جامعة قسنطينة 3– صالح بوبنيدر
كلية الفنون والثقافة
قسم الفنون البصرية و فنون العرض

شعبة/فرع: الفنون البصرية تخصص: دراسات في الفنون تشكيلية

الرمز والهوية في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر
"محمد خدة أنموذجا"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

إعداد الطالب(ة):
نعيمة عاشور

السنة الجامعية: 2023م/2024م

جامعة قسنطينة 3 – صالح بوبنيدر
كلية الفنون والثقافة
قسم الفنون البصرية و فنون العرض

شعبة/فرع: الفنون الفنون البصرية تخصص: دراسات في الفنون تشكيلية

الرمز والهوية في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر
"محمد خدة أنموذجا"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

إعداد الطالبة:
– نعيمة عاشور

إشراف:
– أ.د: جمال مفرج

أعضاء لجنة المناقشة:

آمنة قجالي	جامعة قسنطينة3	أستاذ محاضر"أ"	رئيسا
جمال مفرج	جامعة قسنطينة 3	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
خالد سعسع	جامعة قسنطينة3	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا
نصيرة هرمون	المدرسة العليا للأساتذة	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
هشام معافة	جامعة قسنطينة2	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
عبد الوهاب خالد	جامعة ام البواقي	أستاذ محاضر"أ"	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023م/2024م

التصريح الشخصي

بعد الاطلاع على أحكام الأمر رقم1082المؤرخ في 2020/12/27 وخاصة المادة الثالثة منه، أصرح أن الأطروحة التي قدمتها للحصول على شهادة دكتوراه الطور الثالث من كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة3 الموسومة ب " الرمز و الهوية في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر : محمد خدة أنموذجا" ، هي نتيجة جهد شخصي احترمت فيه أخلاقيات البحث العلمي (وخاصة منها: تجنب السرقة العلمية واحترام خصوصية المبحوثين)، مما يجعلني صاحب(ة) حقوق ملكيتها الفكرية مع تحمل مسؤولية محتوياتها. وأعلن أنه يسمح بالاقتباس منها شريطة الإقرار بذلك وفق قواعد المنهجية العلمية. كما أؤكد أن نص أطروحتي تمت مراجعته لغويا من قبل متخصصين.

الإسم و اللقب:.....

التاريخ : .....

توقيع المعني

شكر وعرفان

أحمد **الله تعالى** و أشكره على توفيقه لإتمامي هذا العمل المتواضع .

كما أتقدم بفائق التقدير و الشكر إلى **الأستاذ الفاضل البروفيسور جمال مفرج** الذي تفضل بقبول الإشراف على هذه الأطروحة بصدر رحب وتشجيعات بالغة الأثر ، ولم يبخل علي بالنصائح والتوجيهات القيّمة التي أضفت على هذا البحث بعدا علميا و جماليا.

إلى **الأستاذ الدكتور بن مالك حبيب الله** الذي لايكل ولا يمل في تقديم المساعدة والمعاملة الطيبة الحسنة ، و على ثراء علمه وعمق معرفته ...

إلى **السادة المشرفين على مناقشة هذه الأطروحة** التي سوف تتلقح بتصويباتهم وإضافاتهم السلسة القيمة .

إلى كل من بث في نفسي الأمل والطاقة الإيجابية من قريب أو من بعيد، و كل كلمة طيبة منهم رفعت المعنويات وعززت الطاقات.

عاشور نعيمة

الإهـداء

أهدي ثمرة مجهودي إلى :

- **والديّ** اللذين سهرا وتعبا وتحملا المعاناة والشقاء في سبيل أن أكون ريشة من ريشات العلم التي تنير طريق كل طالبها .
- إلى **إخوتي وأخواتي** الذين لم يبخلوا علي بالدعاء وأخص بالذكر أخي عاشور محمد الطاهر الذي كان مصباحا بكل اللغات المادية والمعنوية في إنارة طريقي العلمي، إلى قلبه الطيب وروحه الطاهرة بطهارة اسمه.
- إلى **زوجي** سدد الله خطاه .

– إلى كل **زملائي** أساتذة اللغة العربية، واللغة الإنجليزية، واللغة الفرنسية من كل المؤسسات التربوية وحسن معاملتهم وإضافة لمستهم على هذا البحث.

عاشور نعيمة.

الملخص

الملخص:

يرمي هذا البحث إلى الغوص في أعماق الرمز في الفن التشكيلي الجزائري وعلاقته بالهوية والهوية الوطنية، وطرق توظيفه عند الفنان محمد خدة ، من خلال تتبع حيثيات الفن التشكيلي وربطه بالواقع المعيش في الجزائر إبان الاستعمار.إن توظيف الرمزفي مختلف سياقاته (الشخصية ، والاجتماعية ، و السياسية عنده قد ساهم في النهوض بمقومات الهوية الوطنية الجزائرية المسلوبة، كما ساهم في إبراز مواطن الجمال الإيحائي عند الفنان محمد خدة الذي استطاع أن يمزج بين الثقافة الغربية والثقافة العربية دون أن يفقد الفن التشكيلي الجزائري جزءا من أصالته. إن هذا الفن يعدّ المجال الواسع في توليد الأفكار التي يتم معالجتها بالغوص أكثر في أجزائها واستخلاص مواطن الإبداع فيها بطرق مختلفة سواء أكانت مادية أو معنوية مباشرة أو غير مباشرة، وذلك بنقلها من الواقع دون تصرف أو تعبيرها عن هذا الواقع بتصرف وفقا لصياغات رمزية إيحائية.

بفضل هذا الفن استطعنا أن نكتشف واقعنا أكثر في ظل تغيراته وندرك أن أيّ مجتمع من المجتمعات يمرّ بظروف مختلفة تساعد الفنان على بناء أفكاره وكيفية صياغتها بطريقة إبداعية وطرحها بأسلوب مناسب. هذه العناصر واضحة جدا في أعمال الفنان محمد خدة حينما استعمل الرمز كسلاح للتعبير عما عاشه في تلك الحقبة الزمنية.

إن أهمية هذا البحث تكمن في الربط بين التجربة الرّمزية الفنية الإبداعية والهوية والثقافة الشعبية ، وذلك باستخدامنا الطريقة المناسبة للوصول إلى أعماق هذه الرموز وتفسير هويتها التشكيلية الفنية وفقا للمنهج الوصفي التحليلي وهذا ما قادنا إلى معرفة أن المجتمع الجزائري مجتمعا مرتبطا أشد الارتباط بهويته ومتمسكا بعقيدته وثقافته . فالفن التشكيلي الجزائري عمل على صقل معالم الهوية وصناعة الحضارة وجعل من الرموز مؤرخا لها. وتعتبر الثقافة الوطنية إرثا متصلا بجذور رمزية صاغت حياة الأفراد.

ومنه فالتجربة الأسلوبية للفنان محمد خدة جعلت من الرمز أيقونة تحفظ التراث المادي واللامادي مشكلة صورة تحمل كل مقومات ومعاني الهوية والهوية الوطنية.

الكلمات المفتاحية: رمز ، هوية ، هوية وطنية ، فن تشكيلي جزائري ، محمد خدة.

Abstract

This research aims to study the symbol in the plastic art and its relationship to the identity , the national identity and the methods of applying it according to the artist Mohamed Khadda ,by linking the plastic art to the living reality of Algeria during the colonial period. Applying the symbol in its various contexts (personal, social and political) according to him has contributed in bringing back the stolen Algerian national identity. It has also helped highlighting the beauty and the

artistic aspects of the Arab artist who managed to mix between the Western culture and the Arab one.

This art is considered the largest field of generating ideas and thoughts that are threatened by diving deeper and deeper in their own parts and deducing their origins of creativity in various ways either moral or materialistic , direct or indirect. In fact, these thoughts are conveyed from the real life without any adaption or change, it can also express the reality by adapting it on certain symbolic suggestive formulations.

Thanks to this ,we were able to discover more our reality and real life though of its different changer , and we have also recognized that any society goes through various circumstances which help the artist building and formulating his thoughts in an innovative way and presenting them appropriately, All these aspects are so clear in the works of the Algerian artist Mohamed Khadda when he used the symbol as a weapon to express what he has lived during that period.

The importance of this research is to link between the symbolic artistic innovative attempt, the identity and the public culture. This procedure depends on an equivalent manner to reach the depth of these symbols and analyses their artistic plastic identity using the descriptive analytical approach. It helped us to realize that the Algerian society is strongly linked to its identity and so associated to its ideology and culture. Therefore the Algerian plastic art has contributed in formulating the elements of identity, postdating the symbols and creating the civilization.

The national culture is considered a heritage of symbolic origins that formulate the individual lives.

Hence, the stylistic experience of the artist Mohamed Khadda has made the symbol an icon for preserving the tangible and immaterial heritage, and forming an image that carries all the aspects and the meanings of the identity and the national identity.

The key words: symbol, Identity, National Identity, Algerian Plastic Art, Mohamed Khadda.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
التصريح الشخصي	**02**
شكر وعرفان	**03**
الإهداء	**04**
الملخص	**05**
فهرس المحتويات	**09**
الفصل الأول: المقدمة	**11**
1.1 مدخل عام.	12
2.1 أهمية الدراسة والحاجة إليها.	13
3.1 إشكالية الدراسة.	13
4.1 تساؤلات الدراسة الفرعية	14
5.1 أسباب اختيار الموضوع.	14
6.1 أهداف الدراسة	14
7.1 حدود الدراسة	15
8.1 مجتمع الدراسة.	15
9.1 عينة الدراسة.	20
10.1 أداة الدراسة	21
11.1 منهج الدراسة.	21
12.1 الدراسات السابقة	21
13.1 صعوبات البحث.	21
14.1 مصطلحات الدراسة.	22
15.1 خطة الدراسة.	22
الفصل الثاني: النقاش النظري وتفسير المتغيرات	**24**
1.2 الرمز	**25**
1.1.2 الرمز كمعنى وتعبير واتصال.	25
2.1.2 الرمز في الدراسات السيميولوجية.	29
3.1.2 الرمز في الدراسات الأنثروبولوجية.	39
4.1.2 أنواع الرموز.	45
2.2 الهوية: مفهومها ومكوناتها.	**57**
1.2.2 مفهوم الهوية.	57

2.2.2 عناصر ومكونات الهوية.	59
3.2.2 الهوية الثقافية.	62
4.2.2 الهوية والتراث الشعبي.	64
3.2 الرمز وتجليات الهوية في الفن التشكيلي	**65**
1.3.2 الفن التشكيلي الجزائري ومراحل تطوره.	65
2.3.2 الفن كلغة رمزية لإثبات الهوية.	69
3.3.2 مسيرة محمد خدّة بين الرمز والحرف.	73
4.2 نتائج الفصل.	**78**
الفصل الثالث: التحليل الشكلي والضمني لنماذج العينة	**80**
1.3 تحليل النموذج الأول (لوحة وشم)	82
2.3 تحليل النموذج الثاني (لوحة البحر المتوسط)	89
3.3 تحليل النموذج الثالث (لوحة إيماء)	94
4.3 تحليل النموذج الرابع (لوحة رموز على رمال)	100
5.3 تحليل النموذج الخامس (لوحة نيران صديقة)	104
6.3 تحليل النموذج السادس (لوحة خط الحدود)	108
7.3 تحليل النموذج السابع (لوحة قلادة الرموز)	112
8.3 تحليل النموذج الثامن (لوحة تعويذة حمراء لطرد الأشباح)	115
9.3 تحليل النموذج التاسع (لوحة شجيرات)	119
10.3 تحليل النموذج العاشر (لوحة سيمون يستعرض الأسطورة)	123
11.3 نتائج الفصل الثاني	**128**
الفصل الرابع: خاتمة	**130**
1.4 نتائج الدراسة.	131
2.4 مناقشة النتائج	133
3.4 توصيات البحث (آفاق البحث)	135
4.4 المقترحات.	135
قائمة المراجع.	**149 – 137**
الملاحق.	**199 – 151**

الفصل الأول

مـــــقدمة

الفصل الأول : مقدمة

1.1.مدخل عام

لكلّ مجتمع أسلوبه في هذه الحياة، ولكل أسلوب خطوات تدرس أجزاء وأنساق هذا المجتمع وفروعه من جميع الأنحاء ،خاصة الاجتماعية منها ، والسياسية، والثقافية، والفينومولوجية، والسوسيوثقافية . ويعدّ المجتمع الدائرة الأوسع لمجموعة من الأفراد الذين تربطهم نفس القيم ونفس اللّغة التي تعدّ أداة ووسيلة من وسائل المعرفة التي من خلالها يتم تبادل الأفكار في شتى المجالات بين جميع الأفراد عن طريق مجموعة من الرموز والإشارات اللغوية ، وغير اللغوية.

و تعدّ الرموز لغة من لغات التعبير عن حاجيات الإنسان منذ زمن بعيد من خلال استخدام الرسومات، والنقوش، والإشارات التي تلخص معاني الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان منذ القدم إلى يومنا هذا. وممّا لاشكّ فيه أنّ الرموز هي العلامة الحسية التي تضفي معنى تصوريا قائما بحد ذاته وتخص المجتمع بكلّ ما يحمله من عادات ومعتقدات.

إذن فالرمز هو إعطاء الفكرة شكلا حسيا واسعا يتطابق مع الدلالات المعرفية التي توظف في مجالات عديدة ومنها الفنون خاصة ، كالعمارة، والرسم، والزخرفة، والمنمنمات....وغيرها .

والحديث عن الرموز لا ينفصل عن موضوع الهوية بشكل عام، وذلك لأن الرموز ودلالاتها تساهم في إبراز الجانب الكبير من الهوية الشخصية للشعوب المختلفة، فمن خلال الرمز نستطيع التعرف والتمييز بين مجتمع وآخر، و بين ثقافة و أخرى ، و بين ممارسة فنية و أخرى .

ومن جهة مغايرة يقودنا إلى الحديث عن الرمز عن موضوع الهوية بشكل خاص كالهوية الفنية و الثقافية ، بحيث يمكن القول إن الفن لا ينفصل عن الوسط الثقافي، فهو أحد مكونات التعبير عن الثقافة والانتماء إلى عناصرها التي تحرر الإبداعات وتنشئ الهويات اللامحدودة لدى البشر.

وقد شهد الفن التشكيلي موجة من التغيرات والتطورات ؛لأنه يتعلق بقضايا فكرية تصب في الظواهر الاجتماعية والثقافية التي تلامس الواقع،فكان لهذا تأثيرٌ كبيرٌ على تاريخ الفن ومعالمه، حيث برزت اتجاهات وحركات تشكيلية جديدة و متنوعة تميّزت بالخروج عن المعتاد من أساليب فنية أو مَايُعْرَفُ بالفن الحديث

و المعاصر الذي حوّل الممارسة الفنية إلى ممارسة حرة في التعبير بشتى أنواعه؛ أي الجمع المتكامل بين اللغة، والحس، والصوت، والصورة، والشكل، وكذا اللون ، وكل ذلك تغلغل في كلّ تفاصيل مختلف الفنون .

لقد دفع هذا التطور بالفنانين الجزائريين إلى خلق وإنتاج طرق وأساليب خاصة بحثا عن التحرر من القيود اللامتناهية ذات المرجعية الغربية الفكرية، خاصة في ظلّ الاحتلال الفرنسي، الذّي عمل على سلب كلّ حقوق الشعب الجزائري وطمس انتمائه وهويته، ليترك وراءه مجتمعا يعيش في الجهل و الفقر والحرمان ويعاني من فراغ ثقافي عميق لامحدود.

وكان الفنان الجزائري فردا من المجتمع الجزائري ناضل بأسلوبه الخاص كغيره من الأفراد المثقفين؛ أمثال الشعراء والكتّاب من أجل إحياء التراث والموروثات الشعبية المسلوبة وترسيخ الهوية الوطنية الثقافية.

انتهج الفنان الجزائري بعد الاستقلال أساليب جديدة عدة في التعبير عن الواقع الذي يعيشه برسومات واقعية تشخيصية، و أخرى تجريدية ، وثالثة تربط جذور الثقافة العربية الإسلامية بمعالم فنية جديدة، من خلال الأشكال والزخارف التي جردت من الحياة، وأصبحت عبارة عن مساحات لونية يمتزج فيها الحرف العربي برمزه المستمد من الثقافات المتعددة ، فاجتمعت بذلك أجزاء الموروثات الشعبية واتضحت معالم الهوية الوطنية كل و خصوصية الفن الجزائري ؛ وهو ما نجده في أعمال مجموعة من الفنانين الجزائريين و على رأسهم الفنان **"محمد خدّة"**.

2.1.أهمية الدراسة و الحاجة إليها:

يعد البحث في الرمز و الهوية في الفن التشكيلي مهمة شاقة و جميلة في الوقت نفسه ؛ فالرمز، وخاصة في الفن ،يحتاج في فهمه و تأويله و استخراج مضامينه و التعرف على أبعاده و على مقاصد الفنان من خلاله، مما يجعل البحث في الرمز مغامرة ، و مهمة صعبة المنال ، والشيء نفسه ينطبق على الهوية خاصة في الفن بالذات لأن الهوية ذات بعد فكري و اجتماعي و فلسفي، و من هنا ندرك أهمية هذه الدراسة فهي تحاول أن تستوعب طريقة التجربة الفنية و الإبداعية في إغناء دلالة الرمز للمحافظة على الهوية

3.1. إشكالية الدراسة:

الإشكالية التي يطرحها هذا البحث و يسعى إلى الإجابة عنها هي :

كيف ساهمت الرموز في أعمال محمد خدة التشكيلية في الحفاظ على الهوية الوطنية ؟

4.1. تساؤلات الدراسة الفرعية:

نظرا إلى أن العلاقة التي تربط بين الرمز و الهوية في الممارسة الفنية لدى خدة تستلهم من التراث ، و الثقافة و تمس جميع جوانبهما فقد حتم علينا هذا التنوع و هذا التعقيد في علاقتهما اللجوء إلى تفكيك الإشكالية الرئيسية إلى تساؤلات فرعية ، و هي تساؤلات يمكن طرحها على النحو الآتي :

- ماهي علاقة الإنسان بالرموز؟
- ماهي أنواع الرموز التي تستخدم في التعبير التشكيلي؟
- ماهي العوامل التي ساعدت في ظهور الرموز في الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر؟
- ما علاقة الفن التشكيلي الجزائري المعاصر بالهوية؟
- ماهي العلاقة التي تربط بين الهوية والرمز؟
- كيف وظف محمد خدة المصادر التراثية العربية الإسلامية كرموز فنية جمالية؟

5.1 . أسباب اختيار الموضوع:

إن اختيار موضوع البحث (الدراسة) لم يكون بمحض الصدفة بل هو ناتج عن أسباب ودوافع جعلتها تركز على موضوع دون غيره ، لذلك هناك أسباب ذاتية و أخرى موضوعية تقف وراء اختيار الباحثة لهذا الموضوع:

1.5.1 . الأسباب الذاتية:

- الرغبة الشخصية في دراسة الرموز في الفن التشكيلي الجزائري.
- تعلم تفسير و تحليل اللّوحات الفنية التي تتضمن رموزا ودلالات فنية.

2.5.1 . الأسباب الموضوعية:

- إبراز أهمية الرموز ومدى تأثيرها على الفن التشكيلي.
- قلّة الأبحاث والدراسات التّي تناولت موضوع الرمز ومعالجته للهوية بطريقة تحليلية في الفن التشكيلي الجزائري رغم الأهمية التي يحظى بها.

6.1.أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى ما يأتي :

- بيان أن المفهوم الدلالي للرموز الفنية يكون وليد معاناة يحس بها الفنان و المتلقي .
- بيان أن الرموز الفنية ليست غاية في ذاتها إنما هي وسيلة تتغير بتغير الحاجة إليها ، و هو ما سنتبينه من خلال توظيف الرمز في الحفاظ على الهوية .

7.1. حدود الدراسة :

تحدد الدراسة الحالية في المجالات التالية:

1.7.1.الحدود الزمانية: أعمال الفنان محمد خدة المنجزة من فترة الستينيات إلى غاية التسعينيات.

2.7.1 الحدود المكانية: تتمثل الحدود المكانية في المعهد الوطني للفنون الجميلة بولاية مستغانم وولاية وهران، و المتاحف خاصة متحف الجزائر العاصمة وكذلك قاعات العرض التي تتضمن أعمال الفنان محمد خدة.

3.7.1 الحدود الموضوعية (المعرفية):لقد فرضت الباحثة حدودا علمية على بحثها وفق الأهداف الرئيسية التي تسعى إليها الدراسة و من خلال صياغة المشكلة حتى لا تتوسع توسعا يخرجها من مجال دراستها ، و حتى تتقيد بالدقة .

8.1. مجتمع الدراسة:

يتكون مجتمع الدراسة من مجموعة من أعمال الفنان الجزائري "**محمد خدة**" التي تتمثل في لوحات فنية تم الحصول عليها من خلال الاستعانة ببعض الباحثين وبعض المراجع الإلكترونية والورقية.

9.1.عينة الدراسة:

ارتأينا الاعتماد على العينة القصدية والتّي تمثلت في عشر لوحات تشكيلية من أعمال الفنان الجزائري محمد خدة

10.1. أداة الدراسة:

اعتمدنا في بحثنا على أداة الملاحظة لأنه في مجال البحوث الفنية التي تقوم بتحليل الأعمال الفنية التشكيلية تعتبر الملاحظة أداة هامة جدا من أدوات البحث، فليس هنا كمصدر أفضل للحصول على أشمل وأدق المعلومات الممكنة عن العمل الفني من المصدر الرئيسي أي مشاهدة ودراسة العمل الفني الأصلي. لقد استندت الباحثة في وصف العمل وتحليله إلى ملاحظة الصورة الحسية، فالملاحظة هي وسيلة لبلوغ حقيقة العمل الفني التي تبدأ في الظهور عن طريق التشكيل البصري أو المرئي الذي يجعل الباحث يغوص من سطح اللوحة إلى المعاني المجردة.

11.1.منهج الدراسة:

استخدمنا في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وهو منهج دأب العديد من الباحثين في مجال الفنون الجميلة على توظيفه في مجال الدراسات الفنية، كما يستخدم في البحوث الاجتماعية والإنسانية والتربوية والأدبية والفنية، وهو يعتمد على وصف ظاهرة من الظواهر أو عمل من الأعمال الفنية، كما يعتمد على التحليل وخاصة التحليل الكيفي لعينة البحث . فهو، باختصار، منهج مركب ولذلك جاءت تسميته مركبة؛ فهو يتضمن ويجمع بين وصف الظاهرة وتحليلها وتفسيرها. وهو منهج يناسب الدراسات التي لا تعتمد على الأرقام كشواهد في استنتاج النتائج أو الخلاصة.

12.1.الدراسات السابقة:

تشكل الدراسات السابقة أهمية كبرى لأي باحث فهي تزوده بالنتائج التي توصل إليها الباحثون ، والهدف الأساسي منها أن يبني عليها دراسته، و يتحكم في موضوعه.

من الدراسات السابقة التي عالجت هذا الموضوع و اطلعنا عليها يمكن ذكر ما يلي:

الدراسة الأولى: للباحثة **عمارة كحلي**، بعنوان **"الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة"**، وهي **أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه**، في الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، **2014/2013**م.

تلخيص إشكالية الدراسة: تطرقت الباحثة في دراستها إلى الموضوع الجمالي من منظور المنهج الفينومينولوجي حيث سعت إلى الإجابة عن الإشكال التالي: **ماهي الإمكانات الاستيطيقية التي بمقدور الإدراك الفينومينولوجي للفن أن يضيفها للظاهرة الجمالية؟**

وقد تناولت الباحثة في دراستها التساؤلات الفرعية التالية:

- كيف ندرك ظاهرة التجريد في الفن الجزائري الحديث؟
- ماهي التجليات الإستيطيقية لدى محمد خدة؟
- كيف نستقرئ عنوان اللوحة تكوينا تشكيليا وتعالقا شعريا؟

فرضيات الدراسة:

- قد تكون الرموز والإشارات لغة بصرية تخبئ في مضامينها تاريخ الحضارات.
- يتجلى الجمال في ترجمة الوعي للرؤية الكونية للفن ليس من خلال التعبير عن ذاتية الفنان، بل هو صنيع المعطيات التاريخية الثقافية.
- هناك علاقة وطيدة بين العنوان المرئي واللامرئي في أجزاء اللوحة التي تتمثل بين الشعر والتصوير.

منهج الدراسة: ارتأت الباحثة في دراستها الاعتماد على المنهج التاريخي والوصفي التحليلي.

عينة الدراسة: اختارت الباحثة الطريقة العشوائية لأعمال محمد خدة.

أداة الدراسة : اختارت الباحثة طريقة الملاحظة .

ومن أهم **النتائج** التي توصلت إليها الباحثة في هذه الدراسة:

- إبراز العلاقة بين العنوان والتوقيع الذي يكمن في بناء الرؤية التشكيلية ونحت عنوان اللوحة من صميم القراءة الشعرية.
- التعرف على الخبرة الفينومينولوجية للفن التي تستدعي وعيا جماليا يطلع على حقيقة الجمالية في العمل الفني.
- معرفة التذوق الناتج بين المشاهد والعمل والفني ليتقصى الخبرات الإدراكية للموضوع أو الوعي الجمالي من صلب العلاقة التذاوتية بينهما.

الدراسة الثانية: للباحثين **سعيد درويش، عبد الله السيد، ومحمد محفل**، بعنوان **"الرمز والرمزية في الفن التشكيلي"**، وهي **مقال علمي**، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد29، العدد01، **2013**م.

تلخيص الإشكالية: تناول الباحثون في هذه الدراسة مجموعة من التعاريف والمفاهيم المعقدة حول الرمز والرمزية في الثقافات الغربية، مستعرضين في ذلك أهداف الرمزية وسعيها من أجل التواصل مع الفن التشكيلي من خلال نشاطات ثقافية مختلفة منها الأدبية، والموسيقية، والعلمية، وكذا الفلسفية.

الإشكالية: انطلق الباحثان من الإشكالية التالية: كيف وظفت الرمزية في الفن التشكيلي؟

وقد جاءت التساؤلات الفرعية كما يلي:

- ما علاقة الإنسان بالرموز في الثقافات الغربية؟
- متى ظهرت الرمزية في الفن التشكيلي؟
- كيف وظف الرمز في أعمال الفنانين الغربيين؟

فرضيات الدراسة:

- تعتبر الرموز إحدى الوسائط الإشارية التي يستخدمها في عملية خلق الثقافة ومعرفة العالم الموضوعي.
- ظهرت الرمزية في اللون والشكل والحجم والنماذج النحتية وكذا المجسمات. الأسطورية.
- وظف الرمز في أعمال الفنانين من بينهم جويا، وليم وكذلك غوستاف مورو في لوحة" شابة تحمل رأس أورفيوس".

منهج الدراسة: اعتمد الباحثون في بحثهم على المنهج التاريخي الوصفي التحليلي.

عينة الدراسة: اختار الباحثون في بحثهم العينة القصدية.

أداة الدراسة: اعتمد الباحثون على الملاحظة في بحثهم.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحثون في هذه الدراسة نجد:

- التعرف على الثقافات الغربية من خلال الرموز واستعمالاتها في ترجمة المعاني المباشرة كإيحاءات جمالية وغير مباشرة من خلال الوسط الثالث الذّي يعرف بالإشارة والعلامة.
- إبراز أهداف الرمزية من خلال تخطي الواقع وبلوغ معاني خفية من أجل ربط الفن التشكيلي مع ثقافات متعددة كالموسيقى والفلسفة وشتى العلوم.

- التعرف على الفنانين الغربيين وبعض أعمالهم التي تناولت الرمز بشكل واضح، كما مهدوا لتطوير الحركة الرمزية بناء على تيارات فنية أخرى وصقل مواضيعهم الفنية بأشكال رمزية المباشرة منها والغير مباشرة.

الدراسة الثالثة: للباحث"قرزيز معمر" 'بعنوان **"جماليات الرمز البربري في الفنون التشكيلية"**، وهي **أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه**، جامعة أبو بكر بلقايد– تلمسان، **2018/2017**م.

تلخيص إشكالية الدراسة: ترتكز هذه الدراسة أساسا على إبراز تجليات الرمز وجماليته في الفن التشكيلي الجزائري وإحياء فنون أجدادنا التي طمست من قبل المستعمر، ويختص الباحث هنا بجمال الرمز البربري وتطوره بين الحاضر والماضي وما يقتنيه من دلالات ومعاني نقلت المعالم الراسخة للشعوب البربرية وثقافاتها مرورا بعاداتهم وتقاليدهم.

مشكلة البحث :انطلق الباحث من الإشكالية التالية: **ماهي جماليات الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية قديما وحديثا؟**

التساؤلات الفرعية:

- ماهي مظاهر تجلي الرمز البربري؟
- كيف تطور الرمز البربري من الماضي إلى الحاضر؟
- كيف سيكون الرمز البربري في الجزائر مستقبلا؟

فرضيات الدراسة:

- تتجلى مظاهر الرمز في العادات والتقاليد والقيم.
- نجد الرمز في جدران الكهوف والنقش على الخزف مرورا بالوشم يولد الربط بين الحاضر والماضي القيم الجمالية المعاصرة.
- يكون الرمز جزءا لا يتجزأ من العمارة، المساجد، والحرف وغيرها من التطورات التي تمس الجزائر.

منهج الدراسة: اعتمد الباحث قرزيز معمر في بحثه على المنهج التاريخي والوصفي التأويلي.

عينة الدراسة: اختار الباحث في بحثه العينة القصدية.

اداة الدراسة: اعتمد الباحث في بحثه على الملاحظة والمقابلة مع الفنان دونيس مرتيناز.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث في هذه الدراسة ما يلي:

- التعرف على أصل البربر ونمط عيشهم ومعتقداتهم وتأثيرها على أعمالهم الفنية وهذا منذ فترات قديمة.
- إبراز جماليات الرمز البربري في الفنون التشكيلية الحديثة والتعمق في الوسائط المختلفة الحاملة لهذا الرمز.
- التعرف على الفنان دونيس مارتيناز وأعماله الفنية وكيف وظف الرمز البربري فيها.

الدراسة الرابعة: للباحثة 'سليمة بن مخلوف 'بعنوان **القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة "**، وهي **أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه**، جامعة أبو بكر بلقايد– تلمسان، **2018/2017**م.

تلخيص إشكالية الدراسة: تناولت الباحثة في دراستها القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي محمد خدة من خلال التعمق في انجازاته التشكيلية بكل أنواعها المائية الى منقوشاته على المعادن مرورا بكتاباته النقدية داخل بعدين أساسهما تاريخ الحركة التشكيلية بالجزائر، ودراسة أعمال محمد خدة داخل هذا النسق.

مشكلة البحث : ماهو أصل التجريد في أعمال محمد خدة؟

التساؤلات الفرعية:

- هل الفنان استلهم التجريد لوحاته من مدرسة باريس في ظل الثقافة الغربية؟
- هل أعمال محمد خدة مستمدة من الموروث الثقافي الشعبي الجزائري؟

فرضيات الدراسة:

- يمكن التأصيل لظاهرة التجريد في المنجز التشكيلي لأعمال الفنان عن طريق البحث في تاريخ الحركة التشكيلية.
- قد تكون الرموز والعلامات التي تميزت بها لوحاته التجريدية كحروف عربية جردت من مفهومها، أو كتابة استمدت أشكالها من الحروف الصينية.

منهج الدراسة: اعتمدت الباحثة سليمة بن مخلوف في بحثها على المنهج السردي التاريخي التحليلي.

عينة الدراسة: اختارت الباحثة في بحثها العينة القصدية.

اداة الدراسة: اعتمد الباحثة في بحثها على الملاحظة.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحثة في هذه الدراسة ما يلي:

- التعرف على التأصيل في الفن التشكيلي الجزائري في أعمال خدة وكيفية استعادة الهوية المسلوبة بلغة رمزية جديدة
- إبراز القيم الجمالية التي تجمع بين ماهو غربي بربري اسلامي في لوحاته باختلاف أنواعها.

الدراسة الخامسة.: للباحثين "شيخي حبيب وشرقي هاجر" بعنوان: **"ملامح الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي الجزائري والاستشراق إبان الاحتلال الفرنسي"، مقال علمي،** مجلة جماليات، جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم، المجلد07، العدد01، **2020**م.

تلخيص إشكالية الدراسة: تناولت هذه الدراسة ملامح الهوية الجزائرية وتجلياتها في الفن التشكيلي بشكل عام والفن الإستشراقي بشكل خاص، وحاولت إبراز ما خلفه الاستعمار الفرنسي من آثار سلبية وطمسه للهوية الوطنية الجزائرية، وبروز ثلة من الفنانين الجزائريين المثقفين قاموا بتوظّيف معالم الهوية الجزائرية ومقوماتها كعنصر دفاعي واسترجاعي في أعمالهم الفنية من بينهم: محمد راسم، محمد خدة....، و قد جاءت الإشكالية على النحو التالي: **أين تكمن مظاهر الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي إبان الاستعمار الفرنسي؟**

التساؤلات الفرعية:

- ما مفهوم الهوية؟
- ماهي الشخصيات الفنية التي وظّفت معالم الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي خلال الاستعمار الفرنسي؟
- كيف جسدت الهوية في اللوحات الفنية التشكيلية المستشرقة؟

فرضيات الدراسة:

- تعرّف الهوية بأنّها مجموعة من السمات والمقومات الأساسية التّي يتميز بها شعب على آخر مثل اللغة، والدين، والعادات، والتقاليد.
- لقد استعمل كلّ من الفنّان محمد راسم ومحمد إسياخم وغيرهم من الفنانين الجزائريين معالم الهوية في أعمالهم بالإضافة إلى الفنان المستشرق ناصر الدين إتيان ديني ودولا كروا وغيرهم.
- جسدت الهوية في الأعمال الفنية كفئتين مختلفتين، الأولى هدفها استرجاع الهوية وغرس مقوماتها في اللوحة الفنية، والثانية هدفها طمس عادات وتقاليد المجتمع والتعري من الانتماء الوطني.

منهج الدراسة: اعتمد الباحثان في دراستهما على المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي.

عينة الدراسة: استعمل الباحثان العينة القصدية لإنجاز بحثهم من خلال انتقائهم لمجموعة من الفنانين من أجل تحقيق أغراض الدراسة.

أداة الدراسة: وظّف الباحثان الملاحظة من خلال الاطلاع على مجموعة من الأعمال الفنية.

ومن أهم النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة:

- التعرف على الهوية الوطنية وإبراز مقوماتها وبعدها التاريخي والديني واللغوي من خلال توظيفها في لوحات فنية تعتبر سلاحا مقاوما ضد المستعمر الفرنسي.
- التعرف على الفنانين الجزائريين الذّين جسدوا معالم الهوية الوطنية في أعمالهم أمثال: محمد راسم، محمد خدة، محمد تمام، مصطفى بن دباغ، عبد الحليم همش ... وغيرهم.

الكشف عن المواقف المعارضة والمؤيدة من خلال أعمال الفنانين المستشرقين وصقل الهوية الوطنية في لوحاتهم أثناء الاحتلال الفرنسي.

13.1.صعوبات البحث:

- قلة المراجع خاصة العربية منها في مجال الفن .
- صعوبة وتعقيد اللوحات الفنية الرمزية.
- جائحة كورونا التي منعتنا من التنقل بين المتاحف وزيارة أرملة الفنان وكذا زيارة بعض المعارض التي علقت بسبب انتشار الوباء.

14.1. مصطلحات الدراسة (تحديد المفاهيم):

1.15.1.الرمز:

لغة: "**الإيماء والإشارة**"(أبادي، 2007، صفحة 669) ، لقوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۖ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ وَٱذۡكُر رَّبَّكَ كَثِيرٗا وَسَبِّحۡ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِبۡكَٰرِ ٤١﴾(آل عمران، الآية: 41)

اصطلاحا: يعرف الرمز في أي مجال من المجالات بصورته ومهمته التي يؤديها سواء كان حرفا عربيا أو عددا معينا أو شكلا هندسيا **(زرزور، د ت، صفحة 335)**

التعريف الإجرائي: يعرف الرمز على أنّه العلامة أوالوسيلة التّي تعدّ وساطة إشارية تفسيرية يستخدمها الإنسان في خلق معاني الثقافة والوعي الفكري وفي معرفة كل أنساق العالم والموضوعات التي تتواجد فيه.

2.15.1.الهوية:

لغة:"مشتقة من الضمير الغائب هو مضاف إليه النسبة التي تتعلق بوجود الشيء المعني كما هو في الواقع بخصائصه ومميزاته التّي يعرف بها"**(عبدالعالي، 2017، صفحة 57)**.

اصطلاحا: هي عملية إعلاء من شأن الفرد ومجتمعه من خلال مجموعة من السمات التي تميزه عن باقي الأفراد والمجتمعات حيث تمنحه خصوصيات ومقومات داخل نطاق المجتمع للحفاظ على كيانه العام والخاص **(عبدالعالي، 2017، صفحة 75)**.

التعريف الإجرائي: هي مجموعة من المميزات والخصائص التي يمتلكها الأفراد والمجتمعات التي تحقق لهم صفة التفرد أو الانفراد والتميز عن غيرهم،وقد تشمل فئة أو جماعة من النّاس ضمن مجتمع ما يتم من خلالها التعرف على وجود الأشخاص الدائم واختلافهم عن غيرهم مكونين بذلك ثقافة ما قد تشترك وتختلف في الوقت نفسه مع الثقافات الأخرى.

