعمال جدارية من خلال المسطحات المهملة للبيئة المحيطة وتحويلها لأعمال فنية، مجلة العمارة والفنون، العدد الثالث عشر، ص 300

[2] – منى حوابرة، الفن الجداري المجتمعي قوة التعبير، مؤسسة عبد المؤمن القحطان، تاريخ الدخول المقال 2021/09/27 الساعة السادسة ونصف صباحا الموقع الإلكتروني:http://qattanfoundation.or

[3]– لبني فتيحة، محاكاة الواقع عبر فن الجرافيتي قراءة سوسيوثقافية، مرجع سابق ،ص 15.

اكتساب المحيط العديد من القيم الفنية والجمالية والتي من شأن أن تغير منور ذات أبعاد جمالية لتعزز دور الفنان تفاعله مع البيئة المحيطة وفق اساليب متنوعة، وأصبح فن التصوير الجداري في الشارع قُدم خطابا تعبر للمشاهد من خلال المكان الجغرافي وتفاعله مع الطبيعية، من خلال معالجات الألوان والملامس والموضوعات الت لها أثر إ اجابي رفع الذوق للمشاهد وتطوعٌ العمل الفن لخدمة أهداف جمالية ترتبط بروح العصر."[1]

تحدى فنانو هذا العصر الفن من خلال وضعه الفن أُقات مختلفة، فنانو الشارع لا طامحون إلى تعرف عملهم الفن وإنما شٌكك ف ان الب لحال ةٌ للغتها الخاصة .وحتى الدوافع والأهداف الت تدفع فنانو الشارع متنوعة مثل الفنان طبيعة الجدار الأصم، والمعالجة الفنية لمواضع الضعف والخلل والمصاحبة، أما الجانب الديني يحاول تقريب الدين إلى أدهان الناس تتمثل كذلك في زخرفة المساجد والمعابد فيعد ظاهرة روحية[2]."

ومن خلال المقارنات والتتبع التاريخي لمفهوم العمل الجداري لا شك أن مفهوم العمل الجداري" وإن كان مجتمعياً يحيلنا إلى البعد السياسي أولاً، والاقتصادي الاجتماعي في بعده الثاني فحتى الفن التفاعلي ،والجرافيكي كلها تأتي من أثر الواقع السياسي والاقتصادي، فإما تكون منبراً ضد السياسات والسيطرة والتبعية كرمز للحريات والتعبير المجتمعي ضد قوانين تعد مجحفة لشريحة اجتماعية محددة، وإما تأتي متناغمة لهذه السياسات كالجدران الإعلانية في بعض مواضعها، ورسائل أخرى يسلكها المجتمع كواحدةٍ من طرق التعبير عن انعكاس الفرد أو المجتمع، ولكن في محصلتها إما تكون للتكسب وإما للمواجهة.[3]"

التصوير الجداري من جهة أخرى فإنه البد من توافر الانسجام الطبيعي بين كليهما من ناحية وبين البيئة المحيطة ،بهما من جهة أخرى وهو الشكل الأمثل لتلك العالقة التكاملية, وألن العمارة هي الأساس في تلك العالقة لذلك وجب على الفنان قبل أن يشرع في تصميم جدارياته أن يعتبر تلك العمارة الماثلة أمامه هي قضيته الأولى التي عليه أن يتفاعل معها، وعلى هذا فإن العمارة جزء لا يتجزأ من الفكرة التي يشرع الفنان في تنفيذ عمله عليها وأن التصوير الجداري يتعامل مع العمارة من الخارج والداخل أيضا وأحيانا الأرضيات ولذلك فإن المصور الجداري معنى بالدرجة الأولى بحل تلك المساحات يدعم الناحية الوظيفية المقصودة من تلك العمارة[4]"

---

[1] – ريهام حلمي مسعد شلبي، توظيف العمل الجماعي في تصميم أعمال جدارية من خلال المسطحات المهملة للبيئة المحيطة وتحويلها لأعمال فنية، مرجع سابق ، ص 300

[2] سيرسل ألدر يد، الحضارة المصرية من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة، تر :مختار التسويفي، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، مصر ص 18.

[3] مها كشو بن عمر، الفن في الشارع الفلسطيني، التفاعل التواصلي مع الفضاء العام، جريدة الأيام الفلسطينية، رامالله ،2017، ص 38.

[4] – المرجع نفسه ، ص 48.

ومن هذا المنطلق نجد أن نجاح الجدارية أو عدمه يمكن إرجاعه فقط إلى فروق في القدرة الإرادية للفنانين بل يرجع أيضا بشكل أساس إلى قدرة الفنان على تفهم طبيعة السطح" ومدى تفاعله معه وعلمه أن تغيير السطح يعنى بالضرورة تغيير الطريقة، أو الأسلوب وبالتالي الأثر الفني ومع تطور فن التصوير الجداري فبالتالي تطورت الخامات المستخدمة في الجداريات وصولا إلى الجداريات الزجاجية الشفافة والمعتمة، وأيضا دمج العديد من التقنيات والخامات مع بعضها البعض.

ومن الاعتبارات التي يجب على الفنان مراعاتها:

- عالقة مادة السطح بالعوامل البيئية.
- تجانس مواد التلوين ومادة السطح.
- نوعية الخامة والتقنية المستخدمة في الجدارية.
- التآلف بين المواد الإنشائية المستخدمة والطبيعة المحيطة.
- استخدام الخطوط المنحنية والحرة في التصميم.
- التكامل بين الأرضية والعناصر التصميمية.
- الصراحة في التعبير عن الوظيفة[1]"

رواد التصوير الجداري في الجزائر:

انتشر التصوير الجداري في منطقة حوض البحر المتوسط ففي فترة العهد الإسلامي الذي نقل الفن الجداري من الرسومات إلى الفن التطبيقي لدور العبادة والمؤسسات الحكومية، مازجاً الفنون الرومانية والبيزنطية والفارسية معاً، ليظهر حينها فن الأرابيسك، الذي اعتمد على النظريات الهندسية والرياضية، لا سيما أنه ابتعد عن رسوم الإنسان والحيوانات، فذهب نحو التجريد ونحو الأشكال الزخرفية النباتية والهندسية.

والجزائر كغيرها من الفنانين برزت فيهامجموعة من الفنانين،أصبحوا رواداً للحركة الفّنيةالتّشكيلية بعد الاستقلال حيثت وسع التكوين الفّني الذي ساعد على إثراء وتشجيع الفنون، والفنانين فارتبط الفن الجداري الجزائري بمرجعيات مشتركة الجذور وها ما شكل سمات أسلوبية بفاعلية لونية.

[1]رشا محمد علي، تنمية ت الفكر الابتكاري للتصميم المعاصر للجداريات الزجاجية جداريات طريق العين السخن العدد، جلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، المجلد الخامس، العددعشرون، ص 34.

وبفعل التحولات والتغيرات ظهرت تأثيرات الحداثة في تجاوز الأشكال التقليدية، نحو صياغات جديدة ومعالجات لونية تقنية وفنية تعبيرية تواكب الحداثة ومتغيرات العصر.[1]"

وكان هناك مجموعة من هذه التجارب الفنية لعدد من الرسامين الجداريين ومنهم: (العيدي الطيب، ومحمود طالب، جميل الوردي، أمين محمد غانمي وغيرهم ومن أهم الرواد المعاصرين:

1.3الفنان التشكيلي محمد خدة:

يعتبر الفنان التشكيلي والعصامي محمد خدة من أبرز رواد الحركة التشكيلية الجزائرية المعاصرة "ولد الفنان التشكيلي في 14 مارس 1930 وهو أكبر إخوته اللذين وافتهم المنية وهم صغار السن، بدأ حياته الدراسية ب مدرسة Les indigènesبحي شعبي في مدينة مستغانم وكان يسمى إبان فترة الاستعمار (حي العرب) والذي كان يميزه حراكا ثقافيا شعبي كبيرا.

وعندما بلغ عمره ثالث سنوات ومع بداية الحرب العالمية الثانية، عادت عائلته إلى مدينة زمورة مشيا على الأقدام هروبا من الفقر والجوع، وقد حمل والد محمد خده أخاه على كتفيه طول المسافة وكانت هذه الرحلة بمثابة نزوح بالأمل أين استقبلتهم العمة وعادوا ثانية إلى والية مستغانم وبعد ثلاثة أشهر عاد خدة إلى المدرسة بمساعدة والده والذي لم يكن بإمكانه نزع قبعته لأنه كان أقرع، مصابا بدءً السعفة .وكان يعمل كغاسل أوان في حانة أيام العطلة المدرسية.[2]"

وعندما بلغ عمره ثلاث سنوات ومع بداية الحرب العالمية الثانية، عادت عائلته إلى مدينة زمورة مشيا على الأقدام هروبا من الفقر والجوع، وقد حمل والد محمد خده أخاه على كتفيه طول المسافة وكانت هذه الرحلة بمثابة نزوح بالأمل أين استقبلتهم العمة وعادوا ثانية إلى والية مستغانم وبعد ثلاثة أشهر عاد خدة إلى المدرسة بمساعدة والده والذي لم يكن بإمكانه نزع قبعته لأنه كان أقرع، مصابا بدءً السعفة .وكان يعمل كغاسل أوان في حانة أيام العطلة المدرسية.[3]"يرى البعض في محمد خدة الفنان المتكامل فهو رسام، حافر الصخر والمعدن، كاتب، وناقد، روائي وشاعر، حيث خلف لنا إضافة لحفرياته ولوحاته الفنية وجدارياته، كتابين مطبوعين، يستطيع المهتم بأعماله فهم وجهات نظره المختلفة ومواقفه من بعض الفنانين، وقد تماشت أفكاره مع فكر التجريد كقيمة جمالية إسلامية تمتنع

[1]مقدس حفيظة، الخطاب التشكيلي الفني المعاصر في الجزائر، ص 174.

[2]- Michel -George Bernard dans catalogue exposition Mohamed khadda, à st Qu'en P 22.

[3]- Michel -George Bernard dans catalogue exposition Mohamed khadda, à st Qu'en P 22.

عن تصوير ما هو مرئي، بدأ محمد خدة عملة الفني بأسلوب تشخيصيي عندما كان في مدينة مستغانم، أسلوب أكاديمي.

حاول محمد خدة من خلال كتاباته تحليل تاريخ فن التصوير في الجزائر مسيرته، مكتسباته منتجاته، موروثاته، ذكر من خلاله بجداريات التاسيلي التي اعتبرها أول موروث فني، وأن يوضح وجهات نظرة خاصة فيما يخص فن المساند".أن يفهم أيضا فكره المعادي لفن المساند الذي اعتبره فنا دخيلا مستوردا ."ولم يأت من أجل اكتشاف فن غني كان موجودا قبله، يظهر لنا فكره الثوري المعادي للمستعمر، ونضاله الدائم لترسيخ الهوية الوطنية الثقافية الجزائرية.[1]"

لذلك تُعتبر اللوحات الجدارية من الفنون الجماهيرية التي تقدم المتعة البصرية للمتلقي متممة بالفائدة والتوجه والدلالة لأكبر عدد من الناس وبشكل دائم ليلا ونهاراً، ما جُعلها لا تقل قيمة عن الأثر النصب وتكتلات الشوارع والساحات والحدائق، في أماكن تواجدهم الدائم في كل الأوقات لذلك فإن هذه اللوحات قادرة بما تحمله من جمالية منسجمة ومرحة، ومن مضامين وأفكار ودلالات، على إفادة الناس وإمتاعهم."[2]

حاول خدة إعطاء الرمز كل أشكاله، فهو يسعى دائما إلى تطويره وهو يدفع بتجريده التصويري والذي وصل إلى حدِّ الزهد في تعامله مع الرمز لا يملك تقنيات أو وصفات تمكنه من إعادة عمله بجدارة بل العكس الطريقة تختلف كل مرة والرموز يمكن أن تكون نفسها مساري شبيه بلوحاتي، فهو ممتلئ بالارتدادات حول الذات وإذ كان هناك من تغير فلا شأن له، ليست القطيعة الكلمة التي توافق عملي لأني أعثر على علامات من الخمسينيات لا أزال أنقلها إلى اليوم، هناك وحدة فيما أنجزته من البداية"وأنجز العديد من الجداريات.[3]"

ومن أعماله:

- إنجاز لوحة جدارية لصالح عمال البناء بالجزائر 1976.
- إنجاز جدارية لوزارة التعليم العالي 1982.
- العديدمن جداريات الفريسكوالحائطي.
- قام بعمل العديدمن الديكورات وتصميم الملابس لعدة مسرحيات جزائرية. [4]"

---

[1] – بن مخلوف يمينية، القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان الجزائر،2017 /2018، ص 78.

[2] – رهام حلمي مسعد شلبي، توظيف العمل الجماعي في تصميم أعمال جدارية من خلال المسطحات المهملة للبيئة المحيطة وتحويلها لأعمال فنية، مجلة العمارة والفنون، العدد الثالث عشر، ص 300

[3]- Michel -George Bernard, dans catalogue exposition Mohamed khadda, à st Qu'en p 204.

[4] – ابراهيم مردوخ، مسيرةالفنالتشكيليبالجزائر، مرجع سابق، ص 201.

- معمورة ولاية سعيدة، رسم جداري جماعي 1975 .
- رسم جداري شخصي، القرية الزراعية، الزرقة سابقا
- رسم جداري جماعي لعمال ميناء الجزائر العاصمة 1980 .
- رسم جداري لوزارة التعليم العالي بالجزائر العاصمة.
- إنجاز ملصقات حائطية للمسرح الوطني الجزائري، منها لمسرحية "عبد nuances"، "والمشاركة في مهرجان عبد القادر علوله" لمسرحية "sangsues"" هافانا كوبا الذي يقام كل سنتي 1972
- إنجاز عدة ملصقات أحداث ثقافية وشعارات لمؤسسات مختلفة [1]"
- تحصل لجنة المهمة الدائمة للجزائر عند الواليات المتحدة الأمريكية بجنيف، لوحة " ريح الجنوب.1974
- إنجاز الملصق الحائطي لمسرحية ولد عبد الرحمن كاكي "ابن كلبون" تحت إشراف المسرح الوطني الجزائري.

واللوحة الجدارية في الفن الجزائري لها معان ودلالات مختلفة "إذ يجد المتلقي للرسالة الجدارية نفسه في متاهات المعنى ونظريات التأويل، في قراءة هذه الرسالة سياسية كانت أو اجتماعية أو ثقافية أو غيرها. بحسب مشارب الذات المتلقية وفق مسار اتصالي تواصلي يثبت نفسه كدليل قاطع في أن المعنى التي ينتهي عند هذا أو ذاك وهذا بطبيعة الحال ا يسقط على كل النصوص الجدارية.[2]"

وبناء على ما سبق ، نجد أن الكثير من الأعمال الفنية الحديثة لفنانين جزائريين تحمل رموز مشابهة لتلك الرسومات البدائية المكتشفة بالتا سيلي في الصحراء جنوب البلد ، وفي مختلف مناطق الوطن ، ويتكرر ذلك على سبيل المثال في أعمال الفنان محمد خده ، ففي لوحته المعنونة (حركة التاسيلي mouvementTassili) وتصويره لجبال التاسيلي وهي في حركة نشطة توحي إلى دلالات ذات بعد تاريخي الأصول الهوية الجزائرية ما يعكس فكر الفنان خدة وثقافته ومدى تشبثه بشخصيته الوطنية ، في رسالة قوية منه للعدو والعالم بخصوص عراقة الهوية الجزائرية . وعلى الرغم من إنجاز هذه التحفة الفنية بعد الاحتلال الفرنسي إلى أن الفنان خدة وباعتباره ذاقوا مرارة من الفنانين المخضرمين الذين عايشوا جيل الثورة وجيل الاستقلال، فإنه يضمن هذه الرسالة، ويعيش هذا الموقف في زمنين مختلفين.[3]"

2.3. الفنان مقدس نور الدين:

[1]- بن يخلف يمينة القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "محمد خدة أطروحة دكتوراه ،قسم الفنون ،كلية الآداب واللغات ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان الجزائر ، 017م – 2018 ص250.

[2]- لبني فتيحة، محاكاة الواقع عبر فن الجرافيتي قراءة سوسيوثقافية،مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 8، العدد2، لجامعة أم البواقي جوان 2021، ص 16.

[3]– بن مخلوف يمينية، القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة، مرجع سابق، ص 88.

يعتبر الفنان نور الدين مقدس من الفنانين المعاصرين في مجال الفن التشكيلي وفن الجداريات " وهو أحد المبدعين الجزائريين في الفنون التشكيلية، أجاد ببراعته الصنع التشكيلي وثبات الهوية والأصالة والثقافة الجزائرية، كما أجاد في توصيل دقة المضمون، وأفكاره وطروحاته من خلال تصويره المتميز بأسلوب البيكسال ،والتفكيك المربع لكل الأشكال التشخيصية والتجريدية والعودة إلى جذور والتاريخ المجيد وللتراث والأصالة.

وكانت أول تجربة له في مجال الرسم الجداري بتزيين ثكنة عسكرية (بواد صارنو) رفقة زميله مراد الحبيب استلهموا من جمال المناظر الطبيعية في ذلك المكان ومن غاباته الكبيرة المتواجدة فيه، فكان أول الجداريات التي قام بها وهو في سن صغيرة.

سجل الفنان عام 1980 السنة الثانية بمدرسة الفنون الجميلة لوهران تبعد عن بيته ب 66 كل، وفي العام الثاني من الدراسة، توجه إلى المعهد البيداغوجي لتكوين أساتذة تعليم لمدة سنة، وفيه درس عند عراقيين وسوريين فنون التصوير وعلم الجمال، وعند المصريين اللغة العربية وعلم النفس، والتربية الإسلامية بالإضافة إلى مقاييس أخرى مثلا اللغة الفرنسية، وشكل هو وزملائه أول دفعة في سنة تكوين (1980- 1981) تتكون من 19 متربص، قاموا بتزيين على جدران المعهد قسمت على ثلاثة أجزاء مختلفة.[1]"

وتعتبر ثاني مشاركة له في الجدارية الفنية وبهذا الحجم الضخم. وفي سنة 1982 قام هؤلاء الفنانون بتنظيم معرض جماعي بمناسبة إنهاء السنة الدراسة بالمعهد .وبعد تخرجه توجه الطالب الفنان إلى الحياة المهنية وأصبح أستاذ تربية تشكيلية .وكان له نشاطات مع التلاميذ الموهوبين في الرسم فأخذ بتجربة أستاذه وقام بنفس طريقته، مع تشجيعه للتلاميذ الرسم بالقيام بنشاطات في ورشة المؤسسة التربوية.

وفي فترة وجيزة لقد استدعي للالتحاق بالخدمة الوطنية فلم يبتعد فيها عن فنه بل مارسه يوما بعد يوم حيث قام بجداريات ولوحات للتزيين طيلة مرحلة الخدمة الوطنية، نذكر منها عدة مناظر طبيعية ومشاهد مختلفة، بالإضافة إلى بوتريات للأمير عبد القادر ولمجموعة من الشهداء.[2]"

وفي هذه الفترة من حياته رسم الفنان كثيرا من اللوحات، ومن خلال خبرته في الرسم منذ الصغر وتجاربه الفنية، استمد أسلوبه المتميز ولم يتوقف عن الدراسات الفنية التطبيقية لهذا الأسلوب (البيكسال)فأنتج تحفا فنية في غاية الإبداع، أظهر فيها براعته الفنية في إبراز معالم تكوينات لوحاته، لجأ إلى إضفاء طابع التفكيك والتجزيء في

[1] – حفيظة مقدس، الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال أعمال الفنان التشكيلي مقدس نورالدين، مرجع سابق، ص، 192

[2] المرجع نفسه، ص 197.

الألوان من خلال إتقانه الكبير للون والتصوير الزيتي، وما تولد عنه من حركات فرشاته المربعة مختلفة الأحجام في جمال ناتج عن الحركة المتناغمة داخل اللوحة وكأن الناظر إلى تلك اللوحات يشعر بتذوق وإحساس بالغ النقاء، والسعادة، والهدوء، والارتياح، والجمال من خلال التعبير اللوني.

- ✓ إنجاز جدارية التاسيلي رقم (1) بالمجمع الجامعي لولاية سيدي بلعباس بتقنيات مختلفة 11 m x3 m.
- ✓ إنجاز جدارية التاسيلي رقم (2) بالمجمع الجامعي لولاية سيدي بلعباس (7 m x 2m) سنة 2007. بتقنيات مختلفة[1]."
- ✓ إنجاز جدارية (الزمن[2]) بالمجمع الجامعي لولاية سيدي بلعباس بخامات متنوعة m3m x، سنة 2007.[3] "إلى غير ذلك من اللوحات الفنية.

3.2. الفنان الطيب العيدي:

من بين الفنانين الذين تفتخر بهم الجزائر كالذين يمثلونها خارج الجزائر كداخلها الفنان الطيب العيد لهذا الأخير الذي تمكن بفصل إنجازاته والعظيمة في الفن يمضي قدما إلى الأمام في سبيل النهوض بالفن التشكيلي الجزائري المعاصر يبرز الصورة المثالية لو كاف يسير بيه في ركب التقدم كالازدهار هو فنان تشكيلي حركي جزائري الأصل ولد في 3 أبريل 1971 بمدينة أفلو.[4]"

والمتلقي لإنتاج الفني الذي ينتجه الفنان الطيب العيدي يجد نفسه أمام محورين مهمين الآن تجسيد الواقع بشكل آخر أحدث الفنان الطيب العيدي تقنية جديدة وهي أنه قام بدمج الفن التشكيلي بفن الحر وفيات بمختلف فنون التصوير" إنه الأسلوب المميز للفنان الطيب العيدي وطريقته في التعبير ، لرصد القيمة التشكيلية كملمس بصري بأبعاد جمالية ومضامين دلالية قوية ، تجعله يتوغل في أعماق المفاهيم والقيم التي يبني عليها منجزه التشكيلي الحروفي ويثير بين بواسطتها المضمون ، بعفوية وتقنية مغايرة تتوخى التجانس كل العناصر البنائية .

وإن الأسلوب الإبداعي للفنان الطيب العيدي، تتغنى مجموعة من العلاقات التجاورية، والأشكال التعبيرية اللونية المتنوعة. من خلالها يسعى بناء مجاله التشكيلي الخصب، وأسلوبه الخاص، علما بأن أعماله الإبداعية تشكل انزياحاً

[1] حفيظة مقدس، الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال أعمال الفنان التشكيلي مقدس نورالدين، ص 193.

[2] جدارية الزمن، للفنان مقدس نور الدين، بموجودة بالمجمع الجامعي لولاية سيدي بلعباس أنظر ملحق الصور، ص.245.

[3]- المرجع نفسه، ص 192

[4] - مجلة القلم والفراشة، نشرة تهتم بأخبار الخط العرب والفن التشكيلي، العدد الرابع عشر، أكتوبر، الجزائر، 2009ص09

عن المألوف، وانصهارا في التعبير وفق مفردات جمالية رائقة وهو ما يعد عاملا قويا نحو التجديد والابتكار، خصوصا أنه يحول الأشكال والعلامات والحر وفيات داخل الفضاء اللوني وفق وهج فني متعدد الدلالات.[1]"

تجلت أعمال الفنان الطيب العيدي في عدة أعمال تراثية ولقد عمد إلى استلهام وتجسيد الموروث الحضاري في عدة أعماله "على سبيل المثال نجد لوحته «جدارية تراثية [2]»(لصورة رقم 12) التي اتسمت بأبعاد وظيفية وجمالية، حاول الفنان توظيف الرموز البيئية المتمثلة في أشكال القباب وليونة الخط الذي حدد به معالم وهيئة الأشكال المجردة، كما تمثلت رموزه ومقروء معتمد على خبرته وما يملك من موروث محلي يعيشه.

وإن الأسلوب الإبداعي للفنان الطيب العيدي، تتغنى مجموعة من العلاقات التجاورية، والأشكال التعبيرية اللونية المتنوعة. من خلالها يسعى بناء مجاله التشكيليالخصب، وأسلوبه الخاص، علما بأن أعماله الإبداعية تشكل انزياحاً عن المألوف، وانصهارا في التعبير وفق مفردات جمالية رائقة وهو ما يعد عاملا قويا نحو التجديد والابتكار، خصوصا أنه يحول الأشكال والعلامات والحر وفيات داخل الفضاء اللوني وفق وهج فني متعدد الدلالات.[3]"

تجلت أعمال الفنان الطيب العيدي في عدة أعمال تراثية ولقد عمد إلى استلهام وتجسيد الموروث الحضاري في عدة أعماله "على سبيل المثال نجد لوحته «جدارية تراثية [4]»(لصورة رقم 12) التي اتسمت بأبعاد وظيفية وجمالية، حاول الفنان توظيف الرموز البيئية المتمثلة في أشكال القباب وليونة الخط الذي حدد به معالم وهيئة الأشكال المجردة، كما تمثلت رموزه ومقروءمعتمدعلىخبرتهومايملكمنموروثمحلييعيشه.

ويعد الهلال أحد الرموز الإسلامية، وبأسلوب خطي حدد بلون أصفر وأحيط أيضا بلون أبيض وألوان خضراء متدرجة ما بين الغامق والفاتح، فتلاعب الألوان نابع عن إرادة واعية لتصوير شفافية الأشكال وبأبعادها الروحية.[5]" فأعمال الفنان الطيب العيدي الفنية تمتاز بالتنوع الكبير وعلى سبيل المثال نجد في معظم جدارياته وظف الكثير "من التقنيات المستعملة وتمتاز بغنى في المواضيع المتناولة في لوحاته التي تبث خطابا جماليا محملا بالدلالات والتعبيرات

[1] – حمد البن دوري، لطيب العيدي يقارب المفاهيم التشكيلية بالسيولة الحروفية واللونية، مجلة القدس العربي، 22/10/ 2016 تاريخ الدخول المقال 2021/11/07

[2] جدارية تراثية، للفنان الطيب العيدي، أنظر ملحق الصور، ص242.

[3] – حمد البن دوري، لطيب العيدي يقارب المفاهيم التشكيلية بالسيولة الحروفية واللونية، مجلة القدس العربي، 22/10/ 2016 تاريخ الدخول المقال 2021/11/07

[4]جدارية تراثية، للفنان الطيب العيدي، أنظر ملحق الصور، ص242.

[5] – عمارة كحلي، فلسفة البيانات الثقافية الفنية –بيان جماعة الاوشام، نموذجا، مجلة الحوار الثقافي، العدد 4، 2015، ص 22.

ويبث رؤية جمالية تطبيقية ملتزمة التزاماً فعليبالذات المبدعة، التي من خلالها يطرح ويعالج الواقع بتراكيب مختزلة من المخيلة، لتتحول إلى إحساس فني عال في كثير من نتاج هذا الفنان المبدع.[1]"

4.3. الفنان محمد أمين غالمي:

فنان طموح تحدى كل الصعاب، أبدع برسوماته في التعبير عن حبه للحرف العربي، واختار الخط المغاربي كمادة جمالية "ونال تقديرا واحترام كل عاشق للفن التشكيلي في كل مكان "نزلت فيه لوحاته في الفن الحروفي الإفريقيالرمزي والجرافيكي، ومثل غيره من المبدعين الشباب، يدعو إلى مزيد من الرعاية والاهتمام من المسئولين ولد محمد أمين غالمي في 04 مارس 1985 م بسيدي بلعباس.

درس بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة وهران،ملحقة سيدي بلعباس من 200 إلى 2011 واحتل المركز الأول في الدفعة الرابعة للملحقة حصل على شهادة الدراسات الفنية العامة، ودبلوم وطني في الفنون.[2]"شارك في عدة معارض وتظاهرات ثقافية منها معرض الطبعة التاسعة للمهرجان الوطني للفيلم الأمازيغي والقافلة الثقافية للتضامن من سيدي بلعباس نحو غرداية سنة 2009.

كما شارك في التربص التدريبي والتكويني في التنشيط الذي نظم بزرالدة 2009 وشارك في المعرض الرقص الشعبي بمناسبة الطبعة السادسة للمهرجان الدولي 2010 وبمناسبة مرور 50 سنة على مظاهرات 11 ديسمبر 1960 بدار الثقافة كاتب ياسين بسيدي بلعباس، كما كانت له مشاركات في عدة معارض بالعاصمة: معرض المدرسة العليا للفنون الجميلة بمناسبة الطبعة الثانية للمهرجان الثقافي الإفريقي 2010 والمهرجان الثقافي الوطني للمدارس.

تحصل على عدة جوائز منها الجائزة الثانية في الرسم الجداري بالمهرجان الوطني لمدارس الفنون الطبعة الأولى 2009 وتحصل في الطبعة الثالثة على الجائزة الأولى في الرسم الجداري 2011 وكرم بمناسبة اليوم الوطني للفنان في 08 جوان 2010 من طرف مسرح سيدي بلعباس.وأما عن بدايته مع الفن التشكيلي فأكد غالمي في حوار أجراه مع جريدة «الشعب» بقوله: أن «إنّ الموهبة كانت مبكرة جدا، بحيث أن أول قلم أمسكت به كان قلم رصاص وليس القلم الجاف، فأول ما عبرت عليه في طفولتي كان رسما، وكان المتنفس الوحيد لذي للخروج من واقع طفولة قاسية

[1] كمال باسم، الكبري عبد المقصود، 2018، جماليات الجمع بين الخط العربي والرسم والإفادة منها في تأهيل شباب الخريجين فنيا في مجال الأشغال الفنية، 2018مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، المجلد الثاني، العدد الثاني، ص 67.

[2] – محمد مغلاوي، محمد أمين غالمي، مرجع سابق، ص 26.

نوعا ما بسبب المرض، فكانت لدي قدرة عجيبة وسابقة لسني في إعادة رسم شخصيات كرتونية، أقتبسها من مشاهدتي للرسوم المتحركة». [1]

4.4 الفنان شريف دربال:

ينظم الفنان التشكيلي شريف دربال قائمة الفنّانين التشكيلين الجزائريين اللذين لجئوا إلى فن الجداريات وتألّقوا فيها باحترافية تامة ثم اهتموا بهذا النوع من الفنون التشكيلية ومعرفتهم بالمقاييس الصحيحة الواجب إتباعها عن كل مرحلة من مراحل إنجاز جدارية معينة وعليه فإن شريف دربال ليس الفنان التشكيلي الوحيد الذي خاض هذه التجربة بل سبقه عدد من الفنانين الذين برعوا فيّ تنميق الجداريات بأفكارهم وألوانهم وكذا إحساسهم الفني الذي كان عاملا أساسيا في نجاحهم وشهرتهم.[2]"

ولأن الجدارية صارت من أهم الإبداعات الفنية التشكيلية خلال السنوات الأخيرة فقد قرر شريف دربال أن يخوض هذه التجربة اعتمادا على حسه الفني المتميز وموهبته في استعمال الريشة والألوان تاركا العنان لمخيلته الواسعة وإتقانه لأسس الفن التشكيلي الصحيح.

وعلى سبيل المثال نجد الفناناختار أن يهدي الجزائر هذه الجدارية التيأسماها «فردوس الشهداء »تخليدا لروحهم وترحماً على أرواحهم الطاهرة لتكون المفاجأة يوم تقديم هذا العمل الفني أمام الملأ الذي سيعرض ضمن مركب حضاري تاريخي يجري تجسيده حاليا بمنطقة عين الصياحبأعال مدينة ميلة.

ومن المعروف عن هذه المنطقة أنها شهدت العديد من المعارك الضاربة أثناء قيام الثورة التحريرية وحتى يكون من أهم الشواهد الفنية والمعمارية المجسدة ومن المنتظر أن يتم عرض هذه الجدارية يوم 1 نوفمبر الذي يحتفل فيه الجزائريون بعيد الاستقلال.[3]"

الفنان بوبكر دوار:

يعد الفنان بوبكر دوار من رواد الفن الجداري المعاصر في الجزائر "وهو من مواليد 04 أوت 1981 اكتشف ميوله للرسم في المرحلة الابتدائية، حيث اقتصرت رسوماته على شخصيات كرتونية، بعدها التحق بمدرسة الفنون الجميلة

---

[1] محمد مغلاوي، محمد أمين غالمي، مرجع سبق ذكره ،ص 50.

[2] – ندى بنت سعود بن سعد الجريان رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية ،2013 ص29.

[3] –عالية، سبعة آلاف شهيد في جدارية نحاسية تخليدا لذكرى أول نوفمبر، جريدة الجمهورية يوم 06-10-2011 تاريخ الدخول المقال 2021/05/20عبر البريد الالكتروني https://www.djazairess.com

بمدينة مستغانم خلال سنة 2001 وتخرج منها سنة 2004.بشهادة وطنية لدراسة الفنون الجميلة تخصص زخرفة ومنمنمات.

عمل كمدرس بمركز التكوين المهني بدائرة سيدي بوبكر على مدار ثلاثة أشهر، ليلتحق بصفوف الحماية المدنية سنة 2006، أين توسعت أعماله الفنية إلى غرف المنازل والمؤسسات التربوية ووحدات الحماية المدنية بولاية سعيدة، إضافة إلى رسم العديد من الرسومات الجدارية تخليدا للثورة التحريرية المجيدة.وأشار الفنان بوبكر دوار أن لكل لون أوخط أو تكوين دلالته الرمزية التي يحاول إيصالها للمشاهد، معتبرا أن رسالته الفنية للمجتمع تتناسب مع الجهد البدني ولمسات إبداعية ورسم وجوه ثورية ولشخصيات تاريخية، وهو النجاح الذي تحقق خلال مناسبة الذكرى 60 للاستقلال، وواصل حديثة بضرورة تحلي الفنان بالإرادة والصمود للوصول إلى اتخاذ الفن مهنة رئيسية وما ينجر عنه من متاعب، ليصل في النهاية إلى هدفه ويبقى مرآة للمجتمع بثقافته وحضارته وتجسيده للقضايا الاجتماعية والإنسانية"[1].

3. قراءة في أعمال جدارية معاصرة:

الصورة رقم 01: إنجازجداريةالزمن،بالمجمّع الجامعي لولايةسيدي بلعباس بتقنيات مختلفةمتنوعة.[2]

الوصف:

[1]سعيدة ج. عليبوبكر دوار لرسم على الجدران. يحمل هواجس الفنان وتطلعاته وأفكاره، جريدة الشعب، الإثنين 2022/07/18 تاريخ الدخول المقال 2021/03/42عبر البريد الإلكتروني:https://mbse.journals.ekb.eg/article_145325.html

[2]– حفيظة مقدس، الخطاب التشكيلي ا لمعاصر أعمال الفنان مقدس نور الدين، مرجع سابق، ص 415.

أ) الجانبالتقني:

اسم صاحب اللوحة: نور الدين مقدس.

عنوان اللوحة: الزمن.

تاريخ ظهوراللوحة:2017.

نوع الحامل والتقنيةالمستعملة :الفسيفساء وتقنية البيكسال.

الحجم والشكل: 18 م / 2، 25 م

فكرة العمل:

تدور فكرة العمل حول حركة الزمن التي يعيشها الإنسان المعاصر في ظل التطورات السريعة لحياته وما يصحب ذلك من تقدم تكنولوجي في مختلف مجالات الحياة، اعتمدالفنان نور الدين مقدس علىالتكراروالتنوع في الأحجام وعلى فوزع الوحدات باتجاه أفق ورأس والتداخل لأحداث نوع من التناغم وإلإيقاع واعتمدعلى محاولةلأجاد صياغةتشكيلية جديدة ومعاصرةمن خلال تناوله لرموز مستوحاة من التراث الشعبي الجزائري.

فجاءت الرسومات على جدار داخلي ذي بيئة مغلقة محدد بإطار مستطيل وأبعاده مختلفة استخدم فيه والفنان تقنية الموزاييك بقطع الفسيفساء الرخامية يتكون العمل من شكل مربع بداخله مجموعة أشكال هندسية شبه مربعة متراكبة والأخرى دائرية فوق بعضها بشكل متتابع مع وجودها في وضع غير مستقر بزوايا للإحياء بالعمق والتراكب والحركة مع استخدام مجموعة لونية من الأزرق ،البنفسجي ،الأحمر ، والأصفر بدرجات متفاوتة ويحتوي العمل على دوائر بأشكال مختلفة.

نلاحظ أيضا خطوطا متنوعة الاتجاهات في اللوحة، تتشابك أحيانا وتنفصل أحيانا، تثير الشعور بالإحساس وبالحركة العشوائية، كما أننا لا يمكننا أن نحدد ماهية الأشكال المرسومة التي تتماثل في الجانبين الأيمن والأيسر.

يتكون العمل من شكل مستطيل بداخله مجموعة من المربعات والمعينات موضوعه بشكل متجاور مع وجودها مع وجودها في وضع غير مستقر بزاوية مائلة للإيحاء بالحركة وأيضا العمق الناتج عن تجاوز المربعات والدوائر وقد قام الفنان عند إنتاجه للعمل استخدام الرمز الإسلامي كمفردات تصميمية حيث انتظمت هذه التصميمات بشكل دوائر مع استعمال التكرار والتقابل للدوائر. وجاءت الخلفية تزخر بألوانها المعروفة والمميزة حسب نفسية الفنان وإذا ثبتنا البصر نحو الصورة نلاحظ تعبيرات عن تجاوز الألوان (الأحمر، البنفسجي بتدرجاته، الأزرق)

من أجل تكوين الشكل البنائي للوحة استعمل الفنان مجموعة من الخطوط منها الخطوط العمودية والأفقية والمنحنية وكذلك الخطوط المائلة، فهي تعبر عن موضوع اللوحة في حين الخطوط المنحنية توحي بالوداعة والرشاقة

والرقة والسماحة، أما العمودية تعبر عن الشموخ والتسامي والصرامة، والخطوط المائلة تثير إحساسا بحركة تصاعدية، وهو بارز في الأشكال المتنوعة في اللوحة فالعين البشرية البارزة في مركز اللوحة تتجه نحو الاتجاه الرأسي والأفقي يعطي إحساسا بالهدوء والأمان والثبات.

يتكون العمل من شكل مستطيل بداخله مجموعة من المربعات والمعينات موضوعه بشكل متجاور مع وجودها مع وجودها في وضع غير مستقر بزاوية مائلة للإيحاء بالحركة وأيضا العمق الناتج عن تجاوز المربعات والدوائر وقد قام الفنان عند إنتاجه للعمل استخدام الرمز الإسلامي كمفردات تصميمية حيث انتظمت هذه التصميمات بشكل دوائر مع استعمال التكرار والتقابل للدوائر.

وتعمد الفنان نور الدين مقدس استخدام رمزية العين ،"والتي استخدمت العين في الفنون الإسلامية لطرد عين الحسد ،واستعمل الفنان العين الزرقاء لمالها من تأثير فلإشعاعات الضوئية الصادرة من العين الشريرة ،والحاسدة لتنطلق لتصيب الشخص ،وإنما تتجه في الحال لتصيب الحليّة الموضوعة عليه ،وبذلك حصن نفسه من أي عين شريرة ،أما عن رمزية الألوان في الفن الإسلامي في القرآن والسنة إما لتنمية الذوق أو إثارة الإقبال على الحياة أو جمع شمل الجماعة للإيضاح والبيان بإحالة المجردات أحياناً إلى محسوسات.[1]"

فاللون الأزرق له دلالات متعددة في الفن الإسلامي فقد ورد مرة واحدة في القرآن الكريم ويشير إلى الشيء المكروه كقوله تعالى (يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقاً). [2] "

أماعن رمزية الأشكال الهندسية فلقد تنوعت واختلفت إيحاءاتها حسب موضعها من اللوحة علىالرغم من أن التصميم الذي وضعه الفنان في لوحته قد يكون مفصلاً إلا أنّ التكرارات المتماثلة الأساسية وانعكاسات هذه الأشكال المتماثلة خلق شعورا بالتناغم، فتشكيل للوحدات المتكررة تكون إفرازاً لخيال الفنان، كما تميز النسق الزخرفي بامتداد والتوسع النهائي، في حدود اللوحة حتى وإن انتهت بشكل، فهي دلالة على الخلود والأبدية الربانية.ومن أكثر الأشكال الهندسة التي استخدمها الفنان نور الدين مقدس في وحداته المتكررة كان الشكل فالدائرة تجسد بعداً فلسفيا أبعد من حدودها المرسومة لتعكس معنى الاحتواء بوجود مرجعية هي المركز وأشعة تنطلق منه تربط المركز والمصدر بالمحيط.ارتبطت الأشكال الهندسية بالربوبية لدى الفنان المسلم وحملت بمعان رمزية، فالدائرة تمثل الشمس والقمر ودوران الكرة الأرضية وتعاقب الليل والنهار وحركة الأجرام السماوية فهي تحي شكل نقطة ال نهائيّة ترتبط بنقطة ثابتة في المركز تشكل الحقيقة. ومن ذلك نتوصل الى مجموعة من النتائج:

[1]- محمد كمال، جعفر رمزية الألوان في بين الأديان اليهودية والإسلام، مرجع سابق، ص 43.

[2] - قرآن كريم سورة طه، الآية 102.

- ✓ تعبر الرموز الجزائرية عنذاتية الفنانمنخلالصياغة تكويناته الفنية.
- ✓ فن الجداريات عند الفنان نور الدين مقدس لغةالعصرالتلقائية التي تتزامن مع كل حدث.
- ✓ اقتصر الفنان لجداري على الحائط وإنماشُمل عناصرالبناءالمعماري كالأسقف والأعمدةوالأقواس
- ✓ حاول الفنان في هذا المشهدإيصال رسالةتواصليةعبرعلامات تحمل استراتيجيةبصرية قادرة مؤولاًللنص.
- ✓ استمد الفنان نور الدين مقدس عناصره الفنّية ورمزية من الفنون المحلية، والإسلامية.

النموذج الأول:

صورة رقم (02) جدارية منفذةفي مدينة القيروان بتونس 2012 من أعمال الفنان (السيد[1])

اسم صاحب اللوحة :آل السيد.

عنوان اللوحة الجدارية: الحب والحياة والعدالة والصراط المستقيم

تاريخ ومكان ظهوراللوحة: مدينة القيروان بتونس2012.

نوعالحامل والتقنيةالمستعملة :على جدار استعملتفيها تقنية وخامات مختلفة مع ادخال الحرف العربي

الحجم والشكل: 250 / 18.

فكرة العمل:

للفنان وصف خاص للوحته التكوينية الحر وفية والتي رسمها بأسلوبه المتميز، عنوان اللوحة والتي تعني "الحب والحياة والعدالة والصراط المستقيم "ويمكن تفسيرها بقراءاتها المتعددة بعد تكملة العبارة بالكلام لتعطي معناها الحقيقي

[1] – إيمان محمد السيد البنا، تطوير معالجات فنية بمفهوم التصوير الجداري في العمارة الإسلامية المعاصرة، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، المجلد الخامس، العدد الرابع والعشرون، ص 156.

تدور فكرة العمل حول التشبث الإنسان العربي بلهوية العربية والتراث الإسلامي ودلك من خلال ادماج الخط العربي مع فن الرسم للتعبير عن الواقع الاجتماعي فجاء الرسم على جدار وهوحقيقة موضوعية موجودةفي البيئة العربية حيث يوظف هنا الفنان السيدالبيئة المحيطة به لإرثٍ حضاري متنوع يعيد صياغته بصورة مختلفة فالخطوط العربية نراها وهي تسبح في فضاء اللوحة الحرة والمفتوحة، دون أن تزاحم حروفها أي عناصر أخرى، وتبدو على شكل كتل من الحروف متجمعة ضمن مساحة محددة من فضاء اللوحة.

يعتبر الفنان الفرنسي التونسي الملقب بالسيد من الفنانين القلائل من أبناء جيله الذين تركوا بصمة واضحة على الساحة والعالمية، ففي عمر الثالثة والثلاثين اكتسبت لوحاته الجدارية الضخمة شهرة مذهلة بأسلوبها المميز وحضورها الطاغي على الجدران في العديد من البلدان حول العالم، إذ حول السيد بإبداعه ورذاذ طلائه هذه الجدران إلى معارض فنية في الهواء الطلق في مدن مثل مونتريال وساو باولو وباريس والدوحة ونيويورك وملبورن.[1]"

فنجد فيها مفردات متعددة من حروف عربية (أ، **ح، د، و**) قومي تمثل الدلالة الاجتماعية التي تؤشر نزعات وانفعالات مختلفة تفيض بها شخصيات الأفراد في المجتمع فمن الحروف ما هو علوي وما هو سفلي، ومنها ما هو ظلماني وآخر نوراني، ومنها ما هو مذكر ومنها ما هو مؤنث، كما أن بعضـها حار وآخر بارد، ومنها ما هو ترابي ومائي وهوائي.

تمثل اللوحة سطحاً مستويا على جدار تحمل العديد من الرموز والكتابات والدلالات فنجد كتابة بلغة العربية المتعددة أما الأشكال الهندسية فهي تمثل البؤرة المركزية للعمل فهي في وسط اللوحة محاطة بحروف عربية ورموز أن يلحظ وبكل سهولة وتزيد الألوان من شاعرية المناخ بذلك الدفء الذي تصنعه الألوان الحارة مثل الأحمر والأصفر والبرتقالي وكل التدرجات الناتج عنهما.

وتظهر عناصر الخط العربي المدموجة بعناصر زخرفية محورة من عنصر الزخرفة الإسلامية، محدثاً صياغة تشكيلية بعيدة عن عنصر الزخرفة الإسلامية النمطي والمتكرر مراعيا للمفردات المعمارية والمحددات المكانية والمفردات البيئية. ليحقق الفنان بذلك الترابط والتنوع بين أحجام وأنواع الحروف والكلمات باستخدام قابلية الحروف للمد والبسط والتقويس وإمكانية التشكيل بالحروف والكلمات داخل أشكال وهيئات مختلفة مثل الدائرة، المستطيل، المعين المربع.

[1] – سلطان سعود القاسمي، كتالوج معرض للفنان السيدإشهار من (9نوفمبر الى 27 ديسمبر)، مؤسسة سلمة بنت حمدان آل نهيان، الإمارات العربية المتحدة،2014، ص 8.

بأسلوب معاصر ستطاع الفنان التونسي، والفرنسي، فوزي الخليفي والمعروف باسم ال سيد sied El والذي تنتشر أعماله على جدران المباني حول العالم لتحول الشوارع إلى متاحف مفتوحة وتغلب رسائل السالم واحترام الآخرين على جدارياته المعنونة أن يبرز المعنى العام للأمل ولجمال الروح المتفائلة لتعطي الإحساس المتعاظم بهذا الأمل وما يمنحه في النفس حيث حضور الجانب الفني عبر الجداريات له دلالة مهمة في تغيير سلوكيات المجتمع من حيث ارتفاع الذوق الفني والتوعية بأهمية التمسك بالهوية العربية وموروثاتها.

أما الألوان فهي عالقة في مكونات الحروف مع بعضها، بعد أن لاحظنا التدرج والتباين، والانسجام كلها موجودة ضمن كلمة الاستقامة التي لها هيبتها وسيادتها بتكوينها الإنشائية البيضاوية الشكل واستعمل الفنان درجات لونية متناغمة ومتنوعة بشكل يسهم في الحفاظ على التراث العربي وتحويل الجدران إلى لوحات فنية معاصرة. الحظ اللون الأحمر ذو سيادة خاصة في اللوحة مع تجاوره مع الألوان الأخرى وهي الأزرق، الأصفر، البني البنفسجي وبتدرجاته، وإن استخدام الخطوط العربية أكسب اللوحة نعومة وارتياحا.

ويبدو التعبير الحروفي معروف بقراءته اللغوية وبفلسفة أسلوب العصر الحديث حيث له دالاته التكوينية ليدل على الإرث الحضاري، مستخدماً الرموز الدينية والكتابية في جداريته المعنونة " الحب والحياة والعدالة والصراط المستقيم" إن أسلوب الفنان في هذه اللوحة الجدارية في شكلها العام مشابها أيضاً للأساليب المستعملة في لوحاته السابقة ومخالفاً لها يفقط في بعض التراكيب الحر وفية، التي متميز بها في التكوينات الحر وفية بشكلها العام، حيث نشاهد عنوان البيت الشعري مقروء بحروفه، والحروف المكونة له متحركة بشكل أفقي وعمودية بحركة وقراءة حروفها الصاعدة وهي الألف والآم شغل ضمن مساحة تكوين عام منتظم ومتوازن بأشكال حروفه التصميمية المكتوبة بالخط الكوفي مع بعض التصرف في نهاياتها.

الرموز المستعملة في اللوحة:

أ) **الحروفية العربية:**

يمثل الحرف العربي العنصر الأساسي في العمل الفني والذي تضمن كل المعاني والدلالات فالحروف العربية تعددت أشكاله وتنوعت استخداماتها في هذه الجدارية فمن الحروف ماهر علوي وما هو سفلي ومنها ما هو ظلماني وآخر نوراني، ومنها ما هو مذكر ومنها ما هو مؤنث، كما أن بعضـها حار وآخر بارد، ومنها ما هو ترابي ومائي وهوائي من خلال الحروف استطاع الفنان إعطاء رسالة رمزية تتمثل في التشكيل بأبيات من الشعر بالخط الكوفي.

وينزاح الفنان إلى التجريدية الرمزية التي تعتمد الحرف كرمز للوصول إلى الإيحاء العام لمضمون العمل الفني وجوهره وتوضح تلك الكتابات المقروءة في بنية هذا النص لعلي بن أبي طالب –رضي الله عنه– يقول فيها:

رأيت الدهر مختلفاً يدورُ فَلاَ حزْن يَدُومُ ولا سُرُوْرُ وقد بنت الملوك به قصور اً فلم تبق الملوك ولا القصور.[1] "

الحروف التي وظفها الفنان دلالات رمزية متنوعة الحروف الحارة الرطبة للتفريج وذهاب الغم، وكذلك الحارة اليابسة لتقوية الفكر والحفظ، والباردة اليابسة للثبات، والصبر، والباردة الرطبة لتسيير الأمور، وتسهيل الحاجات وطلب الصفح والعفو. إضافة إلى قيم التجريد والتي اتخذت طابعًا هندسيا مستقلاً لا وبرزت مكانة الخط في استخداماته التعبيرية.

الأشكال الهندسية:

تكتسب الأشكال الهندسية الموجودة في اللوحة مثل المربع والدائرة والمستطيل دلالة وتعبير والإيحاءات في جوٍ من الخلفيات التي تنبض بالاتساع والوضوح والهدوء، نستشعر كل ذلك بعد أن تلج العين بين أحضان اللّوحة وهي تنتقل من عنصر إلى آخر بسلاسة وارتياح كبير نجد الخلفية عموماً تتّسِم بالاتّساع الهادئ الذي تُبرِزُه نعومة الملمس النّاتج عن الحركة المهذبة للفرشاة على سطح اللّوحة، ثم ذلك العنف الذي يَظهر على الخطوط المشكِّلة لتلك الأشكال المجرّدة والتي تتوسط الفضاء وتحتل صُلب اللّوحة.

وقد جعل من الشكل المربع الأبيض اللون الذي يشمل أكبر مساحة في اللوحة حاويا للاسم الإلهي لأن المربع لدى العرب السكون. جاءت الدائرة في المنتصف لترمز لله الواحد الأحد والذي منه البداية والنهاية. فهو يتحرك باتجاه الدائرة العربية في أرجاء اللوحة على أطرافها نصوص الكتب المقدس التي على أسلوب الخاص كالمميز في استلهام كأخذه للحرف العربي كمفردة عنصر تشكيلي أما عن دلالات الألوان فنجد اللون الواحد يكتسب في الفن الإسلامي أهمية فكرية وجدانية وحسية وفقاً لارتباطه بالألوان التي تجاوره في العمل" فهو يظهر على سطح اللوحة بشكل يغير خواصه من جراء لما يُحدثه تأثير الألوان التي تجاوره عليه أساسي لخلق قيم جمالية، كتجليات تشكيلة رمزية كتوجه ونحو أبعاد حركية كحضارية لها جذور تاريخية في التراث الفني العربي.[2]"

[1] – عادل النقاطي جدارية عملاقة بدون اسم بالقيروان، جمعية الصحافيين الفقرة 2، الخميس 29دسمبر 2011 عبر الموقع الالكتروني http://ajkairouan.blogspot.com/2011/12/blog-post_29.html

[2] – زينب أ رفت السجيني، أسس تصميم المنمنمة الإسلامية في المدرسة العربية و أثره في تدريس التصميم لمعلم التربية الفنية، أطروحة دكتورا ره، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، القاهرة 1978 م، ص376

وقد وظف الفنان الزخارف الهندسية والتكوينات المختلفة لإبراز الاستمرارية والحركية التي تعبر الروحانية. حيث استخدم في ترميزه علاقة رياضية عددية، وعدت الشكل الهندسي لأكثر مناسبة للرمز لوحدانية الله تعالى وسرمدية. واستعمل الفنان آل السيد التجريد الحي (المتحرك) لروحانية الكون من خلال المفردات التي تتابع في تناغم موسيقي كوني لا نهائي. أما الدائرة فنظرا لكونها بلا حواف أو أضلاع ولا انقطاع للخط، فقد استخدمت للتعبير عن الاستمرارية والديمومة فهي تولد الإحساس بالاسترخاء نتيجة لحركتها اللينة، وهي رمز للروحانيات، ولا يمثل محيطها أية قيمة استمرارية حيث يعطي الإحساس بالحركة الدائمة.

المربع:

له قيمة تعبيرية مميزة، ويوحي بالاستقرار والتكامل نتيجة تساوي أضلاعه وزواياه القائمة، تخلق إحساس بالمساواة والالتزام ونظراً لاعتيادهما فكثيرا ما توحي بالاستقرار والجدارة بالثقة، وينظر للمربع أحياناً على أنه ممل أو مسطح وخال من المعنى، أما المستطيل فهو أكثر إثارة بصرية لاختلاف قياسات الأفقي والرأسي.

نتائج التحليل:

عند الانتهاء من جمع الملاحظات البصريّة خضعت المعطيات، والمعلومات، والمشاهدات التي حصّلتها لعملية عميقة من التّحليل بهدف فك الرموز الموجودة وحاولت قدر الإمكان ترتيب الاستنتاجات فيما يربط بينها، ويساعد على قراءة واضحة للجداريات ودلالاتها في الإطار التطبيقي المشمول بالدّراسة؛ وقد توصلت إلى مجموعة من النتائج:

تتضح في هذه الجداريات مدى قدرة الفنان من تحقيق القيم الجمالية لفن الكالي جرافيكي والاستفادة من قابلية الحروف العربية للمد والبسط والتقويس.

قدرة تحكم الفنان في طول وقصر الحرف بما يعطى إحساسًا بالنمو والصعود، والامتداد الأفقي الذي يعطى احساسًا بالاستقرار والاتزان.

- ✓ حافظ الفنان في هذه اللوحة على الطابع الأصيل لفن الخط العربي الذم تمتد جذوره الأصلية الضاربة في تاريخ الأمة الإسلامية عن طريق الحرف العربي الذم من صيغة مختلفة عن سابقيه وبأسلوبه المتميز.
- ✓ أولى الفنان المعاصر الحرف عناية واضحة خرجت إلى الحيز التشكيلي لوحات تؤكد ما للحرف العربي من حيوية وحركية، وخصوبة لامست جميع الفنون من تصوير وخزف ونحت.
- ✓ رصد قيمة الحروف العربية كموروث ثقافي ينبغي الحفاظ عليه وتطويره وتوظيفه في مجالات الفنون التشكيلية
- ✓ صياغة الحروف العربية في قوالب تشكيلية تتفق مع الأسس البنائية للأعمال الفنية الحديثة.

✓ الكشف عن الإمكانات التشكيلية في تصميم الأعمال الجدارية التي اعتمدت على الحروف العربية كمصدر للاستلهام في العمارة المعاصرة.

يمتلك الخط العربي العديد من الإمكانيات التشكيلية ينتج عنها قيم فنية تبعث فيمن يشاهده المتعة البصرية حتى دون القدر.

النموذج الثاني: تحليل جدارية الفنان العيد عبد السلام

صورة رقم (03) جدارية الفنانالعيد عبد السلام تأسيس قناة السويس 26 أوت 1956[1].

اسم اللوحة: تأسيس قناة السويس 26 أوت 1956

صاحب اللوحة: عبد السلام العيد

التقنية المستعملة: استعملتفيها تقنية وخامات مختلفة من زجاج ملون وأحجار وفسيفساء

الحجم والشكل: على جدار يبلغ 500 م

فكرة العمل:

يدور موضوع اللوحة حول حدث تاريخي هام في التاريخ المصري وهو تأسيس قناة السويس ولقد برع الفنان عبد السلام العيد من خلال خياله الواسع بأن يربط حدث يمثل التاريخ المصري القديم وهو أسطورة(إيزيس وأزير يس)مع حدث تاريخي حديث يتمثل في تأسيس قناة السويس الذي حدد بتاريخ 26 أوت 1956 ونجد في هذه الجدارية المرسومة على ضفة قناة السويس والتي قام بتصميمها الفنانون على مساحة500 مترمربع والتي عكس من خلالها تاريخ قناةالسويس وهي متنوعة الزخارف ،والخامات من الزجاج الملون ،والفسيفساء ،والأحجام أما التوظيف اللوني فاستعمل التنوع في الألوان .

[1] – مروة السيد حسن، استلهام الرموزالبيئية الشعبية في إبداعأعمال جدارية معاصرة، مرجع سابق ص 50.

وإذا تمعنا بدقة شكل البناية التي تتوسط الميدالية والملونة بالأبيض نجد كتابة وفقوها شعارا مصريا وجاء تصميم الجدارية فوق خلفية من خلال فضاءأزرق سرمدي يوحي بدلالات الموضوع العام وأبعاده الأسطورية والفلسفية مما أضفى على اللوحة قيمة جمالية تثير إعجاب المتلقي لهذا العمل الفني.

لم يقف الفنان عن عند هذا الحد بل راح يميز شخصيته بملامح الشرف الدالة عليهما والمتمثلة بطريقة تصفيف شعر رأسيهما، وثياب الملوك المميز الذي ترتديه الآلهة، كل ذلك يؤكد رغبة الفنان في بلوغ حقيقة شخصية لآلهة ودورهما في الفن المصري.

لجأ لفنان إلى استخدام أشكال هندسية متعددة من سداسية وثمانية بأحجام مختلفة لتحقق بذلك إيقاع بالحركة المنفذة بزجاج ملون يمثل لباس إيزيس بتكويناته والخنائية بلون أحمر، فالدائرة تمثل عاملاً مشتركاً تتردد على امتداد التصميم الميدالية التي جاءت معلقة في الفضاء اللوحة وجاء تكوينها بشكل دائري.