3.15.1.الفن التشكيلي:

جمع الفنون التشكيلية ArtsPlastiquesجاءت تسميتها من المفردة اللّغوية (فن) Art، والتي تسمى في اللغة الإنجليزيةPlastic Art، المشتقة من كلمة Plastikas ars، والتي تعني المهارة في اللغة اللاتينية،

ويعتبر الفيلسوف كانط Kant هو من أدخل مصطلح الفن التشكيلي في القرن 18م للدلالة على الفنون التشكيلية التي تعتبر كنوع من أنواع التشكيل الجمالي والتعبير عنه **(شاكر، 1987، صفحة 23)**.

التعريف الإجرائي: هو نوع من أنواع الفنون التي من خلالها يتم التعبير عن أفكار الفنان أو المبدع ومشاعره بطريقة جديدة ومغايرة، كما يعمل على تحويل المواد الأوّلية تارة أو المستهلكة تارة أخرى إلى أشكال فنية جميلة مثل: النحت،الزخرفة، العمارة...

15.1.خطة الدراسة:

من أجل الإلمام بموضوع الدراسة وللإجابة على الإشكالية المطروحة ارتأينا تقسيم هذه الدراسة إلى أربعة فصول، الفصل الأول عبارة عن مقدمة مرفوقة بالاطار المنهجي وقد قسمته الباحثة إلى مجموعة من العناصر كالمدخل العام، وإشكالية الدراسة، وتساؤلات الدراسة الفرعية، وأهداف الدراسة وأهميتها وحدودها، وأسباب اختيار الموضوع، والدراسات السابقة، وثم مجتمع الدراسة، وعينة الدراسة وأداتها، و منهج الدراسة وخطتها، وصعوبات البحث ومصطلحات الدراسة.

أمّا الفصل الثاني تحت عنوان **النقاش النظري وتفسير المتغيرات**؛ فتناولنا فيه الرمز من مفهوم ونشأة، ثم الرمز في الدراسات السيميولوجية، ثم الرمز في الدراسات الأنثروبولوجية ، ثم أنواع الرمز، ثم تطرقت إلى مفهوم الهوية ومكوناتها، وتناولت فيه مفهوم الهوية، ثم عناصر ومكونات الهوية، ثم الهوية الثقافية، ثم الهوية والتراث الشعبي، بعدها تطرقت إلى الرمز وتجليات الهوية في الفن التشكيلي، حيث تناولت فيه الفن التشكيلي الجزائري ومراحل تطوره، ثم الفن كلغة رمزية لإثبات الهوية، ثم مسيرة محمد خدّة بين الرمز والحرف، وفي الأخير قدمت مجموعة من النتائج المتوصل إليها في هذا الفصل.

أمّا الفصل الثالث فهو فصل تطبيقي موسوم ب "تحليل لوحات الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدّة" وفي هذا الفصل قامت الباحثة بتحليل 10 لوحات فنية من لوحات الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدّة.

أمّا الفصل الرابع فكان عبارة عن خاتمة الدراسة تناولنا فيها نتائج الدراسة، ثم مناقشة النتائج، ثم التوصيات البحث، ثم المقترحات.

الــفصل الثانـي

النقاش النظري و تفسير المتغيرات

الفصل الثاني : النقاش النظري وتفسير المتغيرات

الرمز لغة تواصلية عرفها الإنسان منذ آلاف السنين، إذ كان يجسده على جدران الكهوف والمغارات ليجعل منه وسيلة تواصل بينه وبين أفراد مجتمعه، فينقل لهم أو يتداول معهم الأخبار والمشاغل اليومية التّي كان يعيشها، وقد ظهر بوضوح في عدة عصور خاصة منها العصور المصرية القديمة وبلاد ما بين النهرين، كما اهتم علماء الأنثروبولوجيا كثيرا بدراسة هذه الرموز وأنساقها في العديد من المجالات، ذلك لأنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذّي يتّسم بالسلوك الرمزي وبحثه في أنظمة الحياة على نهج أكثر دقة، بغية التوصل إلى العديد من الظواهر الاجتماعية والثقافية وغيرها، كما أنّ له القدرة على استخدام هذا الرمز كلغة ووسيلة للتعبير مع غيره من النّاس، هذا راجع إلى كلّ الأنماط والأسس التّي يتخذها الإنسان في حياته كونها تحتوي على رموز جُبِلَ عَلَيْهَا المجتمع ولازال.

1.2.الرمز

1.1.2الرمز كمعنى و تعبير و اتصال:

لقد عمل الإنسان منذ بداية البشرية على الاتصال بالآخرين من خلال التفاعل معهم عن طريق إنشاء بعض الكلمات، والمفردات، والصور لتمثيل ظواهر الحياة اليومية. وتعدّ الرموز إحدى المبتكرات الإنسانية التّي عبّر الإنسان من خلالها منذ الأزل، فهي تمس كل الجوانب؛ خاصة الجانب المعرفي والعلمي الخارج عن ذات الإنسان، ودائرة انفعالاته التي يؤديها في محيطه الذي ينتمي إليه، ولصعوبة تجسيد ما تحتويه هذه الرموز من مضمون بات من الضروري أن يصور ويعطي لها أشكالا ومعاني وتفسيرات تكون مرتبطة كل الارتباط بالأشخاص، باعتباره شكلا صامتا يحل محل فكرة ويعطي معناها وبعدها الذّي يحمله.

بشكل عام فالرمز هو أحد المفاهيم والمصطلحات التّي تحدّد وتحصر لنا المعاني والتفسيرات البسيطة في أنساق هذا العالم الكبير، فقد مسّ جميع المجالات سواء كانت علمية، أو ثقافية، أو اجتماعية أو حتى فنية، إذ كان شكلا أو لغة لفظية تزكي درجات المعرفة والسلوك الناتج عنه،ولعلّ ما يهمنا في هذا الأمر(الرمز) ببعده الثقافي والفنّي كلغة وانتماء هو تحقيقه لمعالم الهوية والتفرد.

فالفن هو التعبير عن حاجيات الإنسان بطريقة شكلية حسية جمالية رمزية تعطي مفهوما وانطباعا إيحائيين يخفيان وراءهما لذة الوضوح والغموض، فالرمز هنا في الفن متطور لأبعد الحدود كونه يأخذ المساحة الأكثر اتساعا وحرية في التعبير والتوضيح، يسمو بالإشارة على الأشياء المألوفة منها وغير المألوفة متخذا معاني جديدة بتفسيرات مختلفة باختلاف الأوساط والدراسات.

جاء في "لسان العرب" لابن منظور إن الرمز هو" كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين"(منظور إ.، د ت، صفحة 1753)، يقصد به كل تعبير وإفصاح عن أشياء بطريقة مباشرة أو غير ذلك سواء كان باليدين أو بالشفتين، وقد يكون مصحوبا بلغة خالية من الأصوات والألفاظ أي بعيدا عن الكلام.

كما أضاف لنا القاموس الوسيط جملة من التعريفات للرمز" كالإيماء والإشارة، والعلامة وفي علم البيان: الكناية الخفية"(العربية، 2008، صفحة 372) . و هذا يدل على أنّه يأخذ شكلا ذا بعد تعبيري قد يخفيه بين أجزائه غير المباشرة في بعض الأحيان لا يطلق عليها معنى أو تفسيرا ثابتا بل يعدّ نوعا من المحاكاة والتقمص للمفردات التي تفسر وتصاغ على حسب بنيتها في كلّ مجتمع. وهذا ما جاء في قوله تعالى في قصة سيدنا زكريا عليه السلام حين خاطبه الله عز وجل بقوله:﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ﴾(سورة آل عمران. الآية: 41)بمعنى أنّه لا يكلم النّاس إلاّ بالإيماء أو الإشارة بعيدا عن اللفظ ومخارج الحروف.

و قد اختلف المفكرون والفلاسفة في وضع تعريف شامل ومحدد للرمز، فمنهم من ذكر أنه توجد بين الرمز والمرموز إليه علاقة واحدة متصلة فيما بينهما حيث لا ينقطع الواحد منهما عن الآخر، ومنهم من نفى وجود هذه العلاقة القائمة بينهما ولعل هذا بعض ما عرض وطرح في شكل الرمز وصورته التعريفية.

جاء الرمز في الاصطلاح على نحو مفاده أنّه لغة تشكيلية وهمزة وصل بين الفرد وبيئته، انطلاقا من كونه صورة عاكسة لثقافة وترسيخ الأفكار عبر الأجيال، لأنّ الرمز من سماته البقاء والاستمرارية مستمدا شكله ومعناه من التغيرات والتباينات والزحزحات الحاصلة على مرّ العصور **(صبح، 2006، صفحة 3)**.

وقد عبّر أندريه لالاند في موسوعته الفلسفية الشهيرة عن مفهوم الرمز قائلا: "...علامة التعريف...أية علامة أو إشارة، ختم، دمغة، شعار....إلخ"(أندريه، 2001، صفحة 1398) وأكد أن وظيفة الرمز غالبا ما تكمن في بعض حالات الوعي بعيدا عن الفكر والإدراك، وقد تكون الرموز متنوعة بوجهتها العقلية أو

الانفعالية فالأولى دائما ما تكون مختصة بإثارة الخيال والأفكار أما الثانية فهي رموز غالبا ما ترمي إلى إثارة السلوكيات والتصرفات الناتجة عن الأفراد**(أندريه، 2001، صفحة 1399)**. والفارق برأيه أكبر بكثير من هذين النوعين؛ لأنّ القدرة على استخدام الرموز تتعلق بنمط حياة الفرد ودائرة تفاعله مع محيطه إلى حد كبير وواسع كقاعدة بشرية لغرض التعبير عن النفس والتواصل مع الغير في النظم الاجتماعية التي تعيشها البشرية في كنف الحضارات.

كما عرفت كلمة الرمز **(symbole)** في القاموس الإنجليزي(english, p. 1126) بأنّها العلامة **(Sign)** أو الشكل**(shap)** والغرض**(object)** الذّي يعبّر عن فكرة معينة أو بعد من الأبعاد الخاصة التي تمس سلوكيات الأفراد أو كل ما يحيط بهم.

وتماشيا مع هذا فإنّ مفردة "الرمزية" المقابلة للفظ**(symbolism)**هي الطريقة التي تستخدم بها الرموز للتعبير عن الأشياء الداخلية المتواجدة في الفرد أو في المجتمع، أو في الرمز في حدّ ذاته بلّغة إيحائية تفرض سننها في وسط هذا العالم وفي مبادئ هذه الحياة، ومنه يمكن القول إنّ الرمز والرمزية كلمتان تحملان معنا وجوهرا واحدا ينطبقان في المضمون بشكل عام وفي الصورة الشكلية للأهداف بشكل خاص من أجل وصف السلوك المعرفي الخارجي للأفراد المتفق عليهما بإجماع.

جاء الرمز بمفهومه الأدبي كعلاقة اندماج بين مستويات الأشياء من الناحية الحسية الملمسية أو الانفعالية السيكولوجية ذات الدلالة الرامزة وحالات معطية لمعان وتفسيرات، وتعدّ هذه العلاقة ذات أثر نفسي سيكولوجي بعيدا عن دلالة المساواة **(رماني، د ت، صفحة 32)**، يعني هذا وجود علاقة قائمة على مبدأ جوهري تحكمها أنساق ونظم اجتماعية داخل المجتمعات لأنّ الفرد هو كائن يؤثر ويتأثر بمحيطه وبالأفراد الذّين يتفاعلون معه ضمن أحداث وتغيرات، فدلالته تكمن فيما يخفيه داخله وبما يفسر به شكله أو صورته الظاهرة، وليس فقط في المقارنات الشّكلية والخارجية المماثلة بينه وبين رمز آخر.

ويرى"هيجل"**(هيجـل، د ت، صفحة 11)** في كتابه "الفن الرمزي" أنه ينبغي أن نفرق بين الرمز وأنواعه ، فهناك منه من يحمل معنى مباشر لا شرح و لا توسع فيه ويفسر فطريا لما جاء عليه، أما النوع الآخر فهو الرمز كتعبير ووجود حسي، وقد لا نجد المعنى هنا بعيدا كل البعد عن الموضوع نفسه لأن ما بداخله غالبا ما يقودنا إلى المعنى الذّي نتكلم عنه، ولابد علينا التوجه إلى التعبير لأن ما يتركه المعنى لا نستطيع طرحه بشكل أعمق وأوسع لما هو عليه إذا لم نقم بربطه ووصله بشكل أو صورة ما، ففي بعض الأحيان

عندما نتكلم عن محمد أو عمر أو أنس فليس بالضرورة أن نعرفه بصفاته في غيابه بين المتواجدين ليتم التعرف عليه، لكن لو تواجد الشخص في حد ذاته شكلا أو صورةً يجعلنا نوجز الوصف في حقه كون الصورة سوف تكون واضحة وتعطي ما هو بعيد بمجرد حضوره الشخصي أمام المتواجدين.

وفي السياق نفسه أضاف "كاسيير" في فلسفته للفن أن الإنسان حيوان ناطق كونه منتج و صانع للرموز، فالرموز البشرية كأشكال ليست مجرد تكتل مجموعة من العلامات والدلالات التي تؤول المعاني والأفكار إلى الحقائق منطقية، بل هيعبارة عن فضاء واسع ومعقد من الأشكال التّي تعبّر عن حياة الإنسان وسلوكياته وعاداته ومعتقداته **(ابراهيم، د ت، صفحة 234)**.

وبناء على هذا يفسر الفن بأنّه لغة رمزية سطّرها الإنسان على خيوط حضارته من أجل فهم معالم الحياة داخل هذا العالم المبهم، وجعلها سلسلة موصولة بين أجزاء الماضي والحاضر وحتى المستقبل في مجموعة من الأشكال والحروف والصيغ والألوان التّي تعدّ رموزا في الأخير.

وأشارت"وفاء إبراهيم محمد" في تعريفها للرمز أن تشكل الرمز شكلا واتساقا وبنية قائم على أساس قوة أساسها الخيال يعني أن هناك قوة تدفع لتشكل الرمز من حيث أشكاله وأنساقه وبنيته المبنية عليه. **(محمد و.، د ت، صفحة 79)**.

هذا يفسر كون الرمز هو حالة من السلوكيات والانفعالات التّي تصاغ داخل نسق الحياة ليعطي للحضارة تأليفا، والثقافة اختلافا، والفن انطباعا جماليا مشفرا، والمجتمع كونه فردا رامز أو جماعة خالقة للتحولات والتبادلات الإشارية الرمزية. إنه مجموعة من الصفات الظاهرة التّي تؤثر فينا تأثيرا مألوفا وظاهرا أو مغايرا مستترا، وهو الذّي يحيط بما في الذات الداخلية وبين ما هو معاش خارجيا كشكل منفرد له وجهات متعددة ومنفردة في آن واحد تعطي النبرة المغايرة للحياة التي يعيشها الأفراد بومضة حسية بصرية تحيي المعنى وتجعله منتقلا ومستمرا عبر الأجيال.

هذا ، و عرّفت "أميرة محمد الجعلي" الرمز بأنه الشيء الذي يحل محل شيء آخر ليكوّن علاقة صغيرة تصاغ من الخاص إلى العام، على اعتبار أنّ الرمز له حضور وجوهر بالغ ويرمز إلى فكرة أو معنى معين كرمز الحمامة للسلام، ورمز الأسد للشجاعة، ورمز الذئب للخديعة والمكر...وغيرها من الرموز التعبيرية.**(الجعلي، 2019، صفحة 358)** .

واستنادا لهذين التعريفين يتضح لنا أنّ الرمز ليس سوى شكل يدل على شيء آخر له وجود وحضور في أنساق هذه الحياة وفي ذهنية الأفراد، ويكون مدركا ومعروفا بمعناه وشكله المرتبط به وأقرب مثال على ذلك شكل الميزان الذي يوحي لنا كعلامة رمزية بأنه يدل على العدالة والمساواة باتزان كفتيه بين المدعي والمدعى عليه.

والرمز بوصفه مصطلحا في الفن هو كل ما تشتمل عليه العلامة أو الجسم أو اللون الذي يتخلله العمل الفني من أجل التعبير عن معنى آخر يكون بصفة غيابية داخل أجزاء هذا العمل، وقد يؤثر –الرمز– على الشعور وإحساس المتذوق في فهم موضوع كأنه الشيء الذّي يعبر عنه**(قحطان، 2020، صفحة 214).**

والفن في ذات الوقت لديه جذور لاستنباط الحقيقة الجديدة بكلّ معانيها ومراميها التّي يعبر عنها بلغات عديدة رمزية جمالية عظيمة تقودنا إلى ثقافات مفتوحة المدى باللّغات الأسطورية والدينية حيث تمس الجانب العلمي المعرفي بإعطائها ضوابط إشارية لا محدودة.

2.1.2. الرمز في الدراسات السيميولوجية:

تعدّ اللغة وسيلة من وسائل التواصل وسجلا ثقافيا عامرا و حضاريا بارزا يغطي حضور كلّ أمّة بجميع مستوياتها الصوتية، واللفظية، والدلالية، والمعنوية وحتّى المعرفية، فهي بمثابة الغطاء الذي يطفو فوق كلّ المجتمعات للتعبير عن مشاعرها وثقافتها بما فيها الحضارة والعرق والتقاليد والمعتقدات، فاللّغة لم يكن لديها موضوع خاص بها أو نسق يعالجها و يحلل مستوياتها ككلّ،بل كانت تلتقي مع العلوم الأخرى كأداة للتواصل من أجل الفهم أكثر أسس تلك العلوم مجالاتها إلى أنّ جاء ما يسمى بعلم اللسانيات على يد عالم اللغويات السويسري فرديناند دي سوسير **(Ferdinand de Saussure)**فأصبحت اللغة هنا كيانا منفصلا كل الانفصال ومستقلا بذاته و بجميع مستوياته.

وباعتبار أنّ اللسانيات هي العلم الذّي يفسر اللغة سواء كانت هذه اللغة مكتوبة، أو منطوقة، قديمة منها أو حديثة تتخللها التغيرات و النمذجات المعاصرة،فإن همهما الوحيد يكون هو البحث عن النظم والقواعد التي تساعدنا على فهمها وتطويرها، والغرض هنا ليس البحث عن مفهوم اللسانيات وما يحتويه والتعمق في فروعه المتشعبة بل محاولة الإفادة من أهم الآراء التي تخص موضوعنا كعلامة لغوية أو رموز إشارية أو أيقونات وظيفية بكل مجالاتها الثقافية داخل نسقها، أو فنية داخل جمالها الرمزي اللفظي وغير اللفظي.

وقد عرضنا هذا الحقل من الطروحات من أجل تحديد الوظائف التواصلية لهذه العلوم التي تتقاطع وتلتقي فيها كل الرموز الإشارية مع علم اللّسانيات أو ما يسمى بعلم العلامة على يد مجموعة من العلماء والباحثين أمثال دي سوسير وبيرس ورولان بارت ...وغيرهم

الرمز على نطاق أوسع نعني به تلك الأفكار التي لها صلة مرتبطة كل الارتباط بالأوساط الاجتماعية، يشمل التضادات التي تنشأ من سلوكيات الأفراد الواسعة واللامحدودة وينتقي التعارضات الفكرية النابعة من هذه السلوكيات، حيث لا يمكن فهم الأشياء وتفسيرها وحتى نقلها بأي صورة كانت من دونه**(سولز، 1994، صفحة 247)**.

لقد نتجت تعبيرات كبيرة وواسعة النطاق فيما يخص الفكر السيميائي، الذّي تحوّل ونما طيلة القرون الماضية برؤى منهجية جديدة وواسعة النطاق تصب كلّها في أبعاد دلالية إيحائية، وسبل إنتاجاتها المتداولة بين الأفراد إلاّ أن هذه الرؤى ارتبطت في أصلها وبعدها على أسس خاصة نتج عنها تقسيمات متباينة على نطاق أوسع من التصورات التي تنشأ بداية من الفرد الواحد و تنتقل إلى المجتمع ككل.

لقدد طرح مصطلح السيمياء في الوهلة الأولى لدى نخبة من العلماء لينتقل في وجهات جديدة لسانية نت خلال إعطائه مصطلح السيميولوجيا **(sémiologie)** من قبل العالم السويسري فرديناند ديسوسير**(Ferdinand de Saussure)** ليستخدمه فيما بعد مفكرو باريس في محيطهم؛ فهو لديهم "طريقة مفيدة لتمييز علمهم عن السيمياء(sémiotique) العالمية المتشعبة في أوروبا الشرقية،وإيطاليا،والولايات المتحدة الأمريكية"(سولز، 1994، صفحة 247). أخذ هذا المصطلح صدى كبير عند العديد من علماء الغرب بشكل عام، إلا أنّ العلماء العرب نالوا السبق حيث بيّنوا قبل غيرهم أنّ اللغة ليست منعزلة عن كل الدلالات الأخرى، فقد ورد عن ابن جني (جني، د ت، صفحة 33) أن "اللغة أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم"، يعني هذا أنّ اللّغة ما هي إلاّ ألفاظ أو إشارات قولية وفعلية فالإنسان منذ القدم اهتم بكيفية غرس هذه الإشارات من خلال نظمها وأنسقها التي تبنى عليها حيث سعى واجتهد لفهمها وتحويرها على حسب ما تواجدت فيه وبذلك من أجل عملية التواصل الصحيحة بينه وبين عالمه الخارجي، وبينه وبين مجتمعه، كفرد يتأثر ويؤثر لتحقيق الأغراض وفهم معاني الحياة بكل توجهاتها وسبلها.

وبالرجوع إلى دي سوسير نجد أن تشكل العلامة أو الرمز عنده أخذ أهمية كبيرة وبالغة في تكوين المعنى اللغوي أو بالأحرى الدلالة اللغوية وتشكيليها وإعطائها الحيز الوافر ودمجها في نظم اجتماعية

لامتناهية، فلقد توالى العرف على استخدام هذه كلمة **(signe)** أي العلامة في العديد من المواطن كما تم تلقيها وربطها بمعنى آخر وهو (الدال).

وتماشيا مع هذا حدد دي سوسير **(F, 1971, p. 99)** ماهية العلامة **(signe)** بكونها تتكون من جزئين يمثلان وجهان لعملة واحدة فلا انفصال أحدهما عن الآخر **(الدال)** و**(المدلول)**، و اعتبر ديسوسير أن دراسة حياة العلامات لا يأتي إلاّ داخل إطار اجتماعي .

ويمكن القول إن دي سوسير لم يستعمل كلمة الرمز اللغوي بل استعمل الرمز كتفسير منه للعلامة الألسنية لا تفسير لها والذي بدوره سماها (الدال)، فهو يرى أن نمط العلاقة القائمة في الرمز اللغوي ليست مجرد علاقة تعسفية أو اعتباطية، وإنما هي علاقة خالقة للسببية الناتجة والمتكونة عن وجود سبب ما يحلل الرمز اللغوي ومدلوله الذي يدل عليه**(ناظم، 1994، صفحة 57)**.

كما قام دي سوسير بإعطاء وإثراء اسما آخر للوحدات اللسانية هو "علم الرموز"، ليستبدله بعد ذلك بعلم "العلامة" الذي رأى أنه الأنسب والأصح في طرح مفهوم الرمز كعلامة ما داخل نسق اللغة عن طريق بنيات المجتمع والسلوكيات الناتجة عن أفراد هذا الأخير لأنه كان يعي جيّدا أن الرمز كمصطلح ومفهوم ليس خاليا من مدلولاته وتفسيراته الجوهرية، فهو يحمل معاني ثقيلة و يعطي مفاهيم واسعة تختفي وراء شكله الرمزي بصورة غير مباشرة ضمن وظيفته التي يؤديها.

إذن نستنتج أن العلامة هي وحدة تعبّر عن صورة ما تتشكل في الفضاء الذهني للفرد سبق التّعرف عليها من قبل بشكلها الخارجي التي تتميز به في أي موضوع ما ،أمّا بخصوص الرمز فيستوحي ويستمد تعريفه ودلالاته ومعانيه الجوهرية العميقة انطلاقا من الصورة التي تكونها وترسمها العلامة في حد ذاتها في أذهان الأفراد :"نحن نقرأ النصوص ونفسّر العلامات في ضوء ما يبدو أنّه الشفرة المناسبة التي تومض بها إلى أذهاننا بعض المفاتيح التي نلتقطها"(السيد، 2007، صفحة 9). من هنا عبّر دي سوسير على العلامة بعدّها ثنائية التركيب المبنى أو ثنائية التكوين، حيث تتكون هذه الاخيرة من جزئين مكملين لبعضهما البعض كما ذكرنا سابقا (الدال) و(المدلول)؛ ويفسر الأول على أنّه الصورة أو الرسالة السمعية التي يتلقاها الأشخاص عن طريق سماع الصوت ما، بينما عبّر عن المصطلح الثاني بمفهوم الصورة الذهنية**(signifie)**أو الفكرية التي يرسمها الأشخاص في ذهنهم أو يتخيلها الأفراد بطريقة تلقائية نتيجة تلقي الرسالة السمعية.

و هكذا فالعلامة اللسانية في رأيه "لا تربط شيئا باسم بل تربط تصورا بصورة سمعية وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي الذّي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدافع النفسي لهذا الصوت"(سوسير، 1986، صفحة 88). وكمثال على ذلك أننا لو استخدمنا كلمة أو مفردة (الحمامة) نرى أن الكلمة تمثل **الدال** لأن الحمامة هي الصورة السمعية التي يتلقاها المتلقي (فرد ، جماعة) لتعطي له صورة معينة يركبها في ذهنه لكلمة (الحمامة)،هذا هو **المدلول** الذّي ينتج ويتجسد عن الصورة السمعية (الصوتية) لكلمة (الحمامة)، إذن نلاحظ أن **الدال** هو كلمة (الحمامة) التي تمثل الرسالة الصوتية في حد ذاتها أم ا**لمدلول** فهو الصورة التي رسمت في الذهن بعد سماع كلمة (الحمامة) والخاصة بأي متلقي (شخص، أو مجموعة من الأشخاص) وذلك بتلقيه شكل (الحمامة) في الذهن لتعطي في الأخير الصورة الذهنية أو التخيلية أو بالأحرى الفكرية التي جاءت عليه للمدلول.

ومن جهة أخرى يرى **(إيريك، 2017)** في كتابه **(السيميولوجيا والتواصل)** أن تفسير كلمة**(bœuf)** الثور في نظر دي سوسير اعتباطية لا شرح لها ولا تبرير، لأنّ ليس لديها شيء يفسرها كمصطلح أو يفسر شكلها أو اتصالها بحيوان ما في ذهنية أي شخص حتى لو رجعنا إلى تركيبها وربطها بحيوان الثور، غير أنّ صوت حيوان طائر الوقواق **(koukou)** نجد أنّه مفسر نوعا ما لشكله الذّي يدل على صراخ أو صوت الطائر سواء ككلمة أو لفظة صوتية بعدّهما كلمتين ترتبطان من أجل إعطاء صورة ذهنية ، وهذا ما اتفق عليه الأفراد للدلالة على وجود حيوان وهو الطائر **(الوقواق)(إيريك، 2017، الصفحات 409-410).**

وفي هذا الصدد تظل وتبقى العلامة تنوب عن أشياء معينة تحت ما تتميز به من خصائص ومميزات على مجال من الأشخاص المعنيين في مجتمع ما بصورة تلقائية ترسم في ذهنية وفكر كل واحد منهم بعد تلقيهم للصورة الصوتية لأي علامة كانت.

وبما أن اللغة هي أساس القانون السمعي فتنتج العلاقة وطيدة هنا بين (الدال) و (المدلول) كعلاقة مرتبطة بالزمن، فسرعة عرض أجزائه "السمع" ترتبط بشكل مهم بالوقت، في حين يفتقر اللفظ إلى هذا العرض من الزمن**(ناظم، 1994، صفحة 56)**

ومما اهتم به دي سوسير ولفت نظره في بادئ الأمر هو دور دراسة اللغة لا كأداة اتصال وحصرها في هذا النطاق فقط، بل بوصفها انساقا من الرموز والإشارات بعدما استنتج مجالات اللغة بكل مستوياتها "فالوحدة اللغوية هي كيان ثنائي يتألف بين عنصرين"(ناظم، 1994، صفحة 61) ، فأصل اللغة باعتبارها

جزءا لا يتجزأ من النظم والأسس الاجتماعية تعطي غالبا انطباعا لدى الأفراد بأنها "نظام من الإشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية (Sound images)"(ناظم، 1994، صفحة 50) .

وعلاوة على ذلك يرى محمد كعوان أن إميل بنفنيست (Benveniste.E)في مقال له سنة 1930 بعنون (طبيعة الرمز اللغوي) أن العلاقة الترابطية بين أجزاء (الدال) و(المدلول) مهمة جدا في تركيب وتكوين واستكمال الرمز، فهو ينكر طبيعة العلاقة الناتجة عن الاعتباط بينهما، بل يرى أن هذه الاعتباطية لا تكمن بين الرمز كدال من جهة وما يعنيه من أفكار من جهة أخرى. ومن هنا يرى أن الرمز يعطي وجهة نظر قائمة في حد ذاتها بين الدال والمدلول وهذا يعني أن وجود الدال يستلزم بالضرورة وجود المدلول معه في آن واحد **(كعوان، د ت، صفحة 6)**.

وفي هذا المجال يعد الجاحظ الأول في مجاله من أدباء العرب الذي سلط الضوء وبدقة على الإشارة معتبرا ما جاء في كتابه **(البيان والتبيين)** أن الرمز والإشارة هما سبيلان متشابهان من سبل الدلالة ، كونهما يفصحان عن جوهر الكلام عن ما قال، وجوهر المعاني عن ما عبّر، فقد بين أنّهما إذا تليان الكلام – الإشارة والرمز– يفصحان ويبينان ما يريده المتحدث وتنطوي وجهة النظر هذه على قدر وضوح المعنى والدلالة ، وصدق الإشارة وفهما وبناء على هذا يظهر المعنى بالمعنى ،أي وضوح الدلالة مرتبط ارتباطا وثيقا ببيان الإشارة**(الجاحظ ب.، 1948، صفحة 75)**.

نرى أن الاختلاف القائم بين الرمز والإشارة هو اختلاف جوهري بحت يجعل هذه الأخيرة(الإشارة) تنحصر في مجال محدود وضيق لا يتغير، فهي تعدّ أداة للتعبير عن الفهم فقط لأنها خالية وفارغة تماما من المعنى الخفي الذي لا تحمله في بعض الأحيان، ومن جهة أخرى نرى أن الرمز يتوسع في مجال لامحدود وواسع النطاق في ظل التغيير الذي يحدث له وما يترتب عنه.

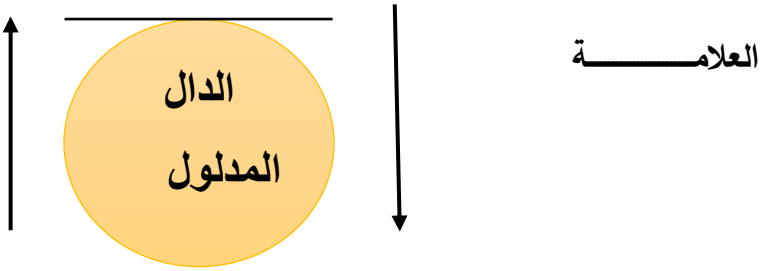
هكذا يتضح لنا من خلال ما تم ذكره أن اختلاف مدلولات ومعاني الرمز ترتبط ارتباطا وثيقا باختلاف الأماكن التي يوظف فيها ويصاغ بناء عليها فهو أوسع نطاقا ومجالا ورقعة من الإشارة سواء في التعبير أو الإيحاء أو في الإظهار والإخفاء.

وبغض النظر على هذا يرى دي سوسير**(سوسير، 1986، صفحة 99)** أن كل تغير"يعتري الدال يعتري المدلول والعكس بالعكس" وعلى هذا نظر إلى العلامة على أنها يمكن أن تتجسد وتتكون من صورتين متلازمتين كونها اعتباطية (أي ليس لها تبرير)، فقد مثلها بوجهي القطعة النقدية اللذينّ يعدان

علامة واحدة فلا يمكن فصل كل واحد منهما عن الآخر، لأن الفصل بينهما يؤدي إلى ترك الفراغ في العلامة بحد ذاتها بناء على محتواها الذي يدل عليها وتجريديها من وظيفتها التي تقوم بها.

وقد مثل تبادل الأطراف لوجهي العلامة على النحو التالي:**(فاحوري، 1990، صفحة 12)**

الشكل رقم (01): يوضح تبادل الأطراف لوجهي العلامة



المصدر:(فاحوري، 1990، صفحة 12)

لكننا نجد لدى العالم اللغوي تشارلز ساندرس بيرس **(Charles Sanders Peirce)**مفهوما آخر للرمز مغاير تماما لمفهوم دي سوسير .

يختلف تداول مفهوم الرمز عند تشارلز بيرس عن الرمز عند دي سوسير هذا الأخير الذي أكد ووصف أن الوحدة اللغوية ما هي إلا نظام يتألف من صورتين مركبتين لا نستطيع وضع تفسير لواحدة منهما دون أن ترفقها بالأخرى، فالتصور الذي قدمه دي سوسير عن فهم الرمز والإشارات هو تصور من منظور واسع يشمل عملية التبادل بين السبب والنتيجة التي تنتج عنه ؛ أي أن الرموز في الأخير تمثل جملة من المعاني التي تخلق لنا صلة تواصلية بين سلوكيات الإنسان داخل الأنساق الاجتماعية ككل وبين نفسه كفرد من هذه الجماعة، فعملية التواصل هي العملية القائمة على التبادل بين المرسل والمستقبل بطريقة لفظية أو غير ذلك فالمعنى هنا لا يتحدد ولا يفهم إلا من خلال التواصل**(إيكو، 2010، صفحة 49)**.

لقد سعى الإنسان لإيجاد وسيلة للتواصل لأنه محاط بجملة من الأشياء التي تتطلب فهم سنن الحياة والسير حسب ظروفها، ولا يمكن أن يحدث هذا التواصل ، في نظر بيرس ، إلا من خلال اللغة باعتبارها همزة وصل بين الأفراد رغم ما توصل إليه الفرد من تواصل عن طريق الإشارات والإيماءات، نجد أن أي نمط من أنماط هذه اللغة يستلزم خلق فرص التبادل المستمر بين الأطراف من أجل بلوغ المعاني المراد الوصول لها، كون أن الدلالات والتفسيرات الناتجة عن التواصل هي حصيلة الثقافة والمجتمع عن طريق الفرد الذي يعد العنصر الأول والفعال في هذه عملية التواصلية.

ومن وجهة نظر تاريخية حاولت كل الدراسات والأبحاث الحديثة السيميائية منها والأنثربولوجية والأنطولوجية وحتى الفينومينولوجية أن تضفي ضمن مواضيع دراستها ومستجداتها كل أنواع الإشارات والعلامات التي تعمل على خلق روابط تواصلية بين كل الكائنات الحية، وتعتبر العلامات والإشارات من الجانب الشامل هي المادة الأساسية والجوهرية المشتركة التي تستخدمها هذه الكائنات من أجل خلق فضاء للتواصل.

فالعلامة استنادا للتعاريف الشائعة لدى الأفراد هي الوقائع والأحداث و المواكب التي تكشف المجاهيل وتحل المعادلات بالاتصال والترابط بين مجموعة من المتفاعلين (أفراد، جماعات) الذين نستمد منهم بدورنا الحقائق الأصلية الثابتة التي ترمز لها هذه العلامة.

وفضلا عن هذا اعتبر بيرس العلامات ماهي إلا روابط تكافؤية عديدة هدفها الأساسي يكمن في الوصول إلى الأسس النظرية لظواهر الطبيعية التي تخلق وتنمو مع الإنسان والتي غالبا ما تشمل كل العلامات المتواجدة في الكون الذي نعيش فيه وفسر هذا الأخير أن له أسس وشروط يقوم عليها وتعد سببا و مرجعا أساسيا لأي تفسير ما، فعملية بناء وإنشاء الفرد تتطلب المناوبة في الانتقال من وضع إلى آخر أي من الأصل الذي يعد علامة إلى المرجع الذي يعد المحيط الذي نشأت فيه العلامة وهذا الفرد والعكس صحيح فالعلاقة هنا علاقة رجعية يتم من خلالها تبادل السنن كونها "هي الشروط الكافية للعلامة"(إيكو، 2010، صفحة 49) .

وتفسر وجهة النظر هذه أن وجود العلامة يرتبط دائما بتوفر وتواجد مجموعة من السنّن أي شروط أساسية فالمبدأ هنا لا يعود لطبيعة الأشياء والكائنات كالإنسان أو الحيوان...،بل يكمن في العلاقة التي تحدث بين الأطراف في حدذاتها وسماها بالعلاقة **العرفية**[1]،أي أن رؤية علامة ما دائما ما ترتبط بوجود مؤشرات تدل على ظهورها مثل وجود الدخان دلالة على أن هناك نار، والبكاء دلالة على الحزن، والضحك دلالة على الفرح ، وتواجد الدموع علامة مرتبطة بوجود البكاء أي أن البكاء هو الذي تسبب في ظهور الدموع باعتبار هذه الأخيرة علامة ترتبط **بمؤشر**[2]يدل عليها وهو البكاء.

(1)**العلامة العرفية:** هي قانون أو عرف يأتي في شكل علامة وهي نمط يدل من خلال تطبيقيه على حالة متفردة.

(2)**المؤشر:** هو إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوي وبين شيء تدل عليه هذه الواقعة.

وبالرجوع إلى تصور دي سوسير للعلامة نجد أنها تتحول لأن تكون كيانا بالغ التعقيد وتندمج داخل الخطاب الفلسفي **(إيكو، 2010، صفحة 49)**.أي أن العلامة تنوب عن وجود شيء آخر، فالغموض يفسّر غالبا على تواجد شيئين متناوبين ومستترين يتطلب فهم واحد منهما ضرورة وجود الآخر فهو السبب الرئيسي في فهم الأنساق والحقائق الدالة عليهما "فالعلامة هي كيان بوجهين تتكون من الدال والمدلول"(إيكو، 2010، صفحة 55).

وتماشيا مع ما تم ذكره فقد اقترح موريس سنة 1946م ثلاثة طرق للتعامل مع العلامة كنوع من الدلالات باعتبارها أبعادا، أولا العلامة كبعد تركيبي الذي يتمثل في دراسة والتحليل الضمني للدال كعلامة بمعزل عن المدلول، ثانيا العلامة الترابطية بين الدال والمدلول تأتي مباشرة تحت لواء العلامة الأيقونة بعدّها علامة متطابقة ومتماثلة فكليهما يشبه الآخر، أما النوع الثالث العلامة بمفهوم الدليل تبحث في حقل أوسع من ذلك خلال وجود علاقة السبب بالنتيجة الناتجة عن تواجد علاقة رجعية بعلاقة فعلية أخرى كون العلامة رمزا ؛ فهي إذن علامة عرفية مبنية على تصورات الأفراد والمجتمعات**(الرويلي س.، 2000، صفحة 181)**.

وعليه فالرمز لدى بيرس هو العلامة عند دي سوسير، إذ يرى بيرس "أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتباطية عرفية فقط"(الرويلي س.، 2000، صفحة 81) ، وهذا يعني أن العلاقة التي تحكم الرمز تنساق وتتمحور حول الأعراف المعروفة والمتداول عليها بعيدا عن وجود سبب وجيه.

ويطرح تشارلز بيرس تعريفا للعلامة بأنها شيء ما ينوب عن شيء معين هو بدوره موضوعها**(Object)**،وبطبيعة الحال فهي لا تنوب في كل الموضوعات وبكل الاتجاهات بل تتنوع لتنوب بالرجوع إلى نوع من فكرة ما تسمى بالركيزة **(Graund)**أو المصورة ، والتي تنشئ في عقل الفرد علامة مماثلة هي المفسرة**(interetant)**.**(dani, 2013, p. 148)**

ومن جانب آخر ميز هيجل بين العلامة والرمز، فقد رأى أن ارتباط العلامة بالشيء الذي تدل عليه تكون في حد ذاتها علاقة اعتباطية لا أهمية فيها عكس الرمز الذي يحتوي الموضوع الخارجي في ذاته وجوهره، كرمز الأسد على الشهامة، ورمز الثعلب عن المكر، فهو من المستحيل أن يكون اعتباطيا لا تفسير له **(مصطفى، 2017، الصفحات 26-27)**

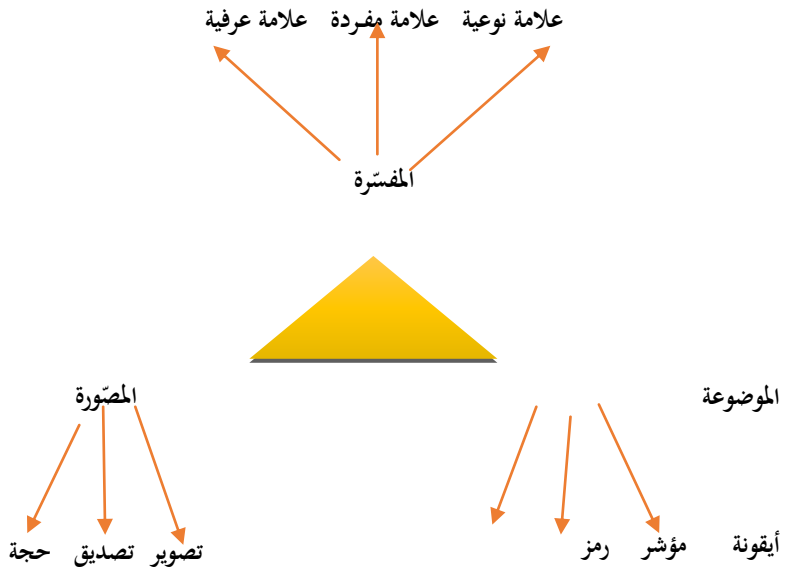
نلاحظ من خلال وجهات النظر السابقة أن هناك فرق بين ما طرحه دي سوسير وبين ما تناوله بيرس بخصوص العلامة والإشارة حيث يرى دي سوسير أن اللغة عبارة عن نظام من الإشارات لا حدود لها والتي تدل في جوهرها على علامة لفك التعقيدات أما بيرس فيرى أن اللغة ما هي إلا نظام من الرموز.

والفرق هنا بين الإشارة والرمز هو فرق بسيط كون أن الإشارة تحتوي في جوهرها على معنى واحد فقط ولا يمكن تبادل مراميها بين المجتمع، فالعلاقة الإيحائية الناتجة عن الإشارة والتي لابد أن نفسرها خاصة إذا ارتبطت بشيء معين وبوضعيات ما تتطلب منا تفسيرا جوهريا عميقا مبنيا على أساس عرفي نسميه رمزا ، ومن هنا تكون الإشارة ذات سياقات واحدة لكنها تتمحور بصفات مغايرة ومختلفة ؛ فنحن عندما نقوم بالإشارة إلى شيء معين فإن هدفنا من هذا كله هو تفسير وتحليل المعنى الذي تحتويه هذه الإشارة باعتبارها في الأخير رمزا لهذا المعنى يقودنا في الأخير إلى كشف المجاهيل.

ومن هذا نستنتج أن الرمز والإشارة هما شيئان مقترنان ومتصلان مع بعضهما البعض في أغلب الأحيان ونستطيع الحصول على أحدهما انطلاقا من وجود الآخر.

هذا ، و قد قسم شارلز ساندرس بيرس العلامة إلى ثلاثة (3) أنواع كما في الشكل التالي: **(dani, 2013, p. 149)**

الشكل رقم (02): يوضح تقسيم ساندرس بيرس للعلامة



المصدر:(dani, 2013, p. 149)

بناءً على المخطط أعلاه نلاحظ أن أي قسم من هذه التقسيمات يعد تفسيرات دلالية وظيفية ثلاثية التكوين، حيث يحمل كل عنصر من عناصرها مجمل معاني العلامة وعلاقتها بنفسها أو بموضوعها أو بمفسرتها ، فهي تنقسم إلى ثلاثيات.

فالأولى منها: تبعا لماهية العلامة في حد ذاتها نجد أنها تعد بناء تركيبيا ومفسرا لها يحتوي أو يقسم هذا الجانب إلى **علامة نوعية**[1]**،وفردية**[2]، وعرفية.

أما بخصوص الثلاثية الثانية: فهنا تمثل العلامة وعلاقتها بموضوعها وهي بدورها تعد بعدا دلاليا، الذي يحتوي على الأيقونة والمؤشر والرمز.

الثلاثية الثالثة: تمثل العلامة بصورتها حيث لها بعد من الأبعاد التداولية التي تشمل التصوير والحجة والتصديق.

من خلال ما سبق نجد أن الرمز يعد الجزء الثالث من الإشارة عند بيرس فهو يشير إلى الموضوع في حد ذاته والمشار إليه، فكل العبارات واللغات والإشارات هي رموز باعتبارها "النوع والقانون والسمة العرفية"(سافان، 1992، صفحة 104). فالرمز غالبا ما يتم ربطه بموضوعه الذي يدل عليه إذن فهو نمط أو نسق عام أو شيء بديهي متعارف عليه، في ذاته ولحد ذاته في الطبيعة التي يمتاز بها والمتواجد فيها فهو لا يحصل إلا بوجود خاصية ثنائية مماثلة مع مدلوله الذي يدل عليه.

يمكننا القول أن السيميوطيقا لدى بيرس هي التداول والتواصل بين أطراف الواقعة فهي تعتمد في تفسير وتحليل أبعادها الدلالية على تركيب أي موضوع معين من خلال حدوث هذه الدلالات في نفس الوقت ، فالعلامة هي الحدث والمؤشر هو سبب وجود الحدث كون أن العلامة والمؤشر مرتبطان مع بعضهما البعض موضوعيا ولو أعطينا مثالا على ذلك بالحزن ، سنجد هذا الأخير هو علامة والبكاء هو الموضوع والعلاقة بينهما هي أن إشارة الدموع دلالة على البكاء فالحزن والبكاء والإشارة يحدثون في نفس الزمن.

وخلاصة القول إننا لا نستطيع إنكار أهمية الرموز في جل الميادين المعرفية والتواصلية فهي قادرة على تمثيل كل الموضوعات المبنية وكشف كل العلاقات القائمة بينها، فهي لها دور في توسيع دائرة

(1)**العلامة النوعية:** هي صفة تلعب دور العلامة مثل نبرة الصوت أو رائحة العطر.

(2) **العلامة الفردية:** المصطلح مكون من sin المأخوذة من single بمعنى مفرد أو بسيط وبمعنى الشيء أو الواقعة الحقيقية بوصفها علامة ما.

الاتصال والتواصل بين الكائنات، كون هذه الأخيرة(الرموز) وسيلة فعالة للتعبير عن كل الأنماط العديدة من عمليات الإبداع والإبلاغ فمن خلال الرمز يمكن إيصال أفكارنا إلى الغير داخل أنساق البنى الاجتماعية التي تحكمها ثقافات عالمية بطريقة مغايرة مختصرة وهادفة ، ومما لاشك فيه أن التواصل الناجح هو الذي يخدم رغبة الغير بشكل خاص وبالغ قد يكمن في سلوكيات أو التعاملات بين الأفراد أو في نقل الأفكار ووقائع وأحداث بطرق غير مباشرة هدفها إيصال معان ونقلها إلى الأجيال من خلال تداولها سواء بطرق مختصرة أساسها الرموز والإشارات أو بطرق تعبيرية تفسيرية في وجود اللغة .

3.1.2الرمز في الدراسات الأنثروبولوجية:

تم تداول مصطلح الرمز في العديد من المجالات بصفته إشارات وعلامات تمتاز بتركيبها المبهم في بعض الأحيان والبسيط في البعض الأخر، كما أنه خضع إلى استعمالات وتحليلات داخل أنساق اجتماعية وسياسية كونها تخدم وظائف المجتمع الذي يتركب من مجموعة من الأفراد تحكمهم تلك الرموز بغية التواصل وتحقيق الأهداف ، ولعل من المجالات التي استحدثت هذه الدراسة بشكل خاص هي الأنثروبولوجيا.

إن كلمة الأنثروبولوجيا لدى علماء الإنتربولوجيا **(Anthropology)** هي مصطلح إنجليزي مستوحى من أصل يوناني مكون من جزئين أنثروبوس **(Anthrops)** ويعني الإنسان و**(Logos)** لوجوس ويعني العلم، وبذلك فالمعنى اللفظي لكلمة الأنثروبولوجي هو علم الإنسان أو العلم الذي يقوم بدراسة الإنسان**(الشماس، 2004، صفحة 13)**

وعلى هذا فإنّ الأنثروبولوجيا تدرس الإنسان وأوجه التشابه والاختلاف بينه وبين الكائنات الحية ككل ومن جهة أخرى بينه وبين الإنسان نفسه ، ولم تهتم بدراسة الإنسان كفرد فقط كما سبق التعرف عليه في الدراسات الأخرى بل تهتم بدراسة الإنسان كفرد ومجتمع في الوقت ذاته بكل أجناسه وأعراقه، ودراسة أفعاله اليومية و أحداثه الاجتماعية والثقافية وحتى السياسية التي تتخللها بعض الرموز و الإيماءات من أجل التواصل، وفي هذا الصدد قال شنايدر **(D ,Shneider) "إن الرموز السائدة في أي مجتمع من المجتمعات تنظم في شكل من الأشكال بحيث يتلاءم كل نسق منها مع أحد مجالات الحياة"(قريطم، 2010، صفحة 89)** ،فخصوصية الإنسان هنا تكمن في إدراك الرموز وصياغتها حسب و ضمن موضوعاتها التي تتناسب معها باعتبار أن الرموز ماهي إلا نسق من الدلالات فإذا فقدت وظيفتها فإنها لا

تنعدم بل تبقى مستمرة كإشارة أو كملمح يقرب لنا صورة الأشياء بطريقة مباشرة أو غير ذلك ، وتنطوي وظيفتها هنا طبقا لما هي متواجدة عليه في مجال من المجالات التي تستدعي استخدامها فيها.

من خلال أبحاث الأنثربولوجيين والعلماء المهتمين بعلم العلامات أو ما يسمى بعلم الرموز، نجد أن الرموز هي أنساق دلالية تواصلية اتصالية تحدث نشاطات فعلية متعارف عليها داخل المجتمعات ؛ وبصورة أخرى فهي تؤخذ دائما من رحم الوقائع والأحداث التي تنشأ مع الفرد فلا نستطيع أن نعطي مفهوما ثابتا لها لأنها تتغير بتغير الآراء وبتغير السلوكيات الفعلية التي تنتج من قبل الفرد وتفاعله مع بيئته ولعلها تشمل وتضم اللغة عند (جورج ميد) وتفسر وتحلل لتعطي لنا المعاني والدلالات لدى(بلومر) كما بإمكانها أن تعبر عن الانطباعات والصور التي ترسم في ذهنية كل الأفراد لدى (قوفمان) وغيره من العلماء كتفاعلات رمزية بين الأفراد والمجتمعات هذا ما سوف نراه في هذا الجزء من الدراسة.

انطلاقا من مفهوم الرمز والإشارة لدى دي سوسير واصلت الدراسات والأبحاث مسارها بتناول الرموز في شتى المجالات بناء على خصوصية التوجه ومساره نحو اختصاصات جمة، مما أعطى له حظا وافرا في مجالات وميادين عديدة خاصة في القرن العشرين.

لقد ذهب ليفي شتراوس إلى تفسير الرموز وتناولها على أنها مركبات بنائية مغلقة عكس ما رآه جيرتز**(Geertz)** بوصفها نصوصا تتكون من أجزاء اجتماعية**(شارلوت، 2009، صفحة 309)**؛لأن الإنسان منذ نشأته تواجد بشكل مرتبط مع محيطه كعضو مكون له يخلق فضاء حضاريا متنوعا بتنوع الوجهات والاحتكاكات التي تنتج بينه وبين المحيط الخارجي؛ مما يعني أن "أي تفاعل اجتماعي لا يتم إلا من خلال محيط ثقافي"(قريطم، 2010، صفحة 89) .

بناء على هذا وعلى المنهج البنيوي الذي يهتم بالكشف عن العلاقات الخفية التي تحملها الرموز معها كالظواهر في جوهرها أكثر من اهتمامه بالرموز في حد ذاتها أعطى **(تشراوس، 1998، صفحة 67)** للرموز معاني ودورا أساسيا في عملية الاتصال الثقافي كونها تحيي الموضوعات المبهمة غير مفهومة، فالوحدات الأساسية للغة رغم تعقيدها تعطي تعريفا شاملا وافيا للوحدات الرمزية، حيث يعتقد شتراوس أنه لا يكمن البحث عن معنى حقيقي للرمز بشكل شامل، بل يجب البحث عن دراسة تفكير البشر في مختلف الثقافات من خلال أماكن تبادل هذه الرموز وعلى غرارها يستوحي منها جل عمليات التواصل التي تكشف

الحيثيات المبهمة لها. ويرى أن عمليات الاتصال مجرد تبادل وتلقي شفرات يمكن أن تنطوي على لغة رمزية وغير ذلك في مجتمع ما أو ثقافة ما.

ومن جهة نظر أخرى يؤكد كاسيرر على ضرورة التمييز بين الرموز والإشارات كونها –الإشارات– هي اللغة المشتركة بين الكائنات الحية ككل بما فيها الإنسان والحيوان، في حين أن الرمز يحمل دلالات رمزية فإعطاء الحيوان بعض ردّات الفعل هو بالتأكيد ناتج عن لغة إشارية تعبر عن ذاك الفعل**(مخوخ، 2017، صفحة 273)** وتفسر وجهة النظر هذه بأن الرموز والإشارات ما هي إلا عناصر متباينة ومتضادة من عالم اللغة يتم من خلالهما معرفة سلوكيات الكائنات الحية ككل وتفسير معانيها داخل ظواهر اجتماعية أو كونية المتواجدة فيها كموضوعات أو روابط تواصلية.

يرى الدكتور زكريا إبراهيم أن ليفي شتراوس لا يتطلع للظواهر المنفصلة عن بعضها البعض بل يرى أنه يجب مقابلتها من أجل الوصول إلى التماثل بينها، وبناء على هذا قدم شتراوس الظواهر والأنساق الاجتماعية كحلقة تواصل تكمن في فضاء أعمق وأوسع بوضع تفسير آخر حسب ما جاءت عليه ضمن ظواهر اجتماعية ما لدلالتها**(فهيم، 1986، صفحة 178)**.

ومن زاوية أخرى تبنى كوفمان فكرة حتمية الاتصال ويرى من خلالها أننا نستطيع إرسال رسائل وتلقيها عن طريق إشارات تعبر منا عن تواصلنا رغم تحلينا بالصمت**(Lounis, 2008, p. 725)**، ومن هذا أكد قوفمان على أهمية استخدام الإشارات والرموز بين الأفراد كونها تحتوي على معاني ثقافية عديدة تصاحب نمو الفرد ذاتيا داخل مجتمعه الذي تحكمه عادات ومعتقدات وقيم وداخل هذه الرموز ، فاستخدام هذه الأخيرة يأتي بشكل إلزامي لأننا لا نستطيع فصل الفرد عن الممارسات الاجتماعية الدينية منها والعقائدية وبهذا عن ثقافته.

إن عملية التواصل يتجاوز كل الفروع والآفاق سواء أكانت شفوية أم كتابية، ولهذا حدد شتراوس ثلاثة مستويات من التواصل: **(فضل، 1991، صفحة 55)**

1. تواصل البناء.
2. تواصل الرسائل.
3. تواصل الثروات والخدمات.

تماشيا مع هذا الطرح يعدّ الرمز سلوكا جوهريا متعارف عليه يحمل داخله عدة وظائف توزع حسب ما ينطوي عليه كل موضوع ما لدى الثقافة البشرية بشكل عام، أما بخصوص طرق التواصل بين كل الكائنات الحية فيكون ذلك بالإشارات والإيماءات التي تورث أو يكتسبها الفرد تلقائيا وبفطرة حتى أنه لا يمكن تغييرها أو تعديلها إطلاقا فهي ولدت لتكون ماهي عليه وما نحن إلا أجيال نتوارثها فطريا وحتى لا يمكننا الغوص في دلالتها كونها أصبحت عادة متكررة لا رأي فيها في بعض الأحيان، وإن الرموز التي يتم تداولها وخلقها في الأوساط الإنسانية كنسق ونظام من اللغات التي يتم تداولها لغرض ما، ماهي في الأخير إلا خدمة ووظيفة رمزية أتاحت للإنسان سبلا عديدة بأن ينتج اللغة لتكون جزءا من الكل والثقافة لتكون الكل الذي يشملها وكل ما يصاغ ضمنها وما يترتب عنها في جل الميادين، يعني هذا أن الفرد لا يستطيع أن يتفاعل مع غيره بعيدا عن اللغة الإشارية أو الرمزية أو حتى اللفظية باعتبارها أحد مكونات المجتمع لأن المجتمع ما هو إلاّ جملة من الممارسات والسلوكيات بين الأفراد التي ينتمي إليها في عالمه الحسي الذي ينتج عن تفاعله المادي أو المعنوي الناتج عن هذه الانفعالات التي تصاحب في الأخير تفاعله مع الأخرين فمادام "الإنسان خرج من عالمه المادي فإنه يعيش في عالم رمزي"(كاسيير، 1961، صفحة 11)، فالرموز ماهي إلا حوصلة اجتماعية ناتجة من الأفراد ومكتسبة من المجتمعات تحدد سلوكهم عبر الثقافات، باعتبار اللغة رمزا حيا والدين رمزا عقائديا والفن رمزا جماليا وكل هذه العناصر التي ذكرناها مبنية وتتكون ضمن هذا العالم الذي يحدد وينتج ويصدر الرموز بشكل قصدي بغية الدلالة على الحياة التي يعيشها المجتمع وتفسيره لها انطلاقا من الرموز التي يتداولها والإشارات التي يتعامل بها كون "الإشارة عاملة والرموز دالة"(كاسيير، 1961، صفحة 78)

كما تميز "تينر"باستغلاله للرموز كطابع تواصلي في حقول الأفراد والمجتمعات "إننا مجتمعات نسيطر على العالم بواسطة العلامات ... ونحن بدورنا نسيطر على أنفسنا بواسطة الرموز"(شارلوت، 2009).

وخلاصة القول أن المجتمع هو الركيزة الأساسية التي تعطي مفهوما خاصا للرمز والذي يضفي معاني على تلك الأشياء المحيطة به والتي يكتسبها ويكسبها رونقها فتصبح بذلك الرموز ذات دلالات ومعاني يتم تداولها بشكل مستمر عن طريق لغة لفظية أو غير ذلك،كون أصلها في الأخير رمز ترعرع في رحم الكهوف منذ الأزل، وعبر عنه الفرد بشعرية مقروءة وظواهر اجتماعية وسياسية عايشت هذا الفرد في فترة من فترات حياته . وعلى هذا الأساس أكد ليفي شتراوس أن كل المعاني والدلالات تصب في جوف واحد ولا نستطيع خلق وإنتاج وتركيب أي معنى بعيدا عن جوهره وموضوعه الأصلي الذي يحتويه ودلالاته الواسعة

التي تنساق من خلاله كشكل منفرد ومستقل عن غيره من الأشياء، فالرموز حلقة مترابطة ومتصلة فيما بينها وبين الفرد والمجتمع وهذا الأخير وثقافته.

في حقول التقارب التي نلمسها غالبا بين مختلف العلوم حاولنا أن نستفيد في هذه الدراسة من المفكر الأنثروبولوجي للعالم الأمريكي كليفورد غيرتز(**Clifford Geertz**) الذي تندرج أعماله ضمن الرموز الدينية، باعتبارها نقطة اهتمام في الأنثروبولوجيا الثقافية أو بالأحرى الرمزية.

لقد اكتفى جل مفسري البناءات الرمزية كمؤرخي الديانات بإعطاء تصنيفات للرموز على حسب الظواهر الكونية كون أن الرمز غالبا ما يفسر حصيلة المتطلبات العضوية داخل الحقل الاجتماعي المادي الذي يقودنا إلى المسار الأنثروبولوجي(**جيلبير، 2006، صفحة 21**)

خمّن سميث (**Smith**) في كتابه(**The Religion Of The Semits**)إنّ تواجد الأديان في حياة الفرد ليس مرتبطا بإنقاذ الأنفس فقط بل أوسع بكثير من ذلك، فالحفاظ على تواصل المجتمعات على خطى ثابتة لا يخلق التعسف والغطرسة بينهم(الأفراد) إطلاقا وبين سلطتهم لأن المجتمع بصفته مجموعة من الأفراد الذين لهم السلطة الكاملة في تبني وخلق الأفكار وتحويرها ضمنيا يعمل على حماية القوانين والمحافظة على الأنظمة الأخلاقية ككل(**ريفيير، 2015، صفحة 76**).

تنطوي وجهة النظر هذه مع ما طرحه(**غيرتز، 2009، صفحة 152**) في كتابه (**تأويل الثقافات**)حيث يرى أن الدين في أحد تفرعاته يساهم في إعادة بناء الأفكار التفسيرية كمفهوم رمزي في الشكل الكامل للواقع هذا من جهة ومن جهة أخرى يدعم التعبير عن العواطف والمشاعر النفسية والانفعالية؛ وأن الدور البالغ في تحليل الظواهر الثقافية بشكل عام يكمن في في اعتبار هذه الظواهر ركيزة أساسية لبناء الحقائق الإنسانية منذ الأزل، فهي تحمل في طياتها تفسيرات ومعاني مادية ومعنوية تحتاجها الكائنات الحية في تعاملها مع بعضها البعض لأنها في الأخير ماهي إلا أنظمة وأنساق رمزية تخدم وتنشط الحلقة الإرثية التي تخلفها هذه الكائنات عبر العصور.

يعني هذا أن الحلقة الجوهرية للديانات تتماشى سلفا مع السيرورة الخلقية للأفراد فبالدين تخلق بعض الروابط الرمزية التي تعزز نشأة المجتمع وتوسعه في نطاق منضبط كما سبق ذكره في الشعائر والطقوس الدينية التي يعبر عنها الإنسان بلغة رمزية تتخللها العبادة والخضوع، فالدين هو بمثابة حلقة تحيط بالفرد داخل مجتمعه يفرض له ثقافة محددة تميزه عن غيره من المجتمعات ، و كمثال على ذلك الروابط الدينة التي تحكمنا

كمسلمين،وتفرض علينا الاقتداء بالسنة وطاعة الله في جملة من الرموز تميزنا عن غيرنا من المجتمعات فبمجرد رؤية الكعبة الشريفة يتبادر في ذهن أي فرد خارج الديانة أنها رمز للإسلام، وكذا الحال في رمز الحجاب للمرأة وغيرها من الرموز ولا تتوقف الرموز فقط في علامة الأشياء بل نجد الرموز الدينية الإسلامية حتى في الألفاظ كما هو الحال في اسم (محمد) ،(فاطمة) ،(عائشة) وغيرها من الأسماء العربية فهو دلالة على اسم عربي إسلامي إذن فالدين هو السلم الصاعد لانتشار الثقافات الرمزية في حدودها الواسعة والمضبوطة.

وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن الرمز هو الرابط الوثيق الذي يجعل من الحقائق الاجتماعية متماسكة في عمقها **الأثنوغرافي**[1] وتعقيدها النظري، وبعد هذا تضفي الوظيفة الرمزية تدفقا للأفعال الدينية وخاصة الطقوس**(Abadia, 2009, pp. 33-34)**.

ويمكن أن نتكلم ولو بقليل على تحليل الظواهر الدينية تماشيا مع الأبعاد الثقافية باعتبار الثقافة هي الحلقة الأوسع التي تلتئم فيها كل الظواهر الاجتماعية والانطباعات الأخرى التي تنتج عن سلوكيات الأفراد وتفاعلهم مع بعض البعض، فالظواهر الثقافية ماهي في الأصل إلا ديانات مختلفة المبادئ ولكنها تتجسد من خلال الرموز لضمان استمرارها عبر الأجيال. فالنظم والأنساق الداخلية الكامنة لخلق المعاني ماهي في الأخير إلا دين داخل الثقافة التي تنشئ عموما نظاما رمزيا**(Geertz, 2010, p. 116)** .

نلاحظ من خلال هذا أن هناك ترابطا عميقا بين الحياة الثقافية والحياة الدينية من خلال الظواهر الاجتماعية التي يعيشها الإنسان والتي تضمن استمرارهما نحو المحافظة والتجديد لهذا أكد غيرتز أن على الباحث الأنثروبولوجي أثناء قيامه بدراسة وتحليل أنساق الظواهر الثقافية أن يأخذ على محمل الجد الاتجاه أو النسق الثقافي لتفسير الديانات باعتبار أن الدين عنصر أساسي وهام فهو الشيء الخالق للثقافة الكونية ككل**(Geertz, 2010, p. 111)**.

تتماشى وجهة نظر "غيرتز" مع وجهة نظر "دوركهايم"الذي يعتقد أن العلاقات بين الأشياء المقدسة هي علاقات جد شفافة وواضحة ، و علاقات رمزية بعيدة عن الحياة الفطرية ناتجة من حقول الطبيعة وعظمة الكون، فهو يرى أن المشاعر الدينية تؤول إلى الزوال بدون توفر الرموز واستمرارها، كون الحياة

(1) **الأثنوغرافيا:** أو يسمى وصف الأعراق البشرية (مشتقة من الأصل اليوناني إثنوس ويعني ناس وشعب وأمة، وغرافو ويعني الكتابة) أي هي الدراسة المنهجية للناس والثقافات.

الاجتماعية بكل أنماطها وعبر تاريخها هي في أمس الحاجة إلى الرمزية الواسعة لتضل على قيد الوجود(**الماجدي، 2012، صفحة 76**). يفسر هذا أن مدى نجاعة وأهمية الرمز في حياة الفرد، تكمن في ضمان عدم فناء المشاعر الدينية فلابد من بلورتها وصقلها في الرمز هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى فإن استمرارية الحياة الاجتماعية مرهون باستعمال الرمز الذي هو بعيد عن الجانب الفطري، فالرموز لا تخلق فطريا مع الإنسان بل يعمل الأفراد على صقل هذه الرموز بينهم من خلال تجربة حياتهم اليومية في التواصل والمعرفة لتكون في الأخير إرث معنويا وماديا في بعض الأحيان متداولا بين الأجيال.

هذا ، و يعتقد جيرتز في مقاله الموسوم تحت عنوان (الدين كنسق ثقافي) أن "الدين من حيث الأساس هو نسق فرعي موحد للكل الاجتماعي، و وسيلة بالنسبة للأفراد ليفهموا العالم"(نيلسون، 2013، صفحة 156). هكذا يصبح الدين في رأيه شبكة متداخلة فيما بينها لتفسير الثقافات.

4.1.2. أنواع الرموز:

اختلف الباحثون في تحديد أنواع الرمزو مستوياتها؛ فمنهم من يقسم الرمز إلى الرمز الأسطوري، و الرمز الديني، الرمز التاريخي، الرمز الصوفي ، ومنهم من يقسم الرمز إلى الرمز الطبيعي ، الرمز البشري، الرمز الحيواني، و الرمز الفلكي ، و منهم ثالث يقسم الرمز إلى الرمز الشخصي، الرمز السياقي، و الرمز التقليدي ، و رابع يقسمها إلى رموز الفن ، رموز الحياة ، رموز الأديان ، و هذه التقسيمات لأنواع الرموز تدل على أن مجالات الرموز اتجاهاتها واسعة ، لذلك سنقتصر في الحديث عن أنواع الرموز عن البعض منها فقط خاصة تلك التي لها رمزية غنية جدا و متجاورة فيما بينها و نجدها في كل الثقافات و نقصد بها البشر و الحيوانات و الطبيعة .

يمتلك الإنسان أو البشر رمزية خاصة و قد تميزت في هذا المجال المرأة بمكانة خاصة فهي منذ القدم رمز الخصوبة لأنها بطبيعتها الخلقية تعمل على نقل الحياة باستمرارية دائمة كونها أما منها تولد البشرية . **(فيليب، 1992، صفحة 244)**.

سنركز على رمزية بعض أجزاء الجسد البشري أو المكونات الجسدية للإنسان بدل المقارنة بين المرأة و الرجل . و هكذا مثلا نجد أن الشجاعة تنحصر عند بعض الشعوب البدائية في الجمجمة باعتبارها المكون الأساسي لجسم الإنسان، ولقد أخذت طابعا رمزيا لدى بعض الشعوب كدلالة منهم على القيادة والسيطرة والتغلب على العدو.

وطوق الجماجم غالبا ما يرمز للألوهات الشرسة والمحاربة لدى الشعوب الإميرندية والهندية**(فيليب، 1992، صفحة 245)**، فنجد أن كثيرا من الرجال المتصفين بالبطولة والشجاعة يفتخرون بقطع رؤوس أعدائهم في الحروب وتقديم جماجمهم كرمز للنصر وبراعتهم القتالية.

ولقد أكد علماء **الإثنولوجيا**[1]وعلى رأسهم البرفسور هاستر أن طقوس الجماجم تعد من الطقوس التي وجدت منذ زمن بعيد وبشكل قاطع قبل التاريخ ولازالت قائمة في مختلف بقاع الأرض كون "الجمجمة رمز للموت" (سيرنج، 1992، الصفحات 246-247).

أما العين فترمز إلى: "الإله الأب"**(سيرنج، 1992، صفحة 264)**في الرمزية المسيحية."ومن بين العلامات الماسونية ترمز العين إلى الشمس"(سيرنج، 1992، صفحة 265).كما ترمز للتضحية والحماية والشفاء من الأمراض والصحة الجيدة .

و قال عنها "جوته""إن لم تكن العين من طبيعة شمسية ، فكيف يمكننا أن نبصر الشمس"(سويفي، 1980، صفحة 265).وبناء على هذا فالعين بطبيعتها الشبيهة للشمس عدت رمزا دالا لها في بعض الحضارات التي اكتسبت خاصيتها وانطباعها السلبي من أشعتها اللاسعة الحارقة ناهيك عن جانبها الخفي والباطن .ولدى بعض الشعوب العربية ترمز وتدل على الأمور الشريرة والسيئة في بعض الأحيان، وإلى يومنا هذا لايزال المسلمون العرب يخشون العين الشريرة والحاسدة ويتحسسون منها في حياتهم اليومية ، واعتبروها عائق لشؤونهم كونها حالة مرضية تصيب الإنسان وتتراكم عليه عبر الزمن ففي بعض الشعوب يقومون بتصوير سمكة على جدران منازلهم للوقاية منها، وغالبا ما نجد هذا النوع متواجدا في الشعوب البربرية وكذا في الأضرحة التابعة للمقابر والزوايا وغيرها من الأماكن التي تتراكم فيها الطقوس العقائدية في تونس والجزائر والمغرب وغيرها من الدول العربية.

الصورة رقم (01): توضح عينا تلعب دورا حاميا من الأمراض في مصر القديمة :لاحظ النسر، رمز مصر العليا، ومن الجانب الآخر الكوبرا، رمز مصر السفلى.

(1) **الاثنولوچيا:** فرع من فروع **الأنثروبولوجيا**، هي علم دراسة الإنسان ككائن ثقافي عرفها هوبل *Hoebel*بـ: أنّها تختص بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها بطريقة منهجية ،تهتم الأنثروبولوجيا بدراسة الأجناس البشرية الموجودة في الوقت الحالي أوالتي اختفت خلال الآونة القصيرة.

المصدر:(سيرنج، 1992، صفحة 266).

تصحب الزخارف المرسومة على المنحوتات وغيرها من الأواني بعض الرسومات الخاصة بالعين في أغلب الأماكن القديمة. ولعل الحضارة الفرعونية من بين الحضارات التي أخذت بهذا الطابع لذلة نجد ترسيخ عين الأودوجا **(oudjat)** المغايرة لعين الإنسان وعين حورس في بعض المنحوتات**(سيرنج، 1992، صفحة 267)** .

تعد اليد العامل الأساسي في تطور سيرورة الفرد كونها عملت على صنع الأدوات التي خصصها الإنسان لأغراضه اليومية، وبهذا ازدادت أهميتها وخاصيتها لدى الإنسان كوسيلة لصنع الأواني والألبسة والمنازل... وغيرها هذا ما يجعلها مرتبطة بقدرتها الخلقية في تلبية حاجات الإنسان منذ الأزل إلى يومنا هذا.

ونجد أن اليد قديما كانت ترمز للذكاء ولهذا قال الفيلسوف الإغريقي(أناغزاجور Anaxagore) عن رمزيتها حيث :**"إن الإنسان ذكي لأن لديه يدا"**(سيرنج، 1992، صفحة 269).

و نظرا إلى أنه لا يسعنا أن نتكلم عن رمزية جميع أجزاء الجسد البشري جملة وتفصيلا، سنكتفي بهذا القدر منها ، و في ما يلي صورة توضح بعض الرموز الآدمية ودلالتها التعبيرية:

الصورة رقم (02): توضح بعض الرموز الآدمية و دلالتها التعبيرية

م	الشكل	الدلالة الرمزية
١		رجل
٢		رمز آخر للرجل
٣		امرأة
٤		رمز آخر للمرأة
٥		أشخاص
٦		أشخاص جالسين
		مسارات الأشخاص
		مجموعة من النساء
		شخص بالغ وطفل

المصدر:(عمران، 2016، صفحة 175)

ننتقل الآن إلى رموز بعض الحيوانات التي أخذت بعدا واسعا في أغلب الحضارات والدافع الذي جعلنا نتطرق إليها دون غيرها هو تواجدها المشترك لدى أغلب الشعوب.

يعتبر الأسد أشهر الحيوانات ، و يقترن وجوده بالشجاعة والقوة بشكل عام لأن وجوده مرتبط بقوة الملك وسط الغابات التي تعج بالحيوانات المتعددة التي يفرض فيها سلطته بشكل دائم.

تتواجد رموز الأسود في الحضارات كحارس على الأبواب الأمامية للمباني والمعابد التي تعمل على صد قوى الأعداء التي تحاول الولوج إليها وامتلاكها كما يرمز كذلك المصريون القدامى للإله **(رع)** برمز الأسد"إني إله ذو رأس الأسد أنا رع"**(تيبو ر.، 2004، صفحة 28)**.

الصورة رقم (03): تمثل الأسد يخرج من الحائط الخارجي لمعبد دندرة

المصدر: مأخوذة من

https://www.facebook.com/163961387146203/photos/a.206542086221466/322987644576909/?type=3

يرمز كذلك الأسد في الفن الأيقوني المسيحي للدلالة على صور الرهبان ويرتبط رسمه وهو يصلي في أغلب الأحيان في الصحراء بجانبه، كما ارتبطت صورة القديسة مادلين بالقديس بولس المدعو الراهب على صورة لأسدين **(فيليب، 1992، صفحة 97)**.

أما الحصان فيعد من العصور القديمة إلى عصرنا هذا من الحيوانات الأليفة التي تمتاز بالقداسة و التمجيد ، فقد تغنى به العديد من الشعراء العرب ، وجاء في صحيح البخاري عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ ((الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة))(الألباني، صفحة 3564) ، بالإضافة إلى ذلك غزت صور الأحصنة منذ القدم قلوب اللوحات الفنية كما أنه كان وسيلة للتنقل في العصور البورجوازية وكان أنيسا للشعوب أثناء الحروب القتالية وغيرها ...