فقام الفنان بتوظيف الآلهة **إيزيس وأزير يس**[1] بردائها المزركش بالألوان البراقة من الأحمر والأزرق بحللها الرائعة والتاج والقلادة والأساور والخلاخيل وممثلة بشكلين متناسقين في كلا الجانبين الأيمن والأيسر لتعطي بريقا وسط الرمال الصفراء وسخونة الشمس المصرية "لتحمل ميدالية تذكارية مجسمة موجودة على مبنى القبة الأثري بمدينة بورسعيد ذات الطابع الإسلامي بقبابه الثلاثة الخضراء. وهناك رسالة لسانية كتبت بلغتي العربية والإنجليزية كما نلاحظ على الميدالية تاريخ 26 أوت 1956 والتي يؤكد للعالم أن قناة السويس قناة مصرية على أرض مصرية.[2]"

وإذا تمعنا بدقة شكل البناية التي تتوسط الميدالية والملونة بالأبيض نجد كتابة وفقوها شعارا مصريا وجاء تصميم الجدارية فوق خلفية من خلال فضاء أزرق سرمدي يوحي بدلالات الموضوع العام وأبعاده الأسطورية والفلسفية مما أضفى على اللوحة قيمة جمالية تثير إعجاب المتلقي لهذا العمل الفني.

لم يقف الفنان عن عند هذا الحد بل راح يميز شخصيته بملامح الشرف الدالة عليهما والمتمثلة بطريقة تصفيف شعر رأسيهما، وثياب الملوك المميز الذي ترتديه الآلهة، كل ذلك يؤكد رغبة الفنان في بلوغ حقيقة شخصية لآلهة ودورهما في الفن المصري.

[1] **أوزر يس**: كان أوزر يس في الأصل إله الموتى، وكان مركز مدينته الأول فيما يبدو هو مدينة أبيدوس. أما الدافع وراء اتحاد الملك الميت، فقد كان واضحا وهو ضمان استمرار سيادة الملك بعد الموت فعندما يصبح فرعون الميت هو أوزر يس فإن ذلك يعني أنه سوف يحكم آلهة الموتى. فقد ظهر أوزر يس من غموض نسبي إلى مركز بالغ الأهمية في العبادات الجنائزية ولقد مر برحلة هامة في ارتفاعه كقوة روحية وهي مرحلة تقمصه لفرعون المتوفى وهو ما حدث في الأسرة السادسة. ينظر :(جفري بار ندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام عالم المعرفة، الكويت ،1993)

[2]- ، مروة السيد حسن، استلهام الرموز البيئية الشعبية في إبداع أعمال جدارية معاصرة، ص 14.

نلاحظ مجموعة الإيقاعات التكرارية في الأشكال السداسية والهندسية في ثوب الإله إيزيس والتي تثير استمرارية العين وتواصلها بشكل جذاب ولقد استخدم أيضا الفنان التنوع في استخدام الخامة مما أضاف المزيد من الحيوية والتميز ويمثل لباس إيزيس في هيئته العامة شكل موجات منكسرة بالشريط المزخرف بوحدات هندسية تتمثل في المعين والمربع بتناغم وانسيابية.

أما عن الرموز المستعملة في الجدارية فجاءت أشكاله ورموزه مختلفة، فاستعمل رمز المرأة (إيزيس الإلهة) وهي رمز للأمومة والطفولة والخصب والنماء عند قدماء المصريين ومن المعروف"إن للرمزطابعا تلميحيا محاطا الإيهام فتصل فكرته إلى المتلقي عن طريق الإيماء والتلميح لاعن طريق التصريح المباشر والدقيق، غامض بعض الشيء."[1]

لذلك صور الآلهة أزير يس وإيزيس بجسد بشري ورأس حيواني على شكل هيئة صقر فاستحضر الفنان العقائد الروحية والغيبية مما فرض ميلاً لتصوير هذه البنى الغيبية لتصبح بنى سطحية مرئية في عدم التقييد بالعلاقات المكانية في تشكيل هذا المشهد.

أما عن رمزية التاج المقرن على رأس الآلهة (أزير يس وإيزيس)فهو يعد رمز القدسية والألوهية وفي هذه الجدارية رسم الفنان العيد شخصية الآلهة إيزيس وأوز وريس مفعمة بالقدسية لدى البشر بدلالة الإشارة إليه بصفات التعظيم والتفخيم وهما جالسان كل منهما في أحد الضفتين المقابلتين لبعضهما البعض.

أما عن رمزية الألوان قد لوّن الفنان عبد السلام ثوب الزوجين إيزيس وأوز وريس ملابسهما باللون الأحمر ورأسها باللون الأرق دلالة على قيمتها الإلهية، وجسد شعرهما باللون الأصفر لما يحمله اللون الأصفر من قيمة عند قدماء المصريون، لأنه يدرك بأن الحياة الأخرى للملك وزوجته يجب أن تكون مبرأة من تلك العوارض الزائلة، وعبر الفنان في تصويره عن المدلولات الفكرية والعقائدية والتاريخية ولجأ إلى الميل إلى التسطيح في تشكيلاته.

أما استعماله للأشكال الهندسية كالمربع والنصف الدائرة، وقد خلقت نوعاً من التبسيط والاختزال في الصفات لإبعادها عن صورتها الطبيعية، بغية الوصول لدلالات روحية مطلقة لصور رمزية تعد بمثابة خطابات مع عوالم غير مرئية. لأنها تشير إلىالديمومةوالاستمرارية واتصالالزمن القديم بالحاضر،في الأساطير القديمة، إلى غير ذلك من الأشكال الهندسية الأخرى مثل المعين والمربع والمستطيل.

نتائج التحليل:

- حملت الأساطير المصرية أبعادا دينية وتاريخية ورمزّية وطبيعية فكان تأثيرها واضحا على الفن المصري.

[1] – علي إبراهيمي، صراع الحضارتين، مرجع سابق، ص 15

- أضفت التكنولوجيا والتقنيات الحديثة طابعا بصريا قويا على اللوحة الجدارية.
- تحقق اللوحة الجدارية المصرية قيم جمالية تشكيلية وذلك سواء كان بواسطة الحفر أو صياغة الرخام بالليزر أو دمج فن النحت مع التصوير أو الخط العربي.
- ساهم التصوير الجداري المصري في تحقيق قيم جمالية من خلال التقنيات المستحدثة.
- ترتبط اللوحة الجدارية المعاصرة ارتباطا وثيقا بالجسم المعماري الذي تلتصق به.
- تعطي اللوحة الجداري أبعادا فكرية وتربوية وجمالية بغض النظر عن الموضوعات التي تتناولها
- ترفع اللوحة الجدارية مستوى الذوق العام للأفراد ومستوى الوعي الجماهيري.
- توسعت الأعمال الجدارية بما في ذلك تقنياتها وخاماتها المستحدثة وظهر فن الجرافيتي وفن الضوء والليزر والخامات الحديثة من ألوان الأكريليك والميينا الزجاجة وغيرها.

ومن خلال تحليلنا لنماذج من الجداريات المعاصرة المتنوعة الخامات والتقنيات والأساليب توصلنا إلى بعض الخصائص المميزة للوحة الجدارية المعاصرة والتي ندرجها في عدة نقاط:

ومن خلال تحليلنا لنماذج من الجداريات المعاصرة المتنوعة الخامات والتقنيات والأساليب توصلنا إلى بعض الخصائص المميزة للوحة الجدارية المعاصرة والتي ندرجها في عدة نقاط:

- اتساع مفهوم العام بالنسبة لتقنيات التصوير الجداري المعاصرة والذي يشمل جوانب معمارية وتشكيلية كثيرة متداخلة مع بعضها بعض، تشتمل على الرخام، الفسيفساء، الزجاج، الرمل الأخشاب، الحديد.
- الفنان الجداري المعاصر قد أفاد من الخامات والتقنيات والظروف البيئية والاجتماعية المحيطة به في ابتكار وتصميم أساليب وتقنيات مختلفة باختلاف البيئة والمدة الزمنية والثقافة المعمارية..
- يتسع مفهوم الفن الجداري المعاصر للبحث والتجريب والتطوير المستمر، من أجل الوصول إلى إثارة المتلقي.
- تتيح الجداريات المعاصرة فرصة مشاهدة بأشكال مختلفة مشاهدة العمل الفني والتفاعل معه بطريقة مختلفة، وقد استغل العديد من الفنانين تلك التطبيقات في تطوير شكل العمل وإيصال رسائل مهمة للمشاهدين.
- اللوحة الجدارية المعاصرة ذات رسالة مباشرة وملموسة لعامة الشعب في كل مكان وزمان لأن تكوينها على جد ا رن العمارة الداخلية والخارجية يسمح بذلك
- التصوير الجداري المعاصر فيه خامات جاهزة حقيقية على سطح الصورة الجدارية، فلم يعد الفنان خاضع للخامات التقليدية المألوفة في مجال التصوير الجداري فقد احتلت الخامات مكاناً في تلبيتها لاحتياجات الفنان التشكيلي المعاصر.

- التصوير الجداري المعاصر أضفى رؤى تشكيلية جديدة ومتنوعة سواء اكان استخدامها بشكل منفرد أو مشتركاً مع خامات تقليدية آخري داخل العمل الفني.

III المبحث الثالث: قراءة في أعمال الفنا ن محمود طالب

1. بطاقة شخصية للفنان :

يعتبر الفنان والخطاط محمود طالب من مواليد سنة 1960 ،تابع دراسته في مدينة وهران بمعهد التكنولوجي للتربية بنفس الولاية ليصبح خريج المعهد الوطني لتكوين أساتذة التربية الفنية سنة 1982، تم انتقل بعد ذلك للجزائر العاصمة مارس الفن منذ طفولته وكون نفسه عن طريق الاحتكاك بالفنانين وزيارة المتاحف والمعارض في الوطن وخارجهخاصة في الدول الأروبية .

عرض بالجزائر العاصمة عدة أعمال فنية ومنها الجدارية التي يبلغ طولها 9 أمتار بمناسبة إحياء غرة نوفمبر المجيدة. وبخصوص هذا العمل يقول الفنان طالب محمود:« أن هذه الجدارية أصبحت جاهزة للعرض بعد عمل دام 8 أشهر حيث تعبر عن ملحمة الجزائر ومراحل الثورة التحريرية وأهم المحطات التي مرت بها البلاد منذ استقلالها إلى يومنا هذا. وللإشارة فقد ساهم طالب في إنجاز عدة جداريات ذات الحجم الكبير لحساب الهيئات الإدارية والخواص . »[1]وفي سنة 1661 أنجز عدة جداريات كبيرة الحجم وبتقنية واقعية كانت حول موضوع الثورة الجزائرية والمظاهرات وهي معروضة بقاعة الاجتماعات في ولاية عين تيموشنت، كما تحتفظ مدينة سيدي بلعباس بعشرات البورت يهات للشهداء الأبرار مع جدارية بألوان زيتية هي معروضة بالمدرسة العسكرية لمدينة سيدي بلعباس سنة 2005.

[1] – وكالة الأنباء الجزائرية، لفنان التشكيلي طالب محمود يبرز بوهران تجربته الجديدة في التجريد والخط العربي، 2010، تاريخ الدخول المقال 2021/09/08 الساعة السابعة مساء، عبر الموقع الإلكتروني:https://www.djazairess.com

إن هذه الأعمال الإبداعية التي ازدانت بها جدران رواق المتحف تعتبر من اللوحات التشكيلي محمود طالب الخطاط التي أنجزها حيث إنها تعكس تجربته الفنية وقدرته على التحكم في تقنية النحت على فن الرسم اللذين يلتقيان مع الألوان في انسجام لا مثيل لها.

ولقد اعتمد في ذلك على خياله الخصب وما زاد جمال هذه اللوحات استعمال الرسام طالب محمود المادة الصمغية (الرزين) في أغلب لوحاته المعروضة التي توحي عن قدرته في التحكم في هذه المادة التي تضفي عليها مسحة جمالية مع تلك الخطوط التي تعد بمثابة المرشد للبحث عن مجالات جديدة، ينمو فيها فن الحر وفيات ويزدهر مثلما يتجلى ذلك في لوحته التي نحت عليها "واعتصموا بحبلِ الله ولاَ تتفرقوا" حيث وظف الحس التجريدي مع التركيز على الحركات النحتية العميقة.

وأهم ما ميز أعماله في الخط العربي المقدمة في هذا المعرض فاللمسة الصوفية المعبرة بقوة في هذه اللوحات حسبما ذكره أحد هواة هذا النوع من الفنون تعكس مدى حرصه على الارتقاء بهذا الفن من خلال الاستمرار.[1]

لقد اشتغل الفنان التشكيلي المعاصر على العالمات، والإشارات، والرموز وضمها إلى أعماله بعد أن فكشف أسرارها الجمالية المتخيلة تزود منه الفنانين وبث أفكارهم والمضمرة معا، حتى بدت الرموز تشكل فضاء رحب وصارت منهالا ومرجعاً لمجابهة الواقع المعاش، إذ إن الأعمال الفنّية كانت وسيلة لتعبير عن عقائدهم ومواقفهم، وربما تمثل الرموز عالماً مركباً تعتمد عليه لتثري التجربة الجمالية.

تمتاز الممارسات الفنية للفنان محمود طالب بالتنوع الكبير في التقنيات المستعملة وتمتاز بغنى في المواضيع المتناولة في لوحاته التي تبث خطابا جماليا محملا بالدلالات والتعبيرات ويبث رؤية جمالية ملتزمة التزاما فعلي بالذات المبدعة التي من خلالها يطرح ويعالج الواقع بتراكيب مختزلة من المخيلة لتتحول الى احساس فني عالي إضافة إلى أن كثير من نتاج هذا الفنان المبدع.[2] "

إن هذه الأعمال الإبداعية التي ازدانت بها جدران رواق المتحف تعتبر من اللوحات التشكيلي محمود طالب الخطاط التيأنجزها حيثإنها تعكس تجربته الفنية وقدرته على التحكم في تقنية النحت على فن الرسم اللذين يلتقيان مع الألوان في انسجام لا مثيل لها.

1 – وكالة الأنباء الجزائرية، لفنان التشكيلي طالب محمود يبرز بوهران تجربته الجديدة في التجريد والخط العربي مرجع سابق.

2– باسم كمال الكبرى عبد المقصود، جمالية الجمع بين الخط العربي والرسم والإفادة منها في تأهيل شباب الخريجين فنيا والافادة منها في مجال الاشغال اليدوية، مجلة الفنون التشكيلية والتربية، المجلد الثاني ،2018 العدد الثاني، ص 40.

ولقد اعتمد في ذلك على خياله الخصب وما زاد جمال هذه اللوحات استعمال الرسام طالب محمود المادة الصمغية (الرزين) في أغلب لوحاته المعروضة التي توحي عن قدرته في التحكم في هذه المادة التي تضفي عليها مسحة جمالية مع تلك الخطوط التي تعد بمثابة المرشد للبحث عن مجالات جديدة، ينمو فيها فن الحر وفيات ويزدهر مثلما يتجلى ذلك في لوحته التي نحت عليها "واعتصموا بحبلِ الله ولاتتفرقوا" حيث وظف الحس التجريدي مع التركيز على الحركات النحتية العميقة.

وأهم ما ميز أعماله في الخط العربي المقدمة في هذا المعرض فاللمسة الصوفية المعبرة بقوة في هذه اللوحات حسبما ذكره أحد هواة هذا النوع من الفنون تعكس مدى حرصه على الارتقاء بهذا الفن من خلال الاستمرار.[1]

لقد اشتغل الفنان التشكيلي المعاصر على العالمات، والإشارات، والرموز وضمها إلى أعماله بعد أن فكشف أسرارها الجمالية المتخيلة تزود منه الفنانين وبث أفكارهم والمضمرة معا، حتى بدت الرموز تشكل فضاء رحب وصارت منهالا ومرجعاً لمجابهة الواقع المعاش، إذ إن الأعمال الفنّية كانت وسيلة لتعبير عن عقائدهم ومواقفهم، وربما تمثل الرموز عالماً مركباً تعتمد عليهلتثري التجربة الجمالية.

تمتاز الممارسات الفنية للفنان محمود طالب بالتنوع الكبير في التقنيات المستعملة وتمتاز بغنى في المواضيع المتناولة في لوحاته التي تبث خطابا جماليا محملا بالدلالات والتعبيرات ويبث رؤية جمالية ملتزمة التزاما فعلي بالذات المبدعة التي من خلالها يطرح ويعالج الواقع بتراكيب مختزلة من المخيلة لتتحول الى احساس فني عالي إضافة إلى أن كثير من نتاج هذا الفنان المبدع.[2] "

أهم المعارضه ومشاركاته الفنية :

- يونيو 1983 معرض فردي في المكتب الوطني للسياحة بوهران.
- أكتوبر 1983 معرض فردي في المكتبة الجهوية بوهران.
- مارس 1984 معرض فردي في المكتب الوطني للسياحة بوهران.
- أبريل 1984 معرض فردي في المكتبة الجهوية بوهران.
- سبتمبر 1984 معرض فردي في أكاديمية التربية بوهران.
- نوفمبر 1984 معرض فردي في المعهد الوطني للموسيقى بتلمسان.

1 – وكالة الأنباء الجزائرية، لفنان التشكيلي طالب محمود يبرز بوهران تجربته الجديدة في التجريد والخط العربي مرجعسابق.

2– باسم كمال الكبرى عبد المقصود، جمالية الجمع بين الخط العربي والرسم والإفادة منها في تأهيل شباب الخريجين فنيا والافادة منها في مجال الاشغال اليدوية، مجلة الفنون التشكيلية والتربية، المجلد الثاني ،2018 العدد الثاني، ص 40.

- ديسمبر 2005 زخرفة فندق أربع نجوم ومعرض فردي في معرض البحر الأبيض المتوسط في وهران.
- سنة 1993 أنجز العديد من الأنشطة والإنجازات في مجال اللوحات الجدارية للقاعات الكبيرة والفنادق.
- ديسمبر 2006 معرض فردي في فندق "فينيكس" بوهران.
- يونيو 2007 المعرض الفردي بجامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم.
- 2000قام بعدة معارض تلمسان وعين تموشنتي وجانت.
- معرض فردي في رياض الفتح الجزائر.سنة 2007.
- معرض بقصر الثقافة مفدي زكريا بالجزائر العاصمة سنة 2000.
- 2009 زخرفة أكبر غرفة في مقر المصب SOANATRACH في وهران بلوحات جدارية بعنوان " الصناعة والبيئة" بقياس 12 م × 1.95 م.
- 2009معرض فردي بقاعة المعارض سوناطراك وهران.
- 2009معرض فردي بقاعة المعارض سوناطراك في وهران.
- أبريل 2010 معرض جماعي في المهرجان الدولي للخط بمتحف مصطفى باشا بالجزائر العاصمة.
- تشرين الثاني 2010 معارض فردي في متحف تلمسان بمناسبة "تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية".
- أبريل 2011 معرض جماعي في مهرجان الخط الدولي بمتحف مصطفى باشا بالجزائر العاصمة.
- تموز 2011 معرض فردي بمتحف تلمسان.
- آذار 2012 زخرفة غرفة "الزوراء" في فندق "الرشيد" في بغداد بلوحات جدارية كبيرة بعنوان "خلافة الحضارات في العراق" بمناسبة انعقاد القمة العربية عام 2012.
- ماي 2012 معرض جماعي في المهرجان الدولي للخط في ماما بالجزائر العاصمة
- وليو 2012 معرض فردي في مركز المؤتمرات بوهران.
- مارس 2013 معرض في المعرض الدولي للفن الحديث بوهران.
- آذار 2013 المشاركة في الافتتاح الرسمي لبغداد عاصمة الثقافة العربية في العراق.
- آذار 2013 المشاركة في الافتتاح الرسمي لبغداد عاصمة الثقافة العربية في العراق.
- أبريل 2013 معرض نحت بعنوان "قصيدة من الجزائر" لمحمد مهدي الجواهري بنادي الكتاب والصحفيين بالجزائر العاصمة.

- أبريل 2013 معرض لعدة أعمال بفندق "ميريديان" بوهران.[1]
- تشرين الثاني 2013 المشاركة في فعاليات بغداد عاصمة الثقافة العربية في العراق.
- يونيو 2013 معرض فردي في مركز المؤتمرات بوهران.
- معرض فبراير 2014 بقصر الثقافة بتلمسان.
- مارس 2014 المشاركة في مؤتمر السياحة الدولي بمركز المؤتمرات بوهران.
- معرض مارس 2014 في المعرض الوطني الأول للخط العربي في مستغانم.
- فبراير 2015 معرض في المتحف الوطني للخط بتلمسان.
- مارس 2015 إنشاء تمثالين كبيرين (14 م × 6 م) لمدينة وهران.
- مايو 2015 معرض للجداريات في متحف Schanzenberg في فيينا ، النمسا.
- يونيو 2015 معرض في مهرجان الخط الدولي بقسنطينة عاصمة الثقافة العربية.
- آذار 2016 افتتاح صالة عرض خاصة بوهران.[2]
- يونيو 2016 معرض جماعي للخط بقاعة مطلب.
- أكتوبر 2016 زخرفة مقر إدارة ألعاب البحر الأبيض المتوسط وهران 2021.
- سبتمبر 2017 مهرجان الخط الدولي.
- فبراير 2018 معرض فردي في ماما بوهران.
- مايو 2018 معرض فردي في متحف الفن الحديث بريتوريا جنوب إفريقيا.
- سبتمبر 2018 المهرجان الدولي لفن الخط بقصر مفدي زكريا الجزائر.
- آذار (مارس) 2019 .
- آذار (مارس) 2021: معرض جماعي دولي مع مؤسسة باليريا.[3]"

[1]مقابلة مع الفنان محمود طالب في دار الثقافة عبد القادر علولة يوم 11/16/ 2022 بتلمسان على الساعة 11سا إثر معرض الخط العربي والزخرفة الإسلامية.

[2]– مقابلة مع الفنان محمود طالب في دار الثقافة عبد القادر علولة يوم 11/16/ 2022، مرج سابق.

[3]– با سم كمال الكبرى عبد المقصود، جمالية الجمع بين الخط العربي والرسم والإفادة منها في تأهيل شباب الخريجين فنيا والافادة منها في مجال الاشغال اليدوية، مجلة الفنون التشكيلية والتربية، المجلد الثاني ،2018 العدد الثاني، ص 40.

2. الخط العربي عند محمود طالب وعلاقته بالتصوير الجداري:

3. تكمن أهمية التصوير الجداري تمثل في نقل العلوم والمعارف بين الحضارات وماله من دور مهم في تثقيف الشعوب وتحديد قيمها وعاداتها وتقاليدها. وإذا تتبعنا بداية ظهور التصوير الجداري والخط العربي لوجدنا سببا في أسباب ظهورهما وذلك بتسجيل أفكاره على شكل صور منقوشة على جدران الكهوف والأخشاب والجلود وقطع الفخار بحيث كانت الصورة تمثل الشيء ذاته الذي ذكره، فالدائرة مثلا، تدل على الشمس، وصورة الإنسان أو الحيوان تدل عليه، وفي هذا النمط من الكتابة يرتبط الشيء المصور بلفظه.

4. يعد الخط العربي فنا مقدسا له قيمته الفنّية ذات النمط الجمالي الخاص به حيث اهتم الملوك والسلاطين على مدى السنين مؤكدين على تحقيق القيم الجمالية والإبداع "والخط العربي هو الفن الجميل للكتابة العربية التي ساعدت بنيتها وما تتمتع به من مرونة وطواعية وقابلية للمد والرجع والاستدارة والتمويه والتشابك والتداخل والتركيب، على ارتقاء الخط العربي إلى فن جميل يتميز بقدرته على مسايرة التطورات والخامات. فتشكلت عالقة وثيقة بين كل نوع من أنواعه والمواد التي يكتب بها أو عليها، فرأيناه يشغل حيزه بجلال متزن ينساب برشاقة وغنائية، وأريناه صلب لين إلى ما حوله، ورأينا الصلابة والليونة.[1]"

ومن هذا المنطلق نستنتج أن فن الخط العربي وفن التصوير الجداري كلاهما فن تسجيلي حيث كانت تعد النقوش الحجرية لكتابات أو علمية تسجيلية معلومات، واتخذت يعبر ثقافة المجتمع، فنلاحظ خلال دراسة النقوش أن النظام الشكلي والجمالي الكتابات يتغير بتغير الثقافة المؤثرة فهو، وأن العديد منيا استعاض محاكاة في الطبيعة بالرموز الفكرة تمشي الطبيعة ومن خلال التبسيط والتركيز على الخصائص المميزة كنسق نظامي يفصح عما يكمن وراءه من ظواهر وعلاقات تزخر بها الحياة اليومية ويحملها الدلالة على شيء ما.[2]"

خلال فن الخط كما ولقد نجح في بناء أسلوبه الخاص، ففي أعماله للخط العربي يمزج في لوحة واحدة بين الرسم والنحت باستعمال أساليب وتقنيات ومواد جديدة.

ويريد الفنان في هذه الأعمال أن يكون حرا والكل ينعكس في الأشكال، التي يعطيها للحروف العربية والكلماتوالسور القرآنية. ومن جهة أخرى، يعد نور الدير كور خطاطا معروفا على الصعيدين الوطني والدولي وهو

---

[1]–رشا محمد علي حسن، سمر محمود جمعة، القيم الجمالية للكتابات والخطوط العربية والاستفادة منها في تصميم زجاج العمارة الداخلية، مجلة العمارة والفنون ،العدد الرابع 356.

[2] – باسم كمال الكبرى عبد المقصود، جمالية الجمع بين الخط العربي والرسم والإفادة منها في تأهيل شباب الخريجين فنيا والإفادة منها في مجال الاشغال اليدوية، مرجع سابق، ص 57.

يبتعد عن الطرق الكلاسيكية ويعتمد أسلوبا يستعمل فيه الألوان والعناصر الزخرفية للثقافة العربية الإسلامية، في قالب عصري ومبتكر. ويعد أسلوبا لفنانينمختلفين في الظاهر، ولكنهما يتكاملان من خلال ابتكاراتهما، تتميز الحروف العربية في أشكالها الخاصة ببعض المرونة ويمكن أن تنتج بسهولة الخط العربي والرسم.[1]"

5. قراءة في لوحات الفنان التشكيلي طالب محمود:

لكي نتعرف على منطلق القراءة المؤسسة للمنجز الجمالي في لوحات محمود طالب، ومن أجل الكشف عن نصوص بصرية، مشفرة ورموز ومعان ودلائلّ قمنا بترتيب المدركات الحسية والخواص البصرية في أسلوب جمالي وصيغ معالجة وارتأينا إلى الاعتماد على نموذج شبكة تحليل التي اقترحها لوران جير فيروا وهي كالتالي:

الجانب التقني:

عني به كلّ المعطيات والمعلومات الماديةالتي تخصالصورة المعنية ويندرج تحت هذا الإطاراسم المرسل أي صاحب اللوحة وتاريخ الإنتاج، ونوع الحامل والتقنية المستعملة ونعني بالتقنية نوعية الورق أو القماش وكذلك طبيعة الألوان الموظّفة، زيتية أو مائية، هذا إلى جانب شكل إطار اللوحة وحجمها العام.

أ) **الجانب التشكيلي:**

فالتحليل الشكلي يستند إلى عدة نقاط ثانوية، أولاها عدد الألوان ودرجةانتشارها، وهذا الحصر لأهم الألوان المستعملة في اللوحة يساعدنا فيما بعد على حسن التأويل، فالألوان على حدتعبير جير فيرو قفزت من وظيفتها كمادة بصرية إلىوظيفة رمزية.

أما التمثيلات الأيقونية التي جاءت في اللوحة، ويمكن تقسيمها إلى فئتين :

- الهيئة الإنسانية والأشكال الحيوانية والنباتية.
- الأشكال الهندسية،الرمزية، ومختلف الخطوط.[2]"

ب) **الموضوع:**

وما يهمنا في هذه الخطوة من الوصف يتعلّق بشكل أساسي بالقراءة الأولى للوحة، وهذه القراءة تتطلب منّا بداية معرفة علاقة النص بالصورة، فالعنوان سواء وضعمن طرف صاحب العمل الفني أم لا، يبقى ركيزة أساسية في تشكيل المعنى، و في هذه المرحلة علينا أن نبحث فيما إذا كان العنوان يعكس حقيقة التمثيل الأيقوني في اللوحة أو لا،

[1]- ،باسم كمال الكبرى عبد المقصود، جمالية الجمع بين الخط العربي والرسم والإفادة منها في تأهيل شباب الخريجين فنيا والإفادة منها في مجال الاشغال اليدوية، مرجع سابق، ص 57.

[2]- يمينة منخر فيس، صورة المرأة الجزائرية في الفن الاستشراقي(دراسة تحليلية سيسيولوجيا لعينة من اللوحات الفنية أوجين دولاكرواواتياندينيه) ،رسالة ماجستير، قسم العلوم والاتصال، جامعة الجزائر 4 ،4077-4074

كرسالة لسانية من دور توجيهي في قراءة الصورة ثم تأتي في المرحلة الثانية القراءة الأولية لعناصر اللوحة، و هو ما يعرف سيميولوجي امستوى التعيين، أي أننا نعين عناصر اللوحةبإعطائها معناها الأولي البسيط، و ذلك حتّى نتمكن في مرحلة لاحقة من التحليل من الإسقاط الحسن للمعاني الضمنية..