غالبا ما ترمز الخيول إلى القوة والخير، والصبر، والسلطة،والانتصار فهي مركب مريح وقائد صنديد في جل الحروب العسكرية، وقليلا ما نجد رمزيتها مرتبطة بالشر.

وفي بعض الأمكنة كإيران كان يعتبر "الحصان المجنح رمز التجلي للرب (فيريتراجنا) (الممثل لدى الإغريق بهيراقلس)"(سيرنج، 1992، صفحة 61).

هذا ، وصنف الثور رمزا للقوة وعلامة للخصب في بعض المناطق وقدرته على تصدي العقبات في بعض المناطق .وقد ارتبط ظهور الثور في الحضارة المصرية في عهد الأسرة الملكية بإله الزراعة فكان رمزا للخصب**(فيليب، 1992، صفحة 49)**، ناهيك عن الرموز البقرية المتواجدة في الحضارات ما قبل التاريخ الآرية فقد ظهرت بمثابة الصورة الشبيهة للحصان، حيث يلعب الثور الدور التخيلي نفسه الذي يلعبه الحصان**(جيلبير، 2006، صفحة 56)** .

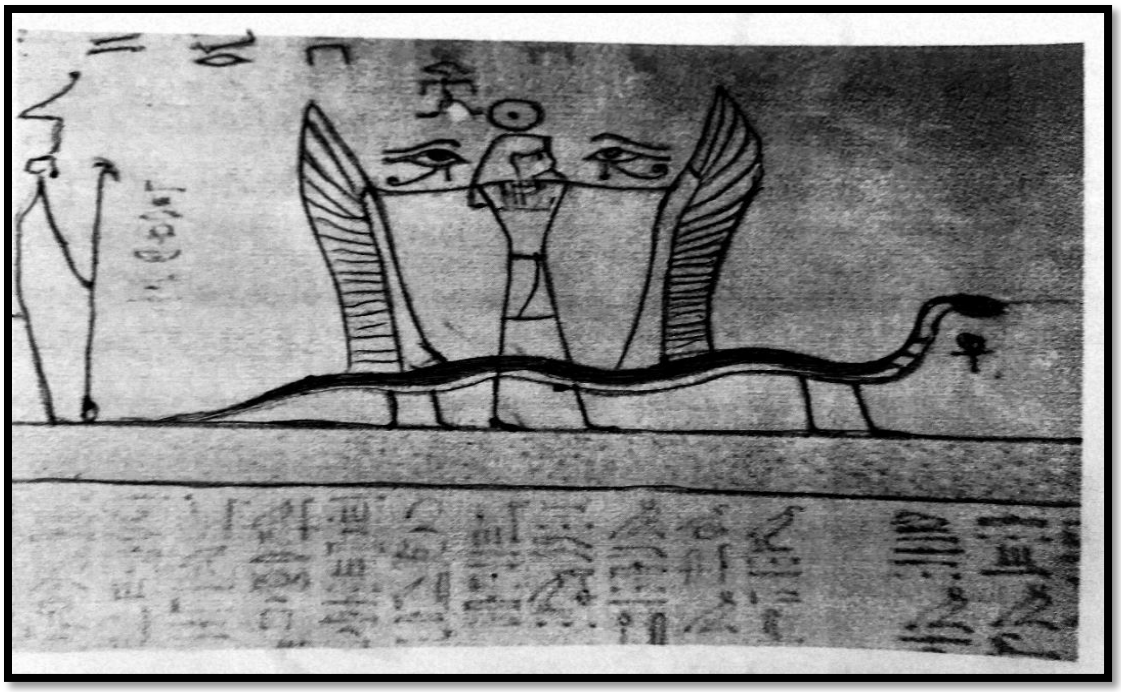
كما تتصف البقرة بالقدسية العظيمة كالأم الحامية التي تبث الحياة في أجساد أولادها بإعطائهم المادة الأولية للتغذية وهذا ما نلاحظه في الصورة الموالية (04) الممثلة للبقرة التي كان يطلق عليها اسم الربة**(حاتور)** المرضعة لفرعون .

الصورة رقم (04): تمثل الربة حاتور ترضع فرعون

المصدر :(مندراوى، 24 ابريل2014)

ولا نترك الرموز الحيوانية دون الحديث عن الثعابين التيترتبط لدى الإنسان بالموت والخطر نتيجة سلوكها العدائي الغدار عموما. ولقد ورد في اللغة العربية على لسان ابن منظور"أن اشتقاق الزواحف من الفعل زحف تعني، مزاحف الحياة أي الآثار الانسيابية"(منظور ا.، 1984، صفحة 1817)، وفي التوراة ترمز الثعابين و الحيات للمكر والخداع كونها تدل على الشر والشيطان الذي أغوى حواء بذنوب التكبر التي لاتغتفر(فيليب، 1992، صفحة 125) .

الصورة رقم (05): تمثل حية مجنحة ذات مقام معبد طيبي من وادي الملوك جني جام



المصدر:(سيرنج، 1992، صفحة 140)

كما تفسر الحيات في بعض مناطق الكونغو المتواجدة في وسط إفريقيا كرمز للخصب فهي غالبا ما تمثل في الرسومات على "هيئة ثعبان منتصب"(كلارك، 1988، صفحة 17)، ويدل وجودها –الثعابين– على الحماية وتعد مرافقا عظيما للأموات في الجنائز وهذا ما نجده في بعض الأساطير المصرية القديمة .

يحتوي متحف الإسكندرية تابوت خشب شكله (يحتوي على صورة للآلهة إيزيس) مجنحة بالإضافة إلى الكتابة الهيروغليفية التي تنتهي بوجود وجهين للإله أنوبيس يتورك على الأريكة مع وجود حيّة كبيرة على جانبي التابوت به جثة السيدة ملفوفة بالكتان**(حامد، 2004، صفحة 357)**.

خلاصة القول لم يقتصر وجود الثعابين على الحماية الجنائزية فقط في مصر الفرعونية ، بل كان كذلك رمزا للعلم والحكمة الكونية والثبات في بعض القبائل ولدى بعض الشعوب لأن حياته مرتبطة بالأرض دائما كونه يتخذ منها أوكارا له.

إذا انتقلنا إلى الرموز الطبيعية فمما لا شك فيه أن الشجرة من بين الكائنات الخلقية التي اختارها الله أن تجاور البشر وتكون الأنيس له في التغذية وتقاسمه معها ظروف الحياة ، كما تشترك معه في الحياة الدنيوية وتكون الرفيق دائما يوم الآخرة، فبطابعها التكويني الخلقي بداية من جذورها الممتدة في الأرض و وصولا إلى فروعها في السماء ترمز الشجرة إلى الخلود لدى الكثير من الشعوب ، ففي الغالب يقترن وجود الشجرة بالعالم الكوني والسماوي والأرضي وفي بعض الأحيان بما تحت الأرض، فهي من النباتات التي تربط قدسية السماء والأرض والفراغ بين بعضهم البعض للإشارة على قوة الخالق والجمال الطبيعي المنفعي.

وقد قدست الأشجار بكل أنواعها ، ففي الكثير من **السواري**[1] الطوطمية بمتحف الأنثروبولوجيا بجامعة كولمبيا اقترن وجود الأشجار بالحياة باعتبارها نظاما رمزياجتماعيا للسلالات **(فيليب، 1992، صفحة 293)** .

الصورة رقم (06): تمثل الشجرة المقدسة ترضع فرعون لتمنحه الخلود. رسم جداري من القرن 14 ق. م

المصدر:(سيرنج، 1992، صفحة 284)

(1) عمود السواري فيرجع إلى ما بعد الفتح العربي، أسماه العرب "ساري السواري" ... تلك الأرواح بتنوعاتها واختلافاتها، الطوطمية في معناها العام هي تقديس الكائنات الحية وتمثيلها إشارات رمزية ...

زينت أوراق النخيل العديد من المباني والجدران واقترن تواجدهما بتواجد الإنسان ولقد أخذت رمزا قدسيا في الحضارات القديمة لأنها شجرة العطاء والرزق ، بالإضافة لذلك فالنخيل من الأشجار التي ترمز للخصب والصبر بناء على الطبيعة التي تنشأ فيها ، ولقد استعملت بشكل كبير في الدول العربية الإسلامية خاصة في عهد الرسول ﷺ والصحابة رضي الله عنهم ، فكانت تأخذ ثمارها غذاء أساسيا كاملا واستخدمت جذورها في عملية بناء المنازل والمساجد، ، كما أن النخلة تهب ثمارا كبيرة ورطبا لذيذا رغم يبوسة وصلابة جذعها الذي ينشأ في بيئة صحراوية.قال تعالى : ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**﴾ **(سورة مريم، الآية: 21)**

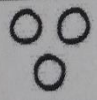
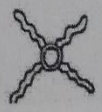
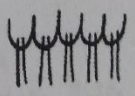
ونرى شجر النخيل في العصور المصرية القديمة في العديد من الصور والأشكال فهي من بين الأشجار الموفرة للغذاء و رمزيتها قائمة على الخصوبة الدافقة**(تيبو، 2004، صفحة 226)**.

وتعد النخلة كذلك رمزا للنصر العسكري عند الرومان والعرب قديما، فهي من الشعارات الحربية التي يحملها المحاربين أثناء ذهابهم للقتال من أجل العودة بالانتصار وذلك بمرافقة أسعافها (أوراقها) للجيش في المسيرات الحربية في مختلف العهود.

كما روى أن الشجرة البابلية المقدسة تتكون من نباتات مخروطية الشكل ونخلة يحيط بها جنيان ذوي رؤوس إنسانية يلتقطان الثمار على الشجرة**(سبتيو، 1986، صفحة 301)**دلالة على الغذاء والخصب.

شجرة أخرى مباركة من الأشجار المثمرة ﴿ **شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ**﴾ **(سورة النور، الآية: 35)**، تحمل الزيتونة قدسية مباركة من السماء لما فيها من شفاء ودواء للإنسان. وفي العموم ترتبط شجرة الزيتون في الرسومات أو في الشعر بالحمامة كرمز السلام والنصر بالإضافة إلى ارتباطها بالقصص النبوية، كما جاء في قصة سيدنا نوح عليه السلام للدلالة على عودة الأمان بعد الطوفان، كما أنها تنتمي كذلك إلى الأوساط العربية الإسلامية وترمز للديانة الإسلامية وتنسب إليها مثلما تنتسب شجرة الأرز و رمزاإلى لبنان.

الصورة رقم (07): توضح بعض الرموز النباتية ودلالتها التعبيرية

م	الشكل	الدلالة الرمزية
١		الفاكهه أوالزهور
٢		التوت البري
٣		نبات اليام (وهو مصدر رئيسي للغذاء عند سكان استراليا الأصليين)
٤		غابة

المصدر :(عمران، 2016، صفحة 188)

نختم حديثنا عن أنواع الرموز بالإشارة إلى رموز الألوان نظرا لارتباطها بتخصصنا ، و نظرا إلى أنها تحتل في حياتنا مكانة واسعة تفوق التصور، وتغذي جل مجالاتها ومنها الأدب والفن وكذا الملبس والمسكن كما أنها صفة ظاهرة وصيغة خطابية دلالية في الأديان والعقائد، وقد استخدمت الألوان منذ عصور ما قبل التاريخ، فكانت ذات طابع جمالي يخترق العين ويجذب الناظر.

و أشار جورج مونين **(George mounin)** في "قاموس الألوان "إلى بلورة المفهوم العام للتجربة الحاضرة والماضية في تصنيف الألوان ورأى أن"...تجربة الماضي يختلف تصنيفها للألوان باختلاف التفسيرات الفيزيقية والميتافيزيقية والدينية"(كلود، 2013، الصفحات 41 – 42). فالألوان باختلافها وتنوعها تتفرع عنها دلالات مختلفة ؛ لأنها الضوء الساطع يطرح جناحيه على الحياة البشرية بطريقة تعطي معنى للحياة .

وقد عرّفت "كلود عبيد" (كلود، الألوان (دورها ،تصنيفها، مصدراها، رمزيتها، دلالتها)، تر: محمد محمود، ط1، 2013، صفحة 10)في كتابها (الألوان) بقولها إن "معنى كل الألوان هو النور وذلك لأن الظلام محور كل الأنوار...يخلق توازيا بين عالم الضوء وعالم الصوت، فعالم الضوء أنوار وعالم الصوت أنغام وألحان...".

وفي هذا المقام سنتطرق إلى بعض الألوان فقط التي تعد عنصرا أساسيا في بحثنا هذا والتي تستمد منها ألوان أخرى نتيجة تزاوجها.

يرمز اللون الأبيض في معظم الدول وخاصة منها العربية الإسلامية إلى الطهارة والنقاوة،وكذا النور الصافي الذي يحل على البشرية.

ويصاحب الأبيض غالبا لونه المضاد ؛ فقد ورد عن الفنان **فان كوخ(van Gogh)** أن اختلافهما المتبادل (الأبيض/الأسود) يثير عمقا متباينا يخلق تضادا آنيا كونهما لا يدخلان في تركيبة بعضهما البعض مثلما يفعله اختلاف الأخضر والأحمر**(فيليب، 1992، صفحة 420)**، فالأسود عموما لون الوقار وملك الألوان لأنه أينما يكون يحقق الانسجام المضاد لجمال الألوان، ورغم ما يكتسبه من مميزات، إلا أن بعضها قد يكون خفيا باطنا يتأثر بتأثير الأساطير والعادات. وفي مصر قديما كان يعد اللون الأسود **"رمزا للإخصـــــــاب"(كلود، 2013، صفحة 65)**، وغالبا ما كان يرمز إلى الشر والشيطان، و يتعوذ منه بعض المسلمينلدى رؤيتهم الكلاب والقطط السوداء لأنها في نظر البعض فأل شر أو إشارة على تواجد الشيطان.

أما في الديانة المسيحية فيرمز اللون الأسود للحداد وطقوس التوبة والغفران**(فيليب، 1992، صفحة 429)**.

والتكوينات اللونية الناتجة عن اللون الأسود ماهي إلا كسر موجي لعدم انعكاس الموجات الممتصة على عكس اللون الأبيض الذي يعكس كل الموجات الضوئية للألوان.

و بخصوص اللونين الأحمر والأزرق فإنهما لونان متضادان نوعا ما لأنهما يختلفان في تركيبتهما عن بعضهما البعض، فالأزرق من بين الألوان التي تبث الراحة النفسية لدى البشر، فهو يرمز عند الرومان إلى البحر لأنه يستمد رمزيته من الماء والسماء، و هو يصنف ضمن الألوان الباردة.

و قد قام بروغل القديم "**دافيد تينيه**"في اللوحات الفنية المعبرة عن الأمثال والحكم بتوظيف اللون الأزرق على أسطحها كرمز للكذب**(فيليب، 1992، صفحة 424)**. ناهيك عن ذلك فقد استخدم اللون الأزرق في جل العيادات والمستشفيات لأنه يبث السلام والراحة النفسية للمرضى.

ومن جهة أخرى يعتبر اللون الأحمر من الألوان الحارة التي تستمد طاقتها من النار والشمس، و هو يرمز إلى الدم والحمية والغضب ...الخ ، ولون محبوب من قبل الرسامين أمثال: دولا كروا، رينوار، هنري ما تيس وغيرهم ...الذين تميزوا بأسلوبهم في توظيف الألوان بطريقة صافية والبعض الأخر بطريقة صاخبة تبوح بالحياة البدائية للإنسان مثل لوحات "هنري ماتيس". وهو كذلك يعد رمزا"للعشق الإلهي والحب البشري"(سيرنج، 1992، صفحة 425). وقد أتخذ اللون الأحمر في بعض الديانات كلون يرمز إلى الشيطان مصدرا للشر و بوصفه مخلوقا ناريا في الأصل ، و هو في هذا المعنى يشترك مع اللون الأسود الذي يشير إلى الروح الشريرة للشيطان .

أما اللون الأصفر فله تدرجات عدة ولعل أكثرها استعمالا:

- **الأصفر الذي يميل إلى البرتقالي:** لون قريب للشمس ومن الألوان الحارة، كما يرمز للقوة والحكمة والذكاء.
- **الأصفر المخضر:** يصنف تارة من الألوان الباردة إذ جاورها وتارة أخرى من الألوان الحارة. فهو رمزا للحسد والخيانة وعدم الثبات**(فيليب، 1992، الصفحات 426-427)**.

ولقد ذكرت الألوان في الكتب السماوية كدلالة على وصف الحياة الطيبة التي يتخللها السرور والرغد فقد جاء في قول الله تعالى:﴿**قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ**﴾ **(سورة البقرة، الآية: 69)**.

ولعل الدقة في استقصاء أصول اللون، في الأصفر وتدرجاته فقد أشار الله عز وجل في الآية إلى لون محدد بدرجة معينة من الأصفر هي الفاقعة ؛ مما يعني أن الصفرة لا ترتبط بالذبول والشحوب فقط ،**(كمال، د ت، صفحة 43)**. وحسب "لاكير" ترمز الزهور الصفراء للكمال والفرح فهو لحظة من لحظات النشاط التي يوصلها للإنسان، وقد كان يتخذ الأقحوان شعارا، ورمزا للإمبراطورية في اليابان**(فيليب، 1992، صفحة 327)**.

واستخلاصا لما سبق فإن الألوان بمعناها الواسع ماهي إلاّ رموز وشفرات ضوئية تحلل لنا الكون بعيدا عن عنصر الظلام وتصف لنا هذا الكون برؤية جميلة وواضحة تحيي النفس لتشتهي الحياة فيها بشتى أنواعها وألوانها .

2.2. الهوية : مفهومها ومكوناتها

1.2.2.مفهوم الهوية:

ارتبط مفهوم الهوية بالوجود الخارجي دائما، و لذلك نجد أن كلمة الهوية **(Identité)** بضم الهاء تطلق على الماهية مع التشخص وهي الحقيقة الجزئية ...**(التهانوي، 1996، صفحة 1745)**.

كما عرّفت الهوية في "المنجد"(معلوف، 2009، الصفحات 875-876) بالقول : "(هو) ضمير الغائب المفرد المذكر، ويقال للمثنى (هما) وجمع المذكر (هم)، ويقال للمؤنث المفرد (هي) وللمثنى (هما) وللجمع (هنّ). الهوية حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية ".

ومن جهة أخرى فقد وردت لفظة الهوية في قاموس المحيط بمعنى "الهوّة و الأهويّة، والهاوية، وكل فارغ، والجبان،، وإرادة النفس، والمهويّ وهوت الطعنة فتحت فاها، والعقاب هويّا: انقضت على صيد أو غيره"(الفيروزابادي، 2008، صفحة 1718).

وأضاف الجرجاني في رصده للفظ الهوية تعريفا آخر، فقد عرفها بأنها :" هي الألفاظ التي ينقلها الفرد إلى قلب الجمهور كحرف دلالي واسم لفظي، ولقد اشتقت هذه الكلمة من مصدر الهوية فأصبحت الهوية من الهو نفسه كما تشتق الإنسانية من الإنسان"(وهبة، 2007، صفحة 667).

أما معجم أكسفورد الإنجليزي فيرى أن الاستخدامات البدائية لمفهوم الهوية التي تخص الفرد بشكل خاص كان يطلق عليها (ذات التنوير) في القرن 17 ؛ أي الفرد المستقل بذاته استقلالا منفصل عن كل التبعيات التي ينمو فيها، والذي يمنح قدرات الوعي والعقل والفعل، و منه فالرمز الجوهري للذات هو هوية الشخص نفسه**(بينيتو، 2010، صفحة 701)**.

هذا ، و تعد مسألة الهوية من المسائل المثيرة للجدل على مستوى التعريف الاصطلاحي، و هذا راجع إلى أن التعريف الاصطلاحي يختلف باختلاف العلوم كعلم الاجتماع، وعلم النفس، وكذا الفلسفة وعلم اللغة وغيرها ، لكن هذا لا يعني عدم وجود اتفاق بينها على الإطلاق ، و هو ما سيتبين لنا من خلال التعريفات الأتية .

فعلى سبيل المثال الهوية هي ، من جهة، كل "ما يرتبط أو يعبّر عن البيئة وطريقة الحياة ويطبع الإنسان بطابع خاص"(وهبة م.، 1997، صفحة 642).ومن جهة أخرى هي "الحقيقة المطلقة المشتملة

على الحقائق كاشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"(الجرجاني، 1405هـ، صفحة 320)، يعني هذا أن تواجد أصل الشجرة أو النبتة يتجدد كل حين لكنه لا يتغير مثل شجرة الرمان لو رأينا هذا لوجدنا في كل مكان هي نفسها شجرة الرمان التي تحمل أوراقا وأزهارا لتصبح ماهي عليه بثمارها في الأخير الرمان، لكنها في كل سنة تتجدد بأوراقها وبمحصولها الناتج لا بأصولها الثابتة في الأرض.

إن هذين التعريفين المختلفين يتبنيان في الباطن تعريفا قريبا مماثلا للهوية، فهما يتفقان على العموم في تميزها بالخصوصية واختلافها عن الغير ،فهي تعد الحقيقية التي تتصف بها جميع الأشياء من شمولية **(مسيهر، 2009، صفحة 40)**. كما يتفقان في أن حقيقة الهوية تكمن في الحالة الشخصية للفرد، ويعد حالها من حال الذات نفسها.

أما في علم الفلسفة فتعرف الهوية على النحو التالي " هي حقيقة الشيء من حيث تميزه عن غيره وتسمى أيضا وحدة الذات"(العربية، 1979، صفحة 206)

ومن الجانب الفلسفي دائما (Philosophie de Lindentité) يرى شيلنغ (Shelling) أن جل الحقائق لا تكمن في الذات لوحدها فقط ،بل نجدها في الذات و اللا ذات في الوقت نفسه...إن الأشياء في أساسها غالبا ما تتصف بالمطلق أو الفضاء الواسع الذي تبنى فيه الذات والموضوع نفسه كهوية واحدة، ومعنى هذا أن المطلق لا يعتبر موضوعا أساسا ولا يعتبر ذاتا متفردة بل هوية في حد ذاتها**(زيادة، 1986، صفحة 882)**.

ومن جهة تذوق أدبية نجد أن الهوية لغتين بكلمتين في الثقافتين الفرنسية والإنجليزية (Identité/Identity) ما هما إلا كلمتين متطابقتين ومتماثلتين في المعنى وفي اللفظ وفي الجوهر والتغير يكون بنسبة قليلة في النطق فقط ويبقى أصل المفردتين على حاله عبر الأزمنة .والجدير بالذكر أن التعريفين أعلاه ينطويان على وجهة نظر واحدة

أما علم الاجتماع فقد عرفها بأنها "عملية تميز الفرد لنفسه عن غيره أي تحديد حالته الشخصية personalidentity"(البدوي، 2011، صفحة 206).

هذا ، و يطلق الشعور بالهوية "على مجموعة من المشاعر الحقيقية كالشعور بالوحدة، والتكامل، والانتماء، و القيمة الاستقلال، والشعور بالثقة المبنى على أساس إرادة الوجود"(ميكشيلي ا.، 1993، صفحة 15)، يعني هذا أن الهوية بكيانها الواسع والشامل هي نبض الحضارة وأساسها تتغير دون أن تتحول إلى

معنى آخر فالتغير الذي يطرأ عليها يمسها فقط في حيثيات بسيطة لا تخل بالكيان الأصلي لها ولا بصفتها التي تعبر عنها وتحملها. لأنها بحد ذاتها تعيد اجترار الماضي دون المساس به وتحفظ متغيرات الحاضر في وجودها دون فصله عن الماضي فهي تخلق من تبادلات الإنسان لأفكاره وتجاربه دون العودة إلى إنتاج مقوماتها بعد فناء الشعوب أي أنه لا يوجد شيء أبدي لأن أي شيء لا بد أن يخضع للتغيير. بعبارات أخرى ، تتجدد الهوية لكن لا تتغير، تحفظ وتتكرر، تبنى ولا تهدم إلا من خلال الطمس والتشويه من وسط خارجي الانتماء والتكوين لها.

وخلاصة القول إن جل التعريفات والمفاهيم التي تناولتها العلوم فيما يخص الهوية هي تعاريف نسبية متفاوتة نوعا ما من حيث جوهرها و معناها العلمي ، فمحاولة "إعطاء تعريف واضح ونهائي للهوية بحيث ترضي علماء النفس والاجتماع والأنثربولوجيين، ستظل بدون جدوى"(M.Oriol, 1983, p. 32).

2.2.2.عناصر و مكونات الهوية:

للهوية مكونات مختلفة ، و هي مكونات تختلف من مجتمع إلى آخر ، أو من جماعة إلى أخرى ، أو من فرد إلى آخر ، و كل جماعة تحاول الإلمام بمكونات هويتها وحمايتها ضد محاولات هيمنة جماعة أخرى تسعى للسيطرة عليها و تفكيك مكوناتها نظرا لأهميتها بين المجتمعات، و هي دائما محاولة تواجهها ردة فعل ،قال الشاعر أجنازيو يوتينا إن"الشعوب يمكن أن تكبل بسلاسل، وتسد أفواهها، وتشرد بيوتها، وتظل مع ذلك غنية، لكن الشعب يفتقر ويستعبد عندما يسلب اللسان الذي تركه له الأجداد، وعندئذ يضيع إلى الأبد"(السيد م.، 2008، صفحة 47).فقد كانت –مثلا–إحدى السبل التي سلكتها فرنسا لكبت ومحو الشعور بالانتماء والانتساب إلى الأمة العربية محاولة فرض لغتها الأجنبية على الشعب الجزائري ،لأن طمس الهوية من دواعي محو الذات والثقافة وفقدان الانتماء الجوهري الذي يخلق به أي مجتمع كان ويتم استمراره،

يقع إذن ضمن مكونات الهوية اللغة ، حيث يقول رولان بارت "اللغة سلطة تشريعية اللسان قانونها"(زاهر، 2018، صفحة 101) ، و يقول "جوزيف سماتس":"ليست الذات تشكلا أو بناء اجتماعيا على نطاق واسع فقط وإنما اعتبرها أيضا بناء يقوم على اللغة"(جوزيف، 2007، صفحة 12)، يرى "جوزيف" من خلال هذا التعريف أن الفرد كائن يتأثر وغالبا ما يتم التعرف على ذاته الشخصية بإدراكه لهويته فقط بعيدا عن هوية الغير،فمن البديهي يخلق هذا التعرف مسبقا عند الآخرين، فالشعور بذات الأشخاص يعتبره أمرا ضروريا ومهما ويعد وسببا أساسيا من أجل اكتمال الشعور بذات الشخصية المنفردة

لأي شخص كون أن الفرد يؤثر ويتأثر بانتمائه إلى وسط اجتماعي واسع تتحكم فيه اللغة كوسيلة إيصال وتواصل أيا كان نوعها. فاللغة هي **"فكر ووجدان وإرادة تتجلى في المهارات وتؤدي وظائف التفكير والتعبير والتواصل"**(كرمة، 2006، صفحة 42).

كما يشير الباحث "صحراوي عز الدين"إلى أن ليفي شتراوس عندما تحدث في كتابه الآفاق الحزينة(Tristes tropiques) كان يرى أننا عندما نشير إلى الإنسان سواء كان فردا أو جماعات فإننا نكون قد أشرنا إلى ما يسمى باللغة، و من جانب منطقي إنه من خلال الإنسان يتكون المجتمع بما فيهما يعني هذا أننا حينما نتحدث عن اللغة فإننا بهذا نعني بها المجتمع ككل(عزالدين، 2009، صفحة 9).

ومن وجهة النظر هذه نجد أن صاحبها يعمل على ربط الإنسان فردا كان أو جماعة باللغة ليظهر لنا أن اللغة يجب أن تكون ملازمة للإنسان في تفاعله مع مجتمعه بكل ظواهره ، وبمجرد الحديث عنها (اللغة) علينا أن نتصور البعد الكبير الذي يحظى به الفرد داخل مجتمعه بكل تعقيداته، رغم المفهوم البسيط الذي تأخذه بين المجتمعات بعدّها أداة للتواصل فقط، فهي تحدد طبيعة الارتباط والانتماء للمجتمع والهوية التي يخلقها، لذلك فبمجرد إشارتنا للغة إلى كونها ألفاظ ومعنى وأداة للتواصل فهذا يعني أننا نشير إلى الإنسان وتعايشه معها.

تقوم الهوية على مكوّن آخر هو الدين الذي عرّفه "محمد الزحيلي بأنه " مجموعة واجبات المخلوق نحو الخالق ، وواجبات الإنسان نحو الله، وواجباته نحو الجماعة، وواجباته نحو نفسه"(الزحيلي، 1991، صفحة 18)،يعد هذا التعريف من أسمى التعريفات الموافقة للدين لأنه يتضمن وعي الإنسان بعلاقته الحسنة والدائمة بينه وبين الله كالحياة روحية، وبين البشر كالحياة الأخلاقية المبنية على الاحترام والتقدير، و بينه و بين نفسه حيث يتبّع مجموعة من المبادئ والقيم والأعمال الصالحة مع نفسه، وداخل أسرته كحلقة صغيرة، تنشأ من خلالها الحلقة الأشمل والأوسع وهي الأمة، فالدين "هو نظام رباني وشريعة إلهية لضمان الفوز والفلاح في الدنيا والآخرة"(الزحيلي، 1991، صفحة 21) .

وتفسيرا لذلك يتضح لنا مدى قوة تأثير الدين الإسلامي على حياة الأفراد وسلوكياتهم في الحياة وبين المجتمعات مما يجعلهم داخل بنى نظامية تخضع لضوابط وأحكام جماعية تحفظ لهم حياة كريمة تتخللها مبادئ أخلاقية متأصلة بالهوية وروح الانتماء والسلام على مسار حياة الأفراد، فالدين الإسلامي يعطي صورة حية وحسنة للثقافة الإسلامية بين المجتمعات.

فضلا عن هذا نلمس في الهوية بعدا يرتبط أشد الارتباط بالدين ليجعلنا أكثر تمسكا بأصولنا العربية وبديننا الإسلامي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قوة العلاقة ومدى تأثير الدين في الهوية وانتماء المجتمعات على وجه العموم والشعوب بشكل خاص.

إضافة إلى ما سبق ترى الباحثة "أوشمن سمية" أن الإسلام يتسم ببعد واسع لا حدود له في ظل اللغة العربية، (سمية، 2009-2010، صفحة 77)،و العكس صحيح ، فقد عمل انتشار الإسلام في الأقطار العربية كافة على صياغة هويتها وعلى توسيعها و انتشار اللغة العربية بشكل كبير وواسع النطاق هذا بشكل عام. أما بشكل خاص ففي الجزائر نجد أن الشعب يعتز كل الاعتزاز، بانتسابه للإسلام و اللغة العربية كونها لسان عربي مبين .

باللغة وتوسعاتها وبالهوية ومكوناتها وبالدين ونظمه تتشكل لدينا ما يسمى بالوطن ، الأرض فهي كيان مستقل ينتمي إليه مجموعة من الأفراد ، فالوطن ليس مجرد رقعة جغرافية تحمل أفراد الأمة في تراب واحد، بل هو أيضا شعور بالانتماء لهذه الرقعة الجغرافية الترابية من هذا العالم. و يتألف الإقليم القومي أو ما يسمى بالوطن من عناصر لا تخرج عن نطاق الأمة والثقافة واللغة، فهو الروح والصورة المقبولة لدى الجميع بدون جدال. و من الصعب بل من المستحيل تصور أمة بدون إقليم أو بدون أرض (جمال، 1994، صفحة 288)؛ لأنه " لم يحدث أن تم تكوين أمة خارج رقعة جغرافية معينة"(جمال، 1994، صفحة 288).

ولعل من المفيد أن نؤكد أن حب الوطن ينمو غريزيا فطريا مع الأفراد كنمو العناصر الشخصية والبنية الفردية التي تحدد انتماء الفرد إلى مجتمع ما، ولعل هذا نابع من الإرث الذي يتلقاه (الفرد) من الآباء والأجداد الذين تجمعهم عادات وتقاليد ومعتقدات وقيم وكذلك دين يربطهم وتاريخ يحفظ لهم ثقافة داخل رقعة جغرافية من هذا العالم.

وخلاصة القول أنّ الرقعة الجغرافية أو ما يسمى بالتراب القومي يؤثر على بناء الأمة وتوسعها لتنتج لنا مجتمعا قائما بذاته له خصائص ومقومات وثقافة ترمي إلى الماضي ترنما منه لبناء المستقبل، وكما أن العادات والقيم تجعل من الانتماء روحا للوطن فهو الشيء نفسه بالنسبة له، فمادام الإنسان يعيش في أرضه فهو يمتلك روحا الأمومة يحن وينبت بيها بين قومه، فمنهما يطلق ويثبت رباط الولادة والحياة.

كما ترتبط الهوية بشكل عميق بعنصر الوطن ترتبط كذلك بعنصر التاريخ ، فالتاريخ هو من أعمق وأوسع العوامل التي تعمل على تكوين الهوية والروح الوطنية ، و قد صدق شكيب أرسلان في قوله : "أنه لا

يتصور على وجه الكرة وجود أمة تشعر بذاتها وتعرف نفسها ، قائمة بنفسها إلا إذا كانت حافظة لتاريخها"(الجيلالي ع.، 1995، صفحة 17).وبنفس الطرح أردف أحمد فخوري بمؤتمر الآثار في البلاد العربية في خطابه حين قال"إن من لا ماضي له لا حاضر له، ومن لا حاضر له لا مستقبل له"(الجيلالي، 1995، صفحة 18).

واستنادا إلى ما سبق نستطيع أن نفهم الأهمية الكبيرة التي يحظى بها التاريخ بالنسبة للشعوب والأمم ككل، فهو يعد الوسط المعتدل التي ترجع إليه كل الشعوب باختلاف موازينها، فتربط أنساق المستقبل ارتباطا وثيقا ببوادر الماضي الذي تلقى فيه الأمة كل بداياتها وبكل معانيها وثقافاتها تنصب في بناء الهوية على صدر التاريخ.

وعليه فالتاريخ محطة أولية ترجع إليها جميع الأمم والشعوب لترسيخ شخصيتها الوطنية الممتدة إلى ماضيها البعيد، لأن :"إجلال الماضي في كل شعب تاريخي هو الوسيلة الروحية التي يستوحي بها الشعب أبطاله وعلماءه وأدباءه، وأهل الفن منه"(السيد م.، 2008، صفحة 163)

3.2.2.الهوية الثقافية:

نستهل الحديث عن الهوية الثقافية بتعريف الثقافة أولا ، فإذا عدنا إلى أصلها اللاتيني "Cultura"نجدها تعني حرث الأرض وزراعتها و هذا إلى غاية العصر الروماني، كما أطلق معناها على الطقوس الدينية في فرنسا، بينما يعود معناها الفني والأدبي إلى عصر النهضة كنوع من التربية والإبداع ... وظل استخدامها بالمعنى نفسه لدى العديد من المفكرين الفرنسيين ؛ حيث كان لفظculture يعني تنمية العقل والأفكار وتزويده بالذوق وتزينه بالمعنى، واستمرت المحافظة والعمل على هذا المعنى إلى أن جاء "إدوارد تايلور" ليضع تعريفا جديدا و واسعا لهذا المفهوم **(نصر، 1994، الصفحات 19-20)** .فقد عرفها إدوارد تايلور (Edward Burnett Tylor) بأنها "ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق ، والقانون والعادات ،التي يكتسبها الفرد كونه عضوا في المجتمع"(الحسني، 2009، صفحة 22) .

ومن الجانب الفلسفي عرفها الفيلسوف الأمريكي جون ديوي "بأنها حصيلة التفاعل بين الإنسان وبيئته"(نصر، 1994، صفحة 20).والثقافة من منظور سوسيو- ثقافي هي "كل ما ينتمي إلى جماعة إنسانية "(علوش، 1985، صفحة 58) .أما علم النفس فيعرف الثقافة بأنها" القدر المكتسب من السلوك

الإنساني"(الغشيل، 1987، صفحة 53) ، وما السلوكيات الإنسانية إلا مخلفات مادية وأخلاقية و طقوسية تمس المجتمع وتسايره من بدايات الحضارة إلى يومنا هذا .

هذا ، ويرى "هنري لاوست"أن الثقافة هي مجموعة العادات والتقاليد والأفكار والقيم التي يرثها المجتمع وتتكون فيها مبادئ ونظم خلقية للأمة (الجندي، 1989، صفحة 308) . ومن جهة أخرى يرى الجابري أن الثقافة هي الكل المركب الذي يحتوي تصورات و تشكلات و بنى وأسس وقيم ومبادئ ورموزا وعلامات تبث الروح في الجماعات البشرية لتحتفظ بسلوكياتها المادية والمعنوية كنوع من التراث الذي ينتقل لنا عبر الأجيال (غباري، 2008، صفحة 18).

أما مالك بن نبي ففرق بين الحضارة والثقافة، حيث اعتبر الثقافة ماهي إلا وسيلة لتعلم وصنع الحضارات، فالحضارة لديه تعني أن تستلزم بعض الشروط لتوفرها أي توفر إنسان صانع للحقائق الاجتماعية، وتراب يجسمها ويضمها ومدة زمنية تعطي ذلك امتدادات ضرورية لنمو هذه الحضارة واكتمالها(حافظ، د ت، الصفحات 64-65) .

هذا ، وتتكون الهوية الثقافية من هوية فردية جهوية أو هوية فردية وطنية جهوية وتعد العلاقة بينهما علاقة مدّ وجزّر لتنتشر وتتوسع حسب الظروف والأنماط، حيث صرح محمد العابد الجابري بخصوص الهوية الثقافية بأنها الزاوية التي تتكون من خلالها الأمم لأنها خلاصة التاريخ الطويل المتراكم (العابد، 2001، الصفحات 11-12) ، ولعل من المهم أن نؤكد أن الهوية الثقافية تنتج من مجموعة الأفكار والقيم داخل الحضارة النابعة من المجتمع وظروفه المعبرة عن حياته الشخصية.