ت) **التأويل أو القراءة الثانية (التضمينية) :**

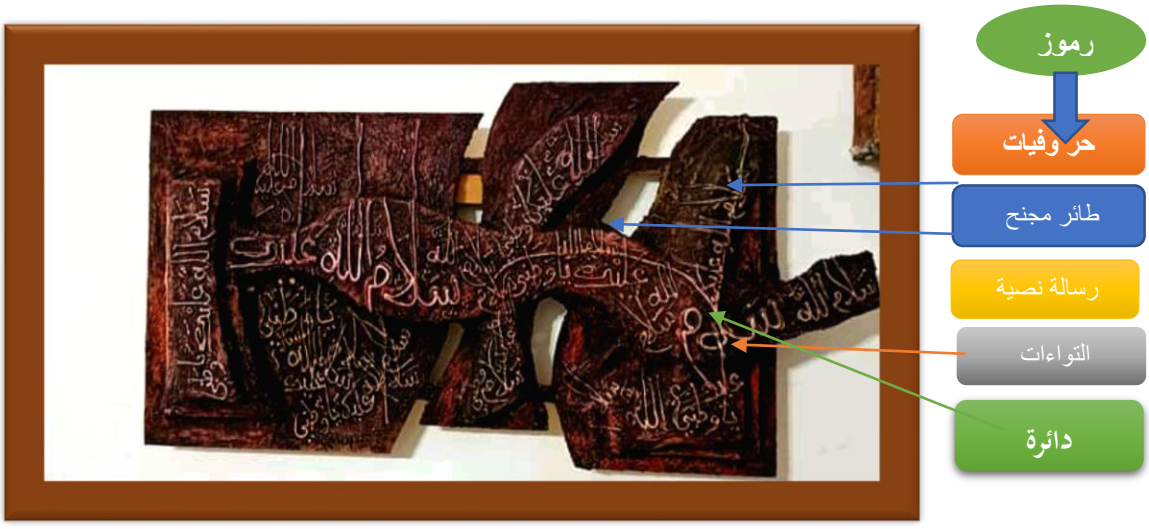
وفي هذه المرحلة نصل إلى الهدف المنطقي ومن بين خطوات التحليل السابقة والمتمثلة في الوصف الأولي ودراسة سياق اللوحة أو بيئتها، ففي هذا المستوى تتلخص غاية التحليل السيميولوجية للوحة أو لأي صورة كانت، إذ يتعلق الأمر في هذه القراءة التضمينية بالدلالة الحقيقية للدليل، بحيث أنها تربط بين هذا الأخير وواقعه الخارجي.

ث) **نتائج التحليل:**

تعتبر هذه المرحلة الأخيرة في خطوات التحليل لشبكة تحليل جير فيرووهي الحوصلة التي نخرج بها بعد دراستنا لمختلف خطوات التحليل السابقة[1]."

وفي هذه الدراسة البحثية قمنا باختيار بعض النماذج من لوحات محمود طالب وجدناها مناسبة من أجل الكشف عن رموزها الخفية والكشف عن مضامينها، ودلالاتها التي تعبر عن التراث الجزائري.

النموذج الأول:



صورة رقم (05) جدارية سلام الله عليك ياوطني للفنان التشكيلي محمود طالب 2017.[2]

الوصف:

[1]-لوحة شخصية للفنان محمود طالب عن طريق البريد الإلكتروني: comptemahmoudtal@gmail.com

[2] - المرجع نفسه.

يعتبر لوران جيرفيرو: المرحلة"(الوصفية) هي مرحلة ساذجة" نوعا ما، وعلى الرغم من ذلك فمكانتها أساسية باعتبار أن وصف العناصر المحصل عليها من خلال العملية الوصفية البسيطة لها الأثر الكبير في بناء التحليل الناتج، وأنه من خلال الوصف الدقيق للمعاني سيتمكن المحلل في الأخير من فهم الموضوع."[1]

1الجانب التقني :

اسم صاحب اللوحة :محمود طالب

عنوان اللوحةالجدارية: سلام الله عليك ياوطني.

تاريخ ومكان ظهوراللوحة: داخل مؤسسة وطنية 2017

نوعالحامل والتقنيةالمستعملة: تصوير جداري مع استعمال تقنية النحت على الخشب مع ادخال الحرف العربي

الحجم والشكل: 225/530.م

الإطار والتأطير: جاءت اللوحة بإطار مستطيل الشكل بقياس:225/530م، ورسمت الجدارية على جدار مؤسسة وطنية بخطوط متنوعةالاتجاهاتوأشكال هندسية والتكوينات الحر وفية لتملأ مساحة اللوحة.

2 الجانب التشكيلي:

الأشكال والخطوط/التمثيل الأيقوني:

استعمل الفنان التّنوع في الخطوط كيف ولأن موضوع اللوحة جاء يحمل قضية وطنية متعلقة بالهوية الجزائرية، جاءت على شكل رسالةترحيب فه يتساعد على الانتقال بالمتلقي من جو بسيط إلى مكان مختلف، يتميز بالبساطة والهدوء، بعيدا عن الازدحام، وكانت دراستنا للعناصرالمرئية والأشكال والخطوط وعلاقتهمابنسبةالمكان ورؤيتهما من الأعلى إلى الأسفل أوتحث مستوى النظر، أما عن اللون فكان له دورٌ مهم في هذه الجدارية.

وجاءت الأشكال هندسية متنوعة وكتابات خطية واستعمل الفنان محمود طالب الأشكال المستوحاة من الفن الإسلامي ولأن موضوعه مستوحاة من التراث أكسب العمل الفني بعض المشاعر القوية والحب، ولهذا السبب استعمله لهذه الأشكال الفنان وذلك لأنه بصدد التعبير عن قضية وطنية أترث في أحاسيسه وانفعاله.

ولقد برع الفنان في تنويع الأشكال وحجم الخطوط ودرجة اللون التي تتفاوت من الفاتح إلى الغامق إضافة إلى تصميم أجزاء الجدارية فلقد جعل كل جزء يختلف عن الجزء الآخر وهذا طبعا من مسميات وخصائص أسلوب الفنان محمود طالب والتي ينفرد بها عن غيره.

الألوان ودرجة انتشارها:

[1] - Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyse les images, (paris, Editions la découverte, 1997, p 40.

وزعت الألوان على مساحة اللوحة وضعت بتدرجات مختلفة على حسب أجزاء اللوحة، فقسمت اللوحة إلى عدة أجزاء وهذا طبعا كان من جماليات التصميم المعاصر عند الفنان محمود طالب. فعمد الفنان على إظهار التباين اللوني الناتج عن تجاور الألوان المتقابلة كما نلاحظ توظيفه لتدرج اللوني للون الواحد في مختلف أجزاء اللوحة المستعملة ولقد سبق للفنان استعماله لرماديات في بعض أعماله الجدارية وحتى في أعماله النحتية كما انفرد بخاصية مزج الألوان فمثلا نجد في جدارية التي تحمل عنوانا" **لنلون الجزائر محبة وأمنا**"استعمال الفنان الرمادي مع مختلف الألوان الأخرى وأحيانا يمزج الرمادي مع البرتقالي والرمادي مع البنفسجي مثل لوحة" موسيقى "[1] أنظر لصورة رقم (10)فضلا عن الرماديات الناتجة عن مزج الألوان الأساسية بنسب متفاوتة.

استعمل الفنان في هذه الجدارية اللون البني بمختلف تدرجاته وغالبا ما يرتبط هذا اللون مع لون الأرض، أو الخشب والذي يرمز لصّمود، والاعتمادية، ولكن في هذا التصميم الجداري استخدم الفنان اللون البني كلون للخلفية وهو يساعد على جلب الشعور بالدفء، واستخدم الفنان أيضا اللون الأحمر، والأسود لإظهار اللون البرونزي القاتم، أما استعماله للون الأبيض فقد كان في الكتابة داخل التصميم الجداري وهو يدل على النقاء، النظافة، الفضيلة كما يمكنأن يعمل بشكل جيد مع أي لون آخر.

أما استعماله للون الأحمر الآجوري فهو لون دافئ، وإيجابي يدل على روح رائدة، وقياديّة ويعزز بذلك الطموح والعزيمة فهو لون الطاقة، والعاطفة ويدل أيضا على قوة الادراك ويمنح الثقة، والنشاط ويرتبط اللون الأحمر في هذه بطاقة المتجددة.

الوصف الأولي اللوحة:

تنفتح اللوحة على تشكيل بصري تمتزج فيها الحر وفيات مع مختلف التشكيلات الفّنية وإن العناصر التشكيلية في هذا العمل الفني هي مزيج من مفردات مختلفة منظمة بطريقة مكملة كل منها للآخر، بحيث ينبثق عن هذه المفردات الخطية، والحجمية، نسيج فنّي ذو ملامح مترابطة ومتشابكة في قالب عصري، كما نلاحظ على هذه الجدارية كتابات بالخط العربي بتقنية الخط البارز تثير بجمالها وانتباهاالمتلقي.

وقسمت هذه الجدارية لعدة أجزاء، كما قام الفنان طالب محمود في إنجاز لوحته باستعمال المادة الصمغية وتقنية مزج النحت، والحرف العربي والألوان الزيتية، وهي تقنية خاصة بهذا الفنان التشكيلي الذي يستخدم كثيرا الرموز، والتنوع في الألوان، كما نلاحظ مساحة كبيرة تحتوي على ضربات فرشاته فتتكرر في مساحات محدثة بذلك شيء

[1]أنظر ملحق الصور،لوحة موسيقى للفنان محمود طالب، الصورة رقم 10

من الإيقاع اللوني والشكلي هذه الضربات الجريئة، والسريعة لمحمود طالب نجد آثارها بارزة في اللوحة وقد حولت النص البصري من أشكال وخطوط ومساحات إلى مواضيع تمس حياتنا.

وهناك رسالة نصية "سلام الله عليك ياوطني "وهو خطاب تشكيلي من خلاله نستطيع أن نلاحظ مدى توظيف الفنان محمود طالب واستلهامه الكثير من المفردات والرموز والأشكال المعبرة عن الموروث الحضاري الجزائري،ويشكل الرمز في لوحات محمود طالب دلالات فكرية متعددة المعاني والتفاسير، واتسمت هذه الرموز بمحليتها كما اتسمت بشموليها، وتخطت بها حدود الزمان والمكان مثل الحر وفية المعاصرة.

النسب والتناسب:

يعد التناسب من جماليات العمل الفني، ففي هذه الجدارية يظهر التناسب واضحا في هذه اللوحة فنجد الإيقاع والتناغم في الأشكال داخل الفراغات بارز في لوحة الخطاط محمود طالب، فرمزية الأشكال فيها تحمل معاني تندرج خلفها، واختار الفنان تكويناته وأشكاله بدقة وعناية من أجل خلق التوازن في جميع أجزاء اللوحة ونلاحظ حركية الخطوط تناسب مع تصميم اللوحة وقام الفنان بتقسيمها إلى أربعة أجزاء ليصبح كل جزء يكمل الجزء الآخر ليكتمل بذلك بناء العمل الفني.

الوحدة والتنوع:

الوحدة في الفن الإسلامي عبارة عن شكل هندسي دائري، أو مثلث، أو مربع أو مستطيل تتراقص فوقه الأحرف في بناء فني هندسي محكم ومحدد، بينما نجدها في هذه اللوحة الخطية المعاصرة عند الفنان (محمود طالب) عبارة عن مكان أو حيز تتجانس فيه الألوان والأحرف مجتمعة، أو متباعدة، أو ممتدة إلى فضاءات وأبعاد مفتوحة حقيقية أو إيحائية، فهي بمثابة لغة خاصة بالفنان يظهرها بشكل قد يختلف عن غيره في لوحات أخرى.

أما عن الوحدة في هذه اللوحة فهناك وحدة رابطة بين عناصر البناء التشكيلي لهذا العمل الفني من خلال الخط والشكل واللون، فلقد وفق الفنان في تحقيق الوحدة بين أجزاء العمل الفني كما أن نوع الخطاب الذي يريده الفنان إيصاله للمتلقي اقتضى أن يكون موضوع العمل الفني واحداً وشاملاً وكل جزء يكمل الجزء الآخر.

ومن خلال هذه التكوينات المختلفة التي وظفها الفنان محمود طالب يتم الإحساس بوحدة العمل من قبل المتلقي، وتبقى وحدة التكوين من خلال الفكرة ظاهرة بش كل واضح في أشكال الزخارف بشكل إيجابي ومقبول وأن كانت موضوعاتها محدودة ولا تفصل بينهما مساحات فراغية لأن كثرة الموضوعات التي تفصل بينهما مساحات فراغية تضعف الوحدة في العمل الفني.

فالتنوع يعد من العوامل المؤثرة في المتلقي ويشعره بالارتياح لأن العمل الفني يحتاج دوما للتنوع فمن خلاله ليشعر الإنسان معه بالملل والرتابة، فاختلاف الألوان وتفاوت درجاتها، والتنوع في الأشكال يضفي على العمل الفني قيمة جمالية وإبداعية، وينطوي التنوع عند الفنان محمود طالب على سمة التدرج في رمزية الأشكال الهندسية ودلالاتها في هذه اللوحة الجدارية.

التوازن والانسجام:

استطاع الفنان محمود طالب أن يحقق التوازن في العمل الفني وذلك بتعادل العناصر المتضادة، ولعل من الواضح أن العملية لتعنى موازنة جسم في الفراغ وإنما يتم العمل على أساس موازنة جميع العناصر الموجودة في العمل الفني، فالتوازن عند طالب محمود هو أحد الأسس المهمةفي توزيع الخطوط، والألوان، والأشكال .

ولكي يكون الحشو متزناً لابد من أن يراعى في تصميمه هذا العنصر، فالتوازن بين ضخامة الشكل الكلى، ومساحة العمل الفني وهذا نلاحظه فعلا في هذه الجدارية وذلك من خلال حركية الخطوط وانسيابها على أجزاء اللوحة، كما حقق الفنان التوازن من خلال إبراز العلاقات المنطقية بين العناصر، والحروف العربية.

فنلاحظ الاتزان بين العناصر المكونة للعمل الفني مثلما نلاحظ الثبات، والاستقرار، فجاءت الأشكال مرتبطة بطبيعة موضوع العمل الفني مثلما تعكس التوازن في توزيعها.

الإيقاع:

الإيقاع هو عملية تهدف إلى تنظيم رؤية العمل الفني والشعور بعملية توحى بالنغم الموسيقى داخل التكوين في اللوحة ، بحيث يتم شد انتباه المشاهد برغبة قويةلرؤية المنظر الفني ،لذلك الإيقاع يظهر في هذه اللوحة في الفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من لون إلى لون أو من شكل إلى شكل ومن مشهد لمشهد كما يبدو في لوحة محمود طالب فاستخدمت الأشكالالهندسية الأساسية كرموزفي الجدارية فظهرتالأشكال الأسطوانية ، والمكعبة والكروية ، والنصف كروية فيتكويناتالأشكال المختلفة والتي تمثلهذهالأشكال كمفردات للتعبير عما يدور في دهني الفنان .

الفراغ:

يعبر الفراغ الموجود في هذه اللوحة الجدارية على البعد الثالث ويعطي شعورا بالعمق فيها، كما يعبر عن نظرة الخطاط محمود طالب للأشكال الموجودة حوله وطريق توزيعها في اللوحة، فالفنان جعل تشابك الحروف في أعلى اللوحة من أجل ملأ الفراغ وإعطاء قوة جمالية لها وأيضا نجده من خلال الألوان الفاتحة، والغامقة حقق العمق الفراغي للعناصر الموجودة.

وهنا يظهر التنسيق التنظيمي البنائي الذي ظهر من خلال مستويات الحدود الفاصلة بين الشكل كبنية حجمية ومهنية، وبين الوحدات في عمليات إيقاعية رتيبةبنظام وسياق هندسي محدد يلتزم به الفنان في صياغة عمله الكتابي وفي توزيعه للألوان.

ثالثا: القراءةالتأويلية (التضمينية) :

يسعى محمود طالب إلى تكريس خطاب إنساني مشترك من خلال لوحته، حيث يخاطب الجميع وذلك باستعماله للون واحد وبدرجات مختلفة والتي تعكس بعضا من ألوان الفن الإسلامي كالأحمر، والبنفسجي بكل درجاته علما أن النصّ أو الكلمة المكتوبة تكون بالأبيض الناصع، وتتناثر الحروفعندمحمود طالب بالعشرات في شكل انسيابي منسجم يعطي لعين المتلقي قوّة الملاحظة والاندهاش نتيجة جاذبيته الساحرة.

فأصبحت الألوان عند طالب محمود وسيلة يعبر بها عن مكنوناته لما تحمله من دلالات ومعاني سيكولوجية تترجم ما بداخله من أحاسيس بالفرح أو الحزن أو الخوف وما إلى ذلك، أو قد تثير أشياء ما بداخله فتخرج بها إلى أرض الاختلاف في ثقافته واهتماماته وموروثاته، وخبراته المتراكمة.

واعتمد محمود طالب في هذه الجدارية تقنية فنّية يراها جديدة على مستوى الساحة التّشكيلية الجزائرية يمزج فيها النحت بالخط العربي، والألوان الزيتية مع استعمال مادة الصمغ لرسم حروف تجمع بين مشاعر الصوفية الأصيلة وحركات نحتية تأثر على قوة المضمون الذي يحمله هذا العمل الفنّي، والذي يتميز بجاذبية رائعة ورؤية فنّية جميلة تعبر عن تجربته الفنّية.

فقام باستخدام التنوع في الألوان من أجل إظهار الحجم، والمسافات، والإحساس بالحركة من الإيقاع الهادئ إما بالانفعال السريع أو المفاجئ مما يعطي الدرجات اللّونية الواحدة نوعاً من الحّس الدرامي فيهده الجدارية. فيكتمل بذلك المعنى ولذلك نجد لكل فنان أسلوبا خاص به فأسلوب الفنان محمود طالب يتضمن بناء عمقٍ ودرجات في التعبير المتفاوت، ما بين الوضوح والشفافية.

لقد أولى الفنان محمود طالب الحرف عناية خاصة، أخرجت إلى الحيز التشكيلي لوحات تؤكد ما للحرف كل العربي من حيوية، وحركية، وخصوبة، فأصبحت الأحرف العربية عند محمود طالب تلتقي أو تنفصل في تشكيلات لجمل أو كلمات قد تحمل معنى معينا، وقد تكون مجرد قواعد منظمة لأشكال أو خطوط أو مساحات أو ألوان وهم يرون في ذلك مواكبة لروح العصر مع الحفاظ على القيم التراثية للحرف فالتجريد في جداريات محمود طالب أصبح واقعا لابد منه.

نتائج التحليل.

يسعى الفنان المعاصر محمود طالب إلى تأكيد دوره الفني في تطوير اللّوحة الخطية من خلال تقديمها بأسلوب تشكيلي ليبرز فيها عن أصالة الخط وقيمه التراثية العريقة من جهة، ومن جهة أخرى استعماله للتجريد.

- ✓ تواجد الحرف في اللّوحة الحروفية المعاصرة في طابع تجريدي متحرر من أصول وقواعد الخط العربي المتداول وانتقال اللون من مجرد مادة يطوعها الفنان مع باقي العناصر من خط وزخرفة لخدمة هذا العمل.
- ✓ يسعى محمود طالب إلى إثبات أنّ جماليّة الحرف العربي كعنصر تشكيلي في الفن الجزائري المعاصر باستعمال مقومات تراثية وعلاقات شكلية.
- ✓ تمتاز طبيعة الخط العربي عند الفنان الجزائري المعاصر وأشكال حروفه بحيوية ومرونة كبيرة بفضل ما فيها من مجموعة الخصائص والصفاتوالجماليات التشكيلية.

النموذج الثاني: لوحة البيئة الصناعية.

1الجانب التقني :

اسم صاحب اللوحة :محمود طالب

عنوان اللوحةالجدارية: البيئة الصناعية

تاريخ ومكان ظهوراللوحة :أنجزتفي شركة سوناطراك بوهران

نوعالحامل والتقنيةالمستعملة :تصوير جداريفيها تقنية النحت وخامات مختلفة مع إدخال الحرف العربي

الحجم والشكل قياس 2،50/ 18 م.

الإطار والتأطير:

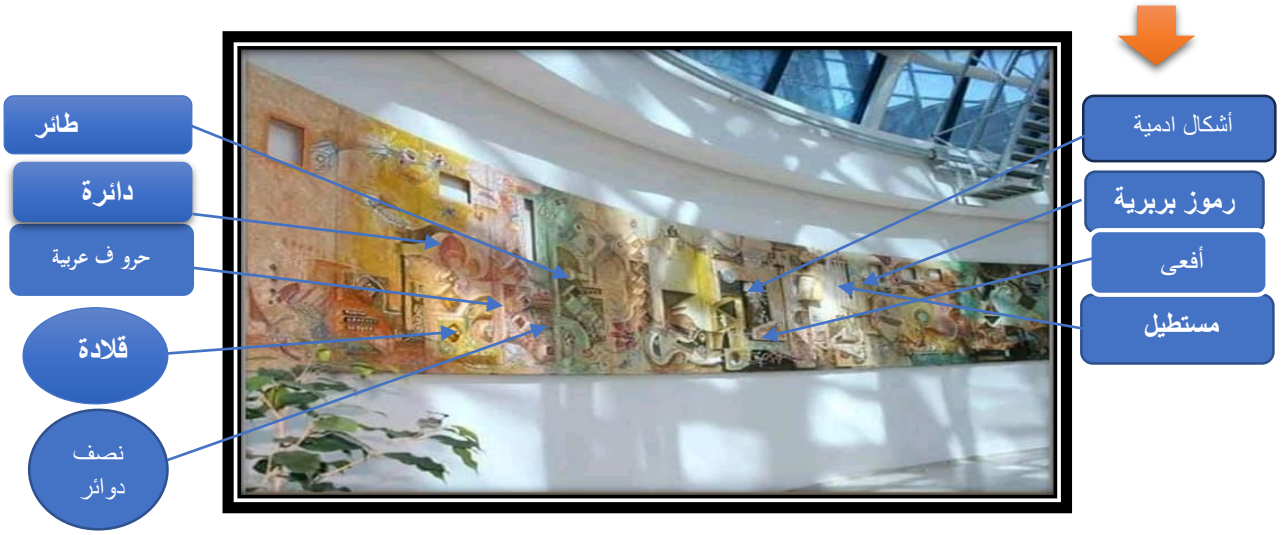
الإطار والتأطير:

جاءت اللوحة بإطار مستطيل الشكل بقياس 2، 50/ 18 م، نلاحظ خطوطا متنوعة الاتجاهات في اللوحة، تتشابك أحيانا وتنفصل أحيانا، تثير الشعور بالإحساس وبالحركة العشوائية، وضمن إطار اللوحة هناك أشكال هندسية مختلفة باختلاف موضوع اللوحة.

الجانب التشكيلي:

الأشكال والخطوط/التمثيل الأيقوني:

تعددت وتنوعت الخطوط بتنوع الأشكال والتمثيليات الأيقونة، إذ نرى مجموعة من الأشكال بعضها أشكال شبه آدمية، والبعض الآخر أشكال حيوانية، إضافة إلى أشكال تميل إلى الدائرية واستخدم الفنان جلّ أنواع الخطوط



صورة رقم (06): جدارية للفنان محمود طالب شركة سوناطراك بالجزائر سنة[1].

لكنّه ركّز بدرجة أكبر على الخطوط المنحنية والتي نجدها في حركة الحروف مثل القاف والعين والسين والنون إضافة إلى الأشكال الحيوانية ، أما الخطوط الدائرية فتمثلت في الدوائر الصغيرة إضافة إلى الخطوط المتموجة التي تعطي انطباعاً بالنعومة ، والديمومة والاستمرارية أما الخطوط المستقيمة والتي نكاد نجدها الأشكال الهندسية الموجود من اليمين إلى اليسار في كل مكان ، وبدرجة أقل الخطوط المنكسرة حادة الزوايا الموجودة في أعلى اللوحة بالإضافة إلى عناصرهندسية أخرى في خلفيةالتصميم تتمثل في منحنيات لونيةطولية،وعرضية.

من أجل تكوين الشكل البنائي نجد استعمال الفنان عدة خطوط منها الخطوط العمودية والأفقية والمنحنية وكذلك الخطوط المائلة، فهي تعبر عن موضوع اللوحة في حين الخطوط المنحنية توحي بالوداعة والرشاقة والرقة والسماحة ، أما العمودية تعبر عن الشموخ والتسامي والصرامة ، والخطوط المائلة تثير إحساسا بحركة تصاعدية ، وهو بارز في ملامح وجه الشخوص نحو الاتجاه الرأسي والأفقي يعطي إحساسا بالهدوء، والأمان، والثبات .وباعتبار الفنان من الخطاطين المعاصرين فنجد براعته في الخط البارز بشكل كبير وموزع بشكل منتظم على فضاء الجدارية.

[1] – لوحات شخصية للفنان محمود طالب عن طريق البريد الإلكتروني.

MahmoudTalebcomptemahmoudtal@gmail.com

كمابرع الفنان في استعمال الحروف الأبجدية لما لها من تأثير عند الفنان محمود طالب باعتباره خطاطا فتنوعت أشكالها ،وتكويناتها فهي تعد من أرقى الحروف وأجملها في الفن الإسلامي ،فإن من حسن شكلها وجمالها هندستها وبديع نسقها وجاذبيتهامما جعل محمود طالب باعتباره خطاط ، وظف تلك الحروف واستخدمها في أغلب لوحاته الجدارية وعمد على استرجاع القيم الموروثة في نظام مبني على قيمةرمزية ودلالية في التعبير بالدرجة الأولى ،لذا كان من الطبيعي أن يستقي من الماضي سمة الشكلية قابلة للاستخدام في الفن الجداري بقالب معاصر.

الألوان ودرجة انتشارها:

جاءت أشكال فيهذه الجدارية متعددة الألوان حيث تمايزت بين الأحمر، الأخضر، الأصفر والبرتقالي والأزرق بتدرجاته وجاء اللون الوردي تمثل لون الخلفية، والبني المائل إلى الصفرة مكملاً له، وردت الألوان (الأبيض، الأخضر والأحمر) في الرسائل الألسنية كما يظهر اللون الأسود في الجزء الجانبي من يمين اللوحة أما فيما يخص مصدر ورود الضوء إلى الصورة فهو الجهة العلوية من اليمين إلى اليسار.

استعمل الفنان محمود طالب في لوحته هذه عددا كبيرا من الألوان، الزاهية، والباردة على حد سواء بتدرجات مختلفة. ولقد جاء على رأس الألوان في هذه اللوحة اللون البني القاتم في الخلفية، استعمله الفنان ليبرز الموضوع أكثر الذي تدرجت فيه الألوان الباردة: مثل اللون الأخضر في الزخرفة النباتية الذي يدل على التوازن، والتفاؤل وهو لون الطبيعة والسكون.

ثم يأتي اللون الأحمر الفاتح يربط الكثير من الإشارات الإيجابية كالحب والجمال السحر أما اللون الأزرق الفاتح فهو يتوسط اللوحة بارد التأثير يرمز إلى التسامح والتصافح.

الوصف الأولي للوحة:

نلاحظ في هذه الجدارية مجموعة من التكوينات الحروفية المختلفة والتي هي عبارة عن خطوط، وكلمات متقاطعة تنتج عنها رسوم مختلفةً بألوانها المتنوعة.

والتي في الغالب لتدل على الحضارة، والتراث، والدين كما يوجد الأشكال الآدمية بحروف مملوءة على سطح اللوحة، إضافة إلى آلات بدائية بسيطة كالمطرقة، وآلات حادة استعملت قديما في الصيد والدفاع عن النفس. كذلك فإن الحروف والكلمات معظمها ممثلة بالأقواس الدائرية ،والشائكة بحركاتها وباتجاهاتها تعطي القراءات اللغوية والشكلية ،للصورة المعبرة عن فكرة الموضوع، كذلك وظف محمود طالب كتابة الآيات القرآنية بتقاطعات خطوط الكتابات وبتشكيلات خطية على سطح لوني بتدرجاته وانسجامه مع أرضية اللوحة ملأت الساحة التصويرية بتكويناتها الحر وفية.

وفي الجهة اليمنى مجموعة من الأشكال المختلفة كسمكة، وزخارف متنوعة، ورموزبربرية، وأشكال دائرية ونصف دائرية إضافة إلى رموز وحروف بربرية مستوحاة من التراث الأمازيغي قدولقد أكسب العمل الجداريةنوعا من الشموخ والعظمة، كما نلاحظ تنوعا في الألوان، وتوافقها مع بعضها البعض ولقد تكرر المشهد في الجزء الواحد فمن اللوحة إلى بقية الأجزاء الأخرى ماعدا بعض الاختلافات البسيطة في درجة اللون وحدته.

الملمس:

يبين الملمس في هذه اللوحةالجدارية جودة اللوحة من خلال شعور التي تعطيه للمحلل في اللوحة الفنية، للخطاط محمود طالب إذ توجد الملمس الناعمة والوجود لملمس خشن وهي تتجسد في الخلفية والخطوط وحتى الزخارف النباتية ومن خلال تقنية الخطاط المستعملة.

تتميز الحروف العربية في أشكالها الخاصة ببعض المرونة "ويمكن أن تنتج بسهولة الخط العربي الكلاسيكي والرسم أو حتى النحت بما في ذلك النقوش وحتى الأعمال المادية الكبيرة، وتسمح هذه الميزة بإنجاز أعمال مبتكره وبدوره يعرض الرسام محمود طالب أعماله بما في ذلك الرسومات الجدارية في العديد من بلدان العالم.[1]"

النسبة والتناسب :

التناسب من الأسسالفنية المهمة فيفنالخطالعربيفهو يعد كمبدأتصميمات الحروف وهندستها ويتضمن دلالة استخدام نسب الحروف مع بعضها البعض بمعرفة نسب طول الحرف مع بعضها البعض.[2]ولقد حقق الفنان في هذه اللوحة من خلال التوازن، وفي هذه اللوحة الجدارية استعمل لإيجاد تناسب بين الحروف، والكلمات والتشكيلات والفراغ والمحيط بها.

الحجم:

يتضح لنا باللوحة من خلال التباين الموجود بين الكتلة المتمثلة في الخطوط العمودية والأفقية وتوزيع النقاط تحت الحروف إضافة إلى الزخرفة النباتية التي وظفها في تركيبة اللوحة ، فالفراغ الذي يستخلص بينهما يعطي لنا الحساس بالحجم كما نلاحظ كذلك التباين في الألوان مابين الفاتحة والغامقة، والحجمهو موجود في كل عمل فني ليمكن المشاهد من إدراكأبعاد الطول والعرض والسمك، وتأثرالأحجام على العناصر الموجودة في الصورة تأثيرا كبيرا في نفس المتلقي لما تولده من انطباعات متفاوتة فتولد إحساس بالحركة فالخطوط التي تقع أسفل الصورة تبدو أقرب إلى بصر المتلقي.

[1] – جريدة الجزائرفن الخط العربي بين الأصالة والمعاصرة موضوع معرض بوهران،12 ، يومية وطنية اخبارية،يوليو، 2016 تاريخ الدخول المقال :11/09، https://www.altahrironline.dz2021/

القراءة التضمينية:

أفاد الفنان محمود طالب من خواص الحرف وقدرته على التشكيلة لتوظيفهابصيغ رمزية ذات دلالات حسية فضلا عن مضمونه الفكري الذي يريد إيصاله للجمهور.

كان للحرف عند محمود طالب بعده التشكيلي المتنوع في أغنياءالأسلوب، الذي تفصح عن موقف مجردإزاء الأساليب الأخرى في مجال الرؤيةالفنّية والأسلوب الفني للتعبير عن الفكر الحضاري الأصيل، المتمثل بالحرف العربي، فعلى وفق هذا المنظور، تصبح لتأريخ الحركة التشكيلية في الجزائر مضامين وأشكال ونتائج.

وتتضمن الرمزية في الفن الجداري عموما قيّماً عاطفية يراد نقلها إلى الآخرين بأمانة، فهي متجسدة بوسط مادي في الرسم كخطوط، وألوان وفي النحت بالأشكال، والهيئات بحيث يخدم التعبير عن الأشياء بمدلولاتها اللفظية. فخصائص الأشكال الهندسة الكامنة ساعدته على التعبير عن المضامين الفلسفية، والعقائدية الخاصة، فالمربع وما يحتويه من الحقيقة المجردة والمثلث والدائرة فهي لا تعد مجرد أشكال، بل وجدت للتعبير عن رؤيته حول القضايا الغيبية.

ومن أهم الأشكال الهندسيةالتي استخدمها الفنان محمود طالب في عمله الفنّي سواء بشكل صريح، أو بشكل ضمني نجد المربع الموجود في أعلى الجدارية ،وفي وسط اللوحة لما يحتويه هذا الشكل من العديدمن القيم الجماليّة والفلسفة والتّشكيلة، ونجد عدة دوائر تتوسط مركز العمل الفني فدائرة قوة تأثيريّة عظمى ساعدت المسلم فيالتعبير عن مبتغاة الفلسفيوالجمالي وشاركت في تكوين الجمالية الخاصة بالفن الإسلامي.

إذ في اللوحة الجدارية لابد من التفريق بين مستوى الشكل، والجوهر في كل من المحتوى (المدلول) والدال (أو التعبير) والشكل يمكن وصفه بشكل مناسب، ومتوافق بألفاظ علمية لغويةّ من خلال قواعد أسلوبية،أما الجوهر فيشير إلى بقية الظواهر اللّغوية التي لا يمكن وصفها إلا من خلال قواعده التصميمية.[1]"

فالدائرة هي الشكل الذي ليس له بداية ولا نهاية ، لذلك فهي تمثل عادة الوحدة والكمال ، واللانهاية دون بداية والدائرة أيضاً هي الشكل الهندسي والذى يمكن العثور عليه في أغلب لوحات الفنان محمود طالب وإن اعتبرت الدائرة في الفن الإسلامي هي أول خطوة فيتشكيل بذرة الحياة حيث تبدأ مع الدائرة في الأبعاد الثنائية، أو الكره في حالة الأبعاد الثلاثة ، وظل جوهر الحقيقةالإلهيةفي مركز الدائرة ، لذلك هي أنها رموز وقائية ، فالوقوف داخل دائرة

[1] – درزي إيتو، جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة، ترجمة:قيس النوري، العراق، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون، سلسلة المائة، ص 200.

يحمى الشخص من مخاطر خارقة للطبيعة أو التأثرات خارج الدائرة كما فيالأساطيرالقديمة إنشاؤه في دائرة يثل أفكاراً مثل الاكتمال وتوحيد الأقطاب والتجدد والأبدية."[1]

استخدم الفنان محمود طالب الأسلوب التّصويري في صياغة عناصر الجدارية ، والذي يؤكد توزيع الأضواء والظل وتحقيق إبراز البعد الثالث والإلهام في العمل من طريق اللون ، كما تتوافر عنده مقومات لرؤية الجدارية ، أولهما اتساع المساحة المحيطة بهما ، فهي تصدرها للرؤية ممن كافة الزوايا خاصة مع عدم وجود أية عوامل المحيطة يهما بالإضافة إلى حرص الفنان على إبراز جماليات الجدارية ممن خلال معالجة السطح التصويري بما يناسب مع حركة الإضاءة الطبيعية نهارا وتوزيع الإضاءة الاصطناعية بما يسمح برؤيتهمًا ليلا وقد أعطى انعكاسها علي العمل الجداري احساس بالحركة ، مما يولد الشعور بالإثارة عند النظر إليها."[2]

كمااتضحت جماليةالخط العربي في هذه الجدارية، من خلال حركة الخط العربي واتجاهاته، وانسيابية، وخاصة في إخراج حروف عربية معكوسة أو مقلوبة الوضع، بالإضافة إلى استغلال الفنان للحرف الواحد والخروج عن طريقه بحرف آخر، ليس دلالة.

التكرار:

[1] - Douglas LindenFrederick P. Lenz Scholar,Sacred Geometry andIslamic Arthttps://my.naropa.edu/ICS/icsfs/Sacred_GeometryIslamic 4eb6-ab5edef4e2c02ef5, page36.

[2] – رشا محمد على، هاجر سعيد أحمد، وآخرون،تفعيل نظرية المورفو في تصميم جداريات زجاجية معاصرة، مجلة العمارة الفنون، العدد الثامن27، ص 38.

صورة رقم 07: غريزة الأم للفنان التشكيلي محمود طالب 184 cm * 184 [1]

التمثيل الأيقوني والأشكال والخطوط:

وزيادةالاحساس بالاتساع وقربهاعن عين المتلقي وذلك عنداصطدامهابالخطوط العمودية. اضافة إلى استعماله لمجموعة الخطوط الملتوية والمتمثلة في الالتواء الموجودة على ظهر الحصان أماما الخطوط المقوسة فهي توجد بكثرة على الفم والشعر وبطن الحصانان. ونجد بعض الحروف العربية الموجودة في رقبة الحصانيين.

بالإضافة إلى توظيفه للألوان مع خلفية زرقاء يظهر في اللوحة تعدد الخطوط التي استخدمها الفنان محمود طالب فاستخدم الخطوط العمودية وهذه الخطوط توحي بالعظمة، والاستقرار والشموخ ونجد في الخطوط المنحنية. تعطي هذه الخطوط انطباع بالديمومة والاستمرارية ناهيك عن تواجد الخطوط الأفقية المائلة والتي تثير فينا التوتر والانفعال، كما تتمثل هذه الأخيرة في رسم الأرضية الموحية بالتوازن وزيادة الاحساس بالاتساع، وقربها عن عين المتلقي وذلك عند اصطدامها بالخطوط العمودية. اضافة إلى استعماله لمجموعة الخطوط الملتوية والمتمثلة في الالتواء الموجودة على ظهر الحصان أماما الخطوط المقوسة فهي توجد بكثرة كفم وشعره بطن الحصانان. ونجد بعض الحروف العربية الموجودة في رقبة الحصانيين.

الألوان ودرجة انتشارها:

استعمل الفنان في لوحته هذه عدداً كبيراً من الألوان الزاهية والباردة على حد سواء بتدرجات مختلفة ولقد جاء على رأس الألوان الأكثر انتشارا في اللوحة اللون الأزرق بتدرجاته ما بين القاتم والفاتح في الخلفية، كما استعمله الفنان ليبرز الموضوع أكثر باللون الأزرق الداكن قليلا الذي يرمز إلى الثقة والعزيمة والثبات من خلال عظمة الخطوط العربية الذي تدرجت فيه الألوان الباردة مثل اللون الرمادي في الزخرفة الخطية التي توجد في جوانب جسم الحصان.

أماّ اللون الأحمر الفاتح يربط الكثير من الإشارات الإيجابية كالحب، والجمال وهو السحر أما اللون الأزر الفاتح فهو يتوسط اللوحة وه بارد التأثير يرمز إلى التسامح ، والتصافح أما اللّون البنفسجي الذي يضفي جمالا ورونقاً على الحصان الموجود على اليمين ثم يليه للأسفل القليل من اللون البنفسجي فوجود في وجه الحصانين وظهرهما ووجود هذا اللون يدل على الأناقة الحصان كما يضفي إضاءة على اللوحة ، وفي صدر الحصان الأيمن أي

[1] لوحاتشخصية محمود طالب.عبر البريدالإلكتروني: Taleb Mahmoudcomptemahmoudtal@gmail.com

في القاعدة اللون الأزرق الداكن قليلا الذي يرمز إلى الثقة والعزيمة والثبات من خلال عظمة الخطوط العربية كما وظف قليلا من اللون البني بمختلف تدرجاته.

تعتبر لوحة الفنان محمود طالب "غريزة الأم "غنية بالألوان كما برع في كيفية اختياره للألوان كما سعى الفنان فيا إطلاق الألوان بكثافة بخفة وحدة ناعما داكنا وفاتحاً، مع استعمال الألوان الحارة التي شغلت مساحة اللوحة بالكامل .فنلاحظ أنه اتخذ تدرجات الألوان المختارة في هذه اللوحة جمالا سحراً مميزاً.

لقد وظف الفنان اللون الأزرق تقريبا يشمل أغلبية اللوحة بتدرجاته وحيث نرى الأزرق البارد جسد في شكل الخلفية كبعض لطخات من اللون الأبيض وعليه أيضا في بعض الأشكال حيث أكسب بهذا اللون الرقة، كالنعومة فأضفى لمسة جمالية رائعة على اللوحة كالذم يشع بالهدوء كالراحة اللون الأزرق القاتم الداكن ظهر من خلال. اللوحة.

فجاءت اللوحة تحمل في طياتها عدة دلالات كعناصر موزعة بطريقة رائعة فشكلت كل الحيز المتبقي كظل وكالنور كالمنظور المتبقي.

الوصف الأولي للوحة:

تجمع عملية الوصف ما بين القيم التشكيلية والعلاقات التي يتولد عنها موضوع العمل التي وتعتبر عملية الوصف الأولي للوحة الفنية بمثابة وصف دقيق مختلف ولذلك يرى "لوران جير فيرو" على غير البقية من السيميولوجيةبأن المرحلة الأولىالوصفية تعتبر كمرحلة ساذجة نوعا ما،وعلى الرغم من ذلك فمكانتها أساسية باعتبار أن وصف العناصر المحصل عليها من خلال العملية الوصفية البسيطة لها لأثر الكبير في بناء التحليل الناتجوأنه من خلال الوصف الدقيق للمعانيسيتمكن المحلل في الأخير من فهم الموضوع الفني.[1]"لقد تعددت الأشكال والدلالات الفنّية التي استخدمها الفنان، بل وحتى ابتدع صيغاً فنية جديدة في الفن المعاصر ، إن ما يهمنا من هذا كله هو إعطاء فكرة عن ما وصل إليه الفن الجداري في هذا العصر من غناء وانتعاش فقد ارتكزت مساحةاللوحة على مجموعة من الأشكال، والتكوينات المختلفة من أشكال حيوانية وعدة خطوط متشابكة فجاءت اللوحة مليئة بالألوان والتفاصيل، وفيها العديد من العناصر فنجد حصانين متقاربان أحدهما كبير، والآخر صغير في حالة تدل على أنهم أم وابنها، كماأنها تمثل رموزحضارية تراثيةإسلاميةمستمدة من الحضارةالعربية.

علاقة اللوحة بالعنوان:

[1] -Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyse les images, (paris, Editions la découverte, 1997, p 40.

من المتعارف عليه أن العنوان يعتبرمثابة السمة أو لأثر الذي نستدل به على تفاصيل الشيء المتطلع عليه، حيث يقول ابن سينا في هذا الصدد:«والاسم واللفظ الموضوع على الجوهر ،أوالغرض لنفصل به عن بعض كقوله مبتدئا اسم كذا وكذا» ."[1]

بيئة اللوحة:

تنتمي هذه اللوحة لصاحبها الفنان محمود طالب اسلوب معين في الخط العربي والجداريات المعاصرة وهو أسلوب معاصر الذي يتميز بعدة خصائص ولكن أبرزها الدقة في التصوير وإبراز التفاصيل وكذلك الألوان الواضحة والجلية .

علاقة اللوحة بالفنان:

اختيار ملل هذا الموضوع يبني لنا ان الفنان حافظ على أصالته وتقاليده كمواطن ينتمي إلى هذا البلد للثقافة شعبه الأصيلة والبسيطة اذ أن اللوحة تعطينا انطباعا ان الفنان مهتم بثقافة شعبه فنجده في معظم لوحاته يرسم أخليل بأدق تفاصيله حاول إظهاره في هذه الهيئة والتي هي مثلثة مكانة هذا الحيوان يفيالجزائر ومدى اهتمامهم به، حيث جند أن شخصية الفنان واضحة وجلية من خلال هذه اللوحة التي تعرف بأنها متسمة بالمبادئ والعادات التي نشا عليها.احتلت الأحصنة مكانة هامة في أعمال الفنان محمود طالب وذلك راجع لولع الفنان ولذلك راجع إلى ولع الفنان بهذا الحيوان.

التوازن والانسجام:

عند نظرنا للوحة نجد أن عنصر التوازن محققا فيها وذلك من خلال الاحساس براحة نفسية عند النظر للوحة، فبعد ان يقوم الفنان بتحليل أواصر البناء وإعادة ترتيبها من جديد بغية الحصول على تأليف متوازن لعملية توزيع الأشكال والأحجام والمساحات اللونية.

تبدو اللوحة منسجمة ومترابطة وذلك بفضل العناصر التي تشكلها، وذلك من خلال النص المكتوب (الخط)والزخرفة النباتية وكذلك الخلفية ونجد أيضا الإطار الذي يضع اللوحة بالوسط وكذلك التوزيع بشكل جيد للعناصر والفراغ في اللوحة كما يوجد توازن متماثل في اللوحة.

الايقاع:

يظهر الايقاع في اللوحة بشكل رتيب وايجابي ايضا حيث تكرار الكتل المتقاربة في اللوحة وذلك من خلال الخط والزخرفة الخطية المؤطرة في اللوحة. يتحقق الإيقاع عن طريق التكرار، والتكرار المنظم، والتوالي، والتبادل، والانسياب،

[1] – بسام قطوس، سيمائيةالعنوان، دار الحوار للنشر، ط 72دمشق، سوريا،ص ،11.

والتآلف، والتناثر في الاتجاه، وجميعها مرتبطة بالإيقاع الذي نحسه في الحياة وهدا ما عكسه محمود طالب في لوحة غريزة الأم من خلال تكراره للخطوط والأشكال

الفراغ:

فالفراغ هو الفضاء والمساحة الفارغة والفسيحة التي تحتوي المنجز الفني تلك المساحة التي تخدم فلسفة التكوين ومفاهيمه وتوازناته مع الطبيعة والوجود والفكرة.

الوحدة والتنوع:

تتم الوحدة في العلاقة بين أجزاء العمل بعضها ببعض، وبين علاقة جزء منها بالكل. أما التنوع فهو تغير في مساحة بعض وحدات الشكل، أو أبعادها، ولونها، وقيمتها السطحية. وعلاقات اللون في فتكوين الصورة عند محمود طالب يعتمد على التنوع في الوحدة. ومن خلال عمله استطاع تحقيق وحدة العمل الفني والتي جاء موضوعها واحد

الملمس:

إن قيم السطوح التي ينتجها الفنان تحمل في طياتها سجلاً دائماً لطريقة عمله. ونستطيع أن نحس أننا مع الفنان محمود طالب في عمله برؤية تناوله وتعامله مع ما خلفت يداه في الخامة التي استعملها في هذه اللوحة الجدارية فنجد ملامس ناعمة بكثرة وتظهر في نعومة الحصان كما استعمل ملامس خشنة وتظهر في الزخرفة الخطية التي استعملها في مناطق معينة على الأشكال الحيوانية الموجودة في اللوحة.

القراءة التضمينية:(التعيينية)

والحقيقة أن شكل العمل الفني في هذه اللوحة له طبيعة رمزية، إذ أنه يتكون من ألوان وخطوط، امتزجت بذاتية الفنان، وخياله، ومشاعره؛ وهكذا يتم تناول شكل العمل الفني إما باكتشاف عناصره المثيرة للخيال والوجدان، على المستوى التعبيري، وبما تتضمنه من أبعاد خفية. ونلاحظ م في لوحة حمود طالب في المعنونة بغريزة الأم التكرار في الحركات، والكشف عن المهارة في تناول المادة وأسلوب ربط العناصر وتركيبها، وكيفية معالجة السطوح وربط الخطوط ببعضها البعض.

فكان رمز الحصان من الحيوانات التي يعتز بها الانسان العربي ويقدسها نظرا لصفاتها من بالشجاعة والأقدام ونبل والوفاء، واستعمل الفنان محمود طالب المفردات والرموز والسمة المعبرة عالميا عن ذلك مثل حمامة السالم وأقفاص الطيور ورمز المرأة وتحررها ورمز العمل والعمال.

فعلى سبيل المثال نجد بعض الحضارات تناولت الأحصنة كأشباح وجنيات مسحورات في الظلام مثل الآلهة

كما رسم الحصان في لوحات الفنية كوحدة زخرفية وكان ذلك على مر العصور في الموضوعات الحربية وازدادت مكانته في الفن الاسلامي وله أهمية كبيرة في حياة المسلم فهو الصبر والوفاء والشجاعة لهدا حرس على تربيته والاعتناء به ولقد استعمل الفنان محمود طالب الحصان لما يحتويه من عدة دلالات رمزية وحرص على إظهاره بعينان متسعتان وقائمتان وبأنف واسع وعنق عريض وصدر مملوء وبارز على شكل قوس والذي أراد من خلاله الفنان إظهار العنفوان والقوة.

كما حرص الفنان على إظهار الحصانان متداخلان ومنسجمان مع بعضهما البعض ورأسهما متشابكان بغرض إظهار الأمومة بين الأم وابنها أما عن رمزية اللون عند الفنان

يواصل عمله بإيقاف كبير لإبراز خصوصية ا لحرف العربي في خط إبداعي ينم عن احترافية مستندة إلى خبرة طويلة كبحث عميق في أغوار هذا الفن الذم يعتبر جزءا من الثقافة العربية كالإسلامية كما أن الحرف أيضا عنصر تجريدي ذك بعد كأحد كالذم اعطى بعدا جماليا في اللوحة مما يحث على عمق في اللوحة فضربات الفرشاة القوية والأماكن التي وضع فيها الفنان محمود طالب الفرشاة على جداريته فاضت الألوان والرؤية بأكثر من طريقة، فضلاً عن إمكانية تأويل الفكرة وغيرها.

النتائج:

- ❖ الرموز الحيوانية في الأعمال الفنية عكست لنا مظاهر حياة الشعوب بمختلف جماليتها.
- ❖ المعروفة من اجتماع وثقافة وتراث وفن وبالأخص في اللوحة الجدارية الجزائية على مر العصور .
- ❖ اهتمام الفنان المسلم بالحصان تعلقهم به كونه رمز للشجاعة والسلطة كان لتنوع ا لحضاري الذي مر على الجزائر دورا بارزا في تنوع الأعمال الفنية.
- ❖ إنّ جمال هذه اللوحة التي نحن بصدد وصفها يستند إلى إتقان فن النّور والظل التي مارسها الفنّان من خلّال إنجازه لها وأعطته القدرة على التّعبير من حيث الحجم والعمق، فكما هو معروف فإن الأجسام تتفاوت في درجة عكسها للضوء للحفاظ على أهمية الضوء وإعطاء اللوحة منظرا صحيحا.

نموذج (04) تحليل لوحة البيئة والسلام:

صورة رقم :08 جدارية لوحة البيئة والسلام للفنان التشكيلي محمود طالب

أ) الجانبالتقني:

عنوان اللوحة: البيئة والسلام.

اسم صاحب اللوحة: محمود طالب.

تاريخ ظهور اللوحة :2007 بمطار الجزائر العاصمة.

نوع الحامل والتقنية المستعملة: الألوان الزيتية على القماش بإطار خشبي مع استعمالا لمادة الصمغية وتوظيف تقنيات النحت.

الشكل والحجم: جاءت اللوحة على شكل مستطيل بقياس 190/480سم

الإطار والتأطير:

ظهرت اللوحة في إطار محدود بقياس18 م / 2 ، 25 م وقد برزت في ايطارا زخرفي بألوان متناسقة ومتنوعة ومنسجمة فيما بينها بين الأزرق ، والأصفر، والبني والأحمر لتشكل كليا مساحات لونية وحدود ومعالم أشكال زخرفية ، وهندسية متداخلة ، وجاءت اللوحة بخلفية زرقاء لون السماء واليد التي استعملها الفنان بشكل مكرر في اللوحة لها دلالتها في الوجدان الديني ولها دلالتها في الحس التفافي الشعبي زيادة على مدلولها الكمالي في الحس الشعبي وهي حرز مادي يفيد معنى الاستعاذة ودفع الشر ولها دلالة الرقة واللين والمسالمة فاليد المفتوحة.

أولا الوصف الأوليللوحة:

يقول **لوران جير فيرو**: " قد تبدو مرحلة الوصف مرحلة ساذجة ولكنها تبقى أساسية، فانطلاقا من العناصر المتحصل عليها عن طريق الوصف البسيط يبنى التحليل الناجح فأن تصف معناه أنّك تفهم برموز متناسقة ".[1]

تتشكل هذه اللوحة من العناصر المختلفة ممزوجة بالحرفالعربي وّفقالفنان طالب محمود المزج بني تلك العناصر وجعل منها وحدة مترابطة، وقد تميزت تلك العناصر بتبسيط الخطوط والأشكال وكذلك الألوان، حيث جاء تركيب اللوحة ملهما وساحرا يبعث المشهد كل معاني التأمل والخشوع.

زينت اللوحة بايطار مستطيل بألوان منسجمة بين الأزرق والأصفر والأحمر لتشكل بذلك مساحات لونية وكتابات بربرية من حروف التي فناغ وحروف من الخط العربي الاصيل إضافة الى صور لعين وهي رمز من رموز الثقافة الشعبية كما نجد في الجانب الأيمن والأيسر صورة ليد وأشكال اخرى غير مفهومة اضافة الى أشكال مختلفة من دوائر وخطوط كما نلاحظ نقوش وزخرفة إضافة الى نحت جداري من وراءه خلفية زرقاء

حيث انسجمت الإيقاعات الخطية واللونيةِ لتضفي جوا مهيبا يربط الخط العربي الذي جعله في كل فضاء اللوحة متجليا بفيض من الجمال والعظمة، فكانت هذه اللوحة قطعة روحانية يتعانق فيها الأشكالبالأحرف إن اختزالية الشكل وبساطته وبهاء اللون وصفائه كلها عالمات صوفية حقيقية جعلت من هذا العمل التشكيلي يعرب عن انتماء وارتباط قوي بتلك النزعة الصوفية الحاضرة في أعماق المجتمع الجزائري.

وفي وسط الضلع السفلي للإطار نجد رسالة لسانية وهي عبارة البيئة والسلام وهو عنوان الجدارية،وهذين العبارتين تضاف إليهما أخرى في أسفل اللوحة عند الحدود الفاصلة بين الإطار وقلب اللوحة وهي بالحرف العربي كما نلاحظ كتابة زخرفية دقيقة في أعلى الجانب الأيسر) وأخرى بالحرف العربي اللوحة، هذه الأخيرة التي تتوسطها هيئة إنسانية تشغل الحيز الأكبر منها.

بيئة اللوحة:

-الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحةجدارية البيئة والسلام التي مزج فيها الفنان بين تقنية التصوير والنحت ، أي أن محمود طالب صورة شخصية لأحد الشخصيات ا الجزائرية فيإطار التصوير والخط العربي التي ألف أن يدخل عليها فن النحت والزخرفة و هو بهذا على الرغم من التجديد الذي أدخله في تناول الموضوعات الجزائرية إلاّ أنه لم يخرج عن التراث الفني الإسلامي.

علاقة اللوحة /الفنان

[1] -Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyser les images, (Paris, Editions La découverte, 1997)، p 34,38

لقد عمد محمود طالب في لوحته الجدارية هذه إلى تناول تراث الجزائر، هذا التراث المليء بالأمجاد ولعادات والمعتقدات، وهذا بالتحديد ما تركّز عليه اللوحة التي رسمها بريشته ومزج فيها مختلف الخامات المعاصرة والتقنيات مشكلة بدلك قالب ابداعي متميز يحمل مجموعة من المضامين الفلسفية والإيحاء.

2 الجانب التشكيلي :

الأشكال والخطوط:

يعتبر الخط عنصراً أساسياًفي أي عمل فني، فالخطيحيط بمساحة معينة.[1]أو شكل معني فيكون أداة للتحديد كما يحدد الحركة، والاتجاه وامتدادالفراغ، ولقد استخدم محمود طالب مجموعة متنوعة من الخطوط المكونة للهيكل البنائي للعمل الفني، تعد الأشكال عند محمود طالب مجموعة من ا التكوينات الفنية المتنوعة الخطوط ولقد أحدثت توازنا للعمل لتصبح بذلك مجسدة لوحدة الموضوع وهذا ما يبدو لنا عند تمعننا للوحة.

فنجد الخطوط المنحنية والملتوية ي هده الجدارية تنوع في توزيع المساحة وبشكل منتظم تجعل من المتلقي يتمعن ويستفسر عن سر هذا الانتظام والتناسق البارز في اللوحة.

وبما أن محمود طالب من الفنانين المعاصرين استطاع أن يجعل من اللوحة تتماشى مع روح العصر من خلال استعماله للأشكال المختلفة بعضها مستوحاة من التراث الاسلامي والبعض الآخر عبارة عن رموز محلية يتناوله الفنانون الجزائريين فاستخدم الفنان خطوط عديدة في لوحته، من مستقيمةأفقية أو عموديةمنحنية كونت لنا أشكال مستطيلة ومربعة، مثلثة ودائرية، فالخطوط فالأكثر استعمالا تنقسم بين المستقيمة والمنحنية، اذ تكون الخطوط المستقيمة بكل اتجاهاتها عمودية وأفقية طويلة وقصيرة أشكال مستطيلة ومربعة.

الألوان ودرجةانتشارها:

.

التدرج والتباين:

التدرج هو خاصية مهمة في فن التصوير تجعل المشاهد يطمئن للصورة عند رؤيتها فهي تعطى ترتيب منتظم للوحة، ويمكن ملاحظته في اللوحة من خلال الانسجام الذي استعمله الفنان في الألوان التي سبق ذكرها ليخلق جو درامي ويبرز الموضوع الرئيسي أما التباين ال نكاد نلمحه من خلال الفرق بين الظل والضوءوالتدرج في كتل ا الأشكال الهندسية من الكبيرة إلى الصغيرة إلى أكبر.

الضوء والظل:

[1] – سليمة بن مخلوف، القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري محمد خده،مرجع سابق ،ص68.

رسم الفنانلوحتهبانعكاسات ضوئيةمختلفة ليبيّنلناالمفارقاتالضوئية الموجودة في اللوحة،ومن خلال الضوءيمكن لناتحديدالفترات الزمنيةللوحة،فاستخدم الفنان اضاءة مباشرة وجاءت الإضاءة في اللوحة قليلة وهذا راجع لنوعية الالوان التي استعملها الفنان محمود طالب من ألوانداكنة مما خلف عنها ضلال تظهر بوضوح في اجزاء اللوحة.