و يعتقد مالك بن نبي أن الفرد إذا فقد صلته وارتباطه بالجانب المادي فإنه يضمر ويموت موتا ماديا، و إذا فقد صلته وارتباطه بالمجال الثقافي فإنه يضمحل و يموت موتا ثقافيا (نبي، 2000، صفحة 50) .

هكذا يتبيّن لنا أن هناك علاقة متينة وقوية تربط الهوية بالثقافة ارتباطا عميقا، فليس من الممكن فصل كلا منهما عن الآخر، لأن الهوية في بعدها ماهي إلا تبسط معاني الثقافة بينما ترمي الثقافة في بعدها الداخلي إلى بناء الهوية والانتماء إلى الذات. و لهذا كان "جون لوك" يعتقد أن "الذات المفكرة تقوم بدور كبير في إنتاج الثقافة وتحديد نوعها وأهدافها وهويتها في كل مجتمع إنساني"(أسماء، 2018، صفحة 580).

و خلاصة القول إن كل ذات بشرية تعتبر العامل الرئيسي الذي تنشأ منه المجتمعات والفئات الإنسانية لا تستطيع أن تخطو خطوة واحدة نحو الأمام دون هوية ثقافية، و دون هوية اجتماعية، و بدون نسب وبدون انتماء، وبدون عرف ، أي بعيدا عن أصولهم مكان عيشهم و نشأتهم ، أي كل ما تلخصه الهوية والانتماء الثقافي.

2.2. 4.الهوية و التراث الشعبي:

ترتبط الهوية بالثقافة الشعبية أو التراث الشعبي ،و التراث الشعبي ينطوي بدوره على العلوم والفنون وكل تجارب المجتمعات الشعبية المتراكمة والمتوارثة ،فهو بمثابة الوعاء الذي تصب فيه الحصيلة المادية واللامادية للمجتمع الإنساني ، كما يعد همزة وصل يربط بين بدايات الماضي ونهاية الحاضر.

استخدم مصطلح التراث منذ القدم، و قد ورد ذكره في قوله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا ﴾(سورة الفجر، الآية: 19 – 20).كما ورد أيضا في آية أخرى:﴿ثُمَّ أَوْرَثْنَا الْكِتَابَ الَّذِينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا﴾(سورة فاطر، الآية: 32). وجاء ذكر التراث في" لسان العرب " في مادة (ورث) "هو ما يخلقه الرجل لورثته وأهله ورث أوراث فأبدلت الواو تاء فالتراث والإرث والورث مرادفة، وقيل الورث الميراث في المال والإرث في الحسب"(منظور أ.، 1994، صفحة 199) ، كما تغنى الشعراء العرب بهذا المصطلح في العديد من المواطن ؛ كون التراث عهدة الآباء والأجداد.

و من المهم أن يدرك البشر أن الصورة الحقيقية العاكسة لواقعهم هي الصورة الصادقة التي ينقلها التراث للمجتمع الإنساني عبر العصور فما تم دفنه في الماضي بكل أجزائه يعود فيظهر جليا في هوية الأمة وشخصيتها مستقبلا، و يظهر جمال ماضيها ورونق أصالتها .فالتراث الشعبي هو نتاج الشعب و معرفته أقوال الناس وأفعالهم(زياد، 2005، صفحة 14) .

وتجدر الإشارة إلى أن أبرز ما يتميز به التراث الشعبي أو الموروث الشعبي هو الشمولية التي نجدها في أعمال الشعوب البسيطة بطريقة عفوية بعيدا كل البعد عن التعقيدات، و ذاك راجع لمجموعة من المتخصصين في هذا المجال عملوا على توسيع دائرته بحيث أضحى يشمل كل العلوم والفنون التشكيلية منها والعمارة والتصوير والنحت بعدما أدخلت في إطار الخبرة الشعبية (يونس، د ت، صفحة 10) .

إن كل الأنماط التي تنطوي عليها الثقافة الشعبية كإبداع شفوي مدون يلخص الكلمة والمادة والحركة في إنتاج أدبي أو فني ؛ فالملاحم والحكايات الشعبية والأمثال مرورا بالعبارات الدارجة والألغاز ناهيك عن

الطقوس الجمالية والعادات والمعتقدات ماهي إلا تراث جمالي تتغنى به الشعوب(أوشاطر، 2019-2020، صفحة 24).

3.2 الرمز وتجليات الهوية في الفن التشكيلي:

1.3.2.الفن التشكيلي الجزائري و مراحل تطوره :

كانت المنطقة العربية منذ الأزل بمثابة الوعاء الذي يسكب فيه كل الخبرات والتجارب بعدّه ساحة شاسعة لتداول الحضارات عبر العصور كونها مهدا للفنون والثقافات ، ففي الجزائر مثلا نجد أن ظهور الفن كانت بوادره الأولى على مشارف الحقبة التاريخية ، عبر عليه الإنسان بشكل بدائي ومستقل عن غيره وهذا على صفحات الصخور المستوية في كهوف الطاسيلي التي لا حدود لها باعتبارها مسرح للهواء الطلق بلغة لونية بسيطة مستمدة من الطبيعة وبواسطة وسائل صخرية تحدد كل تفاصيل حياته اليومية، وتصارعه مع الظروف البيئية التي كانت تحيط به فكون بهذا متحفا اتخذ من الجنوب الجزائري عاصمة له لينقلها إلى شرفات شرقية غربية وشمالية من الجزائر ليحتفظ بميراثها الإنساني محليا وعالميا .

هذا ، و قد غرست جذور الفن من خلال الاحتكاكات بثقافات الشعوب الأخرى وعبر إسهاماتها الحضارية وتوالت هذه المحطات بالجزائر على مرّ العصور، إذ ابتكر الفنان معالم جديدة بصياغات فريدة من نوعها كالحفر على الصخور والنقش عليها مرورا بتهيئة ودباغة الجلود وصناعة النحاس والخشب والفخار وغيرها من الفنون. وامتزج على غرارها الأشكال الرمزية بالأشكال والخطوط الهندسية لتستمر وتنتقل تلك التكوينات المجردة من جيل إلى جيل في العديد من مناطق الوطن إلى أن شكلت طابعا تزيينا جميلا وهوية ثقافية أصيلة، رسمت وخطت على الثروة الشعبية للوطن كالزرابي، و الفخار الحلي، و الوشم وغيرها من الرسومات.

وبدخول الإسلام إلى أراضي المغرب تأثر الفن العربي بأسس الدين الإسلامي فأصبحت تحكمه شعائر دينية مستقيمة وأصبح الفن أكثر تهذبا عن ما كان عليه، وخلقت الثقافة الإسلامية عناصر جديدة مستوحاة من الطبيعة لكن يعرضها الفن الإسلامي بصياغات مغايرة تميزه عن غيره من الفنون، حيث أعيدت صياغتها على النهج العربي الإسلامي(مردوخ ا.، 1988، صفحة 6)، و هكذا أصبح بذلك الفن الإسلامي فنا يدرس أجزاء الجمال في المربعات والدوائر والمثلثات كلغات رمزية، تبعدنا عن الفراغ وتصلنا بالله عزّ وجل، فكانت جل النقوش والزخارف تحمل ألوانا بنية وأمغريه اللون خالية من التنوع تأخذ خاصيتها من لون الصدأ

والصلصال وأصباغ الرسومات البدائية القديمة التي نجدها في الكهوف ، فقد غزت هذه الزخارف بطابعها الديني المساجد الإسلامية لأنها أجدر الأماكن لتمثيل للواجهة الإسلامية، فكانت تتسم ببعض الزخارف البدائية البسيطة التي تغلب عليها الخطوط المستقيمة والدائرية وتتميز كذلك بالصوامع المربعة اتجاها نحو الغرب والسداسية اتجاها نحو الشرق تأثرا بالطوابع الحضارية التي حملها الإنسان من ثقافات أخرى عبر الزمان .

وبتقدم العلم وتطور الفن في العالم ككل كان من المتوقع تصحب هذه الموجة من التطورات تطور الفنون بالجزائر كغيرها من الدول الأخرى لكن مع الأسف ساءت الأوضاع وتراجع مردودها خاصة في القرن التاسع عشر والظروف التي عاشتها الجزائر أثناء الاستدمار الفرنسي، فقد لاحظت الكاتبة **(ماري بوجيج)**[1]أن دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر كان من أبشع الظروف التي مست المجال الفني بشكل خاص جعل الفن في نظرها أضحية تداول عليها جشع الحرب واستبداد المستعمر من خلال طمس الهوية وطمس الفن ومحاربة الثقافة العربية الإرثية **(سعدالله، 2007، صفحة 353)** . وبهذا ظهرت ثقافة جديدة متذبذبة تحمل العديد من المآسي في ظل ما يسمى بالثقافات الغربية وما نجم عنها من طمس وتشويه لأصول الفن في الجزائر .

مع دخول الإستدمار الفرنسي إلى الجزائر تأثرت الفنون بالعديد من المفاهيم الأوروبية الحديثة التي أضحت تيارات مع مرور الوقت حيث استقطبت الجزائر العديد من الفنانين المستشرقين ، وحاولوا مزج الثقافة الغربية بالثقافة العربية من أجل التمويه والطمس كل ماله علاقة بمقومات وعناصر الهوية الوطنية الجزائرية هذا تنافيا مع ما جاء في عادات وتقاليد الشعب المسلم بغية تغليط وتمويه الأجيال القادمة و تشويه تاريخ بلدهم وما يحمله من موروثات شعبية متأصلة، رغم هذا بقيت الشعوب الأصلية للجزائر تضرب بيد من حديد متمسكة بذلك بلغتها العربية الرمزية البربرية و التوارقية (نسبة إلى التوارق) ذات الطابع التجريدي وبثقافتها و إرثها الحضاري ككل (مردوخ إ.، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر ، ط1، 1988، الصفحات 7-8).

لقد حاول الاستعمار منذ اللحظة الأولى التي وطأة فيها قدماه أرض الجزائر طمس كل مقومات الحضارة الجزائرية، وفرض السيطرة الفكرية الثقافية خصوصا الفنية منها وذلك بتأسيس مدارس فنية تحمل بنى أجنبية لتعليم أصول التصوير على أسلوب المدارس الغربية، في غياب تام للخصوصية العربية

(1) ماري بوجيجا: كاتبة من جنسية فرنسية زوجة إيمانويل بوجيجا الذي قضى معظم حياته متوليا الإدارة البلدية في زواوة، اشتهرت بكتابها الذي سمته "أخواتنا المسلمات" ركزت على الجانب الاجتماعي للمرأة الجزائرية.

الجزائرية**(مردوخ، 1988، صفحة 7)**.، ففي منتصف القرن التاسع عشر تم تأسيس مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر بعدّها أول مدرسة في تلك الفترة الزمنية و كان ذاك سنة 1843 على يد أشيل برانو لييه Branoulier Achille، و الهدف منها تلقين أصول الرسم والفن على أصول غربية، لكن للأسف كان أغلب المستفيدين آنذاك هم من أبناء الأوروبيين ولم يكن من حق أبناء الجزائريين الالتحاق ببعض المقاعد في صفوف هذه المدرسة إلا القلة القليلة فقط التي تعد على أصابع اليد ، كما عملت إدارة المستعمر على بناء عدة منشآت ثقافية في البلاد من بينها متاحف خاصة بالفنون الجميلة في المدن الكبرى كالجزائر،ووهران قسنطينة ، وتركت هذه المدارس و المتاحف آثارا مغايرة للانتماء الوطني و الهوية ، حيث تميزت أعمال الفنانين الجزائريين الأوائل في نهاية القرن 19 إلى الخمسينيات من القرن 20 بطابع غربي بتأثير مما تلقوه وخاصة الأسلوب الواقعي **(مردوخ، 1988، صفحة 8)**.

رغم ذلك ظل الفنان الجزائري يبحث و يعبّر و يثبت من خلال الفن انتمائه لهويته الأصلية .و بالفعل نالت أسماء الفنانين الجزائريين بعد فترة قصيرة المراتب الأولى ، وحاولت النهوض بالفن الجزائري الأصيل بشتى أنواعه على يد كل من محمد راسم، ومصطفى بن دباغ، وعمر راسم، ومحمد تمام وغيرهم، حيث سطعت نجومهم في الفن بحلة عربية زخرفية برسومات تصغيرية فنية.

برز الفنان محمد راسم بداية بصقل موروثه الثقافي على أسطح لوحاته ، وجعل من السجاد محور أعماله لينتقل فيما بعد إلى المناظر الطبيعية والشخصيات الفنية؛ إضافة على ذلك شارك الفنان محمد تمام أسلوب محمد راسم في المزج بين الزخرفة والمنمنمات لخط معالم الفن التقليدي وإحيائه من جديد، بينما نجد فرقة أخرى انتهج أصحابها الأسلوب الغربي تأثرا بالتعليم الأوروبي والفن الاستشراقي الذي عاصروه أمثال عبد الحليم همش والفنان زواوي معمر وغيرهما، كما ينتمي إلى الجيل نفسه مجموعة من الفنانين عملوا على تعليم أصول الفن للأجيال التالية وصقل كل موروثات الزخرفة الإسلامية المستوحاة من بيئتهم، كالحفر على الخشب وصناعة الجلود والنحاس والفخار وغيرها ، ومن بين هذه المجموعة نذكر محمد تمام ، مصطفى دباغ، وغيرهم **(مردوخ ا.، 1988، صفحة 22)**.

وبعد فترة معينة من الزمن برزت مجموعة من الفنانين الجزائريين أبرزهم محمد زميلي الذي يعد رساما مولعا بالتصوير ورسم المناظر الجزائرية وكذلك بن سليمان وفراح ، كما لمع اسم الرسامة باية محي الدين سنة برسوماتها البسيطة الفطرية ذات الألوان الصافية والطبيعية والتكوينات الزخرفية. و ظهرت خلال الفترة الممتدة من 1950–1960 ثلة من الرسامين أمثال عبد القادر قرماز، وعبد الله عنتر، ومحمد إسياخم،

وبشير يلس،و محمد خدّة، وأحمد قارّة و أغلبهم تأثر بالاتجاهات الفنية الحديثة في الفن الأوروبي ومن بين هذه الاتجاهات التجريدية وشبه التجريدية **(مردوخ ا.، 1988، الصفحات 32 – 34)**.

بعد أن نالت الجزائر حريتها و استقلالها برزت تجمعات فنية انقسمت إلى ثلاث جماعات أطلق عليها الأسماء التالية "جماعة 45"، و"جماعة أوشام"، و"جماعة الفنون الإسلامية"، الأولى تربط بين أعضائها نشاطات مختلفة و يعد محمد إسياخم، و كربوش علي من أبرز ممثليها ، والثانية تربط بين أعضائها زخارف شعبية ورموز تقليدية ، و من بينهم دوني مرتيناز، و محمد خدّة وغيرهما ، أما الجماعة الأخيرة فكانت تهتم بالخط والزخرفة وغيرها ، ومن بين ممثليها مصطفى أجعوط وبلكحلة مصطفى **(مردوخ ا.، 1988، الصفحات 48–49)**.

و كان أبرز حدثين فنيين في الفنون التشكيلية هما الأول نشأة الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية UNAB، والثاني تشكيل جماعة "أوشام" (Aouchem) التي ضمت كلا من "مصلي عدان، سعيداني سعيد، مارتيناز دوني ، باية محي الدين ، بن بغداد محمد، دحماني، عبدون، زرارتي"**(بيان جماعة الأوشام، أنظر الصورة رقم 19)**.

تأثرت جماعة أوشام، بصفة عامة بالفن العربي الإسلامي لكنها تأثرت أكثر بكل الفنون التي كانت تمثل ولازالت مهد الحضارة الجزائرية كالفن الإسلامي، وفن الطاسيلي والأهقار(التوارقي) والفن البربري. فالأسس الفنية التي ارتكزت عليها جماعة أوشام هي بمثابته مرجعيات عريقة في وجودها التاريخي فهي منقوشة في التاسيلي برموزها القديمة إضافة إلى الثقافات المحلية المنتشرة التي أثبتت هويتها الوطنية عبر العصور، لهذا جعلت جماعة أوشام من هذه الرموز ثقافة محلية و موروثا حضاريا طويل المدى وجعلت منهما مشروعا استثماريا عميقا .**(كحلي، د ت، صفحة 02)**

الشكل رقم (03): تمثل بيان جماعة أوشام

Le manifeste du groupe Aouchem

Aouchem est né il y a des millénaires , sur les parois d'une grotte du Tassili. Il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours , tantôt secrètement , tantôt ouvertement , en fonction des fluctuations de l'histoire ; il nous a défendu et subsisté malgré toutes les conquêtes intervenues depuis la Romanisation. Sous diverses formes. Le signe magique a manifesté le maintien d'une culture populaire , en laquelle s'est longtemps incarné l'espoir de la nation , même si par la suite une certaine

décadence de ces formes s'est produite sous des influences étrangères. Ainsi , de tous temps, à travers les œuvres des artistes-artisans une rigueur intellectuelle , caractéristique de notre civilisation , du nord au sud , s'est maintenue , exprimée notamment des compositions géométriques. C'est cette tradition authentique qu'Aouchem 1967 affirme retrouver , non seulement dans les structures des œuvres mais aussi dans la vivacité de la couleur. Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine , qui a oublié les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman , il s'agit pour nous de définir les véritables totems et les véritables arabesques , capables d'exprimer le monde où nous vivons , c'est-à-dire à partir des grandes thèmes formels du passé algérien , de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là , par les civilisations , écrasées hier et aujourd'hui renaissantes , du TiersMonde. Il s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation , de la seconde moitié du XX° siècle. C'est pourquoi le groupe "Aouchem" s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes mythologiques toujours vivants , en symbolisant l'explosion lyrique individuelle , qu'en s'emparant avec violence des provocations que les drames actuels , d'Afrique ou d'Asie , jettent au visage de l'artiste. Nous entendons montrer que , toujours magique , le signe est plus fort que les bombes. Nous avons cru discerner des préoccupations similaires de langage chez certains poètes algériens. Visionnaires réalistes , les "Aouchems" peintres et poètes , déclarent utiliser les forces créatrices efficaces contre l'arrière-garde de la médiocrité esthétique. MESLI – ADANE – SAIDANI – MARTINEZ – BAYA – BEN BAGHDAD – ZERRARTI – DAHMANI - ABDOUN

المصدر:(كحلي، د ت، صفحة 02)

باختصار ، تميزت تعبيرات الحركة بموضوعات تجريدية وبأنساق رمزية تحمل في طياتها نوعا من الواقعية ناقلة لنا التعبيرات المحلية الرمزية داخل النسق الاجتماعي في الجزائر بعيدا عن التأثيرات الأجنبية ، باعتبار أن الأوشام جاءت لتعزز الميراث الثقافي الحضاري واستثماره كشكل من أشكال الإبداعات الفينة اللامتناهية للفن التشكيلي المعاصر المستوحى من التراث .

2.3.2 .الفن كلغة رمزية لإثبات الهوية:

للحديث عن أساليب إثبات الهوية في الفن التشكيلي الجزائري من خلال الرموز الإيحائية لابد أن ننتقي في دراستنا منهجية علمية متماسكة نبنى من خلالها تحليلاتنا وتقييماتنا لأساليب إثبات الهوية في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر . سنختار بعض الأعمال ذات لغة بصرية رمزية تحيلنا إلى الانتماء الحضاري

والثقافي و تخاطب المتلقي بأحرف إشارية ورموز دلالية قريبة من النظم الشعبية التي ينتمي لها أي فرد والتي تنحصر في إرثها الثقافي المادي منها واللامادي كاستخدام السجاد رمزا– مثلا– ، بالإضافة إلى بعض الخامات مثل الخزف وكذا الأجساد التي وظفها الفنانون ،توظيفا عشوائيا في تكوينات معاصرة تكعيبية منها وتجريدية، عشوائية الانتشار و بخطى تحمل ثقل المعاني التي تعتبر الدعامة الأساسية للهوية الثقافية والهوية الوطنية ككل.

تحظى الجزائر بالعديد من الفنانين التشكيليين المعاصرين الذين جعلوا من الرمز شعارهم الفني و تغنوا به في لوحاتهم الفنية بلغة بصرية واعية بالهوية والانتماء حتى النخاع. و سنسلط على بعضهم الضوء في ما يأتي.

إنّ الانتماء الحضاري للأمة العربية الإسلامية بشكل عام يعد مقوما من مقومات الهوية الذي يجسد روحه في معالم الدين، وأسس التوحيد والإيمان، وهذا ما نلمحه في العديد من الأعمال الفنية الجزائرية التي تحيي التراث تمسكا بالأصالة وروح المعاصرة، إن انتماء الشعب للأمة العربية و الإسلامية بشكل خاص ولّد طبقة من المجتمع المثقف وقفت بالمرصاد لمن يصدها عن محاولة اتصالها بالماضي و النبش في هويتها المطموسة، و لعل الفنان محمد راسم يقف على رأس القائمة فقد كانت الريشة سلاحه القوي الذي يرسم به رموز الهوية كمنمنمته الموسومة ب "زخرفة إسلامية رقم 1" ، التي خاطب بها شعبه إبان الاحتلال بلغة رمزية خلف أحرف عربية (نصر من الله وفتح قريب) الصورة رقم (21) و دعا من خلالها لمحاربة المستعمر المدمر و التحلي بالصبر والسلوان والتمسك بمقومات هويته والمحافظة على انتمائه العربي الإسلامي حتى دحر العدو و تحقيق النصر.

إنها لوحة رغم أن إطارها الزخرفي المستوحى من الخطوط والأشكال الهندسية والنباتية التي تخلق فوضى الحواس التعبيرية بإطلالة رئيسية خلف معاني رمزية إلاّ أن شكلها المتناسق وإيقاعها الدلالي مخطط بين دقة الشكل واللون وبين تلقي المعنى وتحليله "كون الرمز أداة ذهنية"(إبراهيم ز.، 1988، صفحة 315).

الصورة رقم (08): تمثل: منمنمة زخرفية إسلامية للفنان محمّد راسم

المصدر:(مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، 1989).

فنان آخر سعى كغيره من الفنانين الجزائريين للتعبير عن انتمائه وهويته الوطنية هو "دونيس مارتيناز". في عمله "آخذ، أعطي ، أرسل ، أستقبل "ظهر العنوان جليا في أجزاء اللغة بخطوط متداخلة كأنها توحي بضجيج الأحرف العربية، منمقة برموز بربرية، يحتويها إطار مستطيل تتخلله ثقوب تجعل من ثقلها الفني بوابة للاتزان على حافتي هذا الشكل ضمن رموز بربرية حوافها سوداء تنغمس في كتل لونية يخلق منها مارتيناز مجسمات داخل فضاء خشبي، مثل قطع لامتناهية من دلالة الانتماء كفيلة بإعطاء عمق التصور والبحث في معاني اللغة الرمزية لتتشابك مع معالم الهوية، فقد أطلق الفنان دونيس مارتيناز الحرية التعبيرية تجسيدا للهوية الشخصية باستعماله ألوانا كثيرة تتناغم فيما بينها لتحدث ضجة الانتماء فوق سطح اللوحة المنشور، تاركا إرثا ماديا وغير مادي خلّفه الأجداد ،تكتب وتقرأ، ترسم وتتذوق الخلفية المملوءة بالرموز البربرية التي أخذت بعدا كبيرا يضفي اللمسة التاريخية والذاكرة الجماعية للجزائريين، بإشارات رمزية دلالية

تسوق الإرث الثقافي من لغة الرموز إلى لغة الإبداع وكشف الجمال المطلق فيها، كما تأخذ (الرموز) محورا شاقوليا بين الموروث الثقافي والحضارة البربرية الزاخرة بمجوهرات نادرة من الثقافات الشعبية .

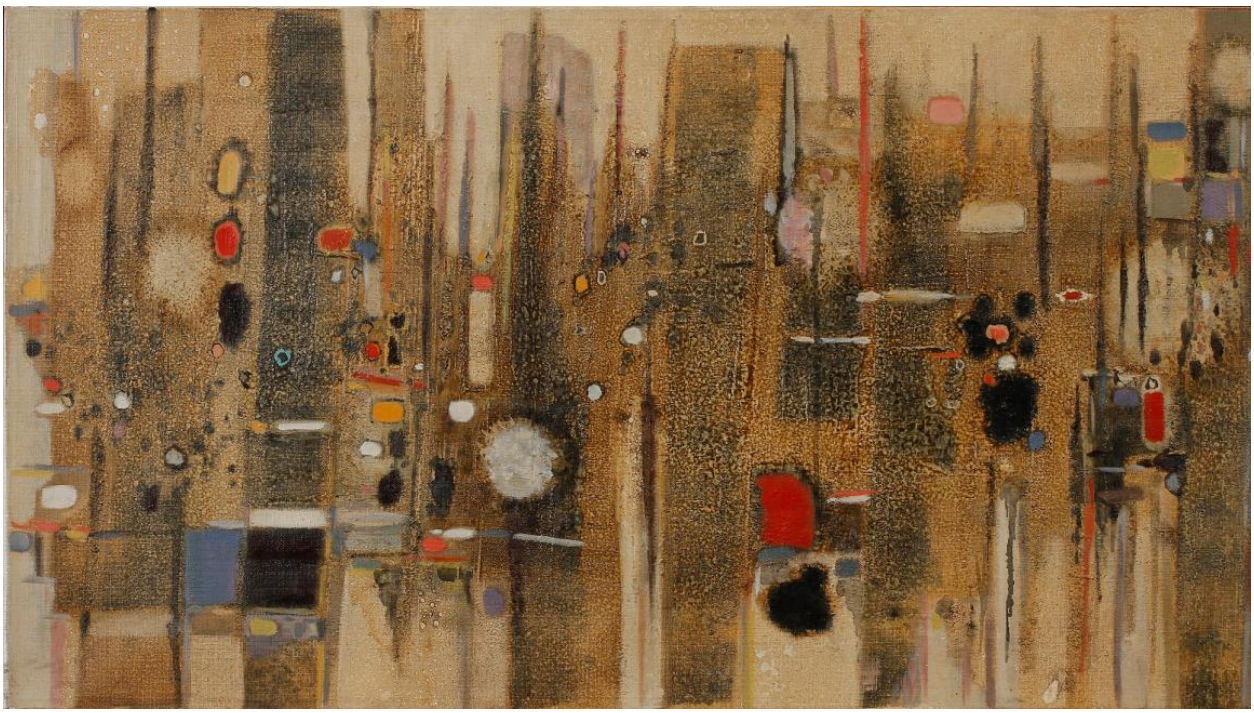
الصورة رقم (09): تمثل لوحة فنية للفنان دونيس مارتيناز (آخذ و أعطي ، أرسل و أستقبل)

المصدر:(معمر، 2017-2018، صفحة 226)

وفي السياق ذاته أبدع الفنان "عبد القادر قرماز" في الكثير من لوحاته ، ودفعته وطنيته وتشبثه بالتراث الجزائري وموروثه الثقافي لخلق إبداعات جديدة صقل فيها رموزه المتدفقة ، و نستطيع أن نلاحظ ذلك على سبيل المثال لا الحصر في لوحته الموسومة " بدون عنوان" .

إن التكوينات المصغرة والنتوءات المبلورة تخلق أشكالا تضاهي الطبيعة بسريانها الزمني في فضاء هندسي يفتح مسارات خطية كأنها طرق داهمت الليل بسوادها تعطي دلالات رمزية بتدرجات لونية تبحث في عمق اللون فتكتسي اللوحة باللون الأزرق والأصفر الفاتح تارة وتارة أخرى تخط حركتها في ذلك اللون الزهري الذي يتبادل موقعه باتجاه يخلق تناوبا للأبيض والأسود فيها ، يعكس اللحن البصري بوادر التجريد ورمزية الألوان فيها ؛ فالفنان قرماز عبد القادر كغيره من الفنانين يطرق باب التعبير عن الهوية الوطنية في موجة من الأوتار الموسيقية الدفينة خلف معاني الألوان وشفافيتها، نسق من التجريد والرموز التي تختفي ضمن التمظهرات الخطية، التي تعمل على صقل تجربته الروحية الفاصلة بين الذات ووعيه الباطني في قوالب التاريخ الرمزي المعاش **(Leperlier, 2015)**.

الصورة رقم (10): للفنان عبد القادر قرماز، بدون عنوان ،55.5 x46 سم ، 1963



المصدر :

https://www.alaraby.co.uk/opinion/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%A7%D9%87%D8%A9

3.3.2. مسيرة محمد خدّة بين الرمز و الحرف:

يعدّ الفنان "**محمد خدّة**"(**Mohamed Khadda**)أحد الأعمدة الأساسية للحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر (أبا روحيا للفن) استمد طموحه الفني من بساطة الحياة والوسط الذي كان يعيش فيه.

ولد الفنان في يوم 14مارس1930 بحي المطمر بولاية مستغانم بالجزائر العاصمة ، ابن كل من (بن ذهبية بن خدّة) و(نبيلة الغالي) كان أبوه ينحدر من أصول بلدية مينا بولاية غيلزان لينتقل فيما بعد للعيش بولاية مستغانم حيث كان يعمل كسائق ليتوجه في ما بعد إلى العمل في الميناء، وقد أشتهر كذلك بتربية الأحصنة والاعتناء بهم(**Bernard M. G., 2002, p. 21**) .

لم يتلق **خدّة** تعليما أكاديميا ليقوده لممارسة الفن التشكيلي بل كان عصاميا أسس بوادر فنه بحسه وملكته الوجدانية.

لم تخلو حياة الفنان من الظروف القاهرة التي يسودها الفقر والحرمان لكنها لم تشكل عائقا قط في منعه من صقل مواهبه وملكته الحسية داخل تفاصيل أعماله رغم الحياة البائسة التي اختزلها خدة من أجل الانتقام من هذا المصير، فقد صرحت نجاة بلقايد (زوجة الفنان) إن تاريخ عائلته كان مليئا بالضجيج والغضب مما أثقل كاهل كتفيه فقرر التخلص من عبء هذا الماضي القروسطي كما عبر عن ذلك خدة **(Bernard M. G., 2002, p. 22)**. رغم هذا جعل هذا الأخير من الألوان نغمات تغنت بها أعماله الفنية، وبعيدا عن مقاعد الدراسة نهج طريقة العمل منذ نعومة أظافره بإحدى المطابع بالمدينة من أجل تأمين لقمة العيش لوالديه المكفوفين. فقد كانت هذه المهنة بمثابة النور الذي أضاء طريقه نحو الفن وخلق أساليب جديدة مزج فيها إتقانه لعمله وحبه لفنون الرسم والجمال آنذاك.

وقد كان الفنان **محمد** كغيره من الرّسامين الجزائريين مقتنعا بأن الرّسم موجود بالقدر متفاوتة يطلق ويحرر لنا الإنسانية، حيث صرّح ديمولدر (Demulder) بأن الفنان محمد خدة يحاول من خلال فضاءات وأطراف لوحاته أن يتجاوز كل التعبيرات المقروءة وذلك بالغوص أكثر في تاريخ وطنه العريق بحرية مطلقة دون قيود وهذا من خلال ألوانه التي يقدمها في سبيل وطنه كلوحة إرثيه تمجد كل معالم الهوية الوطنية الجزائرية(**Aziz, S d, p. 02**).

كما صرح مجموعة من النقاد أن **خدّة** أحد الأبواب الكبيرة المفتوحة على مصراعيها تضم تيارات تجريدية تضاهي الفنانين الجزائريين الآخرين، فهو يعد مدرسة واتجاها قياديا، بأسلوبه التجريدي الممزوج بين

الحرف العربي والجمال التجريدي الغربي نقلا للتاريخ وتأصيلا للتراث وحفظا منه للهوية الوطنية التي كانت تسري في عروقه.

كما تفرّد بأسلوبه الرائع من خلال صقل الحرف العربي عنصرا بنائيا فنيا في أعماله مستثمرا به شكلا جديدا من أشكال التعبير الفني على أساسه ينقل لنا تاريخ وواقع بصفة مجردة فقد صرّح على هذا الأساس. فخدة لم يستخدم الحرف العربي من أجل صقله كحرف مجرد فقط يتناوب مع الأشكال المتواجدة في لوحاته لأنه يرفض إستعمال الحروف كنمط تقليدي ،فالحروف في نظره هي ألوان ومساحات وكلمات تقرأ وتحاور المتلقي وتفعل مالا تفعله الحروف في النص**(جاوت، 2016)**.

فالحروف الهندسية للخط الكوفي مثلا تعد ملجأ مؤقتا في اللوحات الفنية مثلها مثل المربعات السحرية التجريدية، فالثورة الفنية الي حدثت في فن الخط كانت تمر عبر مراحل من الحرف كشكل له معنى إلى حرف كتزويق غرضه عرض الجمال فقط،ومن خلال هذا يرى خدة أن اللوحة الفنية هنا شيئا فشيئا تفقد معناها وبهذا تفقد الحروف وظيفتها كوسيلة اتصال،وقد أعطى تفسيرا لهذا من خلال الحروف القرآنية التي تعد فنا في حد ذاتها، فيجب على شكل الحرف أن يأخذ مكانا مرموقا لكي تأخذ الآية القرآنية بدون شك معناها السامي**(Pierre, 1984)**.

لم تقتصر لوحات الفنان على الحروف والرموز فقط بل تناولت العديد من المجالات التي أثارت في نفسه كومة من المشاعر العميقة التي لا تنتهي حيال واقعه الذي يعيش فيه وهذا ما جعله يرجع إلى الإيديولوجيات التي سبق أن عبر عنها ، من خلال نضاله السياسي بطرق جديدة والمواقف العظيمة التي شدت انتباهه محليا وعالميا، فهو يرى أن الفنان لديه الحرية المطلقة بحيث لا يمنعه أحد من أن يكون مناضلا سياسيا بطريقته وأسلوبه الخاص، وأثرى في حديثه كذلك عن كيفية توظيف الفنان للجانب السياسي في عمله الفني فيرى أن بعض الأشخاص يستحبون رؤية العمل الفني بشكل مباشر يعطي معنى سياسيا واضحا جدا بعيدا كل البعد عن التستر والغموض ، أو أن يتحول العمل الفني إلى شعار أو لافتة تعبر عن ذلك ، أو فائدة من الفوائد التي تعمل على ربط العمل وتحويله إلى لافتة أو شعار واضح يفهمه ويقرأه الجميع، فخدة يرفض هذا الطرح رفضا قاطعا فيقول "إن اللافتة هي التي تصرخ من بعيد "تسقط الإمبريالية "لكن عكس هذا هو ما نجده في اللوحات الفنية فهي لا تستطيع أن تبلغ هذا الهدف فلو فرضنا أن الرسم يلعب دور التهييج السياسي فماذا يبقى للأحزاب السياسية ؟ما عليها إلا أن تغلق أبوابها ففي رأيه العمل الفني لا يستطيع أن يكون سببا في قيام الإضراب"(Jean, 1984).

يرى كذلك أن السياسة والثقافة عنصرين مرتبطين وثيقا مع بعضهما البعض ويجب على كل فنان أن يبدع في عمله الفني بروح عميقة وبإحساس كبير على حسب ضميره السياسي، فالفنان دائما ما يعبر عن ما تبدعه معارفه وأفكاره من خلال تمكنه وتميزه من صنعته بشكل جيد ففي أغلب الأحيان المشاهد أو المتذوق لا يفكر في الصنعة وفي المادة التي يستخدمها الفنان في عمله ، فالفنان في الأول والأخير عنصر أساسي يدفع من خلال نوعية عمله إلى إنتاج إبداعات فنية جديد، هكذا يرى خدة انه يعطي شيئا ثمينا للثقافة الوطنية بشكل خاص وحتى الثقافة العالمية بشكل عام مستدلا بقول الثائر "فيدال كسترو" حول هذا الجانب أنه بقدر ما يصل العمل إلى هدفه بقدر ما يكون ثوريا**(Liedo, 1984)**.

لم تتوقف أعمال **خدّة** عن الرسم فقط بل مست كل من الحفر على الصخور بواسطة أدوات، و عمل على الجبس وقرر سنة 1959 أن يتفرغ لفنه ليسافر فيما بعد إلى فرنسا ليتعرف على مجموعة من الفنانين الغربيين آخذا منهم الأسلوب التجريدي ليقوم بتجريد حرفه العربي الأصيل بأسلوبيته نوعا ما الغربية.

كانت بدايات أعمال **خدّة** متمركزة في الرسم الواقعي ليتوجه إلى الخطوط والألوان جاعلا منها صرخة عالية في حق الهوية والانتماء، حيث كتب مقدمته (عناصر الفن الجديد) التي أعيدت اكتشاف ذاكرتنا وإعادة تأسيسها من جديد، صرح فيها خدة بأن النوبات والفترات الظلامية التي عاشها الشعب الجزائري والمعاناة التي عاشها الفنان لم تكن عقيمة المعنى بل صنعت تاريخ عظيم ولد على غراره شعب جديد بأفكار واسعة شبهها بصحراء الجزائر حيث يرى أننا وصلنا إلى ظهور بارز ومنشود يقرأه الغربيون ويتغنى به الأجيال على مر العصور**(Aziz, S d, p. 4)** .

لقد عمل **محمد خدّة** على إقامة المعارض فكان أولها سنة 1959 في صالون (Jeune peintre)، وتناول النقاد معارضه العديدة بالدراسة والبحث والنقد والتحليل والتذوق، وأقبل الكثير من المتذوقين لتلقي لمسة خدّة الفنية الحسية.