القراءة التضمينية:

للجدارية تقوم على استخدام عناصر طبيعية كالأشخاص ورموز عالمية مثل صورة لعين واليد وبعض الحروف الامازيغية، وكذاك مجموعة واسعة من الصور ذات اشكال متنوعة وأحجام مختلفة يريد الفنانمن خلالها معالجة مواضيع اجتماعية وتراثية تدور حول البيئة التي يفترض ان يعيش عليها الانسان خالية من التلوث والضجيج والحروب الذي يحدثه البشر ولقد قام بإدراج عدة رموز وكتابات أمازيغية وبربرية وبعضها عربيّة مستوحاة من التراث العربي الاسلامي. وكذاك مجموعة واسعة من الصور ذات أشكال متنوعة وأحجام مختلفة واعتمد على تقنية مزج النحت مع فن الرسم ودراسةأشكال اللوحات في التجريد وفن الخط العربي، واعتمد الفنان على تقنية المختلطة بثلاثية الأبعاد اعتمد فيها على الخط العربي والرموز لاسيما حروف اللغة الأمازيغية (التيفيناغ)، واستطاع من خلال اللوحة الجدارية أن يبرز المضمون الانساني في عمل تشكيلي.

ويظهر التجريد بشكل متعدد النزعات والتوجيهات تبعا لروح الفنان وخلاصته التجريدية الموجزة من خلال شكل يوحي بأشكال متعددة وإيحاءات متنوعة تزيد الشكل ثراء وهي احساس بعلاقة مشتركة بين الأشكال الموحدة تحت

إطار الدائرة ، القمر القرص . فاستعماله للعين وهي رمز لطرد الحسد والعين الشريرة وأستعمل هذا الرمز على مر العصور المختلفة اما عن رمز اليد فهو رمز للسلام والأمان ا للذي يجب ان يعيشه الانسان العربي والجزائري فاليد نفسها في القرآن هي الذات العليا نفسها وهي الذات الإلهية التي لا تصلها قوة ، فيد الله فوق أيديهم ويبدو من خلال تحليانا لهده اللوحة ان الفنان استلهم رموزه من الفن الأمازيغي والإسلامي في عمل تجريدي ممزوج بين جماليات الخط العربي والخطوط التيفيناغ وهنا نجد الأبعاد الفلسفية مختلفة التي أترت في جعلت طريقة صياغته للأشكال وأساليب تعبيره في اللوحة الجدارية تختلف من عنصر لأخر.

أما شكل الهلال وجاء على شكل حرف (الدال) فهويرمزإلىالبدايةالتيأصرالفنانمحمود طالب بأنتعبرعنالعودة إلى أحضان الحرف العربي، والذي قدأشارإليه محمود طالب كدلالة إلى الانتباه وتوجيه النظر الذي عبر عنهعلى هيئة عين مترقبة وجاء شكل الهلال على شكل حرف الدال وهو أسلوب من أساليب الفنان في تقديم أسلوبه الحروفي ليكشف بذلك عن انتماء الفنان للتراث العربي الإسلامي.

نتائج التحليل:

نتائج التحليل:

- استعمل الفنان محمود طالب مجموعة من الأشكال الرائعة أعطت من خلالها لنا وهج فني متعدد الدلالات وفق مفردات جمالية رائعة ومضامين قوية تجعله يتوغل في اعماق المفاهيم والقيم التي يبني عليها منجزه التشكيلي الذي يثير انعكاسا ت ا رثيا حضاريا يختزل العديد من المعا لم ويثبت مجموعة من القيم بتقنيات عالية.
- ابراز معا لم مستوحاة من التراث الفني الجزائري من خلال حروف بربرية أضفت عن اللوحة جمالا وبهاء.
- كسر الفنان قواعد اللوحة الجدارية التقليدية الكلاسيكية فمزج بين فن النحت والتصوير وخصوصا في التصميم العام للمنجز الفني فأعطى بعدا حداثيا لهذا الفن مما جعله رائد للتجديد.
- شكل الفنان طبقا فنيا سرياليا متعدد الأشكال والخطوط يأخذ المتلقي لأبعد نقطة فينسج قراءات مختلفة.
- هدفت رموز محمود طالب في هده الجدارية إلى ابراز معا لم التراث الفني الجزائري من خلال رموز بربرية أضفت اللوحة جمالا وبهاء بحيث عمد الفنان الى إظهار تنظيمه المحكم لمفردات هذه التركيبة الخطية من خلال تناسقها وانسجامها داخل الجدارية.
- مزج الفنان محمود طالب بين فلسفة التجريد والسريالية كما تحلى بالصوفية التي تحاكي أصل الفطرة وتعكس حبه للوطن والأرض والتراث.

النموذج الخامس: تحليل لوحة اللعب

أ) الجانب التقني:

صاحب اللوحة: محمود طالب

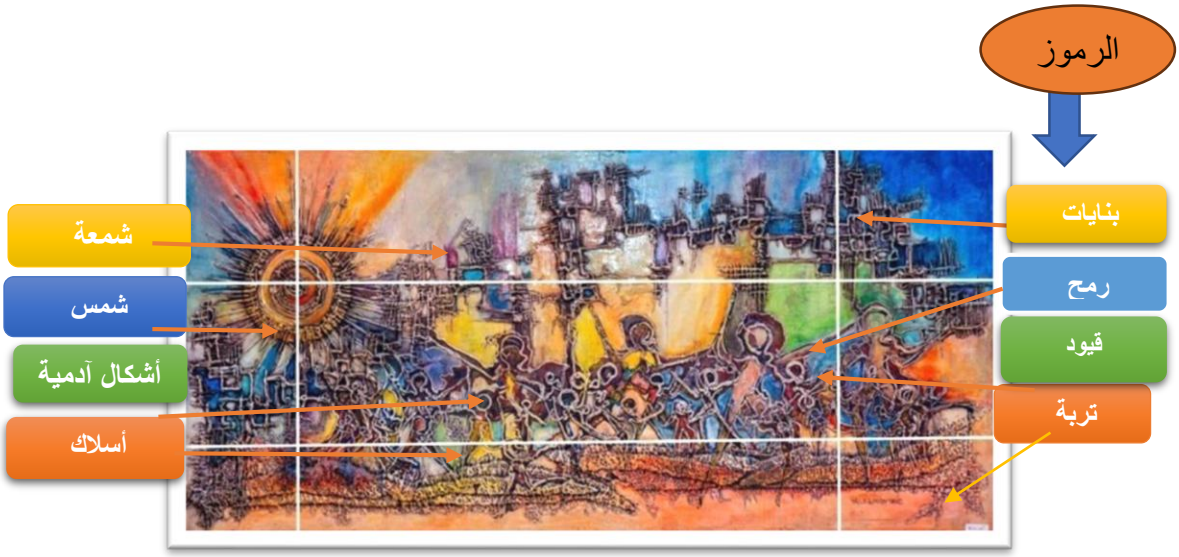
عنوان الجدارية: اللعب

تاريخ انتاج العمل :2019موجودة بورشة الفنان في وهران

نوع الحامل والتقنية: مزج بين المادة الصمغية والألوان الزيتية على القماش بإطار خشبي.

شكل وحجم اللوحة :2006/105م.

ب)الجانب التشكيلي:



صورة رقم 09جدارية اللعب للفنان التشكيلي محمود طالب 2019.

الألوان ودرجة انتشارها:

استعمل الفنان مجموعة من الخطوط المختلفة المغلقة والمفتوحة والأفقية والرأسية والبسيطة وأبعاد متعددة ومن خلال تجاربه، وممارساته الفنية استطاع تطبيق نظرية اللون مستفيدا من أسرارها الجمالية وكيفية الإحساس به فاستطاع بذلك أن يعبر من خلال اللون ويبرز بذلك دلالاتها النفسية والبصرية فنجد اللون الأحمر بتدرجاته من الفاتح إلى الغامق كما كان الفنان موفقا في اختياره للمجموعات اللونية، حيث اختار مزيج من الألوان الباردة والساخنة من عدة درجات لإضفاء القيمة الجمالية للون.

فنجده استخدام الأشكال مختلفة كالشمس وجاءت ممزوجة بمختلف الألوان بين الأحمر والأصفر والبنفسجي ، أما الأشكال آدمية فهي تمثل ،بنايات عصرية وجاءت بلون ،رمادي ،والمعروف عن الفنان محمود طالب فلقد كان متطورا في استعماله للرموز الخاصة والعامة وأصبحت تكتسح مختلف أعماله ، فالأشكال الآدمية جاءت على شكل

خطوط أفقيةبلون رمادي وكأنها رسومات قديمة تمثل رجال صيد يحملون سهام وهم يترصدون ظهور الفريسة التاسيلي أما اللون الأزرق فاستعمله في الخلفية ليدل على الهدوء وأما استعماله للون الأخضر فكان في الجهة اليمنى وجاء ضئيلا.

الأشكال والخطوط/التمثيل الأيقوني:

استعمل الفن مجموعة من التمثلات الأيقونة ووردت في اللوحة على شكل هيئات هندسية متل المربع، المستطيل، الدوائر، مربعات، مثلثات.. الخ

ولقد استخدم محمود طالب أنواع متعددة من الخطوط من الخطوط وجعلها مكونة لعمل الفني المكونة للهيكل البنائي للعمل.

وباعتبار الشكل هو الهيئة مع المضمون والمعنى إليها ،يمكن تصنيف الأشكال إلى أشكال طبيعية (إنسانية ،حيوانية ،نباتية)وأشكال هندسية (مربعات مستطيلات ، والدوائر .....للخ .[1]كما قام بتعداد الاشكال من مثلثات ومربعات ودوائر كل له وضع لبراز وضع معين من اللوحة .وتوزعت هذه الأشكال على مساحات لونية واختلفت مضامينها فبعضها مستوحاة من التراث العربي الاسلامي والبربري والبعض الآخر جاءت تمتل مظاهر الفوضى التي يعيشها الانسان المعاصر .وبعضها الآخر جاءت على شكل رموز فنية تحتوي على دلالات فنية مرتبطة بالماضي والبعض الأخر مستحدثه .فلخطوط الأفقية جاءت للتعبير عن العمق الفراغي وعبرت عن الراحة والهدوء والاسترخاء وهي موجودة بكثرة في البنايات أما الخطوط المائلة فهي موجودة في الشخوص أما عن الخطوط الدائرية فوجدت ي الشمس ورِوس الأشخاص لتوحي بذلك عن الحركة والديناميكية .

الموضوع: علاقة اللوحة /العنوان.

ارتبط اسم عنوان الجدارية المعنون باللعب فكرة الألعاب المتوسطية التي تستضيفها مدينة وهران سنة 2022، وقد متل الفنان في مقدمة العمل الفني حيوية ونشاط الجمهور المستقبل لهذا الحدث وتفاعلهم معه إضافة إلى البنايات الشامخة الموزعة في خلفية اللوحة الفنية وعلى الجانب الأيسر، فضلا عن الجو الملائم لهذا التجمع الثقافي الرياضي الذي جسده الفنان بكل براعة وإتقان.[2]"

الوصف الأولي للوحة:

[1]- شاكر عبد الحميد، التفضيلاالجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق النفسي، ص 266.

[2]- بردق عبد الوهاب ،الفن التشكيلي المعاصر من خلال معروضات متحف بوهران ،أطروحة دكتوراه غير منشورة ،قسم الفنون كلية الآداب واللغات ،جامعة تلمسان ،2023/2022،ص 188.

اعتمدت الفكرة التصميمية على فلسفة الفن الجزائري المعاصر في البناء فقد وضع الفنان محمود طالب مجموعة والمباني والواجهات المراد معالجتها تصميميا وقد تم تحديد واجهة المبنى كجدارية خارجية للاستفادة من دمج تقنيات مختلفة في التنفيذ عن طريق التجريد الأشكال ولقد استفاد من الفن التاسيلي القديم برؤية حديثة في عمل تصميم للجدارية من خلال استخدام العناصر المصرية القديمة التي تحكي يتناسب مع نوعيات الحضارة المصرية لإيجاد علاقة جمالية مكملة معبرة عن هذا المكان بفلسفة تتناسب مع المعاصرة.

فوضع الفنان مجموعة من الرموز تعد من أكثر العلامات البارزة التي تضفي على المكان طابعا خاصا من خلال العديد من النقوش والحروف الأبجدية كعناصر فنية ترمز إلى معاني مختلفة. ولا تروي تلك النقوش المحفورة أية قصص كما إنها لا تكون جملا تمثل أحداث تاريخية، بل هي مجرد حروف ترمز إلى ثقافات العالم على مر العصور التاريخية المختلفة.

كما وضف شكل الشمس في الجهة اليسرى بأشعتها المتموجة فاندمجت في أشعتها مختلف الألوان من أحمر وأصفر، وبرتقالي لتعطينا لنا احساسا بالهدوء والدفء أما عن الأشكال الآدمية فهي في مقدمة اللوحة وجاءت على شكل سلسلة وتبدو كرسومات التاسيلي أما الخلفية فاستعملها الفنان زرقاء ليبين لنا أن المشهد جاء في وضح النهار وفي الجانب الأيمن وضع أشكال متل البنايات وهي مختلفة.

الفراغ:

يعد الفراغ من العناصر الهامة في بناء اللوحة الفنية، فهو في الغالب عنصر أساسي يؤثر على فضاء اللوحة ولقد سعى الفنان محمود طالب الى وضع مجموعة من الفراغات فنجدها في كل جانب مثل الرؤوس الآدمية وفي بناء الأشكال وعلاقتها ببعضها البعض فيرى محمود البسيوني " أن الفراغ هو الحيز الدي يشتغله العمل الفني سواء كان مسطحا أو مجسما ليتاح للفنان أن يترجم تعبيره عليه.[1]

الإيقاع:

يظهر الإيقاع في هده اللوحة جليا من خلال تعدد البنايات وتنوع الأشكال فقام الفنان محمود طالب بتكرار العناصر المكونة للعمل الفني فنجد الاشخاص، الأشكال، البنايات ولتصبح معبرة بذلك عن الفواصل الزمنية التي تنتقل فيها العين من شكل لآخر.

الإضاءة:

[1]- محمود البسيوني، قضايا التربية الفنية، دارالمعارف، القاهرة ،1969، ص 2.

جاءت الإضاءة طبيعية ومباشرة باعتبار أن المشهد في وضح النهار حيث استعمل الشمس كمصر للإضاءة إضافة إلى استعماله للألوان الفاتحة أما الظل لم يشغل مساحة كبيرة فنجده في أسفل البنايات.

التوازن:

إن تحقيق التوازن في توزيع العناصر في هذه اللوحة داخل فضاء الرّسم يبعد العين عن الشرود والاختلال فالغايّة واحدة عند الفنان محمود طالب من تحقيق التوازن وهي امتاع العين واراحتها حين المشاهدة فقسمت اللوحة بطريقة منسجمة ومتوازنة فجاءت الأشكال بطريقة منظمة.

الوحدة:

حقق الفنان الوحدة في عمله الفني فجعل الترابط بين شتى العناصر لتحقيق مشهد متماسك ومنسجم فجعل علاقة بين الجزء والكل فجاء موضوع اللوحة واحد فكل جزء منها يكمل جزء الآخر فهي تمثل حياة الإنسان المعاصر في المدينة والفوضى والازدحام الذي يمثله الشارع.

دراسة بيئة اللوحة:

تمثل بيئة اللوحة مدينة وهران الساحلية وهي إحدى المدن المطلة على رأس البحر ولتمتل هذه المدينة مسقط رأس الفنان وهي تمثل عدة جوانب اجتماعية وثقافية.

علاقة اللوحة بالفنان:

فلقد شكل تآلف وانصهار عناصر البنائية داخل اللوحة الفنية وحدة للعمل الفني من خلال وحدة الشكل، والفكرة التي عبر عنها العنوان. ويبدو من خلال هذه اللوحة أن الفنان يؤكد انتمائه الحضاري والتفافي ويعتز بمدينة وهران وجمهورها. إذ أظهر البعد الاجتماعي والتجافي في لوحته المعنونة "اللعب "فلقد عكست انفتاح الجمهور الوهراني من خلالتجمعه بمختلف فئاته بصورة تعبر عن المودة والمحبة.

القراءة التأويلية:

من خلال التحليل للوحة يتبين لنا ان الفنان محمود طالب متشبعا بروح الوطنية، وهذا ما لمسناه في العديد من تكويناته الحروفية التي تدعو على حب الوطن والعيش في سلام وأمن والتي تظهر من خلال تمسك الفان الجزائري محمود طالب بمبادئ الهوية الجزائرية من خلال تمثيل الحرف العربي ومعظم الرموز المستمدة من حضارة التاسيلي وحروف التيفيناغ والرموز القبائلية.

استخدم اللون الازق بكثرة دلالة على البحر باعتبار مدينة وهران تقع في منطقة ساحلية واستعمل اللون البرتقالي الفاتح للدلالة على الدف والحيوية ولجلب النظر.[1]

نتائج التحليل:

-استطاع الفنان توظيف خاماته وتقنياته بكل براعة فنجح في التعبير عن مضمون اللوحة كما أن ليونة المادة الصمغية وحيوية لمعان الألوان الزيتية ساعدت الفنان في ابراز جمالية اللوحة الفنية.

-التوصل إلى أهم الخصائص الجمالية لفن التصوير الجزائري المعاصر وأثرها في التصميم لتنفيذ الجدارية الفنية.

التوصل لي دمج تقنيات مختلفة في تصميم الجداريات الفنية معاصرة.

إن عملية التوليف والتجميع سمة أساسية تتاح للفنان محمود طالب عند تطبيق الجداريات بتقنيات مختلفة.

مراعاة نسب المكان ومستوى ارتفاعه بالنسبة للموقع المعماري، مكان رؤية العمل الجداري في مستوى النظر.

خلاصة الفصل:

عرف التصوير الجداري المعاصر نمطا من التغيير نتيجة التقدم التكنولوجي لم يعد يهدف تسجيل الحضارات الشعوب وتجسيدا لملامح هويته الثقافية، كما كان من قبل بل أصبح يمثل دورا أساسيا في إحياء الثقافة البصرية، وتصحيح مفاهيم الرؤية حول العمل الفني تساهم الأعمال الجدارية بشكل خاص في تنمية الحس الفطري لدى الفرد، والارتقاء بالذوق الجمالي حيث إدراكها والاستمتاع بها، وتعميق الوعي الثقافي ومن أهم أدوارها أيضاً مجابهة العنصرية، والتعصب، والعنف، والحفاظ على تضافر المجتمعات وتطورها من مبدأ الفن باحث عن الحرية الإنسانية.

فقام الفنان المعاصر بإعادة صياغة المفهوم الفكري والعمل ومفهوم المتلقي للفن، وبهذا أصبح التنوع الوفير الفني الجداري، وغيرت طبيعة الحياة المعاصرةأيضا للخامات المتواجدة في حقل الصناعة، يحث الفنان على أن يصيغ عمله بهذه الخامات، ولذا يجب على الفنان أن يدرس متطلبات وظيفة الشي المطلوب ليضمن التصميم الناجح للوحة الجدارية.

[1]- فضيل دليلة، شبكة تحليل الصور الثابتة،نمدجة بيداغوجية لبعض المرجعيات السيميولوجية، مرجعسابق، ص 28.

خاتمة

لرمز دور كبير في اللوحة الجدارية الجزائرية حيث يقوم بتوسيع دائرة الحرية والإبداع لدى الفنان والمتلقي والذي كان يستعمل للتزيين والتجميل والتعبير عن الهوية والكينونة الوجودية لتاريخ الجزائر، فعندما نتجاوز الحوار الثقافي في حدود الإمكانيات الإبداعية والمفاهيم التي تختفي وراء اللوحات التشكيلية والنضرة التقليدية وحيدة الجوانب لتتحول القطعة الفنية إلى ما يشبه مقولة الفن مرآة الشعوب.

وإن كان الرمز من أكثر الأساليب الفنية التي استخدمها الفنان التشكيلي الجزائري للتعبير عن معطياته النفسية وعن حنينه للوطن وذلك من خلال رموز فنية ذات مدلولات شكلية ولونية غير مباشرة تطلعا لتحقيق آماله في التحرير وبناء على ذلك فإن الرمز في الفن الجداري الجزائري كان وسيلة ربط الشكل بالوظيفة جماليا وإبداعيا جديدة لنظم وجماليات الحياة لما للرمز من دور مؤثر في طبيعة التفاعلات ما أضاف قيما الاجتماعية والثقافية وفي التعبير عن معطيات الحياة.

نتائج الدراسة:

بعد تعرضنا لهذه الدراسة والتطرق للجانب النظري، والتطبيقي توصلنا من خلال ذلك إلى مجموعة من النتائج المرجوة من البحث فلقد توصلنا في هذه الدراسة في الفصل الأول التعرف على مفهوم الجداريات في عصور ما قبل التاريخ وفي الحضارات القديمة، والعصور الإسلامية، وعصرالنهضة إلى غاية العصور الحديثة مع إظهار خصائص كل منهما وكذلك لتعرف على تقنيات ووسائط التشكيل في التصويرالجداري العربيوالغربي.

أما الفصل الثاني وهو جانب نظري أيضا تعرفنا على جمالية الفن التشكيلي ورمزية من خلال تعرفنا على علم الجمال وأهم آراء الفلاسفة الجمالية من المنظور الغربي والإسلامي كما تعرفنا على دلالات الرموز في العمل الفني وأهم القيم الرمزية الموجودة في العمل الفني.

أما الفصل الثالث وهو الإطار التطبيقي والجانب العملي ،ومن خلال تحليلينا لنماذج من جداريات معاصرة والتي من ضمنهم (عينة الدراسة) الفنان محمود طالب استخلصنا من خلال ذلك أن فناني الرسم الجداري ساهموا بدور كبير وفعال في ارتقاء الفن التشكيلي المعاصر وذلك بما قدموا من الإسهامات الفنّية والتنظيرية التي أتوا بها من الدول التي تعلموا فيها أساسيات الفن وأطروحته الفكرية، وكانوا مواكبين للحركة التشكيلية في الوطن العربي بصفة عامة والحركة الجدارية الجزائرية بصفة خاصة ،وذلك منذ البدء ومروا بعدة مراحل باتجاه تأجيل رؤيتهم في الفن ببوجه عام وفي فن الجداريات بوجه خاص،كما وصلنا في نهاية الدراسة لمجموعة من النتائج المرجوة من البحث. وندرجها في عدة نقاط:

– يتضح مما سبق اتساع مفهوم العام بالنسبة لتقنيات التصوير الجداري والذي يشمل جوانب معمارية وتشكيلية كثيرة متداخلة مع بعضها بعض، تشتمل على تقنيات متنوعة، فاللوحة الجدارية تعد رسالةمباشرةوملموسة للمجتمع فيكلمكانوزمانلأن طبيعة تكوينهاعلى جدارنالعمارةالداخليةوالخارجيةيسمحبذلك.

ـ أدى التطور السريع في مجال الفنون إلى إعادة صياغة فهم جديدة للعمل الفني وطبيعته، وأثار هذا الطرح الكثير من التساؤلات حول ما هو فن وما هو ليس بفن متيحا التركيز على العمل الفني نفسه كمادة معروضة إلى ما يمثله ويهدف إليه أي ما يقدمه من أفكار وليس من إبهار بصري.

عندما نتحدثُ عنْ الفنِ الجداريِ الجزائريِ المعاصرِ إنما نتحدثُ عنْ عصرٍ مهمٍ منْ تاريخِ حركةِ الفنِ الجداريِ في الوطنِ العربِي بصفةٍ عامةٍ والفنِ الجزائريِ بصفةٍ خاصةٍ الذي برزَ فيهِ عددٌ منْ المبدعينَ الذينَ سجلوا حضورا بصريا نشيطا وساهموا في تنشيطِ حركةِ التشكيلِ العربِي المعاصرِ منْ خلالِ نظيراتهمْ ورؤاهمْ وأنشطتهمْ الفنيةُ والثقافيةُ.

– ساهمتْ أعمالُ الشبابِ المبدعِ الجزائريِ في تنشيطِ حركةِ الفنِ الجداريِ ابتداءً منْ فنِ الشارعِ، والجرافيتي إلى فنٍ أكاديميٍ مؤطرٍ وجاءَ متمما للرسومِ الجداريةِ للمساجدِ والحدائقِ والمؤسساتِ والحدائقِ في مختلفِ أرجاءِ الجزائرِ.

– تعتبرَ اللوحةُ الجداريةُ ذاتُ رسالةٍ مباشرةٍ وملموسةٍ لعامةِ الشعبِ في كلِ مكانٍ، وزمانَ ألنْ تكوينها على جدرانِ العمارةِ الداخليةِ والخارجيةِ يسمحُ بذلكَ.

– فتحتْ التكنولوجيا الحديثةُ الطريقَ لتكوينِ صياغاتٍ تشكيليةٍ جداريةٍ جديدةٍ ومتنوعةٍ. وأتاحتْ الفرصةُ للفنانِ المعاصرِ لاستغلالِ كمٍ هائلٍ منْ التقنياتِ والخاماتِ المصنعةِ والتي يسهلُ استخدامها.

– يشكلَ الخطابُ الجماليُ البصريُ الجزائريُ في الرسمِ الجداريِ المعاصرِ معطى مفاهيميا في كلِ مرفقاتهِ وطروحاتهِ، ويعتبرَ محمودْ طالبَ عنْ فكرةٍ للصوفيةِ منْ خلالِ فنِ الخطِ كما ولقدْ نجحَ في بناءِ أسلوبهِ الخاصِ. ففي أعمالهِ للخطِ العربِي يمزجُ في لوحةٍ واحدةٍ بينَ الرسمِ والنحتِ باستعمالِ أساليبَ وتقنياتِ وموادَ جديدةٍ

للرمزِ دور كبيرٍ في اللوحةِ الجداريةِ الجزائريةِ حيثْ يقومُ بتوسيعِ دائرةِ الحريةِ والإبداعِ لدى الفنانِ والمتلقي والذي كانَ يستعملُ للتزيينِ والتجميلِ والتعبيرِ عنْ الهويةِ والكينونةِ الوجوديةِ لتاريخِ الجزائرِ، فعندما نتجاوزُ الحوارُ الثقافيُ في حدودِ الإمكانياتِ الإبداعيةِ والمفاهيمِ التي تختفي وراءَ اللوحاتِ التشكيليةِ والنضرةِ التقليديةِ وحيدةً الجوانبِ، لتتحول القطعةُ الفنيةُ إلى ما يشبهُ مقولةَ الفنِ مرآةَ الشعوبِ.

– أهميةُ تجلياتِ الرمزِ في الفنونِ المعاصرةِ وفي اللوحةِ الجداريةِ بشكلٍ مميزٍ حيثُ تختلفُ منْ حاضنةٍ بيئيةٍ واجتماعيةٍ إلى أخرى، كما أنَ للرمزِ فاعليةً وحضور في الحياةِ الإنسانيةِ وفي الفنِ الجداريِ بصورةٍ خاصةٍ حيثُ أصبحَ لهُ مميزاتُ وخصائصُ مختلفةٌ.

إنَ تجلياتِ الرمزِ ضمنَ أعمالِ الرسمِ الجداريِ الجزائريِ المعاصرِ لمْ تحددْ أطرهُ الأكاديميةَ والتقنيةَ إلا في الفترةِ ما بعدَ الحداثةِ مما يوجبُ التعرفُ والفصلُ بينَ أنماطِ الرمزِ داخلَ الرسمِ الجزائريِ فلقدْ شكلتْ مسيرةَ الفنِ التشكيليِ الجزائريِ المعاصرِ والمارِ بأدوارِ ومراحلَ مختلفةٍ منذْ نشأتهُ ،كانتْ كردِ فعلٍ لجملةٍ منْ العواملِ والحركاتِ ، التي مثلتْ الركائزُ الأساسيةُ والطبيعيةُ ، للبنى التي اتخذتها الأعمالُ الجداريةُ الجزائريةُ وعلى مدى مسيرتها الفنيةِ لتفرزَ وتعكس حقيقةُ تلكَ العواملِ وقوامها

- التصويرُ الجداريُ المعاصرُ باختلافِ أساليبهِ يقومُ على انتقاءٍ أكثرَ منْ خامةٍ في العملِ الفنيِ الواحدِ معَ مراعاةِ التوافقِ والتناسقِ وملائمةٍ طبيعةِ كلِ منها للآخرِ لتحقق الاندماجَ والتآلفَ بينَ عناصرِ العملِ الفنيِ.
- كما يبرزُ أهميةَ العملِ الجماعيِ لما يتبعهُ منْ فرصةِ إدماجِ جماعةِ العملِ في عملٍ موحدٍ ذو صفةِ ديناميكيةٍ منْ خلالِ تفاعلِ القدراتِ والطاقاتِ والمهاراتِ المتنوعةِ لهؤلاءِ الأفرادِ في ضوءِ ضوابطَ فنيةٍ وسلوكيةٍ والتي بدورها ساعدتْ الفنانونَ على اكتشافِ سلسلةٍ منْ أسالبْ العملُ الجديدةُالتي تميزتْ بتحقيقِ نواحي جماليةٍ، ودعتْ الفنانينَ لاستخدامِ خياراتٍ معينةٍ في أعمالهمْ، وبالتالي التخلصُ منْ العديدِ منْ الأفكارِ التقليديةِ في الفنِ، لتقديمِ تجاربَ بصريةٍ أخرى.
- لجأ الفنان محمود طالب إلى تعميق مفهوم الفن الحديث ودلك بإخراج عمله الفني وبأسلوب حروفي مقروء وبالصورة التي نشاهدها عليها
- إن الفكرة التصميمية للعمل ألجداري سواء أكانت وظيفية أم جمالية تتمتع بطبيعة تؤثر في النتاج التصميمي بأي شكل من الأشكال وتؤدي إلى خلق تراكيب متطورة في الوظيفة.
- أن العمل ألجداري في العصر الحديث يمثل منهجا ويحتوي على معايير جديدة في الفنون وله جذو ر عبر فنون الحضارات القديمة والحديثة واتجاهاته في الفن الحديث،
- يرتبطَ التصويرُ الجداريُ في الفنِ المعاصرِ بالجماهيرِ ويحتاجُ خلالَ تنفيذهِ إلى مفهومٍ جماعيٍ لصياغتهِ، والجمعُ بينَ الفنونِ بمفاهيمها المختلفةِ.

– أصبحتْ الخاماتُ المستخدمةُ في الفسيفساءِ مثلِ المرايا والزجاجِ المعشقِ وقطعِ البلاطِ هيَ العناصرُ السائدةُ بأعمالِ الفنِ الجداريِ.

– أصبحتْ الخاماتُ المستخدمةُ في الفسيفساءِ مثلِ المرايا والزجاجِ المعشقِ وقطعِ البلاطِ هيَ العناصرُ السائدةُ بأعمالِ الفنِ الجداريِ.

– تأثرَ الفنانونَ المعاصرُ ن بفكرةِ الجمعِ بينَ أكثرَ منْ خامةٍ في تشكيلِ أعمالهمْ الفنيةِ ولاسيما في تصميمِ اللوحةِ الجداريةِ.

– تناولُ الفنانِ محمودْ طالب في أعمالهِ الجمعَ بينَ مختلفِ أنواعِ الفنونِ ودلكَ بمنظورِ حديثِ فضلاً عنْ استلهامهِ الجانبِ الزخرفي.

– منْ خلالِ قراءتها للوحاتِ محمودْ طالبا ستخلصنا أنَ تجاربهُ المعاصرةَ عكستْ تمسكَ الفنانِ بثراتِ والأصالةِ البربريةِ الإسلاميةِ العربيةِ فضلاً عنْ جماليةٍ الحروفية المعاصرةَ والتي تجسدُ الصوفيةُ التي بداخلهِ والتي تعبرُ عنْ حبهِ للأرضِ واللغةِ والإسلامِ.

– يعدْ الفنانُ محمودْ طالبَ مواطنا جزائريا متشبعا بروحِ الوطنيةَ وهذا ما لمسناه في العديدِ منْ تكويناتهِ الحروفية التي تدعو إلى حبِ الوطنِ والعيشِ في سلامٍ وأمنٍ، والتي تظهرُ تمسكَ الفنانِ بأصولِ الماضي الجزائرِ العريقِ وتعتني بالحفاظِ على مبادئِ الهويةِ الجزائريةِ منْ خلالِ تمثيلِ الحرفِ العربي ومعظمَ الرموزِ المستمدةِ منْ التاسيلي وحروفِ التي فيناغ.

– ميلُ الفنانِ إلى استعمالِ رموزٍ مختلفةٍ مناطقَ الجزائرِ الضاربةِ في عمقِ التاريخِ، بحيثُ تنبعثُ منْ حرٍ وفياتِ الفنانِ أحاسيسَ صوفيةً تحاكي أصلَ الفطرةِ.

– تجسيدُ الفنانِ محمودْ طالبَ لمبدأِ الصوفيةِ في جلِ لوحاتهِ التصويريةِ والتي جمعتْ بينَ الأصالةِ والمعاصرة.

التوصيات:

– الإستخدام الأمثل للتقنيات الحديثة في اخراج العمل الجداري للمستوى الربط بين المطلوب ليتماشى مع متطلبات العصر.

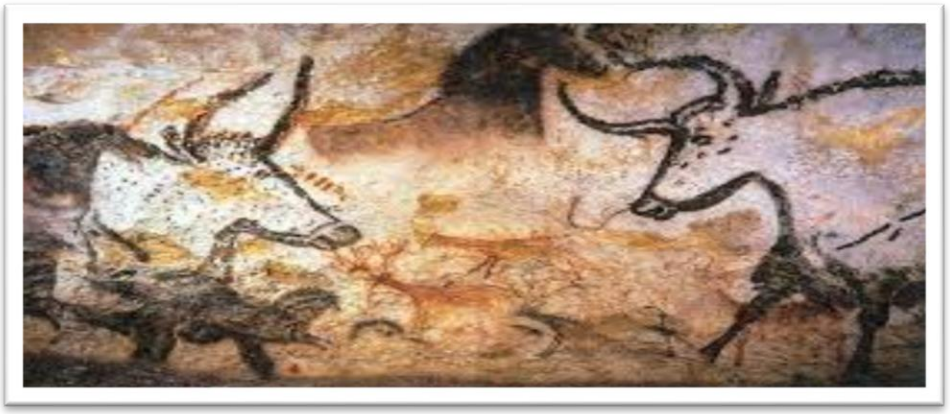
– ضرورة الربط بين عنصر التصوير، والنحت، والخط العربي لاخراج أعمال جدارية معاصرة.

– استغلال التكنولوجيا المعاصرة في خلق أعمال فنية وأنماطها في مجال الرؤية البصرية في مجال الجداريات.

– ضرورة دراسة أعمال الفنية الجزائرية وإقامة المعارض.

– نشر الفن الجداري في المجتمعات الجزائرية ،سواء كان ذلك بدفع جماهيرى يود أصحابه من خلال المشاركة الفعلية بفكرهم وفنهم مع العالم ومن حولهم.

ملحق الصور



صورة رقم 01حيوان رسم على الحجر،داركنزبرغ،جنوب إفريقيا[1]

صورة رقم 02كهف ديلاسما نوس،سانتاكروزفي مقاطعةالأرجنتين 7300ق .م [2]

صورة رقم 03[3]

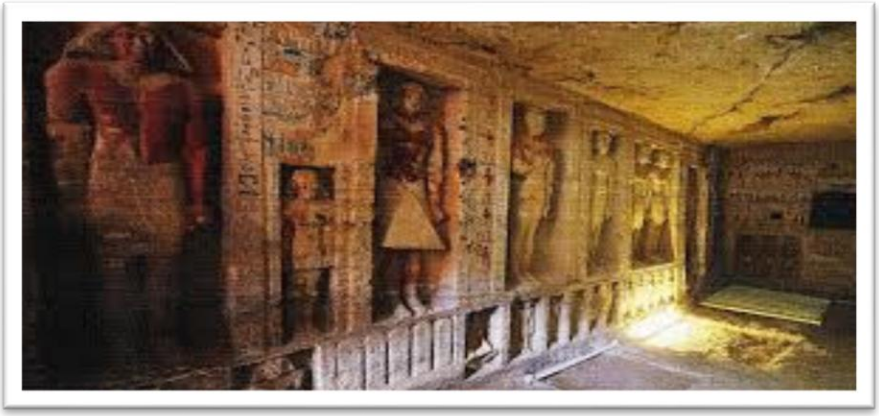
---

[1]- المؤتمر العلمي الثامن والدولي السادس14 يونيو**2021** ، جداريات الاكريليك بطابع التراث الكويتي ذات الصياغة المعاصرة لإنتاج مشروعات صغيرة مبتكرة في سوق العمل الكويتي،ص 34

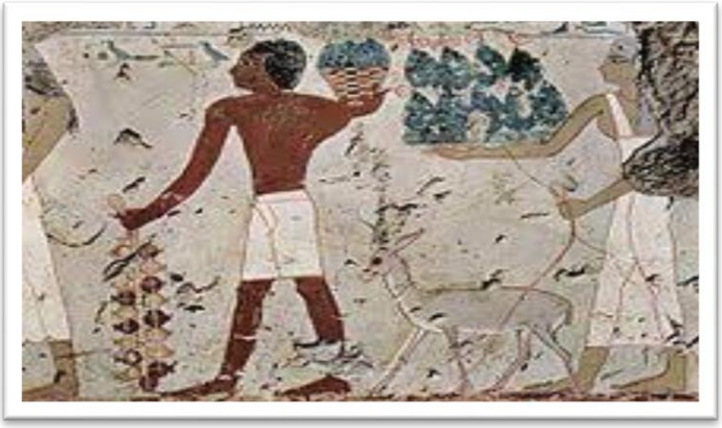
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد جاسم العبيد، أسلوبية الانزياح في الفنون الجدارية الرافدية القديمة، بوابة عشتار أنموذجا، ص47.

صورة رقم 04 جدارية مصرية تمثل الملك توت عنخ آمون وزوجته[1]



صورة رقم 05مقابر بني الحسن في عهد الدولة الوسطى[2]



مقبرة مصرية من عهد الدولة الحديثة[3]

[1]– محمد جاسم العبيد، أسلوبية الانزياح في الفنون الجدارية الرافدية القديمة، بوابة عشتار أنموذجا، مجلة الجامعة العراقية مجلد 1، العدد 25، ص 23.

[2] https://www.google.com/imgres

[3] https://www.google.com/imgres

صورة رقم (06) رسوم جدارية بعشتار ببابل [1].

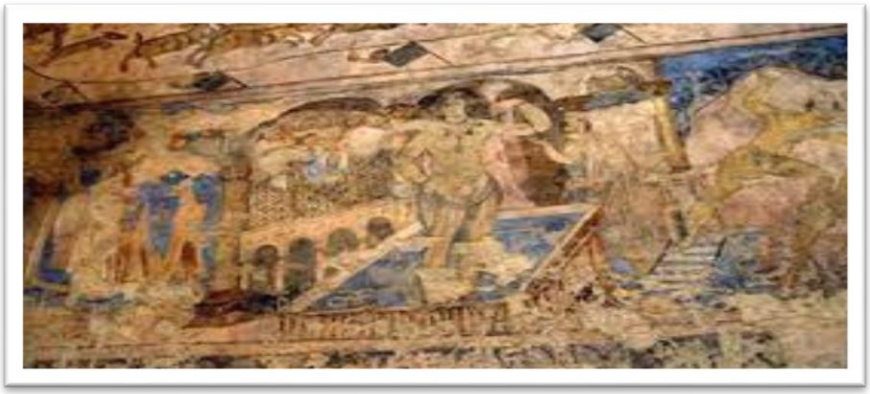
صورة رقم07 قبة الصخرة من الخارج[2]

صورة رقم 08صور جدارية بقصر سامراء[3]

[1] – المرجع نفسه، ص 40.

[2] محمد جاسم العبيد، أسلوبية الانزياح في الفنون الجدارية الرافدية القديمة ، مرجع سابق ،ص 40.

[3] https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%



صورة جدارية رقم 09بقصر عمرة [1]

صورة جدارية رقم 10بقصر عمرة[2]

صورة رقم (11)جدارية رومانية لعيسى في مدينة بومباي.[3]

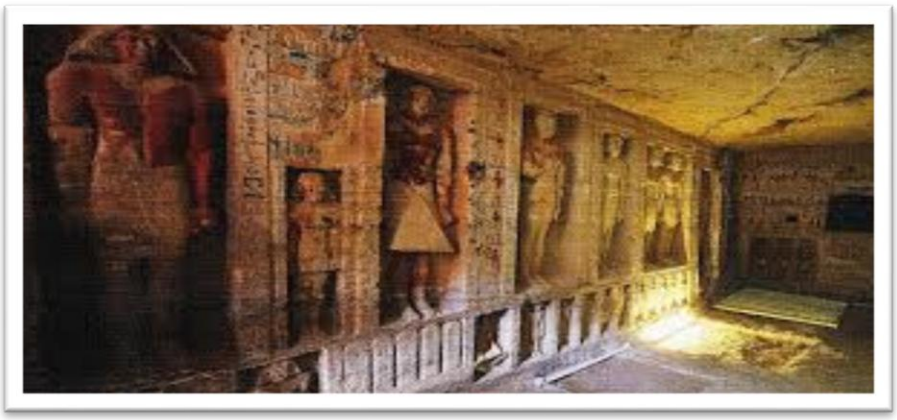
[1] محمد جاسم العبيد، أسلوبية الانزياح في الفنون الجدارية الرافدية القديمة، بوابة عشتار أنموذجا، ص 26

[2] https://daralhikma.org/images

[3]- محمد جاسم العبيد، أسلوبية الانزياح في الفنون الجدارية الرافدية القديمة، مرجع سابق، ص 39.

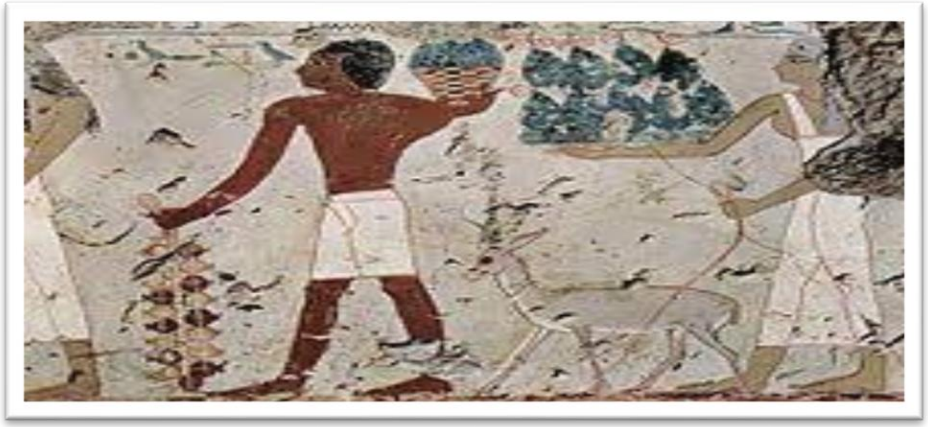
صورة رقم (12) تصوير روماني بكنيسة سان فيتالي.[1]

صورة رقم 13 جدارية من قصر الحاكم من الفن اليوناني[2]



[1]- المرجع نفسه، ص 23.

[2]https://p0.pikist.com/photos/972/740/fresco-mural-charon-morpheus-greek-mythology-luca-giordano-1680-art-painting.jpg



صورة رقم 14مقابر بني الحسن في عهد الدولة الوسطى[1]

صورة رقم (15) جداريةرومانية لعيسى في مدينة بومباي.[2]

[1]https://www.google.com/imgres

[2]– محمد جاسم العبيد، أسلوبية الانزياحفي الفنون الجدارية الرافدية القديمة، مرجع سابق، ص 39.

صورة رقم (16) رسوم جدارية بعشتار بابل [1].

صورة رقم 17جدارية العشاء الأخير ليوناردو دافنشي [2]

صورة رقم18 لوحة تحويل شاول للفنان مايكل انجلو [3]

[1] – محمد جاسم العبيد، أسلوبية الانزياحفي الفنون الجدارية الرافدية القديمة ص 40.

[2]https://ar.wikipedia.org/wiki/

[3]h ttps://www.kharbsha.com/article/michelangelo-

صورة رقم 19جدارية بعنوان " تدفق السير " الفنان ماركوس ليرنر[1]

صورة رقم 20 جدارية من طراز الباروك الفرنسي[2]

صورة رقم 21صور جدارية من طراز الباروك [3]

[1] –طمان محمد،" الفن الرقمي كأحد اتجاهات فنون ما بعد الحداثة وتطبيقها في مجال التصوير المعاصر، مرجع سابق، ص 38.

[2]https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images

[3] http://www.t555t.com

صورة رقم 22جداريةالجورنيكاللفنان بيكاسو[1]

صورة رقم23 جدارية منفذةفي مدينة القيروان بتونس 2012 من أعمال الفنان السيد[2]

[1]https://ar.wikipedia.org/wiki

[2] http://cabbagerose.tumblr.com

صورة 24رقم جداريةللفنان ضياء عزاوي، مطار الملك عبد العزيز بجدة [1]

صورة رقم (25) جدارية بجامعةالملك عبدالعزيزبمدينةجدة[2]

[1] ندى بنت سعود بن سعد الجريان رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية قسم التربية الفنية، كلية التربية بجامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية ،2012، ص 134.

[2] المرجع نفسه، ص 138.

صورة رقم26 جدارية بمكة بسور حديقة العدل.[1]

صورة رقم 27 جدارية الفنان دنيس مارتينيز[2]

صورة رقم28 جدارية بالخط العربي للفنان جميل الوردي الوردي، 2013[3]

[1]– قرزيز معمر، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، ص 89.

[2]–المرجع نفسه ، ص 301.

[3]–أعمال شخصية للفنان جميل الوردي عن طرق البريد الالكتروني :
comptemahmoudtal@gmail.com

الصورة رقم :(29) جدارية تراثية للفنان العيدي 2011.[1]

صورة رقم 30 إنجاز جدارية الزمن، بالمجمّع الجامعي لولاية سيدي بلعباس بتقنيات مختلفة متنوعة.[2]

الصورة رقم 31:جداريةلميناءمرسى الكبيرالرسام مصل يفريد 2015[3]

---

[1] سلوى محسن حميد عبد الغاني الطائي، جمالية الرموز البيئية في الفن الجداري العربي المعاصر 2077، ص47

[2]– حفيظة مقدس، الخطاب التشكيلي ا المعاصر أعمال الفنان مقدس نور الدين، مرجع سابق، ص 415.

[3] زقاي وليد، دمج الفن في مشاريع تزيين المدينة: دراسة حالة مدينة وهران، مجلة جماليات، المجلد 07 / العدد1،2022، ص 505.

صورة رقم 32جدارية الثورة التحريرية الكبرى للفنان جميل الوردي[1]

صورة رقم 33لوحة الفنان أبو بكر علال بداية الأفكار الميتة [2]

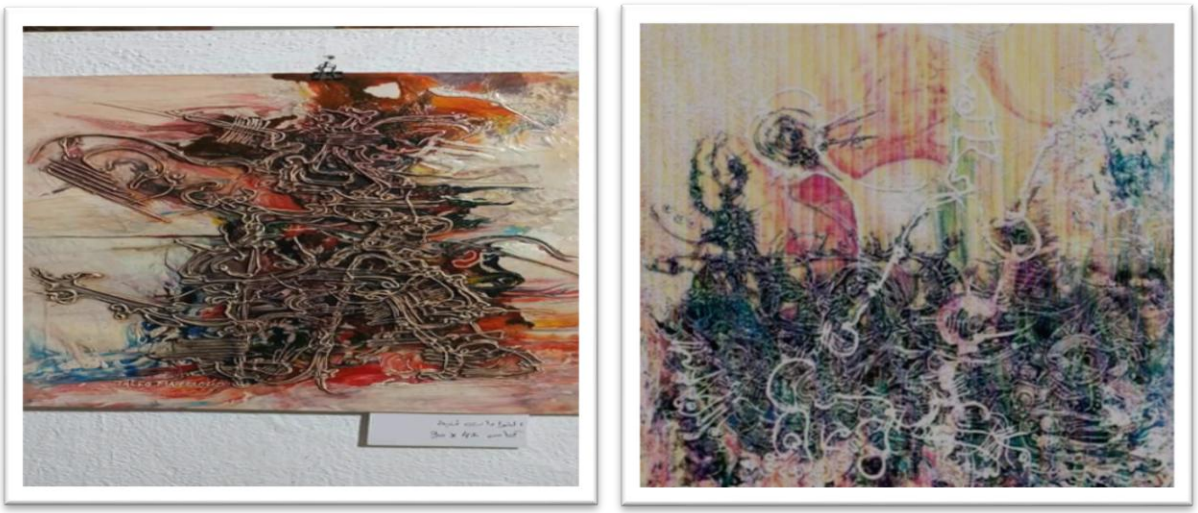
صورة رقم (34) للفنان محمود طالب سلام الله عليك ياوطني

3

[1]https://www.djazairess.com/eldjoumhouri

[2]زقاي وليد، دمج الفن في مشاريع تزيين المدينة: دراسة حالة مدينة وهران مرجع سابق.

[3]لوحات شخصية للفنان محمود طالب عن طريق الفايسبوك بتاريخ 2022/06/31على الساعة 1100سا



رقم 35) جدارية للفنان محمود طالب التواءات [1]

صورة رقم (36) لوحة البرتقالي 252 /124 م./154م[2]

صورة رقم 37 لوحة أفراس البحر الأبيض المتوسط.[3]

[1] ممتلكات شخصية للفنان محمود طالب مأخوذة من ورشة الفنان محمود طالب بمدينة وهران سنة 2022، ملتقطة من طرف الباحثة عبر الهاتف النقال يوم 2022/04/11.

[2] -لوحات شخصية للفنان محمود طالب عن طريق البريد الإلكتروني:
comptemahmoudtal@gmail.com

[3] المرجع نفسه.

صورة رقم 38للفنان التشكيلي محمود طالب 2017.[1]

صورة رقم 39جدارية للفنان التشكيلي محمود طالب[2]

صورة رقم40): جدارية للفنان محمود طالب بشركة سوناطراك بالجزائر[3]

[1] – لوحة شخصية للفنان التشكيلي محمود طالب عن طريق البريد الإلكتروني: comptemahmoudtal@gmail.com Mahmoud Taleb

[2]– المرجع نفسه.

[3] – لوحات شخصية للفنان محمود طالب عبر البريد الالكتروني comptemahmoudtal@gmail.com Mahmoud Taleb

صورة رقم (41) جدارية البخر الأبيض المتوسط للفنان محمود[1]

صورة رقم42:غريزة الأم للفنان محمود طالب [2]

[1]لوحات شخصية للفنان محمود طالب عبر البريد الالكتروني Mahmoud Taleb comptemahmoudtal@gmail.com

[2]المرجع نفسه .

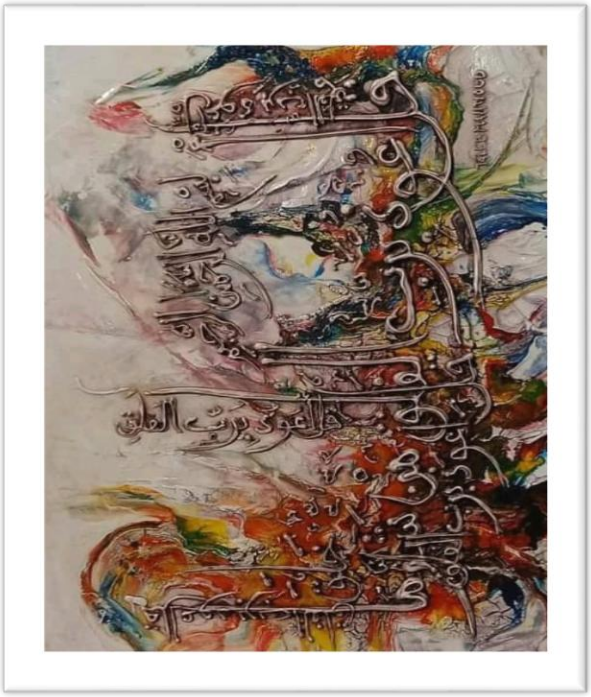
صورة رقم 43جدارية لا يدوم بها الناس [1]

صورة رقم (44) تجريدات اشهارية جدارية [2]

[1]لوحات شخصية للفنان محمود طالب عبر البريد الالكتروني Mahmoud Taleb comptemahmoudtal@gmail.com

[2]-المرجع نفسه.

صورة رقم (45)جدارية [1]



صورة رقم46)جدارية قل أعود برب الفلق [2]

صورة رقم 47للفنان محمود طالب[3]

---

[1]وكالة الأنباء الجزائرية،محمود طالب يعرض تجربته الفنية في معرض "بصمات جزائري الإثنين, 01 أوت 2022، تاريخ الدخول المقال 2022/05/30عبر البريد الإلكتروني:https://www.djazairess.com/eldjoumhouria

[2]المرجع نفسه .

[3]المرجع نفسه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم. برواية ورش عن نافع.
السنة النبوية.

1. قائمة المصادر والمراجع:

القواميس والمعاجم:

1. إ بن منظور لسان العرب، الجزء 1 دار الجيل، بيروت المجلد الأول 1988.
2. المعجم الفلسفي، المختصر، تر، سلوم توفيق، موسكو، دار التقدم 1986.
3. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، مجلد 1،2008
4. سامي محمد نور، الكامل في المصطلحات الاسلامية من بطون المعاجم اللغوية، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ،2002.
5. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الحكمة اللبناني، بيروت، لبنان ،1985
6. صحيح مسلم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار حياة التراث العربي، بيروت، الجزء الأول.
7. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط 4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004.
8. محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة صادر، جزء 1.

الكتب بلغة العربية:

1. إبراهيم، زكرياء، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المكتبة المصرية، العراق ،1988
2. إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
3. إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي الجزائري
4. أ نعام الجندي في الأدب العربي، دار الرائد العربي، دط، 1970.
5. أبو القاسم سعد، الله تاريخ الجزائر الثقافي (1830- 1954) لبنان، دار الغرب الإسلامي، ج.8، 1998
6. أبو حامد الغزالي، مجموعة رسائل الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1 1988.
7. أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل،تر: أحمدأمين، أحمدصقر، القاهرة، مصر 1951
8. أبو زيان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994
9.

10. أمهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم، بيروت، 19981.

11. أرنستفيشر، ضرورة الفن تر: سعدحلمي، مكتبةالإسكندرية مصر، دط ،1998

12. أحمد أمين، أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المقدمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998

13. أبي العباس أحمد القلقشندي، الصبح الأعشى في صناعة الأنشا، جزء4، مطبعةالأميرية، القاهرة ،1914

14. أبي زكرياء يحي، ابن خلدون التونسي، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد المجلدالثاني، الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر ،2011

15. أنصاف جميل الربطي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، الأردن ،1990

16. أنور الزغبي، مسألة المعرفة ومنهج البحث عند الغزالي، دار الفكر دمشق، ط1 1420 هـ / 2000

17. ايمانويل كانط، نقد العقل الخالص، تر: موسى وهبة، مركز الانتماء القومي، لبنان.

18. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها

19. المناوي محمد عبد الرؤوف، التوقيف على مهما التعريف، دار الفكر المعاصر بيروت ط 4، 1990.

20. السيد أشرف صالح محمد، أصول التصوير التاريخ الأوروبي الحديث، دار ناشري للنشر الكويت 2009.

21. السيد القماش، جويا كنيسة سان أنطونيو، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر، 2003

22. الغزالي، أبوحامد، إحياء علوم الدين، ج 2، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

23. الكندي يعقوب، بن إسحاق، رسائل الكندي، مطبعةالاعتماد، دط، مصر ،1995.

24. الحبلي معتز، مبادئ الفن التشكيلي عمان دار مجد للنشر، والتوزيع،2001.

25. أثير أحمد حسين، عبد الرحيم حنون عطية، التصوير الجداري الملون (الفريسكو) في قصور مدينة النمرود

26. الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، د ط 1996.

27. بار ندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة، إمام عبد الفتاح إمام عالمالمعرفة، الكويت ،1993.

28. باسم حدود، التصوير عند العرب والمسلمين بين الإباحة والتحريم (في العصور الوسطى)، مجلة جامعة دمشق، المجلد السادس والعشرون، العدد الأول.

29. بترو ليندا موري، فن عصر النهضة تر: فخريخليل، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، عمان. ،2003.

30. بردو مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نذوقها، تر: المنصوري والقاضي، مكتبة النهضة القاهرة

31. بركات سعيد الفن الجداري الغرض، الخامة، الموضوعات، عالم الكتب، ط2008،1.

32. بركات سعيد محمد، الفن الجداري، عالم الكتب، ط 1، القاهرة،

33. بسام قطوس، سيميائية العنوان، ط72، دار الحوار للنشر، دمشق، سوريا، 177

34. بشير زهدي، علم الجمال والنقد، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط 1، 1988.

35. حسن باشا، تاريخ الفن عصر النهضة في اروبا دار النهضة العربية القاهرة، 1980.

36. حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، الجزء الثاني نحت وتصور، دار الفكر العرب.

37. حسين علي، فلسفة رؤية جديدة، الدار المصرية، السعودية لطباعة والنشر، القاهرة 2005.

38. حمدان الوزان، الفسيفساء، دار مجد لنشر والتوزيع، عمان، الأردن ،2015.

39. ديلايورت، بلاد ما بين النهرين الحضارتان (البابلية والأشورية)، تر: عبد المؤمن أبوبكر، الهيئة العامة المصرية 1997.

40. رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية والمثالية والمادية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 200.

41. روز مارجريت ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)، الألف الكتاب الثاني، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.

42. داسكال مارسيلو، الاتجاهات السيميولوجيةالمعاصرة، تر، حميد أحمداني، وآخرون محمد الوالي، مبارك حنون الدار البيضاء، إفريقية الشرق 1987 م

43. خليل محمد الكوفي مهارات في الفنون التشكيلية عالم الكتب الحديث.

44. عدلي محمد الدرياسة، تكنولوجيا الخامات في التصميم الداخلي، مكتبة مجتمع العربي لنشر والتوزيع، عمان،2011.

45. عزت حامد قدوس، محمدعبدالفتاحالسيد، الآثار القبطيةوالبيزنطية، دارالبستاني، للنشر والتوزيع، الإسكندرية،2002

46. رولا عصام نجيب، تاريخالفن، الجزءالأول، دار المستقبل للنشر والتوزيع، ط، حلب ،2011.