رجوعا منا إلى حياته الشخصية التي تلخصت في فشل زواجه الأول بعدما استقر في فرنسا، ليعود بعد فترة وجيزة إلى أرض الوطن سنة 1963 أي بعد استقلال الجزائر ليستقر في الأخير في مدينة الزهور (البليدة) حيث واصل مسيرته الفنية الشخصية و إقامته معارض عدة ، بعدها ارتبط الفنان بالسيدة نجاة بلقايد سنة 1969 واستقر معها إلى أن توفته المنية سنة 1991 بسبب سرطان الرئة **(Bernard, 2002)**.

لقب محمد خدة "**بالمنجّم**" من طرف الكاتب "محمد ديب" لكونه يفكك طلاسم الرموز ويعيد إحياء رونقها تماشيا مع روح الهوية والانتماء بنبرة فنية. تظهر الميزة الثقافية في أعمال الفنان تماشيا مع كتابات "كاتب ياسين" كونه يحمل مضامين محلية انتمائية، فهو يعمل على تكوين وتطوير الحرف العربي في خضم الأشكال الهندسية والتكوينات اللونية والتخطيطية، مثلما يستخدم كاتب ياسين المخارج الشفوية وبلورة شكلها اللغوي برصدها بمراجع أصلية تحمل مشاهد التاريخ واتساع الرقعة الجغرافية العربية بخطى إسلامية وقيود وشخصيات تاريخية **(Demulder, S,d, p. 119)**

تجاوز الحرف العربي وظيفته لدى **خدّة** من كينونة الاستقامة والقواعد التي تحكم أجزاءه إلى عنصر يظهر شكله الجمالي الممزوج بالثقافة العربية الإسلامية البربرية والألوان المتجمعة في ذهنيته بثها بأفكار لامعة تحفظ التاريخ وتمجده وتعبر عن السلام الذي يسود البحار، ومساحات الصحراء الهادئة التي تحكم الجزائر، بأسلوبيته عمل على صقل الحرف في أعماله كشكل يصدر عن إرادات حديثة للشعب الجزائري مثل اللغة الوطنية التي تحمل على عاتقها رمزية الهوية الحضارية التي طمست منذ دخول الاستدمار الفرنسي سنة 1830 وغيرها من عناصر ومقومات الهوية الوطنية الجزائرية .إن أعماله تحاكي التاريخ الصارخ ، ورغم تمسكه بالكتابة مبديا اهتمامه اللامنقطع في مجال التصوير والتأليف، سلك خدّة طريق الانتماء والنضال والتعبير الحرفي ولونه بطابع شعبي خلق مدرسة واسعة من الرموز.

وكما تقول الدكتورة عمارة كحلي فإن محمد خدّة "لا يشكل الحرف بعينه بقدر ما يشتغل في مادته على الحرف تحديدا"(كحلي، د ت، صفحة 115) ، في ظل هذا نجد **خدّة** بنى من الفراغ لوحة أحرف طغت تركيبيا على جميع حواشيها مرورا على مركزها الذي يبث الحركة في قلب فراغها الواسع.

لقد وظف **الفنان** الحرف لغة رمزية استرجاعا منه للهوية الوطنية بشكل واضح في أعماله لينبش الماضي بأشكال وحروف غير مقروءة تتشكل ضمنيا من الرموز التي تحمل بين طياتها تاريخ الجزائر والجمال الفني فيها كهوية متحررة وثقافة تاريخية تصنع الحضارة بطولها بأحرف غنائية .خاض الفنان في أبجديات اللغة استخلاصات جوهرية تبحث في الإرث الحضاري والثقافات الشعبية عن أشكال مجرّدة بقواعد إسلامية ونقوش بربرية تحت لغة رمزية غائبة تتصادم مع فراغ اللوحة ليمتزج بألوان وتشكيلات خطابية إبداعية .

تبعا لما سبق يمكن القول إن محمد خدّة أعطى للرمز أشكالا تعبيرية أكثر ملائمة لمعالجة إشكالية الهوية الجزائرية، فهي الصورة الكاملة للانتماء، والرمز بدوره هو الانتماء الذي يوحي بلغة إشارية للحفاظ على الهوية الوطنية .

4.2. نتائج الفصل :

بعد عرض الجانب النظري توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

1. أن المجتمع الجزائري مجتمع مرتبط أشد الارتباط بهويته و عقيدته.
2. أن المجتمع الجزائري متمسك بثقافته لأن هويته تحددت داخل مجتمعه.
3. أنه تم توظيف الرمز والفن لصنع الحضارة وكتابة تاريخها.
4. ساهم الفن التشكيلي الجزائري في صقل معالم الهوية.
5. ساهمت الرموز في تحقيق وحدة متكاملة وخلقت التواصل بين الأجيال.
6. ساهم الرمز باعتباره اللغة الحية في الحفاظ على الهوية الوطنية .
7. قام الرمز بدور فعال في تسجيل التفاصيل اليومية و بالتالي تسجيل تاريخ الأمة .
8. شكل الرمز هو علامة دلالية ، و وسيلة إبلاغية.
9. الثقافة الوطنية هي مخلفات ارثية وعقيدة دينية وجذور رمزية، صاغت حياة الأفراد .
10. البحث في الإرث الحضاري والثقافات الشعبية يساهم في فهم الهوية وتسجيل الانتماء.
11. محاولة استرجاع الهوية الوطنية المسلوبة لم يتم بطريقة حربية من أجل استرجاع الوطن فقط ، بل تم أيضا بأسلحة رمزية جمالية و فنية إبداعية خلقت فوضى الحواس المشبع بالمشاعر الحية إتجاه الوطن والوطنية.
12. لعب لحرف العربي الإسلامي المقروء واللامقروء دورا مهما في أعمال الفنانين الجزائريين.
13. استرجاع الهوية لم يتم بالحفاظ على التراث الشعبي فقط بل بالبحث و القراءة في الرموز الثقافية و الفنية.
14. التجربة الأسلوبية للفنان محمد خدة ولدت لغة تشكيلية برموز وهوية و تراثية.
15. الرمز أيقونة تحفظ التراث المادي واللامادي.

16. المحافظة على الإرث والموروثات الشعبية تم من خلال الرموز التي تضمنتها الأعمال الفنية و خاصة أعمال الفنان محمد خدة .
17. التنوع الرمزي ساعد على فهم التنوع الاجتماعي.

الفـصل الـثالـث

التحليل الشكلي و الضمني لنماذج العينة

الفصل الثالث : التحليل الشكلي و الضمني لنماذج العينة

سبق أن أشرنا إلى منهج الدراسة و هو المنهج الوصفي التحليلي ، و ذكرنا أنه يتكون من خطوتين أساسيتين هما الوصف و التحليل ، و تبعا للعديد من المفكرين و النقاد المتخصصين في دراسة الأعمال الفنية يمكننا حصر خطوات وصف و تحليل العينة أو نماذج العينة في العناصر الآتية:

1 . التعريف بالعمل الفني (البطاقة التقنية أو الفنية)

2 . الوصف : : هو وصف بصري لعناصر العمل الفني.

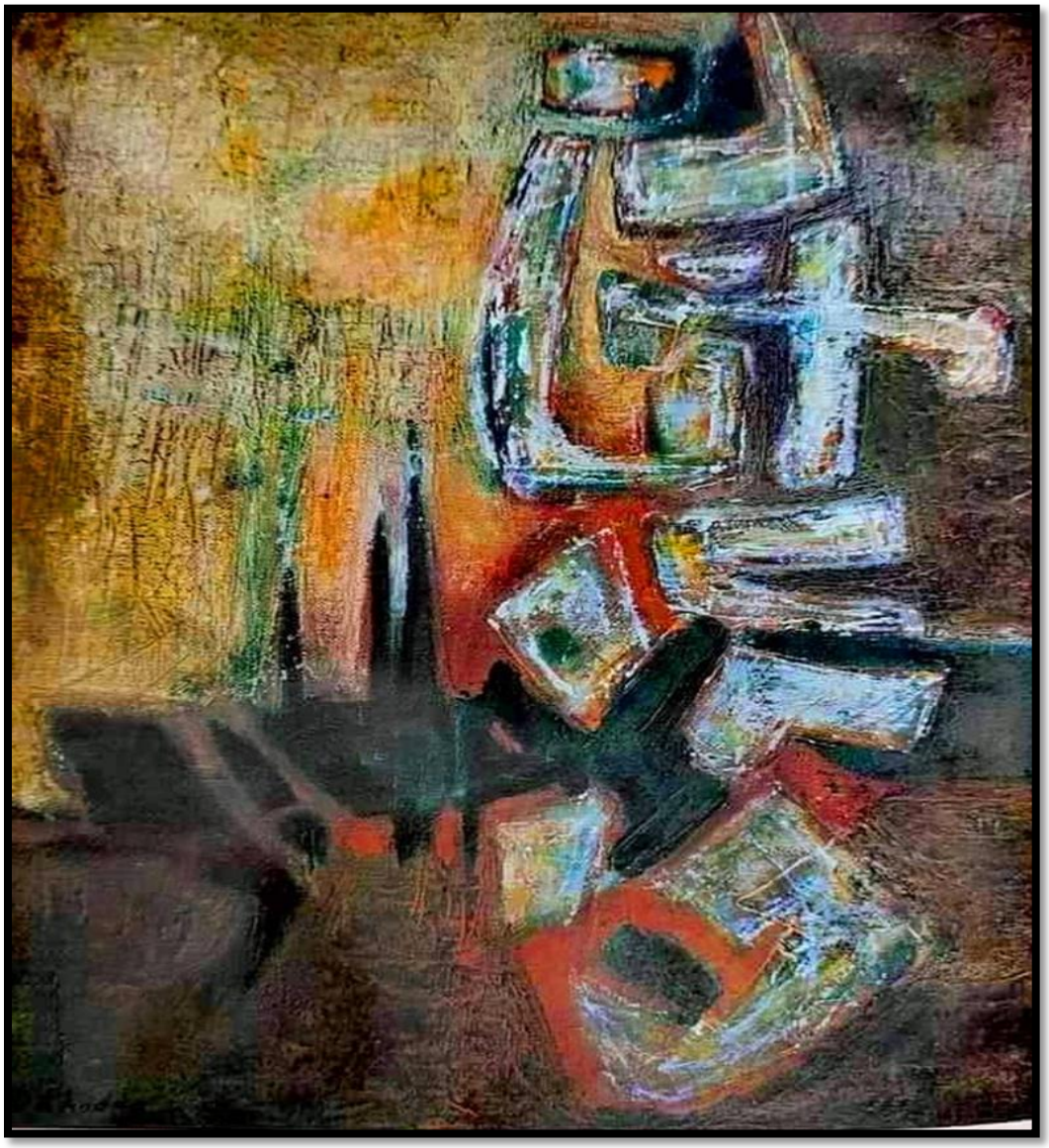
3. التحليل : هو عرض لعناصر وتقنيات التكوين و استخراج معانيه ، و يتضمن العناصر الآتية :

- تحليل عناصر التكوين أو العلاقات البسيطة (الخطوط ، الألوان ...)
- تحليل مبادئ أو أسس التكوين أو العلاقات المركبة (إيقاع ، وحدة ، توازن)
- تحليل المعنى العام للعمل (الظاهر و الباطن)
- تحليل معاني الرموز في العمل
- تحليل المؤثرات على العمل الفني (التاريخية ، الدينية ، الاجتماعية ، النفسية ، السياسية الجمالية ، النفعية ، المعرفية) .
- تحديد هوية الموضوع و ما يقدم من قضية سواء كانت تاريخية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، أو بغرض المتعة ... و غير ذلك .
- توضيح مقاصد الفنان

(ينظر جمال مفرج ، دليل إعداد أطروحة دكتوراه الطور الثالث في الفنون التشكيلية ، جامعة قسنطينة 3- صالح بوبنيدر ، 2021 .)

1.3 .تحليل النموذج الأول:

الصورة رقم (11): لوحة الوشم



المصدر: (Bernard M. G., 2002, p. 168)

1.1.3البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة 01:** وشم.
- **تاريخ الإنتاج:** 1981م.
- **القياس:** 41/ 27 سم.

- **الخامة:** زيت على القماش huile sur toile.

2.1.3 الوصف:

يصور الفنان محمد خدة في هذه اللوحة الفنية مجموعة من الأشكال والرموز والخطوط السميكة والمختلفة ذات التسلسل العمودي انطلاقا من التركيب الذي تأخذه اللوحة فتبدو لنا في الوهلة الأولى وبشكل مجمل أنها توحي إلى شكل السمكة نهايتها ممتدة نحو الأعلى ورأسها متجه نحو الأسفل، كما نلاحظ أن العمل الفني تتخلله مجموعة من الألوان بتدرجات فاتحة وقاتمة تتوزع بشكل واسع من الأعلى إلى الأسفل ففي الجهة العلوية من اللوحة، نلاحظ وجود اللون الأصفر الترابي الممزوج باللون الأخضر والأبيض يحدث تركيبة جديدة من الألوان يبرزها سطح اللوحة الخشن هذا من جهة، ومن جهة أخرى وبشكل مقابل نلاحظ وجود اللون الأخضر الزيتوني بالشكل القاتم ويزداد حدة كلما اقتربنا إلى الشكل الأول الذي يبدو أنه يشبه حرف النون.

تتكون الأشكال والخطوط العريضة من حروف وأرقام بوضعيات مختلفة تبدو متراصة نوعا ما، وتتخللها بعض الفراغات والنتوءات من أعلى اللوحة إلى الأسفل، وإذ نظرنا لها عموديا فهي تظهر منفصلة الأجزاء ومجتمعة التركيب يغطيها اللون الأبيض بصفة غير كلية، ومجموعة من الحروف أو الأرقام تصنع الوعي في عالم غير مرئي: معينات، مربعات، خطوط.

كما يتوسط اللوحة وبشكل أفقي أشكال وخطوط باللون الأخضر الزيتوني القاتم الذي يميل إلى الاسوداد كلما اقتربنا إلى الحواف مشكلة بذلك شكل جسر يقسم الأفق والأرض إلى قسمين غير متساويين؛ القسم الأعلى يظهر بشكل أوسع وأكبر أما القسم السفلي فيبدو أقل مساحة من الأول، كما نلاحظ وجود اللون البرتقالي المحمر موزع بشكل كثيف في وسط العمل تتلاشى حدته وتمتزج باللون الأصفر والقليل من الأخضر كلما اقترب إلى أعلى العمل الفني، وبالرجوع إلى الجهة العلوية من يسار العمل نشاهد وجود أشخاص بوضعيات مرتبة واحدا خلف الآخر تكاد أن تكون واضحة للمتلقي، وعن يمين العمل توجد أشكال وأحرف متنوعة التلوين من الأخضر الزيتوني والأصفر إلى البياض الذي يغطي أغلب أجزائها مشكلة شكل سمكة مقلوبة الوضع حيث يظهر رأسها متجها نحو أسفل اللوحة ونهايتها متجهة نحو الأعلى.

ختم الفنان لوحته بتوقيعه باللغة الفرنسية من الجهة اليسرى للعمل من أجل خلق نوع من التوازن الخطي بين التوقيع والشكل العام.

3.1.3التحليل:

تتميز لوحة "وشم" بتناسق أشكالها وألوانها ، حيث وظف فيها الفنان أشكالا بصرية عميقة تخاطب المشاهد (المتلقي) بإيحاءات تشكيلية فنية ممتعة النظر وقاعدة بصرية عميقة المدى سواء الوظيفية منها أو التقنية، حاول الفنان من خلالها إبراز جمالية الأداء والشكل ليخلق نوعا من التوازن المحكم بطابع جديد يحاكي واقعه وبيئته التي عاش فيها، و لذلك يمكن أن نرى في معالم هذا العمل أن الفنان محمد خدة حاول أن ينقل لنا واقعا بصريا بكل جمالياته و بكل إرثه المادي والمعنوي.

في سلسلة من الأعمال الموسومة "Rrythmes Africans" كتب الباحث الفرنسي **Michel George Bernard** في كتابه الموسوم ب **khadda**، الذي تضمن سلسلة أعمال خدة ، أن هذا الأخير له رحلات لا تعد ولا تحصى في هذا الكم الهائل من التراث الذي جسده بإيماءات ورموز وأشكال وخطوط، من أجل حفر ووشم الذاكرة المادية والمعنوية السحيقة من الشمال إلى أقصى الجنوب التارقي مرورا بالمناطق القبائلية، حيث يستوحي الفنان من علاماته ورموزه ثقافات عميقة أمازيغية أو تيفيناغية تراعي الحياة الجوفية التي تعيشها هذه الشعوب.

إن الأسلوب الذي ابتكره خدة مع الأشكال الهندسية الجميلة والألوان العميقة مستمدة من بيئة متنوعة، ومن جبال الصحراء إلى حوض البحر الأبيض المتوسط ومغامرات غير متوقعة في ثنايا لوحاته مثل (capricorne المنجزة سنة 1986، و Aux sources du sel المنجزة سنة 1987، و vielle lègende المنجزة سنة 1973).

يشير الوشمTattoo - أصل الكلمة (تاتو) في لغة التاهيتي–إلى معنى واحد هو وضع علامة ما، ويعود استخدام هذا المصطلح إلى ما قبل الميلاد ولهذا يعد عادة من العادات القديمة التي مارستها العديد من الشعوب والحضارات كالرومان والإغريق والمصريين والصينيين والهنود وغيرهم من أجل تزيين الجسد والمحيط **(أدريان، 1999)**.

ويعتبر الوشم رمزا من الرموز التي من خلالها يتم التعبير عن الهوية والانتماء ووضعية اجتماعية ما، وهذا ما نراه في لوحة الفنان ؛ علما أنه من مؤيدي حركة "أوشام"التي تأسست سنة 1966 والتي تنص على المحافظة على فن جداريات التاسيلي وتوظيف الفن الإسلامي، ذلك أن عراقة الرموز المنحوتة على جدران كهوف التاسيلي هي موضوع زاخر لامتداد الثقافات المحلية من أجل الحفاظ على الهوية الوطنية وترسيخها

واستثمارها كموروث بصري خلفته الشعوب، فقد حاول خدة إنهاء التبعية الثقافية والفكرية الغربية التي نخرت عظام الفنون التشكيلية بعد فترة استقلال الجزائر، ففي هذا الوقت ازداد خدة نضجا و ازداد اهتمامه بالثقافة الشعبية كانتماء هوياتي لم ولن يغادر مخيلته الواسعة وتمسكه بوطنه بكل مقوماته.

لم ينفصل خدة عن توظيف هذه الموروثات في أعماله الفنية في أي مرحلة من مراحل حياته فقد كان بين اللحظة والأخرى يسترجع مشهدا من مشاهد هذا البلد الغني بكل التراث المادي منه واللامادي، فهذه الخطوط السميكة والألوان العميقة التي تبدو تارة داكنة وتارة أخرى فاتحة تحملنا من قاع الصحراء برمالها الذهبية وببريق تراثها ومواردها إلى اخضرار وجمال جبالها الشامخة المتواجدة في الجزائر.

إن لوحة "وشم" هي لوحة فنية تقودنا إلى كشف المعاني الدفينة من خلال الأشكال المتواجدة فيها ؛ فمن الأعلى مباشرة إلى الأسفل نلاحظ وجود شكل عام يشبه شكل السمكة الممدودة وبشكل عمودي على المساحة التشكيلية من الجهة اليمنى، والرسالة الدلالية لشكل السمك في العهود المصرية وغيرها غالبا ما جاءت كدلالة على الخصب، كما كانت تعدّ لدى بعض الحضارات القديمة رمزا من الرموز الدينية لأن تواجدها مرتبط بالماء وهي من بين الحيوانات الأكثر غزارة.كما اعتبرت أكثر قدسية لدى الرومان والإغريق حيث أقترن وجودها بعبادة أفروديت (فينوس) كونها ترمز للخصب، فشكلها المغزلي يمثل الرحم الأنثوي كما أن بيوضها التي تنتجها هي دلالة على تمثيل الخصوبة، كما ارتبطت الأسماك بربة الخصب عشتار أو عشتروت**(سيجري، 2018)**.

في هذه اللوحة نجد أن خدة يحاول إرسال رسالة رمزية تشير إلى أن الجزائر بلد غني بكل الموارد الحيوانية و النباتية و المعدنية، فهي تحمل كل ماله علاقة بالتنوع المادي واللامادي وتضم في طياتها العديد من الثقافات،والعادات والقيم الراسخة رسوخ الوشم ، و على الرغم من أن الرسالة اللغوية هنا غائبة المظهر في الموضوع الفني، لكن خدة يختزل المعاني في أشكال تجريدية تنقلنا من النحو المقروء إلى النحو غير المقروء، أو بالأحرى من الطبيعة إلى التجريد ،كما نجد كذلك أن الفنان وظف بعض الخطوط والأشكال باللون الأخضر القاتم على المستوى السفلي للوحة القريب من خط الأفق لتعطي مظهرا أعمق، فالدلالة الجوهرية للون تتجلى في السلطة النباتية التي عرف تواجدها في الجزائر كشجرة الزيتون التي تدل على السلام والأمان خاصة أن الفنان وظف اللون الأبيض ليقودنا أكثر إلى المعنى وربطه بالسلام الذي يقترن بغصن الزيتون والحمامة البيضاء كما عهدناها في الفتوحات الإسلامية الأولى مع الرسول ﷺ في كل من

غزوة بدر وأحد، بالإضافة إلى أشجار الصنوبر الدالة على الحياة المشبعة بالأهمية الكونية، وبعض النبتات المحلية، كونها رمز للأمل والقوة والتجديد والحماية.

وظف الفنان محمد خدة الخطوط والأشكال السميكة بشكل أفقي من أجل رسم بعض معالم الخريطة الجزائرية التي تنقسم إلى قسمين: شمالا وجنوبا ؛ فالخط الأفقي يعتبر هو مشروع السد الأخضر سنة 1971 الذي أنشاه الرئيس الراحل الهواري بومدين من أجل الحد من ظاهرة التصحر وزحف رمال الجنوب إلى الشمال، وذلك بإقامة شريط نباتي بداية من شرق الجزائري إلى الغرب مرورا بالمدن التالية:باتنة، المسيلة، خنشلة، الأغواط، سعيدة، البيض ،النعامة، ويتمثل الشريط النباتي في غرس مجموعة من الأشجار– التي تمت الإشارة إليها سالفا – في محاولة لإعادة التوازن الإيكولوجي وحماية النباتات الموجودة في الجهة العلوية من الخريطة . و قد مر هذا المشروع بمرحلتين الأولى سنة 1971 والثانية من 1981 إلى 1990(جيدل، المستثمر، 2023).

هذا ، وتميزت البنية اللونية داخل الفضاء التشكيلي بسيادة اللون الأخضر الزيتوني بدرجات متفاوتة مع وجود اللون الأخضر المصفر واللون الأصفر أعلى اللوحة الفنية من الجهة اليسرى، كما نلاحظ تواجد بعض التكوينات الشكلية التي توحي بوجود أشخاص بوضعيات مرتبة واحدا خلف الآخر تكاد أن تكون واضحة للمتلقي. و الدلالة الجوهرية هي أن تاريخ الجزائر العميق بداية من الكهوف وإنشاء قبائل وثقافات عديدة مثل الثقافات البربرية والتوارقية وكذا شخصيات مصرية في العهد القديم تأخذنا إلى عمق كهوف التاسيلي وغيرها وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الفنان بث رسالة من خلال تجربته الفنية إذ هناك تواصل واتصال بين الحضارات القديمة، حيث وظف اللون الأصفر المستمد من لون الرمال الذهبية للصحراء وقام بمزجه باللون الأخضر الزيتوني من أجل إعطاء مساحة هادئة ومتوازنة تخلق التنوع والإيقاع في العمل الفني حيث امتزاج اللون الأصفر مع اللون الأخضر أعطى لنا لونا قريبا من اللون الأخضر المصفر الذي غالبا ما يرمز إلى المرض والعلة، ما يعني أن الدلالة من توظيفه قد تأخذنا إلى الفترة التي عاشتها الجزائر أثناء الاحتلال من معاناة و سقم الحياة ومرارتها . و هكذا ترك هذا المزج اللوني تكوينات ملمسيه جديدة أحدثتها اهتزازات الريشة في عمق اللوحة.

أما بخصوص الإيقاع في الأشكال فيظهر من خلال الانتقال من شكل إلى آخر فالرسالة الجوهرية للشكلين العلوي والسفلي تدل على وجود الحرفين المتمثلين في حرف النون الذي يرمز إلى الحدود النهائية للخريطة الجزائرية، وقد مثل الفنان خدة حرف النون العلوي بالشمال الجزائري وحرف النون السفلي بالجنوب

الجزائري مما خلق توازنا عميقا في العمل الفني التشكيلي، أما اللون الأبيض فقد وظفه خدة على أشكاله وحروفه الرمزية بطريقة جعلت منه يمزج بين تقنية الألوان الزيتية المتمثلة في العتمة وتقنية الألوان المائية المتمثلة في الشفافية، فبخصائص الألوان الزيتية المتمثلة في العتمة أي تغطية خلفية اللوحة (الوشم) بصفة عميقة تخلق كثافة لونية تغطي بياضها الطبيعي، جعل من اللون الأبيض في خامته الزيتية الكثيفة يستخرج أسلوبا جديدا من خلال استعماله بطريقة شفافة تجعل من الألوان الأخرى الموظفة تحته تظهر بشكل عادي، فرمزية اللون الأبيض هي السلام والأمان الذي عم الجزائر ككل بعد معركة مدمرة خاضتها في سنوات مضت ضد المستدمر الفرنسي فقدت على غرارها السكينة والهدوء، والاستقرار، فخدة وظف اللون الأبيض بطريقة جمالية إبداعية أدخل من خلالها السلام والأمان إلى روح عمله الفني.

يعد وسط الشكل مع وجود بعض الأشكال والخطوط محورا أساسيا في العمل ، فهو قريب إلى الرقم خمسة المتواجد في الجهة اليمنى من العمل الفني، فالرقم (خمسة) يدل رمزيا على التوازن والتناسق والاتحاد عند الفيثاغوريين أي تزاوج المبدأ(ثلاثة) مع المبدأ الأرضي (اثنان) **(Chevalier J & Gheerbrant.t, 1982, p. 293)** ،كما أن الرقم خمسة يدل على الحواس الخمسة، والرقم خمسة في الديانة الإسلامية يرمز إلى عناصر الحج وعدد أوقات الصلاة وغيرها، ومباشرة وعلى الجهة اليسرى للرقم نلاحظ وجود شكلين متقابلين متمثلين في شكل المعين أحدهما أعلى الخط الأخضر والآخر تحت الخط يحيط بهما اللون الأحمر الأمغري الذي يتلاشى تدريجيا كلما ابتعد عنهما. وجود الشكلين في مركز اللوحة يجعل المشاهد يذهب بتفكيره إلى مدى أثرها العميق في العمل، فدلالة شكل المعين هي إدراك العالم للرمز، فإذا قمنا بتفكيك المعين نجده مكون من مثلثين متحدين فالمثلث العلوي قد يرمز للجانب المرئي للحياة من الطبيعة والإنسان والحيوان وحتى الحياة المتواجدة آنذاك، أما المثلث السفلي فيأخذنا إلى عالم آخر، عالم ميتافيزيقي ، وبتعبير آخر يعطي لنا صورة غير مرئية تنم على رسوخ الموروث الجمعي في كيان الفنان، كما يدل رمز المعين على الحركة الدورية للحياة الكونية للإنسان المرتبطة بالمكان والزمان ، كما يرمز المثلث إلى ثلاثية (الماضي، الحاضر، المستقبل) فالحاضر متمثل في فترة الحركة الاستعمارية الفرنسية ضد الجزائر، وذلك من خلال وجود بعض الحروف الفرنسية مثل (U، L،I)، والحاضر الذي كان صورة عاكسة للموروث الثقافي المتشعب للشعب الجزائري هذا الأخير الذي أبى أن يستغني عن الموروث كتأكيد منه على التمسك بالهوية البربرية العربية الإسلامية، وهذا جلي بتوظيف الفنان للحروف من اللغة العربية مثل حرف (النون) وكيف لا

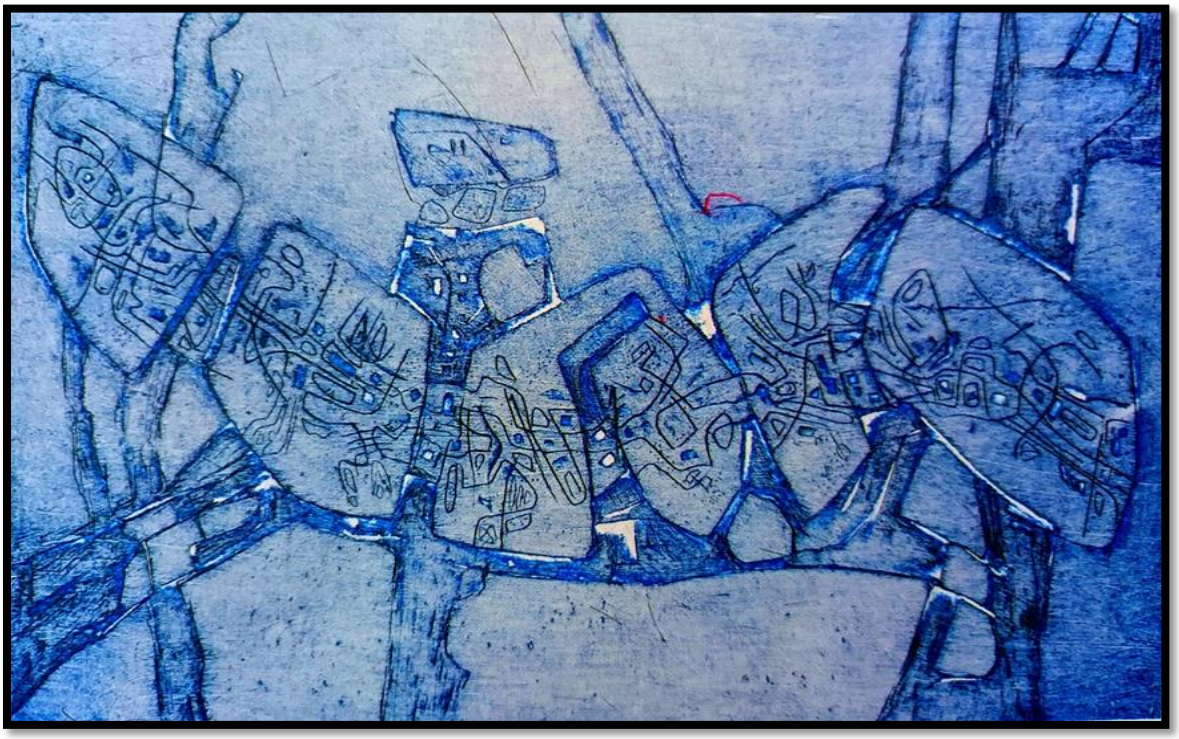
ومحمد خدة هو أب الحركة النونية في الجزائر، وفيما يتعلق بالمستقبل سعى الفنان إلى ترسيخ الموروثات الشعبية عبر الأجيال.

علاوة على هذا ومن عناصر التنظيم التي حققت الأبعاد الجمالية هي تضاد وتباين الألوان بين الأخضر الزيتوني والأحمر الأمغري، و هو تضاد جعل من وسط اللوحة تأخذ صفة الثبات الذي يعج بالحركة التي تأخذنا إلى أبعاد أعمق في العمل الفني.

هكذا ، فإن لوحة "وشم" هي لوحة فنية رمزية حاول الفنان فيها غرس معالم الحياة الإنسانية للشعب الجزائري موظفا فيها القيم الأخلاقية الدينية والقيم التراثية المادية واللامادية منها التي تخلق ثقافة واحدة من موروثات عديدة وتقاليد عميقة بتكوينات موحدة تمتاز بالتنوع الشكلي والبنيوي واللوني، فرمزية الجزئيات تأخذنا إلى رمزية العمل الفني ككل، أي من حيث كلية المعاني والمبادئ والإيديولوجيات التي يطرحها المجتمع الجزائري من أجل الانتماء وغرس روح الهوية في أجساد الأجيال المتعاقبة كما يغرس الوشم على الجسم البشري، فالرسالة الفنية التي وظفها الفنان بطريقة تجريدية أراد أن يوصلها بلغة واقعية وبتعبير تجريدي رمزي بحت ليتقاسم شعوره بالانتماء وحبه لوطنه مع الآخرين.

2.3 تحليل النموذج الثاني (لوحة البحر المتوسط):

الصورة رقم (12): لوحة البحر المتوسط



المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 161)

1.2.3البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة02:**البحر المتوسط Mèditerranèe
- **تاريخ الإنتاج:**1982م.
- **القياس:** 8/13.5 سم.
- **الخامة:** رصاص محفور Plomb gravè

2.2.3.الوصف:

صورة فنية لمنقوشة زرقاء شاسعة السطح ،مستطيلة الشكل، أفقية الوضع تتخللها بعض الخطوط العشوائية المائلة، كما نلاحظ من خلالها وجود أشكال مختلفة الأحجام والمساحات إضافة إلى ذلك وجود نتوءات تتخل الأشكال المتراصة والتي تبدأ من اليمين إلى اليسار مشكلة بذلك سلسلة من الحلقات المتماسكة

التركيب ومنفصلة الأجزاء لكن بصورة جزئية متجهة نحو الأعلى من الجهة اليسرى كأنها حيوان زاحف أشبه ما يكون بسحلية في وسط السلسلة الحلقية مباشرة نلاحظ وجود شكل يوحي بجسد شخص تركيبته جاءت ضمن الحلقات يمد ذراعه اليمنى داخل حلقة من حلقاتها، إضافة إلى ذلك وجود بعض الخطوط الرفيعة والنقاط القليلة وبعض الحروف والمربعات الصغيرة وبعض الأشكال تبدو كأنها أشكال حيوانية ونباتية وحتى آدمية مكونة بذلك سلسلة من التضاريس، كما نلاحظ وجود اللون الأبيض في بعض المناطق وغيابه في البعض الآخر، ونرى أن الفنان وظف اللون الأزرق الفاتح مع الأزرق النيلي بصورة مباشرة في النهايات المحيطة بالأشكال والخطوط كما نلاحظ وجود فراغات داخل فضاء الصورة ككل من الداخل إلى الخارج.

3.2.3. التحليل:

اهتم الفنان في هذا العمل الفني بتركيب العناصر التشكيلية بطريقة فكرية من خلال إبراز اللون كعنصر طاغي وبشكل لافت، فالعناصر التشكيلية من خلاله تبدو بصفة مسطحة كأنها توحي بوجود عمق في العمل الفني والبعد الفكري للفنان، حيث نجد في هذه اللوحة التشكيلية لغة جديدة أساسها اللون الهادئ والخطوط المبسوطة والملتوية والمنكسرة وغيرها.

تعد سنة(1979) سنة الإنجازات في حياة الفنان محمد خدة حيث عمل على العديد من المنقوشات والرسومات لعدة مجموعات من القصائد، وكانت السنوات التي تلتها بداية الانفتاح على عالم البحث والتنظير في مجال الفن التشكيلي، وبعد هذا قام خدة بإنجاز منقوشات في العديد من الأماكن والأوقات من بينها منقوشة (البحر المتوسط Mèditerranèe سنة 1982)، و هي منقوشة ذات تشكيلات خطية متداخلة ذات خطوط سوداء مدعمة بالأزرق النيلي إذ يظهر جليا كلما اقتربنا إلى حواف العناصر التشكيلية المكونة للعمل الفني، فالصورة اللغوية هنا غائبة بشكل تام، أما الصورة الدلالية فهي متوفرة في وجود أشكال مختلفة المساحات والتركيبات بالإضافة إلى الخطوط العريضة الموزعة بشكل بالغ الأهمية، كما نلاحظ وجود مجموعة من الخطوط الرفيعة مشكلة حروفا وأشخاصا وأرقاما مثل الرقم (سبعة) ، دون أن ننسى بعض النقاط والمربعات صغيرة الحجم ،كما يظهر وجود اللون الأزرق بصفة سائدة واللون الأبيض بصفة مناوبة مع توفر الفراغ الذي يحدث ضجة الحركة بين أشكالها (المنقوشة).

ولقد حاول خدة من خلال هذا العمل توظيف ثقافات شعبية والتعبير عن الانتماء بأسلوب جديد من الأشكال الهندسية الجميلية على ضوء العديد من الثقافات البربرية والتيفيناغية وغيرها من حيوانات ونباتات

وأشخاص، ووسع دائرة فكره بإعطائها تناسقا لونيا يتضارب مع لونها الأزرق المتدرج واللون الأبيض كما جاء على لسان الكاتب الفرنسي **(Bernard M. G., 2002, p. 161)**.

إن أعمال خدة لم تتوقف تشكيلته المتميزة لهذه الصور التوضيحية عن مرافقة فنه كونها تمنح خدة الوجود المطلق الذي منحه له الرسام المغربي أحمد الشرقاوي Ahmed Cherkaoui فهما في نهج مواز وواحد مستوحى من الوشم على وجوه وأيدي نساء البربر وكل علامتهم من الأطلس ومن الجزائر نفسها، فقد امتازت أعمال الفنان أحمد الشرقاوي بالأسلوب التجريدي الرمزي وتوظيف الفن الشعبي الأمازيغي بكل مصادره المختلفة.

يحتوي هذا العمل الفني على تركيبات خطية فهو يرتكز بشكل كبير على الخطوط والأشكال، فالرسالة الرمزية لعنوان منقوشة البحر المتوسط جاءت للدلالة على موقع حوض البحر الأبيض المتوسط الذي كان يعد طريقا مهما للتجار منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا، ومن بين الميزات التي يمتاز بها أنه محاط باليابسة من كل الاتجاهات كما هو موضح في صورة المنقوشة، كما نرى وجود اللون الأزرق طاغيا على العمل الفني مما يجعل التركيبة اللونية أكثر عمقا، فالأزرق يعد من بين الألوان العميقة وهو اللون الأكثر تجريدا من بين الألوان حيث تقدمه الطبيعة برمزية المظهر الشفاف، فالرسالة الجوهرية له تدل على الهدوء وتجسيد فكرة الخلود السامي. كما نجد له حركة جد مثالية فقد استخدمه الفنان فازيلي كاندنسكي للتعبير عن حركة الابتعاد عن الإنسان تارة وحركة الاتجاه إلى المركز الخاص به تارة أخرى والتي بدورها تجذبه نحو اللانهاية**(كلود، 2013، صفحة 83)** ، فالأزرق هو لون البحث عن الحقيقة كما أنه ليس كبقية الألوان؛ فهو يرمز للوقار والجاذبية الكونية.

إن الخطوط الموزعة بشكل منكسر في أرجاء الصورة ، ترمز إلى الطرق والمسالك التي يعبر منها التجار وشعوب البلدان المتجاورة ؛ وعموما الخط يرمز إلى الإيقاع خاصة في الفنون الشرقية كما أن الصيغة التركيبية للخط تنشأ من مجموعة من النقاط على استقامة واحدة باعتبار أن النقطة تعبر وترمز في الوقت نفسه إلى الحدود المكانية، وتعمل على خلق الحركة داخل العمل الفني.

بذكاء وحنكة وظف الفنان محمد خدة الأشكال والخطوط والنقاط بطريقة تجريدية إيحائية وجعل للمتلقي الحرية الكاملة في تفسيرها بغية عدم ربطه بمنظور ضيق، فهو يرى أن الفن التجريدي فن واسع وشامل خصوصا إذا اقترن بثقافات الشعوب والتراث الإنساني من أجل التعبير عن الهوية الوطنية. إن سلسلة

الأشكال المترابطة فيما بينها والتي تحوي على مجموعة من الأشخاص والأرقام والأحرف وكذا النقاط والفراغات تعمل على صقل الحياة التي تعج بالتبادلات الاقتصادية والثقافية وحتى العلمية كأنها رواية من روايات التاسيلي وما يحتويه من تراث ويوميات الشعوب السابقة في الحضارات القديمة فالرسالة الدلالية للأشخاص ترمز إلى الحركة التجارية التي كانت ولازالت تقام على حدود البحر المتوسط من أجل تبادل المنافع وكذا الثقافات .على حافة الشاطئ فجأة ينحت خدة كتاباته ورسوماته كالطحالب البحرية والطيور والرجال، أحجام متقابلة، أسوار منخفضة أكواخ وقرى على الضفاف الأخرى كلها رموز وظفها خدة للتعبير عن التنوع الإرثي المعنوي والمادي الذي يخلق ثقافات وإيديولوجيات عديدة محملة بالقيم والثروات اللامتناهية.

كذلك نلاحظ وجود بعض الأرقام من بينها الرقم (سبعة) بشكل متكرر، فدلالة العدد (سبعة) ترمز للبداية الأزلية، و هو تمثيل للعددين (أربعة) الذي يعني الأرض ، والعدد (ثلاثة) الذي يعني ويمثل الماء ؛ فكلاهما يمثل الشكل في حالة الحركة**(Catalogeue d'exposition, p. 19)**. كما أن الرقم (سبعة) في الديانة الإسلامية يرمز لعدد أيام الأسبوع وهو كذلك دلالة على عدد السماوات وعدد طبقات الأرض.

نرى وجود بعض النقاط الرفيعة في أماكن وغيابها في أماكن أخرى فالرسالة الجوهرية التي ترمز لها النقطة جاءت للدلالة على حبات القمح، فالنقطة لها رمزية خاصة فهي تعد الأثر الذي تتركه الأداة سواء قلم أو ريشة على مساحة ما، فقد كانت أول العلامات التي خلفها الإنسان منذ العصر الحجري على جدران الكهوف إلى يومنا هذا بصفة تلقائية وإن كانت مجموعة النقاط محاطة بمجموعة من الخطوط فهي رمز للأراضي التي تريد استقبال البذور.

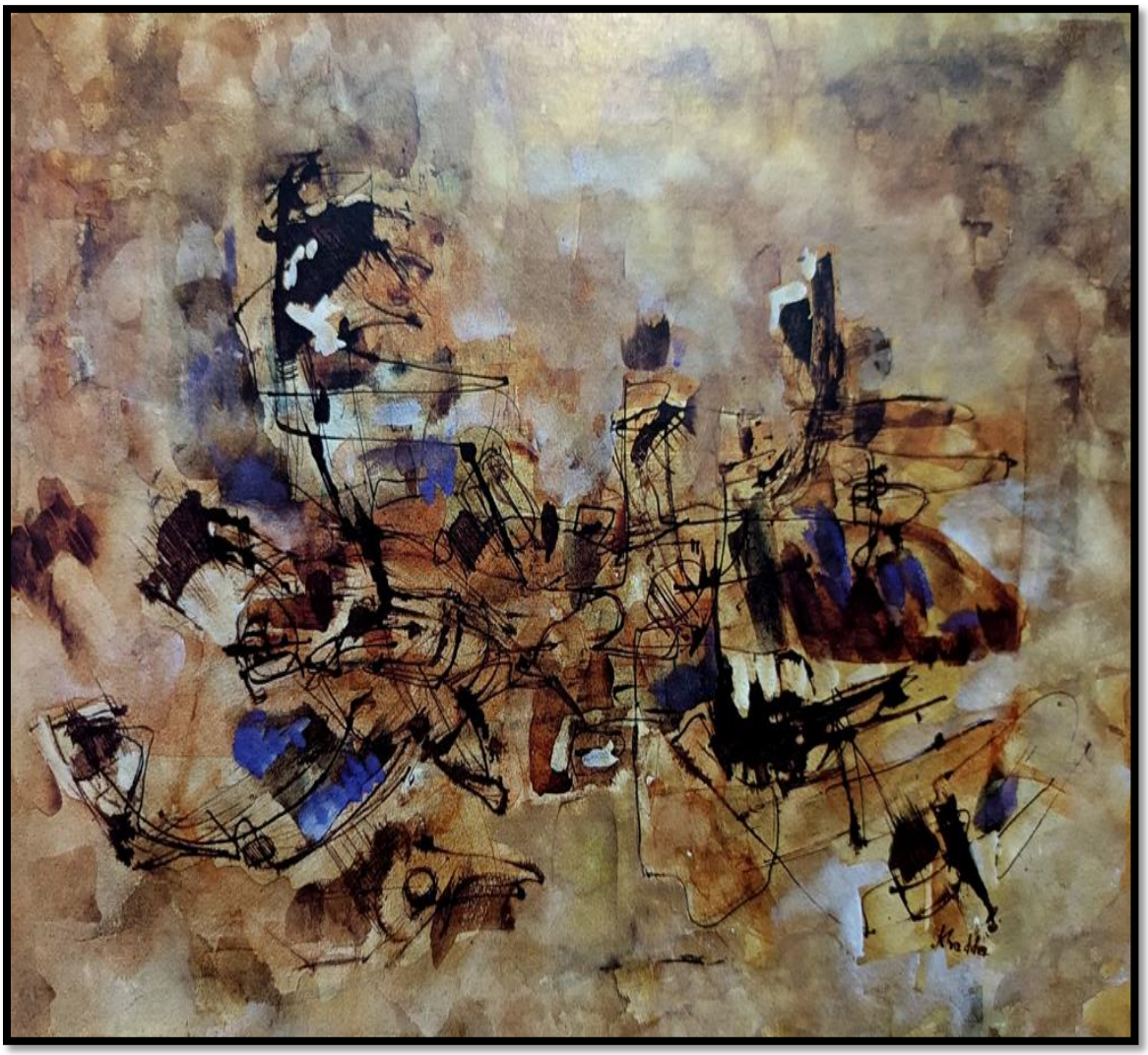
إن تكرار الأشكال من حيث الأحجام أو من حيث الفراغات يعمل على خلق حركة في أجزاء العمل الفني مما يدل على النشاط المتبادل على ضفاف البحر المتوسط، أما القيم اللونية فنجدها موزعة بشكل منتظم من اللون الأزرق الشفاف إلى اللون الأزرق النيلي الذي نجده على حواف الأشكال الهندسية بالإضافة إلى استخدام اللون الأبيض الذي يدل على السلام والحماية والتجديد، فالدلالة الجوهرية للشخص المتواجد في وسط السلسة الحلقية يخلق التوازن البنيوي والشكلي للوحة فهو بوضعيته الخلفية يرمز للفنان أو الكاتب أو الشاعر الذي يحاول ربط الماضي مع الحاضر ومع المستقبل من أجل نقل معالم الهوية في الفلكلوريات الشعبية من أجل ترسيخ الانتماء والهوية لكل الأجيال، نقل العادات والتقاليد من خلال الرسم أو الكتابة أو غيرها. مباشرة وبالنظر نحو الأعلى نلاحظ نهاية السلسلة الحلقية نرى رأس حيوان يشبه رأس السحلية، التي

ترمز عند قبائل البربر إلى القوة التأملية وعلى النور الساطع، كما نجد أن السحلية ترافق العديد شعوب القارات المختلفة في حياتهم خاصة القارة السمراء إذ يعتبرونها دلالة على التحضر والتطور والنمو، وهذا ما أعطى حوض البحر الأبيض المتوسط من دور مهم بين القارات كونه يسهل عمليات التنقل والتبادل فيكسب دول العالم أوضاعا أكثر نموا ومناهج أكثر تطورا عبر الزمان، كل الطلاسم وكل الرموز الموجودة داخل هذا المجال الإبداعي هي رموز مستوحاة من موروث شعبي و تقاليد يومية تعيشها الشعوب، فقد حاول الفنان محمد خدة ربطها بجسر الثروة الثقافية التي تمتاز بها الجزائر بعد ما طمس فكر الشعب بالثقافات الغربية جراء الاحتلال الفرنسي، فالرموز التي وظفها كأسس وخلفيات في أعماله كانت بطريقة قصدية ففي رأيه لاوجود للثروة إلا من خلال اعتراف بالثقافات المتجذرة في العهود الماضية، فقد صرحت زوجة الفنان خلال مقابلة لها في الذكرى 30 لرحيل الفنان التشكيلي محمد خدة بالجزائر العاصمة أن خدة عمل على تطوير الثقافات الجزائرية بشكل عميق وذلك بإجراء بحوث ودراسات في التقاليد الثقافية المتنوعة ولم تقتصر على الفلكلور فقط بل تعدت ذلك.

حاول الفنان هنا الربط بين تقنية الحفر وتقنية الرسم وأسقط عليهما تقنية النقوش المتواجدة في جبال التاسيلي قديما، فمن خلال هذا أراد خدة أن ينفض الغبار على الأساليب الفنية بتقنيات قديمة عرفت منذ آلاف السنيين وإحيائها انطلاقا من أعماله الفنية المعاصرة، فالرمز عند محمد خدة أهم من الشخصية بحد ذاتها، فالفنون الغنية والمحملة بالأفكار والقيم يمكن أن تتوسع بشكل أسرع من أجل الوصول في وقت أقل إلى عقول الناس، فالرمز لغة تخاطب الروح وتحافظ على التاريخ.

3.3. تحليل النموذج الثالث (لوحة إيماء):

الصورة رقم (13): لوحة إيماء



المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 17)

1.3.3 البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة03:** إيماء Gesticulation
- **تاريخ الإنتاج:**1967م.
- **القياس:** 43/29 سم.

- **الخامة:**ألوان مائية Aquarelle.

2.3.3 الوصف:

ينقل لنا الفنان في هذا الفضاء التشكيلي حدثا واقعيا مهما رغم تجرده من العناصر الطبيعية ، فمن خلال هذا الفضاء نلاحظ أن اللوحة جاءت أفقية الشكل بأسلوب إيطالي وقع عليها الفنان باللغة الفرنسية من الجهة اليمنى، وهي لوحة شاسعة المنظر تحمل العديد من الرموز والأشكال وكذا الخطوط ،حيث نرى تواجد عدد كبير من الأشكال توحي بوجود أشخاص (رجال، نساء، أطفال، جنود)، كما نلاحظ وجود حيوانات مثل (الجمال، الأحصنة) .جاءت اللوحة بتركيبن حيث تنقسم إلى قسمين متساويين يحملان العناصر التشكيلية نفسها لكن ينفصلان قليلا في منتصف العمل ،كما يغلب عليها الخطوط الرفيعة والسميكة باللون الأسود والبني المسود وهي متنوعة الشكل والنوع. نلاحظ وجود خطوط ملتوية وأخرى منكسرة وكذا منحنية تخلق نوعا من الحركة والانفعالات داخل الفضاء التشكيلي، جاءت اللوحة بخلفية صفراء ذهبية نوعا ما توحي بطبيعتها الصحراوية الرملية مع امتزاجها باللون البني والقليل من الرمادي مما أضفى على العمل الفني بعدا واسعا ومجالا كبيرا لتتوزع فيه العناصر التشكيلية بطريقة سلسة رغم كثرة الأحداث التي تجري فيها، وجود اللون البنفسجي في الجهة اليمنى بدرجات قاتمة ممزوج باللون الأصفر والبني مما عمل على خلق لون جديد أشبه ما يكون باللون الأحمر الأمغري أو قريب إلى اللون البني الداكن، بينما يقابلها في القسم الأعلى من الجهة اليسرى بدرجات فاتحة اللون البنفسجي ممزوجا باللون البني القاتم محدثا تركيبة لونية رمادية، وفي الجهة نفسها تماما وبأقل مستوى من سابقه يوجد اللون البنفسجي بصفة صريحة، نقية صافية، كما نلاحظ في أعلى اللوحة مباشرة مع الخط المنصف يوجد اللون الأبيض بدرجات فاتحة جدا عمل الفنان على إماهة اللون لخلق تقنية من التقنيات التي تتميز بها الألوان المائية وهي تقنية الشفافية ليبرز طبيعة العمل الذي يبدو كأنه غبار ناتج عن معركة معينة، فبراعة الفنان وحسه العالي عمل على توصيل لغة رمزية بحتة وينقلنا من صورة لا مرئية إلى صورة مرئية فوجود الحيوانات مثل الجمال وتوفر اللون الأصفر والبني وكذا اللون البنفسجي يوصلنا هذا إلى أن لوحة الفنان محمد خدة تروي لنا حكاية من أقصى الجنوب الجزائري برماله الذهبية وبمساحته الكبيرة الشاسعة والصبورة المكافحة وبرمزية أشخاصها وحتى لباسهم وطريقة عيشهم آنذاك.

3.3.3.التحليل:

عمل تجريدي بحت ينقلنا إلى تصور مشهد تاريخي عالمي (لمعركة آمود) على لوحة فنية مائية يقودنا فيها الفنان إلى إدراك وتتبع أحداث هذا المشهد العظيم، فمن خلاله جرد الفنان كل العناصر الطبيعة ووظفها بأسلوب رمزي إلا أنه ترك لنا مجالا مفتوحا من أجل فك معالم هذه الرموز والإيحاءات التي أراد نقلها بصورة متحركة وبكل أثرها المادي والمعنوي، معاناة صبر، كفاح، استشهاد، مقاومة، قتل كل هذا أحدث ضجة في نفسيته، فحاول نقلها في عمله الفني الموسوم بـ (إيماءGesticulation) المنجزة سنة 1967.

في هذا التاريخ بالضبط (1967) حدث صراع دار بين الفكر الشرقي والفكر الغربي في توظيفهما بطريقة مرجعية ضمن الأعمال الفنية من قبل الفنانين الجزائريين مما جعل الفنان محمد خدة يقع بين المطرقة والسندان بين لغتين وثقافتين ووجهتي نظر إيديولوجية، رغم أن خدة فنان ثوري مقاوم للمستعمر وسعى إلى سن قواعد التصوير الجزائري الذي يقوم من أجل الوطنية بداية وأساسا من تاسيلي إلى البربر موثقا هذا بمعالم عربية إسلامية وبأسلوب مختلف من أجل إثبات الهوية الوطنية بشحنات تعبيرية مبهمة في الرمز.

بعد التصحيح الثوري الذي حدث سنة 1965 ظهرت مشاكل عديدة كانت سببا في انقسام الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية(UNAP)، (كما أنه لا يخفى عنا أن الفنان كان عضوا في هذا الاتحاد سنة 1964، ليصبح أمينا عاما له فيما بعد)،أدى هذا الانقسام إلى ظهور مشاكل سياسية عديدة فرضها الحزب الواحد (FLN)(Bernard M.-G.، 2002، صفحة 247) فقد كان خدة يتميز بأعمال مختلفة ومتنوعة الطابع حيث وظف الرمز لغة تشكيلية من أجل إثبات الهوية في الوقت الذي فرضت فيه سلطة الحزب الواحد بعدا موحدا يمثل الثورة فقط.

في سنة 1967 تأسست حركة الأوشام التي تأثرت بالفن الإسلامي وفن جداريات التاسيلي والأوراس والهقار ، و هي حركة تنص على المحافظة على فن التاسيلي والفن العربي الإسلامي والثقافات البربرية، و قد عمل خدة على صقل هذه الموروثات في بعض أعماله الفنية ولم يكتفي بهذا فقط بل عمل كذلك على نقل أحداث الثورة التحريرية والمقاومة الشعبية ومعاناة الشعب الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي في العديد من لوحاته وأعماله الفنية التشكيلية من أجل التشبث بالتراث وبالقيم وبروح الهوية الوطنية لأنه كان فنانا مقاوما غيورا على وطنه وشعبه.

وفي هذا المجال قام خدة بإنشاء لوحته (إيماء) التي تمثل احدى الثورات الكبرى التي حدثت بتاسيلي الجزائر وخلدها التاريخ، ثورة تحريرية كبرى دامت أكثر من ثمانية عشر يوما في أقصى الجنوب الجزائري

وبالضبط في ولاية (جانت) ثورة السلطان آمود آغا المختار الذي ينتسب إلى قبيلة (إيمنان) الطارقية التي استقرت بولاية (جانت).

الرسالة اللغوية للوحة الفنية هنا غائبة فمن خلال هذا المنجز نجد أن الفنان وظف رسائل رمزية دلالية على غرار مجموعة من الخطوط المائلة والمتشابكة ، منحنية المظهر منكسرة الاتجاه في أرجاء اللوحة ، فرمزية الخطوط المتجهة للأعلى دلالة على القوة الضاربة والطموح السامي للنصر، فيما تعبّر الخطوط المتجهة نحو الأسفل إلى الإحساس العميق بالحزن والهاوية وكذا الانكسار والتغلب، فالشكل العام للوحة هو التمثيل الخارجي للصورة من أجل نقل الموضوع بكل جوهره، كما نلاحظ وجود ثلاثة جمال في أسفل الجهة اليسرى من العمل أحدها تحت الأخر بوضعيات متتالية يبدو أنهم في حالة هلع وخوف تشدهم حركة قوية نحو الأمام حينا وحينا آخر نحو الخلف، على رقبتهم وشاح باللون البنفسجي الصافي .و بالنسبة للألوان و دلالاتها نجد الرسالة الدلالية للون البنفسجي ترمز إلى الاعتدال الناتج عن اللون الأزرق واللون الأحمر، فاللون الأزرق هو لون بارد يبحث في أعماقه عن الحقيقة والهدوء أما اللون الأحمر فهو يرمز عند الكثير من القبائل على لون الروح ولون الدماء واقتراب الخطر ، والبعض الأخر يرمز إلى لون الشهوة ولون الحب والقلب، فهو يفسر على حسب مكان توظيفه. أما اللون البنفسجي الناتج عنهما فهو لون يرمز للوضوح والبصيرة كما يدل كذلك على التوازن الموجود بين السماء والأرض باعتبار أن الأرض لونها مستمد من اللون الأحمر والسماء لونها مستمد من اللون الأزرق، وفي بعض القبائل كان يستعمل اللون البنفسجي كلون للذكاء والحكمة.

كما نلاحظ أن الفنان وزع اللون البنفسجي بطريقة ذكية على يمين ويسار اللوحة الفنية، ففي الجهة اليسرى أسفل العمل ترك اللون بلمعة صافية لا يتخلله لون آخر، أما في القسم العلوي من الجهة نفسها وكذا في الجهة اليسرى من العمل نلاحظ أن الفنان قام بمزج اللون البنفسجي بالبني والأصفر من أجل إبلاغنا برسالة رمزية أخرى تدل على مدى وقوة الصراع بين القبيلتين أو بين المعسكرين أو بالأحرى بين المستدمر الفرنسي والشعب مخلفا وراء امتزاج اللونين البنفسجي والبني لونا آخر هو اللون الأحمر الأمغري أو البني المحمر . إن الرسالة الجوهرية هنا التي أراد الفنان نقلها هو امتزاج الدم الناتج عن الحرب القتالية بين شعوب التوارق وبين المستعمر الفرنسي فقد أعطى اللون البنفسجي الصفة السائدة لهذا الشعب لأن شعوب التوارق تمتاز بزيها البنفسجي مع وجود الكثير من القتلى، نساء، رجال، وحتى الأطفال.

تعود بنا هذه اللوحة الفنية إلى سنة 1880 حيث تمكنت فرنسا من السيطرة على الشمال الجزائري وبسط نفوذها، فيما قررت بعد ذلك توزيع كافة مستعمراتها على مناطق الجزائر وصحرائها وبالتحديد الجنوب، من خلال إرسال بعثات تقنية وعلمية من أجل جس النبض في تلك المنطقة لكنها قوبلت بمعركة عنيفة من قبل شعوب التوارق، الأمر الذي دفع فرنسا إلى التريث في السيطرة على جنوب الصحراء . وقد قاد المعركة في ذلك الوقت الشيخ آمود بن مختار السابق ذكره؛ وذلك من خلال اعتراضه لهجمات الجنيرال (فلاتارز) في 16 فبراير 1981 الذي لقى حتفه قرب بئر القرامة بالهقار على بعد 300 كلم إلى الغرب "جنات"**(بلعزوز، 2021، صفحة 3)**.

تميزت المقاومة التوارقية آنذاك باتساع رقعتها الجغرافية من مدينة (غات) الجزائرية الواقعة شرق ليبيا إلى مدينة (تمنراست) في الجهة الغربية بما فيها الهقار،التاسيلي وكذا مدينة و رقلة شمالا وجنوبا من حدود النيجر، وهذا ما نجده مجسدا في اللوحة الفنية من خلال إطارها الواسع والشامل لجميع العناصر التشكيلية داخلها وبلونها الأصفر والبني الذي يرمز للون الصحراء ورمالها الذهبية.

كما تميزت المقاومة بتحالف فصائل وقبائل التوارق من أجل تكوين كتلة حربية ضد المستدمر، من بينها قبيلة كلاغلا التي ينتمي إليها الثائر "أهتيغال"، وقبيلة إيمانان التي ينتمي إليها " الشيخ آمود بن مختار" و قبائل إيفوغاس نهقار، و كلا من طايتوك تدجاح ملات، و إيهضانارن، و إرقاناتن**(الغالي، 2016، صفحة 3)**؛ ولا يخفى عنا جميعا مدى صبر وقوة هذه القبائل وسرعة تكيفها مع الظروف المناخية التي لم يقم المستعمر الفرنسي بالتأقلم معها خاصة مع أجواء الحرب القوية آنذاك.

كل هذه الأحداث وظفها خدة في عمله، حيث نجد أن التركيب الكلي للوحة ينقسم إلى قسمين أحدهما على اليمين والآخر على اليسار ، فالرسالة الجوهرية هنا أن التركيب الكلي للوحة يرمز إلى المعسكرين أو للكتلتين الحربيتين، أحدهما شعوب التوارق بقيادة آمود والآخر جيوش المستعمر الفرنسي، حيث نلاحظ وجود صراع كبير بين الجيشين خلف خسائر بشرية عميقة للمستدمر وهذا مانجده في الجهة اليمنى من العمل خاصة بامتزاج اللونين البنفسجي والبني المصفر ليعطي لنا اللون الأحمر الأمغري الذي يرمز للون الدماء الناتج عن تصادم جيوش التوارق مع الجيش الفرنسي.

كما نلاحظ وجود أسلحة عديدة ومختلفة متمثلة في سيوف وبنادق وظفها الفنان بطريقة رمزية من خلال الخطوط المقوسة الموجودة في القسم الأعلى من الجهة اليمنى باللون البني القاتم متجها إلى أعلى

اللوحة، فالخط المنحني يرمز إلى سيف يقطع رأس عدو من أعداء الحرب على يد رجل يقع مباشرة في منتصف اللوحة الفنية والذي يمثل الثائر(آمود) ، فرمزية الفارس في منتصف اللوحة دلالة على القوة التي يمتع بها (آمود) والحنكة والذكاء والسيطرة على زمام الأمور. أمّا الجمال المجردة من شبه طبيعتها فهي ترمز إلى أن المعركة الحاسمة متواجدة في منطقة صحراوية، إضافة إلى ذلك الخلفية ملونة باللون الأصفر كونه اللون الأكثر دفئا وبوحا، فطبيعته أو تركيبته اللونية من بين الألوان كلها يصعب تخفيفها أو إخماد وهجها لذلك نرى أن الفنان مزجه مع القليل من البني والأبيض، فتزاوج اللون الأبيض مع اللون الأصفر يعطي لنا دلالة رمزية على أن الفنان ينقل لنا من خلال ألوانه فكر الثائر وقوته لأن الأبيض يعد وسيلة لنقل هذه الأفكار خاصة عند اندماجه باللون الأصفر، أما اللون البني أو بالأحرى اللون الأسمر أي لون التراب، فهو في أغلب الأحيان يتمركز بين اللون الأسود واللون الأشقر لكنه يميل أكثر إلى الاسوداد، فهو ناتج عن الأحمر الترابي إلى الأحمر القاتم، ويرمز هذا اللون إلى الأرض أو التربة، وفي بعض الأحيان إلى الصلصال كما أنه قد يدل كذلك على الحزن.

لقد وظف الفنان اللونين الأصفر والبني في عمله الفني إذا من أجل الإشارة إلى محاولته نقلنا إلى أقصى الجنوب الجزائري عن طريق الرموز و الإيحاءات الفنية الإبداعية التي

استخدمها للدلالة على المناخ الصحراوي برماله وبكل عناصره الطبيعية من أجل التعريف والتذكير بالمقاومة الجزائرية ضد المحتل مساندة منه لشعوب التوارق والوقوف بإجلال أمام هذه الحرب القوية الصارمة من أجل نيل الحرية واستقلال الجزائر.

كما أنه ينقلنا أكثر إلى ساحة المعركة رغبة في استرجاع الهوية الوطنية المسلوبة، فمن المعروف أن خدة كغيره من الفنانين والكتاب والشعراء قاوموا المستعمر الفرنسي وبطشه بطريقتهم الخاصة مساندة للشعب الجزائري آنذاك.

مباشرة نجد أن خدة استخدم اللون الأبيض في أرجاء العمل الفني ،من خلال تقنية الشفافية من أجل إبراز القوة الناتجة عن هاتين المواجهتين إذ خلفت وراءها قوة ضاربة وغبارا كثيفا يسبح فوق رؤوس المتحاربين وأسفل أرجلهم ، و قام بمزجه مع اللون البني المصفر دلالة على غبار الرمال الناتج عن ضرب أقدام الحيوانات وكذا الأشخاص وتساقط الجثث.

كما نلاحظ أن التركيبة الخطية للعمل الفني تخلق التوازن من خلال التوزيع المحكم للخطوط والأشكال داخل فضاء اللوحة، وكذا الألوان المكملة لبعضها البعض، فنجد أن خدة استعمل اللون الأصفر والبنفسجي باعتبارهما لونيين مكملين لبعضيهما وكذا اللون الأبيض واللون الأسود باعتبارهما لونيين متضادين لان تركيبة أحدهما لا تدخل في تركيبة الأخر وبالتالي فهما يرمزان إلى القوتين المتضادتين: شعوب التوارق والمحتل. ولا ننسى عنصرا أساسيا من عناصر تكوين أي عمل فني وهو الفراغ الذي وظفه الفنان بشكل كبير من أجل خلق نوع من التنوع في المساحات وكذا إحداث حركة وإيقاع بين الكتل التشكيلية وبين الفضاء أو الحيز الموجود داخل اللوحة لإبراز ساحة المعركة أكثر.

تعتبر هذه اللوحة لوحة فنية ثرية بكل المعالم التاريخية والسياسية ، حيث وظف فيها الفنان مشاعره وأسلوبه المغاير من أجل نقل وتوصيل مدى معاناة الشعب الجزائري من خلال الاحتلال الفرنسي الذي أراد أن يجرده من وطنه ودينه وعرقه وأن يسلب تراثه وانتماءه في ظل سياسة شن الحرب عليه وتجويعه وطمس هويته التي يعتز بها والتي جعلته يختلف عن غيره من الشعوب.

4.3 تحليل النموذج الرابع (لوحة رموز على رمال):

الصورة رقم (14): لوحة رموز على رمال

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 33)

1.4.3. البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة 04:** رموز على رمال Signes sur sable.
- **تاريخ الإنتاج:**1980م.
- **القياس:**54/65 سم.
- **الخامة:** زيت على القماش Huile sur toile.

2.4.3. الوصف:

لوحة تشكيلية تميزت بتكوينات مركبة ،وبأشكال هندسية متنوعة بتناسقها الرمزي الشكلي الجديد، حيث وظف فيها الفنان أشكالا بصرية أضفت بعدا من الأبعاد الوجدانية لهذا المشهد والفضاء التشكيلي ككل، و الذي يخاطب الفنان من خلاله المتلقي بلغة الرمز والحرف واللون من أجل استيعاب التكوينات البصرية

ليقوده إلى رؤية باطنية تتشكل على غرارها مفاهيم وإيديولوجيات على الثقافة التي تحيط به. نلاحظ مباشرة أن اللوحة الفنية ذات الإطار المربع ذو التركيبة الأفقية تتكون من خلفية ذات اللون البني المصفر القريب من اللون (الأمغري ocres لون الصدأ) موزعة بطريقة معتدلة نوعا ما فلا نجد تلك التدرجات والمنعرجات الفاتحة والقاتمة بين مكان وآخر إلا في الجهة اليسرى فنلاحظ وجود تخفيفا بسيطا للون مما يجعل مظهرها أكثر إضاءة عن غيرها من الخلفية، كما نلاحظ وجود تكوينات متراصة الشكل على شكل سلسلة متواصلة من اليسار حتى اليمين تحمل العديد من الشحنات اللونية مثل البنفسجي والأصفر والأخضر، إلا أن الجهة اليسرى لهذه التكوينات قريبة أكثر من الإطار عن غيرها من الجهة اليمنى، وتنتهي هذه التكوينات بارتفاع موجه قليلا نحو الأعلى بدرجة بسيطة تكاد أن تكون ظاهرة.

مباشرة وعلى اليمين نلاحظ وجود حروف متشابكة مع هذه التكوينات تبدو كأنها حرف (العين) و(النون) وحرف (الدال أو الراء) باللون الأسود، وإذا اتجهنا مباشرة للجهة اليسرى فسنلاحظ وجود شكل يبدو كأنه يشبه حيوان الغزال وظف بالطريقة عينها التي وظفت بها الحروف بالإضافة إلى ذلك وجود ثلاث دوائر متتالية الوضع ويبدو أن الفنان خدة جعل لها تركيبا بناء على حجم كل واحدة منها فالدائرة الأكبر متخذ لونها من لون التكوينات البيضاء المتراصة أما الدائرتين الأخيرتين فهما أقل حجما من الأولى وكما أنهما يختلفان عنها في الشكل واللون ويبدوان كأنهما نقاط لتلك الحروف السوداء، وبخصوص العناصر التشكيلية جاءت موزعة مباشرة في أسفل العمل مما أعطى منظرا واسعا للفضاء التشكيلي من الأعلى لتكون الدائرة الكبيرة هي مركز ثقل اللوحة.

3.4.3. التحليل:

تظهر هذه اللوحة كأنها حروف وآثار لجداريات "التاسيلي ناجر"،إنها لوحة شعرية جمالية بصرية، متناغمة المظهر يغلب عليها اللون البني المصفر من خلالها نرى أن الرسالة اللغوية غائبة مما يقودنا إلى ربط الدلالات الرمزية مع الصورة الجوهرية للرموز المشفرة ، فنلاحظ وجود اللون البني المصفر القريب إلى لون الصدأ دلالة على أن اللوحة الفنية التي أنجزها الفنان محمد خدة لها علاقة وطيدة بين العنوان والمضمون، حيث يحلينا اللون البني المصفر إلى لون الرمال الموجودة في الصحراء كما أن العنوان جاء بشكل رمزي تلميحي يربطنا مباشرة مع مضمون اللوحة (رموز على الرمل Signes sur sable) وجوهر العنوان يقودنا مباشرة إلى صحراء الجزائر وبالضبط "التاسيلي ناجرTassili Najjer".

ولا يخفى عنا أن الفنان تحدث كثيرا عن هذه الكهوف شاسعة المساحة وعميقة الأسرار، حيث يرى أن كهوف التاسيلي ناجر" Tassili Najjer" تحوي على العديد من الأسرار حول الحضارات التي لم يفك سرها لحد الآن فهي تضم المورثات البشرية والحيوانية منذ سنين عديدة،

تقع هذه السلسة الجبلية الطويلة وشاسعة الحدود في الجهة الجنوبية من أقصى الجنوب الجزائري . و كلمة تاسيلي (Tassili) تعني "الهضبة" باللغة التارقية، والطوارق هم السكان الاوائل الأصليين المتواجدون في جنوب صحراء الجزائر، وعندما نقول تاسيلي ناجر هذا يعني أن "الهضبة" الموجودة في منطقة التاسيلي نسبت إلى سكان المنطقة الأصليين.

تعد كهوف التاسيلي حدثا تاريخيا ولغز من الألغاز التي حيرت العلماء خاصة والبشرية عامة من حيث النقوش الموجودة على جدرانها، فهي تنتمي إلى حقبة زمنية بعيدة المدى، وتم اكتشافها لأول مرة على يد رجل من سكان ناجر التوارقية أثناء قيامه برعي الأغنام والجمال إلا أنها وثقت من قبل ملازم فرنسي.

احتوت هذه الكهوف على العديد من الرسومات والنقوش التي صنفت على حسب المراحل الزمنية التي مرت بها، فكانت تحتوي كما هائلا من الرسومات الآدمية ذوات الرؤوس المستديرة والمقنعة بالإضافة إلى الأشكال الآدمية منها الواقعية و منها التخطيطية التجريدية، حيث تميزت هذه الأخيرة بصعوبة خطوطها وأشكالها ورسومها المعقدة، مختزلة المعالم ومعدلة الأبعاد مع المحافظة على بعض أجزاء الجسم من خلالها يتم التعرف على طبيعة الشكل العام للمنقوشة، بالإضافة إلى الرسومات الحيوانية من أبقار وغزلان وفيلة وأسماك ...الخ.

اتخذ الفنان رموز لوحته من رموز الفن الصخري بأشكال عديدة وأدخلا عليها بعض الحروف العربية من أجل إعطاء صورة تربط قبائل التوارق بالجزائر كون أن اللغة الرسمية للجزائر هي اللغة العربية.

ومن بين العلامات المبهمة التي وجدت في كهوف التاسيلي هي الزوائد المجسدة بين قرون الحيوانات والتي مثلت بأقراص شمسية**(بعيطيش، 2015، صفحة 75)** .

نلاحظ أيضا أن خدة وظف في منتصف لوحته قرصا بنفس التركيبة اللونية للتكوينات المتراصة في أسفل اللوحة دلالة على توالي الرموز والنقوس ووضعياتهم داخل جدران كهوف التاسيلي فلو أمعنا النظر جيدا لوجدنا أن هناك بعض التكوينات والتخطيطات الرمزية التي توحي لنا على أجساد بشرية وحيوانية وبعض الخطوط المتشابكة المبهمة ، كما أن اللون السائد للتكوينات المتراصة هو اللون الأبيض ، فالرسالة

الدلالية للون الأبيض في ذاك الزمان دلالة على ارتباطه بالشخصيات الأسطورية والأرواح وكذا الآلهة مثل مشاهد الشخصيات السائحة في الواحات**(Hachid(M), 1998, p. 218)** ؛كما لا ننسى اللون الأصفر المستمد من تلك الرمال الذهبية والطبيعة الصحراوية، و الذي نجده موظفا وبشكل خاص في طقوس الدفن في تلك المناطق.

هذا الفضاء الجغرافي صنف كتراث وطني سنة 1972 ليصبح فيما بعد تراثا عالميا في سنة 1982 لما يحتويه من تاريخ الإنسانية جمعاء، ولهذا نرى أن الفنان خدة من شدة تأثره بهذه المعالم الأثرية التي من خلالها تتشكل الهوية الوطنية للثقافات الجزائرية قام برسم العديد من اللوحات والمنقوشات التي تظهر هذا النوع من التراث بلغته الرمزية مثل عمله (جبارين المنجز سنة 1985م، وكذلك عمله الموسوم بمنقوشات ما قبل التاريخ المنجز سنة 1990) .

التركيبة اللونية لفضاء اللوحة جاءت مشبعة باللون البني المصفر المستمد دفئه من صرامة وقساوة الطبيعة والظروف المناخية هناك ،ولهذا يطرح التشكيل البصري نفسه مكونا علاقة وطيدة بين الخيال وبين الشحنات اللونية المتضاربة مع لون الحروف ليبني لنا مشهدا تجريديا رمزيا في أفق الصحراء ، فاللون الأسود واللون البني المصفر تقاربهما أو بالأحرى تجاورهما جعل منهما لونين متضادين أي مكملين لبعضهما البعض ، وهذا يفسر بتكامل التراث التوارقي بتراث القبائل الأخرى المتواجدة في الجزائر مكونا سلسلة من الثقافات في وجهة واحدة .