47. ريتشارد تيمز، حياة مايكل انجلو بناروتي وأعماله، هيئة أبو ضبي الثقافة والتراث، دار هلا للنشر والتوزيع 2007.

48. زهير الصاحب، لصم عبد حيدر، بلاسم لزمد، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1.

49. زينات بيطار، فن المنمنمات الإسلامية، التعبير بالألوان، مجلة العربي، الكويت، ط،8،2000

50. سامي محمد نوار، الكامل في المصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ،2002

51. سانتاياناجورج الإحساس بالجمال، مؤسسة فرانكلين، للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك 1986

52. ستين ولتر، فلسفة هيجل، تر، امام عبد الفتاح، بيروت 1983.

53. سعاد ماهر الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1987

54. سعد زغلول، العمارة والفنون الإسلامية، الناشر، منشاة المعارف، الإسكندرية..

55. سلامة موسى، تاريخ الفنون وأشهر الصور، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط ،2013، مصر.

56. شاكر عبد الحميد، الفن وتطور الثقافة الانسانية، دار مريت للنشر، ط1، القاهرة، مصر،2015.

57. شهيرة عبد الهادي، إبراهيم عبد الهادي، القيم التشكيلية لفن الكولاج لإثراء مجال تصميم الأزياء المجلة المصرية للاقتصاد المنزلي، العدد الثاني والثلاثون ،2017.

58. صدقي اسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، وزارةالثقافة، الهيئة العامة السورية لكتاب دمشق ،2011

59. عاصم محمد زورق، معجم المصطلحات والعمارة والفنون الإسلامية، ط،1، مكتبة مدبولي ،2000.

60. عبد الجبار محسن الربيعي، موجز تاريخ وتقنيات الفنون، دار البشير، مطابعالدار، الأردن ،1998.

61. عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل دار الشروق، ط 1، بيروت، 1996

62. عبد المعز شاهين، ترميم وصيانة المباني الأثرية والترميمية ط 1، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر.

63. عبد المنعم 1998، فريد يريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر مجاهد، مكتبة دار الكلمة، مصر ط 1، 2010

64. عزت أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر، ط 2 عمان، 2013.

65. عزت السيد أحمد، تمهيد في عالم الجمال، منشورات جامعة تشرين، ط 1، اللاذقية، 2008.

66. عزت حامد قدوس، محمد عبد الفتاح السيد، الآثار القبطية والبيزنطية، دار البستاني للنشر والتوزيع، الإسكندرية،2002.

67. عزيزة سعيد محمود، التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزاييك في الفن الروماني.

68. عفيف البهنسي، الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلسالأعلىللثقافة ،1998

69. عكاشة، شحاذة الناطور، اليونان والرومان، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط 1، 1991.

70. علي عبد المعطي، رواية عبد المنعم، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة النشر، بيروت ط 1 1998.

71. علي عكاشة، شحاذةالناطور، اليونانوالرومان، دار الامل للنشر والتوزيع ط1991،1.

72. عوض رياض، مقدمات في الفن والفلسفة، ط 1، جروس براس، طرابلس لبنان، 1994 م

73. فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيمائية، دار مجدلاوي، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 2009

74. فداء حسن أبو دبسه، خلود بدر غيث، تاريخ الفن عبر العصور، ط 1، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان.

75. فرحان محمد جلوب، بنية الفكر الفلسفي الحديث، مشروع قراءة لفكر عصر النهضة، مكتبةبسام، مطابع الموصل ،1987

76. فريد الشافعي، العمارة في مصر الإسلامية في عصر الولاة، الهيئة العامة للكتاب، المجلدالأول، القاهرة ،1994

77. فلسفلة الفن راضي حكيم عند سوزان لانجر، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986

78. فوزي مكاوي، تاريخ العالم الإغريقي وحضارته، دار الرشاد الحديثة.

79. فيليب سيرنج، الرموز في الفن، الأديان، تر: عبد الهادي عباس، سوريا :دار دمشق ،1992.

80. كاي نيك، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، ط 2، الهيئة المصرية العامة،1999.

81. كريستوفر، الحداثة مقدمة قصيرة، تر: شيماء طه، مؤسسة هنداوي لتعليم والتفافة ،2012، القاهرة.

82. كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، دراسة حضارية، جمالية مقارنة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1.

83. لطفي عبد الوهاب يحي، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار المعرفة الجامعة، الإسكندرية ،1991.

84. لواء أمين منصور، بمبلا أمين منصور، الفنون في العصر الأموي، الدار العلمية للنشر والتوزيع، ط،2008.

85. ليوناردو دافنشي، نظريةالتصوير، تر عادلالسيوطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

86. مجاهد نعم مجاهد جدل، الجمال والاغتراب، تر فريد حبر، دط، مكتبة لبنان، بيروت.

87. محسن عطية الجمال الخالد في الفن المصري القديم عالم الكتب، 2001.

88. محمد الصباغ، الفن التشكيلي وعالم ألمكفوف تطبيق تقنية براي على الفن ألتشكيلي دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع دط، الجزائر.

89. محمد حمزة إسماعيل الحداد، الكامل في المصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ،2002..

90. نصر الدين بن الطيب، تاريخ الفن من العصر الحجري إلى الفن القوطي، منشورات الريشة الحرة، ط1، وهران 2008.

91. نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، دارالمعارف، ط6، القاهرة.

92. نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة، والباروك، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف للنشر والتوزيع. 1991.

93. سيرسل ألدر يد، الحضارة المصرية من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة، تر :مختار التسويفي، ط1 الدار المصرية اللبنانية مصر.

94. هيربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري طاهر، دار العلم، بيروت، 1975.

95. هريز نحاي ومهان، اضمحلال العصور الوسطى، تر عبد العزيز توفيق أجاويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1978 م

96. ريد، هربرت، معنى الفن، تر: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

97. علي بن علي المعطي محمد، فلسفة الفن، رؤية جديدة، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 1985.

المراجع الأجنبية:

1. Théophile Gautier, Voyage pittoresque en Algérie (1845)،édité par Madeleine Cottin, Genève-Paris, Librairie Droz, introduction de l'éditeur.
2. Théophile Gautier, Voyage pittoresque en Algérie (1845)،édité par Madeleine Cottin, Genève-Paris, Librairie Droz, introduction de l'éditeur
3. Douglas Linden &Frederick P. Lenz Scholar,Sacred Geometry and Islamic Arthttps://my.naropa.edu/ICS/icsfs/Sacred_GeometryIslamic _Art, Lindner30-
4. Hornung, Designs and Devices, Dover Publications, INC., New York:1945.
5. L'Emir Abdelkader, L'épopée de la sagesse ,Zaki Bouzid Edition, Alger, 2010,
6. Larousse Universel, tome 2, librairie Larousse, Paris, 1982, P.693.
7. Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyse les images, (paris, Editions la découverte, 1997.

8.Larodde (C), Etudes Ecologique et Phytogéographies du Tassili et Nil, Alger 1957.

9.Dubief (J) L'Ajjer Sahara central, édition Karthala, France, 1999 ; Lhote (H), A la découverte des fresques de Tassili, Paris, 1958.

10. Laurent Gervereau, voir, comprendre, Analyser les images, (Paris, Editions La découverte, 1997), p 34,38
11. Lhote (H), " les peintures parietal d'epoque Bovidienne du Tassili éléments sur la magie et la religion", J.S.A, 1966, vol 36, N1,

12.Maubert A. L'exotisme dans la peinture française au XVIII siècle Paris. Thèse de Doctorat, Ed. De Boccard1943.

13.Michel -George Bernard, dans catalogue exposition Mohamed khadda, à st Qu'en.

14.Note de l'éditeur de « Khatra danseuse OuedNail » de Dinet Etienne et Ben Brahim Slimane, Entreprise G. Kadar, Paris, 1926.

15.Pouillon, François, « Les deux vies d'Etienne Dinet », Paris, Edition Ballond.

16.Weber (Jean- Paul), la psychologie de l'Art, Presses universitaires de France, Paris, 1972

الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. أماني جمال عبد الناصر، دلالة الالوان في شعر الفتوح الاسلامية في عصر الاسلام، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الاسلامية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية غزة ،2010.

2. إيمان عبد المؤمن محمد سعد الدين، القيم الجمالية عند مفكري الإسلام أبو حيان التوحيدي وابن الدباغ أنموذجا (دراسة تحليلية تأصيلية)، مجلة قطاع أصول الدين، العدد 13، الجزء 2، كلية الدراسات العربية والإسلامية، الإسكندرية جامعة الأزهر.

أعمر محمد أمين التصوير الاستشرافي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر دراسة تحليلية نقدية لنماذج من أعمال الفنان "أوجين دولاكروا »، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر ،2017- 2018.

3. بلحاج طرشاوي، العمارة الاسلامية اصولها الفكرية ودلالتها الثقافية والبيئية من خلال بعض النماذج، أطروحةدكتوراه، قسم الثقافة الشعبية، كليةالآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، جامعةأبي بكر بلقا يد ،2006-2007.

4. بن مخلوف يمينية، القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان الجزائر، 2018/2017.

5. مذكور جيهان علي تطور جداريات الأسقف مند عصر النهضة وحتى العصر الحديث، رسالة ماجستير غير منشورهقسم التصوير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان القاهرة ،2001 م.

6. نورة، التصورات الاجتماعية ومضامين العنف الرمزي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علم النفس وعلوم التربية، قسم علم النفس وعلوم التربية والأرطوفونيا، كلية العلوم الإنسانة والاجتماعية، جامعة الإخوة منثوري، قسنطينة، الجزائر ،200/2005.

7. جابر، هند سمير، التوظيف الجمالي والرمزي لمختارات من مفردات الفن الشعبي كمدخل لتدريس التصميم الزخرفي، عند طلاب المرحلة الإعدادية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كليه تربية فنية، جامعه حلوان، 2010..

8. قليل سارة، تجليات الفن الإسلامي في أعمال محمد راسم ومحمد تمام، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر) 2017/2016..

9. وحيد حيزرون، الذوق الجمالي في القرآن الكريم، أطروحة ماجستير، كلية العلوم الانسانية، قسم العقائد، 2012 / 2013.

10. جلاء سمير حسنين، تنمية الوعي الإدراكي لجمهور الإعلان في مصر من خلال الإستراتيجيات التصميمية المتطورة، أطروحة دكتوراه، قسم الفنون تطبيقية، جامعة حلوان ،2002.

11. صلمان سهام، مفهوم الرمز في الفن الشعبي المصري وأثره في التصوير المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، مصر جامعة حلوان 1999.

12. ندى بنت سعود بن سعد الجريان، رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، متطلب تكميليلنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013.

13. زينب رأفت السجيني، أسس تصميم المنمنمةالإسلاميةفي المدرسةالعربيةأثره في تدريس التصميم المعلم، أطروحة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية التربية الفنّية، القاهرة 1978 م

14. ياسر محمد أزهر، الجدارية ودورها في الحركة الفنية التشكيلية المحلية، بحث تكميلي للحصول على درجة الماجستير، قسم التربية الفنية، كلية التربية مكة، جامعةأم القرى، المملكة العربية السعودية.

15. عبد العزيز غنام المطيري، الدّلالة النفسية للون في شعر الطبيعة في العصر الأندلسي، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، جامعة الشرق الاوسط، كليةالآدابوالعلوم، قسم اللغة العربية وآدابها، 20، ص 43،49.

16. روز مارجريت ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)، الألف الكتاب الثاني، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.

17. حسن محمود عيسى العوادة، فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية، حالة دراسية (الوحدات الزخرفية الإسلامية، اطروحة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في الهندسة المعمارية بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

18.وزان كمال الدين سالم، ارتباط فن ما بعد الحداثة بفن التصوير الجداريالمعاصررسالةماجستيركلية الفنون التطبيقيةجامعة حلوان.

19.نيرمين فتحي المصري، تطور فن الفسيفساء في العصر اليوناني من القرن التاسع إلى القرن الثالث عش ميلادي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير كلية الفنون الجميلة قسم التصوير جامعة حلوان 2001 ص 187.

20.خالد مطلق بكر عيسى، القيم الجمالية وهندسة العمارة في قبة الصخرة المشرفة وسبل الاستفادة منها في العمارة المعاصرة دراسة نقدية وتحليلية شهادة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، كليةالهندسة، الجامعةالاسلامية، غزة،2011.

21.فريدة بنت عبد هلا بن عايض المنتشري الشمراني، الخالق في شعر حافظ إبراهيم، رسالة ماجستير قسم الدراسات العليا كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية ،2010.

22.مولاي أمحمد، المخطوط والبحث العلمي (دراسة تقييميه لنشاطات مخابر البحث في المخطوطات بالجامعات الجزائرية وهران، الجزائر، قسنطينة مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم الإنسانية، قسم علم المكتبات، جامعة وهران السانيا،2008-2009.

23.سليمة بن مخلوف، القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري محمد خده.

24.حمد أحمد عبد الغفور، الجمال في ضوء السنة النبوية، دراسة موضوعية بحث مقدم استكمالا لمتطلبات الوصول إلى درجة الماجستير، الجامعة الاسلامية غزة، كلية اصول الدين، قسم الحديث الشريف ،2009 م.

المجلات والدوريات:

1. إيمان محمد السيد البنا، تطوير معالجات فنية بمفهوم التصوير الجداري في العمارة الإسلامية المعاصرة، مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية –المجلد الخامس –العدد الرابع والعشرون.

2. أنطوان جوكي، فنون ما بعد الحداثة استكمال للحداثة نفسها، مجلة آفاق المستقبل العدد 16 ،2012

3. إبراهيم موسى، محمد المضامين الحضارية والبيئية القديمة لصحراء الليبية من خلال لوحات الفن الصخري، مجلة كلية الآداب والتربية، العدد التاسع والعشرون، جامعة قار يونس 1996.

4. اعتماد محمد عبد الله السنوسي، التصوير الجداري بين مفهوم التصوير والعمارة (دراسة عن علاقة التصوير الجداري بفن التصوير وارتباطه بالعمارة على مر العصور، مجلة العلوم الانسانية، العدد الخامس،2015، جامعة المملكة العربية السعودية.

5. أحمد حفضي حسن، السيمات الجمالية للتصوير في العصور الوسطى وتمثلاتها في عصر النهضة، الفنان جييوتو أنموذجا، مجلةنابوا للدراسات.

6. أحمد عبد هلا عليوي، الأساليب الفنية وتحولاتها في الفن المعاصر مجلة كلية التربية الإنسانية والإنسانية العدد 21 ،4019 م، جامعة بابل.

7. إنعام بيوض، محمد خدة، عناصر من أجل فن جديد، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر.

8. ايمان مسعود، الرسم على الجدار، المجلة العربية، العدد 523، دار المجلة العربية للنشر والترجمة ،2010

9. الدليمي منذر فاضل حسن، انعكاسات الرسم فيما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

10. باسم دحدود، التصوير عند العرب والمسلمين بين الاباحة والتحريم في العصور الوسطي مجلة جامعة دمشق، المجلد السادس والعشرون، العدد الأول 2010.

11. با سم كمال الكبرى عبد المقصود، جمالية الجمع بين الخط العربي والرسم والإفادة منها في تأهيل شباب الخريجين فنيا والافادة منها في مجال الاشغال اليدوية، مجلة الفنون التشكيلية والتربية، المجلد الثاني، 2االعدد2 ،2018.

12. بوعلام باي، فعالية الجرافيتي النضالية في التعبئة الهوية (خلال عهد الاستعمار نموذجا)، مجلة الانسان والمجتمع، العدد8، جامعة تلمسان، جوان 2014.

13. تريكي حمزة، جيفري نوال، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر بين إشكاليات الحضور وأزمة التلاقي مجلة جماليات، المجلد 08 العدد، 1، 2021، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر.

14. دندان محمد الأمين، الزليج الزياني في القرنين 13-14 م/7هـ- 8 هـ (دراسة فنية للزليج المكتشف في حفريات المشور 2008-2009 م) مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ والآثار جامعة أبي بكر بلقايد ،2013 /2014).

15. داليا أحمد فؤاد الشرقاوي الزخارف الإسلامية والإستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالةماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2000.

16. خالدي محمد، التحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي (1830-1960) رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم فنون شعبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بالقايد ،2009،2008.

17. خالد محمد أبو شعيرة ،مفهوم الجمال من المنظور الاسلامي وبعض النظريات الغربية المعاصرة، (دراسة مقارنة) مجلة كلية التربية، العدد 174، الجزء الأول، 2001.

18. سلوى محسن حميد عبد الغني الطائي، جمالية الرموز البيئية في الفن الجداري، العربي المعاصر، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد 24، العدد، الرابع.

19. سعادتي محمد ياسين، الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام دراسة أنثروبولوجيا فنية، مجلة أنثروبولوجيا الأديان، المجلد 17، العدد 1، 2021، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ص 29.

20. مايسة فكري، احمد السيد، الكولاج كتقنية رقمية في استحداث تصميمات طباعية لأقمشة التأثيث ذات الطابعة الواحدة، مجلة العمارة والفنون، العدد الثاني عشر.

21. زهرا هادي كاظم، رؤى صادق محمود العكام، إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة لفن المفاهيمي أنموذجا، مجلة كلية التربية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 34 ،2017.

22. وفاء صارم، الرسوم الجدارية الأموية في بلاد الشام مؤثراتها، دلالاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 29، العدد الخامس ،2017.

23. عبد اللطيف سلمان، تاريخ الفن والتصميم، الحركات الفنية الحديثة، الجزء 4، دط، المجلةالجامعة الدولية الخاصة للعلوم والتكنولوجيا.

24. غالية الشناوي إبراهيم سليم، ايمان رمضان محمود، امكانية تحقيق قيم جمالية جديدة في تصميم المعلقات النسيجية باستخدام أسلوب السجاد النصف ميكانيكي، المجلةالعلمية، العددالسادس، جزء الأول ،2017

25. عزت السيد أحمد، الفلسفة والفلسفة النمطية، دعوة كتابة تاريخ الفلسفة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق.

26. يحي، حسبالله، كلام الأخرس وبصيرة العمى مقالات في الفن التشكيلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001.

27. صلاح محمد الشاردة، صالح فنجور، الحس التكويني عند فرانسيسكو جويا، توافق الشكل والمضمون في لوحة " الإعدام في الثالث من مايو 1814 م مجلة كلية الفنون والاعلام، العدد الاول، 2015.

28. صبري منصور، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد السادس، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 5، الكويت،1995.

29. هاجر، ملامح الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي الجزائري والاستشراق إبان الاحتلال الفرنسي، مجلة جماليات المجلد 07. / العـدد، 10.

30. سلوى محسن حميد عبد الغاني الطائي جماليات الرموز البيئية في الفن الجداري العربي المعاصر كلية، الفنون الجميلة، مجلة جامعة بابل، المجلد 24، العدد 4 ،2016.

31. سمر سعيد ابراهيم محمد، دور الفن الرقمي في التصوير الجداري بمحطات مترو للأنفاق الإيطالية.

32. سحر شمس الدين محمود، فن التصوير الجداري في مصر الفرعونية وأثره على تصميم الجداريات الفنية الزجاجية المعاصرة، مجلة العمارة والفنون، العددالثامن، جامعة حلوان.

33. سهام عبد المنعم عابث، مصطفى رياض جواد ياسين، أوجه التشابه والاختلاف بين الفن المسيحي والفن الإسلامي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد1، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل،2019.

34. نادية فجال، الفن التشكيلي بالجزائريين دعاة الاستغراب وأنصار التأصيل، جماليات، مختبر الجماليات البصرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم .العدد1 ، 2014.

35. رشا محمد على، هاجر سعيد أحمد، وآخرون، فعيل نظرية المورفو في تصميم جداريات زجاجية معاصرة، مجلة العمارة الفنون، العدد الثامن 27.

36. مقدس حفيظة، الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر، مجلة دراسات فنية، المجلد الأول، العدد، الأول، 2016.

37. رباب سليمان كاظم، ملامح الحداثة، قسم الفنون الجميلة، كلية الفنون التشكيلية، جامعة بابل.

38. ريهام حلمي مسعد شلبي، توظيف العمل الجماعي في تصميم أعمال جدارية من خلال المسطحات المهملة للبيئة المحيطة وتحويلها لأعمال فنية، مجلة العمارة والفنون، العدد الثالث عشر.

39. عوض عيسى عوض، مصطفىعبده، وآخرون، فلسفة الفن البدائي ودوافعه، مجلة العلوم الانسانية، المجلد1، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

40. فجال نادية، أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، المجلد 8، العدد 8،2015.

41. كريمة محمد بوشيوة، التطور التاريخي لفلسفة الجمال والفنوفي العصور الوسطى، المجلة الجامعة، العدد التاسع عشر، المجلدالأول، مارس، 2017.

42. محمد ثابت محمد حسين، التصوير المصري المعاصر بين حداثة الفكر والصياغة التشكيلية، الرئة الإبداعية للتراث، محلة جامعة الأبحاث العدد 1، كلية التربية، جامعة أسيوط.

43. محمد حامد ضيف الله، تأصيل الهوية المصرية من خلال الرمز في الفن القبطي وأثره على التصميم الداخلي مجلة العمارة والفنون، العدد السابع عشر كلية الفنون التطبيقية، جامعة بني سويف.

44.مها محمد السد يري، الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر المجلة الأردنية جلد 10، العدد 4، 4017، كلية التربية جامعة الملك سعود، الرياض.

45.هشام فاروق محمد محمود، رشا عبد المنعم، ريم عاصم، الحركة الرمزية في روسيا 1925، 1890، مجلة الفنون والعمارة للدراسات البحثية، المجلد الثاني العدد 4. ديسمبر 2021.

46.وريده على المنقوش، التقنيات المتبعة في انجاز النقوش الجدارية والرسوم الصخرية بالصحراء الكبرى، المجلة العلمية لكلية التربية، مجلد 1، العدد 12، مارس 2019، جامعة مصراتة.

المواقع الإلكترونية.

1. وكالة الأنباء الجزائرية، لفنان التشكيلي طالب محمود يبرز بوهران تجربته الجديدة في التجريد والخط العربي، 2010، تاريخ الدخول المقال 2021/09/08 https://www.djazairess.com

جريدة الجزائر، يومية وطنية اخبارية، فن الخط العربي بين الأصالة والمعاصرة موضوع معرض بوهران يوليو، 2016 تاريخ الدخول المقال: http://mosaicartsource.wordpress.com

2. http://mosaicartsource.wordpress.com
3. http://mosaicartsource.wordpress.com
4. منى حوابرة، الفن الجداري المجتمعي قوة التعبير، مؤسسة عبد المؤمن القحطان، تاريخ الدخول المقال 2021/09/27 الموقع الإلكتروني:http://qattanfoundation.or
5. جريدة الجزائر، يومية وطنية اخبارية، فن الخط العربي بين الأصالة والمعاصرة، معرض بوهران، 12 يوليو، 2016 تاريخ الدخول المقال :11/09، /2021.
6. حسان عباس، الموسوعةالعربية، الرمزية في الفن،المجلد التاسع، عبر الموقع الإلكتروني:-http://arab ency.com.sy
7. حمدي البن دوري، لطيب العيدي يقارب المفاهيم التشكيلية بالسيولة الحر وفيةواللونية، مجلة القدس العربي، 10/22/ 2016 تاريخ الدخول المقال 2021/11/07.
8. https://www.altahrironline.dz
9. http://ajkairouan.blogspot.com/2011/12/blog-post_29.htm

الفهرس

مقدمة : .....أ
مدخل:.....2
االفصل الأول:جمالية ورمزية الفن التشكيلي 12
المبحث الأول : الجمالية المفهوم والمصطلح.....12
1.تعريف الجمال لغة: 12
2. تعريف الجمال اصطلاحا : 12
3. علم الجمال: Aesthetics 14
4. مفهوم الجمال في الفكر الغربي وعند المسلمين (التوحيدي ،الغزالي): 17
المبحث الثاني: معايير تحديد الجمال: 42
1.. تعريف المعيار لغة : 42
2.تعريف المعيار إصطلاحا : 43
3.معايير تحديد الجمال في الرؤية الغربية:.....43
.4معايير الجمال عند المسلمين :.....48
المبحث الثالث: الرمز والرمزية في الفن التشكيلي:.....52
1.تعريف الرمز لغة : 52
2.تعريف الرمز في الإصطلاح: 53
الرمزية في الفن التشكيلي. 54
رواد المدرسة الرمزية في الفن التشكيلي: 58
دلالة الرموز في الفن التشكيلي: 62
الفصل الثاني:التصوير الجداري عبرالصور.....78

المبحث الأول: ماهية التصوير الجداري: 78
1.تعريف التصوير الجداري لغة:..... 78
2.تعريف التصوير الجداري اصطلاحا: 80
3.أهمية التصوير الجداري: 81
.4تقنيات التصوير الجداري(الحديثة والقديمة):..... 82
المبحث الثاني: جذور التصوير الجداري .....
1.التصوير الجداري النشأة والتطور: 97
2.التصوير الجداري في العصور الحجرية: 98
3.التصوير الجداري عبر مختلف الحضارات :.....
4. التصوير الجداري في العصور الوسطى وعصر النهضة : 115
5. التصوير الجداري الحديث والمعاصر : 134
المبحث الثالث : أنواع ووظائف الجداريات:..... 150
1. أنواع ووضائف التصوير الجداري : 150
2. علاقة التصوير الجداري بالعمارة: 152
الفصل التالث :التصوير الجداري الجزائري المعاصر. 149
المبحث الأول: الفن التشكيلي الجزائري المعاصر..... 150
1.تعريف الفن التشكيلي المعاصر: 150
2.خصائص الفن التشكيلي الجزائري المعاصر : 151
.3اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر: 152
4.نماذج فنية معاصرة من الفن التشكيلي الجزائري. 153
المبحث الثاني: ظهور التصوير الجداري في الجزائر: 1506
.1جذور التصوير الجداري بالجزائر: 161

2.مراحل التصوير الجداري في الجزائر: 166
3.رواد التصوير الجداري في الجزائر: 181
4.تحليل جداريات معاصرة : 190
المبحث الثالث : قراءة في أعمال الفنا ن محمود طالب 202
.1بطاقة شخصية للفنان : 202
.2أهم المعارض :.. 204
3.الخط العربي عند محمود طالب وعلاقته بالتصوير الجداري : 207
4.قراءة في لوحات الفنان التشكيلي طالب محمود: 209
خاتمة :.....248
ملحق الصور 253
المصادروالمراجع 272
الفهرس 289

ملخص:

تطور الرمز الجداري الجزائري عبر مراحل ومستويات مختلفة حاملا مرجعيات تاريخية واجتماعية بتقنيات ووسائل متعددة من عصر لآخر، ومتاحة لتنفيذ العمل الجداري وبذلك أصبحت الجداريات المعاصرة في الجزائر لا تخلو من روح التجديد والتغيير الشامل بثقافة عصرية حديثة سواء كان ذلك في نطاق التقنية أو الأسلوب.

وتهدف هده الدراسة إلى ابراز المضامين الفكرية والرّمزية للوحة الجدارية الجزائرية المعاصرة، ومن خلال نموذج دراسي تطبيقي لجداريات الفنان محمود طالب استطعنا الكشف عن بعض الرموز الفنية والتي يتم التركيزفيها على المعاني الحرفيةالبصرية الضيقة للعمل الفني مع ابراز دلالتها الرّمزية والمجازية والجمالية، كماخلصت الدراسةإلى إظهارإعطاءقيمة التعبير رمزي في أعمال الفنانين الجزائريين المعاصرين.

الكلمات المفتاحية: التصوير الجداري، الجمالية، الرمزية، الفن التشكيلي المعاصر، الجزائر.

Abstract :

The Algerian mural symbol has developed through different stages and levels, carrying historical and social references with multiple techniques and means from one era to another, and available to implement the mural work, and thus the contemporary murals in Algeria are not devoid of the spirit of renewal and comprehensive change with a modern culture, whether in the scope of technology or style.

This study aims to highlight the intellectual and symbolic implications of the contemporary Algerian mural. Through an applied study model for the murals of artist Mahmoud Talib, we were able to reveal some artistic symbols in which the focus is on the narrow visual literal meanings of the artwork, highlighting its symbolic, figurative and aesthetic significance.

Keywords: mural painting, aesthetics, symbolism, contemporary plastic art, Algeria

Sommaire:

Le développement du symbole mural algérien à travers différentes étapes et niveaux porteurs de références historiques et sociales avec diverses techniques et moyens d'une époque à l'autre, disponibles pour la mise en œuvre du travail mural Ainsi, les peintures murales contemporaines en Algérie ne sont pas dépourvues d'esprit de renouveau et un changement complet avec une culture moderne, que ce soit dans le domaine de la technologie ou du style.

Cette étude vise à mettre en évidence le contenu intellectuel et symbolique de la peinture murale algérienne contemporaine, et à travers un modèle d'étude appliquée pour les peintures murales de l'artiste Mahmoud Taleb, nous avons pu

La détection de certains symboles artistiques, dans laquelle l'accent est mis sur les significations littérales visuelles étroites de l'œuvre d'art, tout en soulignant leur signification symbolique, métaphorique et esthétique.

Mots-clés : peinture murale, esthétique, symbolique, art plastique contemporain, Algérie.