جاءت الحروف التالية (عين) و (نون)و (دال)و (ألف) متصلة ببعضها البعض ، لو استقرأناها لوجدنا أنها تشكل كلمة (عناد) ، و هي مفردة ترتبط مباشرة بطبيعة المناخ وكذا بسكان منطقة التوارق الذين تميزوا بالصبر والعناد وتحمل الحرارة مما جعلهم يتأقلمون مع الطبيعة القاسية هناك ، أما شكل الموجود في الجهة اليسرى من اللوحة فهو يرمز لشكل الغزال ، فهو من بين الحيوانات المتواجدة هناك ولازالت لحد الآن تشكل ثروة حيوانية ، ولو رجعنا إلى الوراء لوجدنا أن جدران كهوف التاسيلي تميزت ببعض الرسومات من بينها رسومات ومنقوشات لأشخاص يغطون رؤوسهم بأقنعة وجماجم حيوانية ليسهل عليهم عملية الصيد ويقيهم من الحيوانات المفترسة .

نلاحظ أن الفنان استمد رموزه من تلك الرموز المنقوشة على الجدران لينقل لنا الموروثات عن طريق رمز غامض له آلاف السنيين ولازال حيا، ليبقى شاهدا ماديا ومعنويا على جذور الثقافات المحلية والعالمية للمناطق الضاربة في أعماق التاريخ.

5.3. تحليل النموذج الخامس (لوحة نيران صديقة):

الصورة رقم (15): لوحة نيران صديقة

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 232)

5.3. 1. البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة 05:** نيران صديقة Feux amis.
- **تاريخ الإنتاج:**1989م.
- **القياس:** 130/97 سم.
- **الخامة:** زيت على القماش Huile sur toile

2.5.3.الوصف:

لوحة فنية تطرح تشكيلا بصريا متضاربا بين الأشكال والألوان، والواقع والتجريد. أنجزها الفنان في فترة كانت الجزائر في صراعات إيديولوجية سياسية واقتصادية، تحمل العديد من الأحداث التاريخية الموظفة

بطريقة رمزية مجردة، حاول الفنان أن يوظف فيها مجموعة من الألوان المتضادة مثل الأحمر والبنفسجي المزرق، والأبيض والبني المسود وهي لوحة فنية جاءت بتركيبة عمودية تتخللها بعض الأشكال والحروف، تنفتح أجزاؤها على حرارة دفينة تقودنا إلى تصورات خيالية في مجال واقعي قد عاشه الفنان آنذاك، نرى أن اللوحة تنقسم إلى قسمين؛ القسم السفلي يتركب من أساس متين يحمل الكثير من الرموز، نلاحظ على غراره وجود مجموعة من الأشخاص رافعين أيديهم إلى الأعلى أعطى لهم الفنان صبغة لونية بالبني المحمر، ومباشرة أمامهم نلاحظ وجود هضبة من الأشكال تبدو كأنها مجموعة من الصخور المتراصة لكنها متباعدة التركيب قليلا متمركزة بشكل ثابت في أسفل الهضبة لتعلو بانحناءات تكاد أن تكون مستقيمة ومتجهة إلى الأعلى شاقوليا، كما نلاحظ وجود بعض الأحرف باللون الأحمر الفاقع مثل (الدال) و(الميم) و(النون)، ونلاحظ كذلك وجود خط أحمر بدايته من الجهة اليمنى للعمل متجه نحو الجهة اليسرى من اللوحة ليقسم الصخور المتراصة إلى قسمين لتتشكل خطوط في الجهة الأخرى من اللوحة ، وتنتهي هذه الخطوط بالاتجاه نحو أسفل اللوحة مباشرة، كما نلاحظ وجود اللون الأبيض الممزوج باللون الأحمر واللون الأزرق داخل التكتلات الصخرية ، ويحيط بهما اللون البني المحمر الذي يميل إلى الاسوداد تارة وإلى الاخضرار تارة أخرى كلما اتجهنا إلى أسفل اللوحة، بالإضافة إلى هذا نلاحظ أن الفنان أعطى للخلفية مساحة واسعة باللون الأحمر ليأخذنا إلى تجربة تخومها لا مرئية.

3.5.3التحليل:

يطلق مصطلح" **نيران صديقة** " على الحروب الأهلية أو قتل جنود الجيوش لزملائهم سواء كان عمدا أو بالخطأ من أجل مكاسب معينة أغلبها تحيل إلى الدولة والمناصب العليا من أجل تولي القيادة أو الحكم.

جاء عنوان اللوحة برمزية مطلقة على الوضع المزري الذي كانت تعيشه الجزائر في التسعينيات من القرن العشرين، حيث غلبت عليها الصراعات الإيديولوجية آنذاك بين الأنظمة السياسية، مما أدخل البلاد في أزمة دموية كبيرة، سميت بالعشرية السوداء ، هذا الصراع الكبير الذي فقدت خلاله الجزائر أرواحا بشرية كثيرة، نتجت عنه صراعات سياسية وفكرية أدخلت بعض الأدباء والفنانين في حالة كئيبة جراء الأوضاع التي كانت تعيشها الجزائر بعد الاستقلال خاصة وأنها لم تشف بعد من صراعات المحتل الفرنسي، فقد عبّر كل

واحد منهم بطريقته الخاصة، وخدة كان من بين هذه الطبقات المثقفة الغيورة على بلدها وعلى شعبها فأضحى مقاوما لهذه الأزمات والحروب التي أثارت في نفسه الحزن والشعور بفقدان الهوية مرة أخرى لأنه معروف بكونه من الفنانين الذين يساندون الشعب الجزائري خاصة إذا تعلق الأمر ببلده الجزائر وبهويته الوطنية.

لوحة " نيران صديقة" لوحة فنية عمودية الشكل وقعت من الجهة اليسرى باللغة الفرنسية ، استخدم فيها الفنان تصريحات غير لغوية أوصلها بطريقة عميقة للمتلقي من خلال رمزية الألوان القاتمة ليجسد لنا الواقع الذي كانت تعيشه الجزائر آنذاك، ومن الأسفل إلى الأعلى ومن اليمين إلى اليسار مباشرة نستقرئ أن الرسالة اللغوية غائبة عن التعبير في هذا المنجز لأن الرسالة الرمزية الدلالية تكمن في وجود مجموعة من الأشخاص باللون البني المحمر أسفل اللوحة ذوي الأيدي المرفوعة نحو الأعلى ، و هو ما يقودنا نحو تفسير هذه الشخصيات بالشعب الجزائري الذي يطالب بتحقيق عدالة دولية تخرجهم من واقعهم الأليم وصراعهم السياسي الذي أفقدهم الكثير من الجوانب المادية والبشرية، فاللون البني المحمر الذي وظف به الفنان هذه الشخصيات جعلها تبدو كأنها في حالة مهمشة خاصة و أن الفنان تعمد عدم إظهار ملامح وجوههم أو حتى لباسهم ، فتوظيفه للون البني المحمر جعل من العمل أكثر رمزية وأكثر تعقيدا ، كما نلاحظ وجود بعض الأشكال المتراصة تبدو كأنها صخور حجرية قاعدتها تظهر متينة في الأسفل وذلك راجع لاستنادها للهضبة الترابية المصبوغة باللون البني المحمر والمحيطة باللون الأخضر الزيتوني. نجد أن الفنان تعمد وضع اللون الأبيض والقليل من اللون الأحمر في الشكلين الأسفلين نفسهما في ثلاثة أشكال علوية دلالة على أن الجزائر مرت بالعديد من الفترات الجيدة والسيئة، فالأحجار هي الأسس المتينة لبناء دولة قوية تمتاز بالتطورات الفكرية والاقتصادية والثقافية، فالرسالة الرمزية هنا أن اللون الأحمر غالبا ما يدل على الخطر ويدعو للاحتراس ولو فسرنا رمزية اللون الأحمر الممزوج مع اللون الأبيض الذي وظفه الفنان في أسفل وأعلى اللوحة لوجدنا أنه يرمز إلى الفترة التي خرجت منها الجزائر بعد 132 سنة من الاستعمار فهي فترة متضعضعة في جميع المجالات، أما نهايات الأشكال (الصخور) أعلى اللوحة فترمز للأحداث التي سوف تؤول إليها الجزائر في هذه السنوات الأخيرة التي عاشها الفنان، بعد هذا الصراع الكبير بين الجزائريين نتيجة الحرب الدموية التي سميت بالعشرية السوداء، أما في البناء الوسطي للأشكال فهي ترمز للفترة التي عرفت فيها الجزائر استقلالا ماديا ومعنويا وفكريا نوعا ما، فترة تولى الحكم الرئيسين بن بلة والهواري بومدين، فاللون الأبيض الممزوج باللون البنفسجي المزرق يدل على الراحة والهدوء النفسي وكذا البحث عن الحقيقية فشفافية اللون البنفسجي ترمز إلى الاستقلال الذاتي للشعب الجزائري داخل وطنه.

التركيبة اللونية للخلفية جاءت باللون الأحمر القاتم غير الصافي رمزية من الفنان على الحالة التي كان يعيشها الوطن في تلك الفترة من دمار، ونار، ودماء، وقهر، وحرمان، وسجن ... الخ.

إن فضاء اللوحة وحيزها فضاء كوني يحصر عناصرها التشكيلية في واقع معيش بين السماء والأرض، و لذلك فإن التنظيم الكلي للعمل الفني لا يخلو من التوازن الذي أحدثته الأشكال العمودية المتراصة مع الأحرف التي وظفها الفنان برمزية عالية، لنلاحظ من خلالها ذلك وجود حركة وإيقاع بين العناصر التشكيلية وبين الألوان مما أضفى على العمل بعدا جماليا وشحنات تعبيرية تأخذنا من نحو غير مقروء إلى نحو مقروء.

كما نلاحظ وجود أحرف باللون الأحمر المشكلة كلمة (دم)، كتبها خدة بتجريدية بحتة ونقلها برمزية أكثر حساسية من خلال لونها الأحمر الصافي الصريح، تخلق هذه الأحرف توازنا جوهريا بطريقة أفقية تضم من خلالها عناصر اللوحة في نقطة مركزية فوق الأشكال العمودية لتصبح مركز ثقلها (اللوحة) والتي تحيلنا إلى معنى أعمق في تفسير معناها ، فالقتل والتشريد والدم الناتج عن هذه الإبادات من أجل النظام السياسي ماهي إلى سيوف وخناجر تقطع السلسلة التي تربط بين الشعب ووطنه، فيزعزع استقرار البلاد لتعود لفقدان مقوماتهما بين بلدان العالم .

جسد الفنان محمد خدة هذه الانطباعات من أجل إيصال رسالة أن هناك ما يعكر صفو الوطن وبرمزية عالية وبخضم انشغاله بلوحته أراد نقل الواقع المرير أثناء تلك الفترة وجرده من كل تفاصيله الطبيعية وصاغه في صورة تعادل مشهدا تشكيليا بحتا يراه الفنان ويتمعن داخله بوعيه الباطن وبشحناته التعبيرية الدفينة من وراء ألوانه الصريحة، لأن ذاكرة خدة أكثر تمسكا بمقومات الهوية التي أصبحت هاجس خوف ومشكلة تاريخية عانت منها الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي الذي عمل على طمسها وتجريد الشعب من كل مقوماته الثقافية والوطنية ، وبالتالي فخدة نما مع خوفه من فقدان هوية وطنه جراء هذا النزاع وهذه الحرب السوداء ، فهو دائما حريص كل الحرص على ترقيع ما خلفه المستعمر والبحث أكثر في ثقافة الجزائر من أجل تجسيد كل ما له علاقة بالهوية ومقوماتها، فنحن نعلم أنه لا يوجد فاصل بين مضمون اللوحة وجوهرها وبين وذاتية الفنان بحكم ما يجمعهما من انتماء بيئي وشخصي.

6.3. تحليل النموذج السادس (لوحة خط الحدود):

الصورة رقم (16): لوحة خط الحدود

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 242)

1.6.3البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة 06:** خط الحدود Ligne de dèmarcation
- **تاريخ الإنتاج:** 1988م.
- **القياس:** 60/81 سم.
- **الخامة:** زيت على القماش huile sur toile

2.6.3الوصف:

تكوين فني أفقي الوضع بخلفية سمراء رمادية شاسعة تحمل العديد من المعاني، وظف فيها الفنان عناصر تشكيلية، حيث قام بتقسيمها إلى قسمين قسم علوي وقسم سفلي، السفلي منها وزع فيه الفنان مجموعة من الأشكال الهندسية بيضاء الشكل تبدو كأنها صخور مرتبة من اليمين نحو اليسار ذات اللون الأبيض الممزوج باللون البني الفاتح والقليل من الأزرق ليندمج فيعطي اللون الرمادي الفاتح، أما الجانب العلوي من العمل الفني فوزعت فيه العناصر التشكيلية بطريقة كثيفة سواء من الناحية اللونية أو من الناحية

الشكلية فنلاحظ عندئذ وجود تكوينات خطية تبدأ من اليمين وتمتد حتى اليسار، تحمل اللون الأسود الممزوج باللون البنفسجي، بالإضافة إلى وجود أشكال هندسية تتغلغل على طول المسار التكويني للشكل باللون البرتقالي القريب إلى اللون الأحمر، كما نلاحظ وفي الجزء نفسه وجود ثلاثة خطوط مغروسة ومتجهة نحو التكوينات بشكل عمودي مائل أحدها على الجهة اليمنى واحدة في وسط التكوينات والأخرى تأتي في نهايتها (التكوينات) اللونية، ليتفرع منها خط أقل سمكا نحو الأسفل، يخترق الجسر الصخري أسفل اللوحة ويمتد ليصل إلى توقيع الفنان.

3.6.3التحليل:

تنفتح هذه اللوحة على مساحة واسعة وظف فيها الفنان تكوينات بصرية عميقة بوضعية أفقية موقعة على الجهة اليسرى تحمل العديد من الإشارات والرموز الموغلة في الخيال الذي يتحرى من خلاله إيقاظ الشحنات التعبيرية اللونية فوق هذه المساحة البنية الشقراء، الرسالة اللغوية هنا غائبة تماما أما الرسالة الرمزية الدلالية فنلاحظ أن الفنان أعطى حيزا واسعا باللون الأشقر دلالة على أن اللوحة الرمزية أخذت من أقصى الجنوب الجزائري كذاكرة حية أيقظت في مخيلة ونفس الفنان الشعور بالانتماء والغيرة على وطنه الذي كان ولازال من الأشخاص المكافحين من أجله، فالتكوينات التشكيلية البصرية العامة لأجزاء اللوحة تقودنا إلى ذاكرة مرجعية حدثت في التاريخ الجزائري قديما، بعد استقلال الجزائر مباشرة من الاحتلال الفرنسي، وذلك بنشوب حرب أخرى عدائية خلفت أمواتا وضحايا راح جرّاءها العديد من أرواح الأبرياء وهي **"حرب الرمال سنة 1973م"**التي نشأت بين دولتين عربيتين شقيقتين، نتيجة خلافات سياسية لم تكن في الحسبان من خلال بعض التراكمات العدائية من أجل استيطان أراضي جزائرية بحجة أنها في الأصل تابعة لبلاد المغرب. نلاحظ من خلال هذا المنجز الطريقة التي وظف بها خدة خياله بأسلوبية رمزية سطر فيها الحدود المغربية والجزائرية ومثلها بوضع تكوينات خطية على امتداد عرض اللوحة من اليمين إلى اليسار.

نلاحظ أنه مثّل الحدود الجزائرية باللون الأسود والبنفسجي، فالرسالة الرمزية الجوهرية للألوان هي أنه استخدم اللون الأسود رمزا إلى السيادة والاستقلال، فاللون الأسود بغض النظر عن كونه يدل على الحزن والمأساة إلا أنه يعبر في بعض الأحيان إلى الاستقلالية لأنه ملك الألوان، كما أننا نستطيع أن نقول كذلك أن اللون الأسود هو الحالة التي تركت فيها فرنسا الجزائر بعد الاستقلال، وبعد دمار دام 132 سنة من الاحتلال والسلب والنهب ،و رغم الوضعية الاجتماعية و الاقتصادية المتدهورة إلا أن الجزائر حققت الاستقلال الذاتي. أما اللون البنفسجي فوظفه خدة رمزا منه على حصر المجال الواسع لتراب الجزائر، ولكي

يحيلنا أكثر للموضوع غير المرئي، فاللون البنفسجي هو لون غير صاف ناتج عن مزج اللون الأحمر مع اللون الأزرق، وقد استخدمه سكان الجنوب بشكل رمزي في لباسهم وحياتهم اليومية، هذا دلالة على أن الفنان استغل المساحات من أجل توظيف اللون البنفسجي ليترك للمتلقي حرية البعد الفكري من أجل إيصاله إلى لحظة إدراك الأشياء وفهم معناها المبهم، كما نلاحظ وجود (ثماني) أشكال هندسية باللون البرتقالي المحمر القريبة لشكل المربع فاللون البرتقالي لون " **الخيانة والشبق"(كلود، 2013، صفحة 130)**، كما أن عدد الأشكال المتواجدة على طول التكوينات البصرية السوداء يدل على عدد السنين التي دام فيها المحتل الفرنسي في التراب الجزائري، بالإضافة إلى أن اللون البرتقالي المحمر يرمز إلى لون الدماء ولون التذبذب الذي كان يعيشه الشعب الجزائري آنذاك، وجود ثلاثة خطوط شاقولية تشبه السيوف منغمسة في التكوينات العلوية باللون ذاته هي رمز للطعنات التي تلقتها الجزائر من البلد الشقيق في وقت كانت فيه الجزائر في مرحلة انتقالية هشة جراء ما خلفته الحرب، وتوظيف خدة للون السيوف بنفس لون التكوينات الخطية هو رمز منه إلى مدى قرابة الشعب المغربي مع الجزائري والدول العربية الأخرى، و لذلك كانت هذه الطعنات بمثابة خيانة عظمى لم تكن في الحسبان ، من أجل استيطان التراب الجزائري الصحراوي على أنه تراب مغربي (ولايتي بشار و تندوف).

كما مثل خدة الأشكال الهندسية التي تبدو كتكوينات صخرية متسلسلة بالحدود الترابية للمملكة المغربية لأن اللون الأبيض الممزوج باللون البني أعطى تركيبة لونية جديدة تدل على لون التراب، أما بالنسبة لعدد (إحدى عشر) فهو عدد الصخور المتسلسلة ترتيبيا من يمين اللوحة إلى يسارها ويرمز لعدد السنوات التي قطعت فيها الجزائر علاقتها مع المغرب نتيجة دعم الجزائر لجبهة "البوليساريو" من سنة 1976إلى سنة 1988م تاريخ عودة تطبيع العلاقة بين الجزائر والمغرب، أما الخط الناتج عن امتداد التكوينات العلوية مخترقا التكوينات الصخرية فدلالة على رد الجزائر اعتبارها من خلال شن هجوم على الحدود المغربية والتوغل داخل المغرب من أجل استرجاع حق أرواح المواطنين الأبرياء واسترجاع منطقتي (تندوف وبشار)، فهذا التوغل كان بمثابة فك الحصار عن الحدود الجنوبية وتلقين المملكة المغربية الشقيقة درسا هو أن الجزائر بكل حدودها وثقافتها وامتدادها حرة مستقلة تحفظ أمان شعبها وستجمع كل أثارها بغية استرجاع هويتها الوطنية بين جميع دول العالم.

التركيبة الخطية للأشكال جاءت بشكل متناغم داخل فضاء اللوحة مما أعطى بعدا جماليا متوازنا من خلال التوزيع المحكم للعناصر التشكيلية، بالإضافة إلى أن التركيبة اللونية بصفة عامة جعلت من العمل

الفني يبدو كأنه في حالة حركة، فتكامل الألوان وتجاورها خلق نوعا من الإيقاع بين الشكل واللون والفراغ السائد، كما أن لون الخلفية جعل من العمل يبدو أكثر تناسقا وأكثر رمزية، فاللون الأشقر الناتج عن اللون الأسمر والأصفر هو اللون الذي نستمد روحه من لون الرمال الذهبية التي تتمتع بها صحراء الجزائر، أما اللون البنفسجي هو لون يرمز في العمل الفني بناء على ربطه بالأحداث المكانية والزمنية ، وهو اللون الذي تستخدمه قبائل التوارق التي تعيش في أقصى الجنوب الجزائري والمنتشرة عبر صحرائها من تمنراست إلى جنات إلى تندوف وبشار وغيرها، فبراعة الفنان خدة في توزيع الألوان جعل من المتلقي يدرك الخلفية البصرية التي أثرت في إحساسه العميق، كما أن تجاور اللون البنفسجي واللون البرتقالي وسط خلفية ذهبية صفراء أعطى تكاملا لونيا محضا زاد من وهج عناصرها وتغلغل أكثر إلى عمق أكبر وأبعد استخلص جماله من رموز على هيئة أشكال وضربات لونية بالريشة و أوصلنا إلى تجربة فنية عاشها الفنان ذلك الوقت.

اللوحة ألفت تجاورا طريفا بين ألوانها الصريحة ورموزها المتشبعة إيديولوجيا ، فقد أراد الفنان تقاسمها مع المتلقي ونقلها بصورة أعمق مساندة للأرواح البريئة التي سلبت جراء حماية وطنها العزيز في لحظة لم يكن في الحسبان قط أنها سوف تغدر من دولة عربية شقيقة.

7.3. تحليل النموذج السابع (لوحة قلادة الرموز)

الصورة رقم (17): لوحة قلادة الرموز

المصدر:**(Bernard M. G., 2002, p. 148)**

1.7.3 البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة07:** قلادة الرموز Collier de signes
- **تاريخ الإنتاج:**1979
- **القياس:** 10/8.5 سم
- **الخامة:** رصاص محفور Plomb gravè.

2.7.3الوصف:

أنجزت هذه المنقوشة سنة 1979 على مادة النحاس بدون توقيع ، تظهر المنقوشة بمساحة عمودية الشكل ، صغيرة الحجم مقسمة إلى قسمين : دائرة في الوسط ومجموعة من الأشكال الهندسية مبهمة التركيب ومنفصلة الأجزاء في الأسفل ، يقع جزؤها الكبير أسفل اللوحة وتمتد من اليمين إلى اليسار مشكلة بذلك قوسا يحيط بالدائرة ومفتوحا من الجهة العلوية اليسرى ، ومساحة بنّية أخذت لونها من اللون البني المحمر ، لون التراب ، حيث تظهر للمتلقي بشكل متكامل. علاوة على ذلك نلاحظ مباشرة وسط اللوحة أن الدائرة مقسمة إلى عدة أجزاء غير متساوية مخلفة خطوطا سميكة تجعل المتلقي في حيرة كبيرة من أمره.

3.7.3 التحليل:

أنجزت هذه المنقوشة مع عدة منقوشات في نفس السنة هي 1979، و هي سنة تميزت بتفرغ الفنان محمد خدة للعمل الفني ،فكان مردوده أكثر في هذه السنة في تاريخ الحفر على عدة خامات، وكذا الكتابات الشعرية ، وقد صاحب فترة إنجاز هذه المنقوشة عدة أحداث تاريخية من بينها الحركات الطلابية السياسية في البلاد بالإضافة إلى حركات أخرى استرجعها الفنان من ذاكرته خارج البلاد ،فالشعور بالتهميش وسلب الأخرين حقوقهم يعد ظلما واستبدادا في حق الشعوب،والفنان محمد خدة كفنان ثوري كان هدفه ترسيخ مقومات الهوية الوطنية المفقودة لدى الشعوب، فهو ينبذ فكرة الحرب والقتل والظلم والحرمان المؤدية لهتك حريات الغير.

يظهر مباشرة في العمل الفني مجموعة من الكتل البصرية تحيلنا إلى رقعة جغرافية مهمة تعد نقطة تبادل الثقافات والتجارة، بالإضافة إلى تاريخها الديني (فلسطين) ويتجلى هذا في شكل الدائرة المتمركزة وسط العمل الفني التي تبدو كأنها قلادة ثمينة معلقة في وسط الصورة ، و ترمز الدائرة للاستمرارية والتجديد وتعد كذلك مركز ثقل اللوحة . من المعلوم أن دولة فلسطين هي بلاد القدس وأرض الزيتون الطاهرة أو ماتسمى بأرض الميعاد التي لا تندثر والتي تلتقي فيها جميع مخلوقات الله تعالى يوم البعث، و قد أعطاها الفنان رمزية خاصة بجعلها مركز اللوحة أي مركز العالم ككل ، أما بخصوص الخطوط المتقاطعة داخلها فهي ترمز للتقسيمات العسكرية التي فرضها العدو الصهيوني على الشعب الفلسطيني من أجل استعمار أراضيه وسلبه حقوقه الأساسية .

من خلال القرار 181(أ) لعام 1947 اقترحت الأمم المتحدة تقسيم فلسطين إلى دولتين مستقلتين واحدة منهما عربية والأخرى يهودية لتؤكد الجمعية العامة فيما بعد عدم التصرف في تقرير مصير الاستقلال الوطني والسيادة للفلسطينيين وكان ذلك سنة 1974(الأمم المتحدة، 7).

جاء عنوان اللوحة غامضا بعض الشيء في تعبيره عن المضمون فنحن نعلم أن خدة كان في أغلب الأحيان لا يعطي عناوين للوحاته من أجل عدم حصر أفاق ومدركات المتلقي بين العنوان والفضاء التشكيلي، فكان في بعض الأحيان يعنون لوحاته بناء على دواوين أصدقائه الأدباء والشعراء وفي البعض الأخر يستلهما من أساطير إغريقية والبعض الأخر تساعده زوجته على اختيار بعض منها، و لذلك فالرسالة اللغوية دائما غائبة في التكوينات التشكيلية . نلاحظ أن خدة عمل على حفر سلسلة من الأشكال غالبا ما نجدها تتكرر في لوحاته ومنقوشاته الأخرى، و هذا دليل على أن الأشكال التي يوظفها خده لها علاقة مع بعضها البعض من حيث الرمز ، بينما يختلف مضمونها فقط من الناحية التفسيرية التي وظفت من أجله وبناء على الموضوع الذي تدرسه اللوحة والذي ينقله الفنان بصورة تجريدية رمزية مغايرة ، فالأشكال الموجودة في المنقوشة جاءت على شكل هلال وحسب السياقات التي يدل عليها شكل الهلال في الغالب يكون رمزا للإسلام، فالرسالة الرمزية الجوهرية للشكل الدال على الهلال هي أن تلك التكوينات المتسلسلة ترمز للدول العربية الإسلامية التي تقف من أجل مساندة الشعب الفلسطيني لكنها في الأساس هي شعوب تفتقد للوحدة والالتحام فما بينها لذلك نرى أن التكوينات جاءت بشكل منفصل غير متصل فيما بينها .

ترك خدة الجهة العلوية من اللوحة كفراغ بين الدائرة المركزية وبين الفضاء رمزا لحوض البحر الأبيض المتوسط الذي يحيط بالدول العربية والذي يشمل البقاع المقدسة ، فالتركيبة الشكلية للعناصر التشكيلية جاءت موزعة بشكل متوازن مع الفراغ مما خلق حركة وإيقاعا متناسقين ، فتواجد الشكلين الدائرة والهلال في وسط اللوحة جعل منها تكوينا موحدا خلق الاتزان في العمل الفني، وعناصر التنظيم التي حققت الأبعاد الجمالية هي انسجام اللون البني مع أجزاء العناصر التشكيلية التي تبدو ثابتة لكنها تثير الضجة في مخيلة المتلقي، أما بخصوص الإيقاع فنلاحظ أنه يتحرك تلقائيا من خلال الانتقال من عنصر إلى عنصر مما أضفى تكاملا موحدا امتاز بالتنوع الشكلي والوضعي للعناصر داخل الإطار.

يكمن الاختلاف في هذه المنقوشة في مساحة الألوان الموزعة داخل الإطار فهناك مساحة تبدو فاتحة وهناك أخرى تبدو داكنة ، وهذا يحيلنا إلى أن الفنان من خلال إبرازه لطبيعة سطح عمله الذي يتكون غالبا من خامات مختلفة كالألوان المائية أو الزيتية، ففي الحالة هذه أراد الفنان مزج تقنية الشفافية والعتمة مع

بعضهما البعض باعتبارهما أسلوب فني تتميز به كل خامة ذكرناها سلفا، ففي فضاء لوحاته عمل على الحفر مبرزا بذلك طبيعة السطح الملساء كانت أو الخشنة وهذا ناتج من براعته في خلق فضاءات تشكيلية جديدة بطرق متنوعة وبآلات بسيطة، فهنا تبرز شخصيته الفنية عن غيره من الفنانين، كما أن روحه الوطنية وحبه وانتماءه كذلك هو سبب أساسي كفيل أن يصنع منه موجة فكرية في لوحته الجديدة بطريقة خاصة مساندة منه لأحداث جمة شغلت تفكيره ومست مشاعره في مواطن أخرى كونه من خلالها يلخص التجربة الإنسانية لديه فيرفض بها العداء والتعذيب وحرمان الشعب البريء من أدنى حقوقه وهي العيش بسلام وأمان ، وتأثره الشديد بهذا يجعله يبدع بأساليب جمالية فاقت التصورات.

8.3. تحليل النموذج الثامن (لوحة تعويذة حمراء لطرد الأشباح):

الصورة رقم (18): لوحة تعويذة حمراء لطرح الأشباح

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 191)

1.8.3البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة 08:** تعويذة حمراء لطرد الأشباحTalisman rouge pour exorciser les phantoms.
- **تاريخ الإنتاج:**1969م.
- **القياس:/** 130/162 سم.
- **الخامة:** زيت على القماش huile sur toile

2.8.3الوصف:

أنجزت هذه اللوحة بخامة الألوان الزيتية على القماش عام 1969م، بعدما عاد الفنان محمد خدة إلى تراب الوطن، و هي لوحة رمزية يطرح تشكيلها البصري مجموعة من التكوينات الخطية واللونية التي تتضارب في عمقها إيحاءات ورموز، تؤلف تجاورا طريفا بين اللون الأحمر واللون الأسود على خلفية باللون الأمغري Orcres الذي يميل إلى لون الصدأ حاول الفنان فيها كعادته حصر أفكاره ونقل مشاعره بكل روح فنية ينبذ من وراءها مجموعة من الأحداث السياسية التي لها تاريخ قاسي ومؤلم في حياة البشرية بشكل عام وحياته هو بشكل خاص. تميزت هذه اللوحة بفضائها المنتظم وبشاعريتها المتناغمة عمل فيها خدة على توزيع الخطوط والألوان بشكل متكامل يخلق الضجيج من خلال رسالة غير لغوية، كما نلاحظ أنها جاءت بتركيبة أفقية مثل التركيبة الإيطالية وقع عليها الفنان من الجهة اليمنى باللغة الفرنسية، أخذت تركيبا مثلثيا بين توظيف الشكل واللون، كما نجد أن الفنان استخدم اللون الأحمر بشكل كبير ووزعه بطريقة سلسلة من اليمين إلى اليسار ومن الأسفل إلى الأعلى، ليمتزج قليلا بلون الخلفية أسفل اللوحة من الجهة اليسرى للعمل محدثا تركيبا لونيا آخر.

يحمل هذا العمل العديد من الرموز والإيحاءات ، ونلاحظ فيه تواجد مجموعة من الخطوط تبدو كأنها أسلحة حربية :دبابات، بنادق، رشاشات ، وكذلك وجود بعض أجهزة الاتصال الكاشفة مثل أجهزة اللاسلكي المتواجدة مباشرة أعلى اللوحة في الجهة اليمنى، كما نرى كذلك وجود أشكال وخطوط متقابلة تبدو كأنها صراع بين كتلتين تعمد الفنان أن لا يظهر ملمحه أو من الممكن وجود بعض الكتل غير مرئية يستشرف الفنان من خلالها أفقا تخيليا عميقا من الموضوع في حد ذاته ولا يريده أن يظهر جليا وربما وظفه الفنان بطريقة لاشعورية نتيجة ما عاشه في فترة زمنية ما.

3.8.3التحليل:

تنفتح هذه اللوحة على أحداث تاريخية صاغها الفنان بكل رمزية تحت شعار الثورة ؛ و هي لغة تمس كل العالم .جعل محمد خدة العديد من المواضيع الثورية نصب عينيه فنجد أنه وظف هذا الواقع في العديد من أعماله الفنية كونه ينبذ فكرة الحرب من أجل القهر وسلب الحريات والسيطرة على أراضي وحقوق الآخرين، لأنه يرى أن هذه المواضيع مواضيع تراجيدية تحمل الكثير من الحزن والحرمان الذي يوقظ فيه ذكرى معاناته وسط شعب تم السعي نحو سلب هويته، فيرى أن هذه الحروب المتواجدة في أنحاء العالم هي حروب متشابهة تطرح نفس القضية التي عانى منها خدة منذ صغره تحت وطأة المستدمر لبلده ، فمن خلال هذا المنجز البصري نلاحظ أن الفنان حاول نقل واقع أخر بعيدا عن الجزائر برمزية خطية ولونية يعادل مشهدا تذكريا يراه خدة ملونا ومخطوطا بخطوط الألم في وعيه الباطن.

اللوحة الفنية التي أنجزت سنة 1969 و التي جاءت بعنوان (تعويذة حمراء لطرد الأشباح Talisman rouge pour exorciser les phantoms) فانتوم أو Phantoms يطلق هذا الاسم على طائرة عسكرية من صنع شركة "ماكدونيل " من مميزاتها أنها تعمل في كل الظروف الجوية وهي تابعة للقوات الأمريكيةوتعد أقوى طائرة عسكرية دفاعية من المستوى الأول كما أنها استخدمت في حرب الفيتنام لأول مرة، ويطلق عليها الآن اسم "الشبح"، يقودونا هذ إلى محاولة ربط دلالات عنوان اللوحة الذي استخدمه خدة مع الأحداث التاريخية التي وظفها بذكاء وإبداع داخل هذا الفضاء التشكيلي، فالرسالة اللغوية غائبة في هذا المنجز مما يحيلنا لأن ننتقل إلى الرسالة الدلالية التي استخدمها الفنان بكل خطوط ولمسات ريشته داخل إطار اللوحة، فنلاحظ أن العمل الفني جاء بحيوية مرعبة نوعا ما مع وجود بعض الأشكال والخطوط باللون الأحمر الصريح واللون الأسود الداكن مما أضفى على العمل الفني تصورات ملمحيه تقودنا إلى فك الرموز الموجودة في عمقها التي ترتبط مباشرة بحرب الفيتنام أو ما تسمى بحرب المقاومة ضد أمريكا. كانت فيتنام تنقسم إلى قسمين فيتنام شمالية يدعمها الإتحاد السوفياتي و الصين ، وفيتنام جنوبية تدعمها الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت الهند الصينية أي فيتنام الشمالية في صراع كبير مع فرنسا كون هذه الأخيرة عملت على احتلال أراضي فيتنام الشمالية، و كانت الصين تقوم بدعم الحلفاء الشيوعيين في المنطقة الجنوبية مما جعل الفيتنام الجنوبية أكثر قوة وبهذا أرادت طرد فرنسا من التراب الفيتنامي، و قد جعل هذا الحدث الولايات المتحدة الأمريكية تقدم المساعدات للقوات الفرنسية من أسلحة ودبابات وطائرات وغيرها من زاوية أنها كانت تخاف على الرقعة الجنوبية من الاحتلال الشيوعي.

خلفت هذه العدائية والحرب العديد من الخسائر المادية والبشرية شنت فيها الولايات المتحدة الأمريكية نحو ألف من العمليات الهجومية في أكتوبر 1966م، فردت عليها القوات الفيتنامية الشمالية هجومات متتالية في العديد من الأماكن وفي نفس الوقت على جميع القواعد الأمريكية في الفيتنام على ما يقارب 110 مدينة في جنوبها وذلك سنة 1968، ليتم ذبح المئات من الأشخاص في مدينة ماي لاي My Lai من طرف الجنود الأمريكيين**(موسوعة الحرب الفيتنامية ، 2020)**.

مثّل الفنان هذه القوى المتحالفة ضد الهند الصينية بقوتين من خلال تقابل الخطوط السوداء بعدة وضعيات كعنصر أساسي داخل اللوحة وهما المعسكر الفرنسي والمعسكر الأمريكي داخل التراب الفيتنامي الذي مثله باللون الأحمر الأمغري، فتركيبة اللون الأمغري لا تدخل في تركيبة اللون الأسود الذي مثّل به القوتين، كما أنه مثّل التراب الفيتنامي بفراغ فضاء اللوحة للرمز على الساحة الحربية التي تلتقي فيها الهجومات.

لقد رأى خدة في هذه الحرب الضخمة مأساة كبيرة راح العديد من الأشخاص، و قد أرجعته هذه المأساة إلى ذاكرته السيئة مع الاستعمار الفرنسي وما فعله ضد الشعب الجزائري.

أما الخطوط المتواجدة أعلى يمين اللوحة فتدل على الجهاز اللاسلكي الذي يعد وسيلة من وسائل الاتصال التي تعتمد عليها وبشكل كبير الهند الصينية، بالإضافة إلى وجود أسلحة مثل الدبابات والبنادق في الجهة اليسرى والجهة اليمنى باللون الأسود فالتركيبة الخطية للعناصر التشكيلية داخل إطار اللوحة وظفها الفنان بطريقة منتظمة كما أنه عمل على توزيعها بشكل رمزي يمكننا من ربط الأحداث بين الأجزاء والكل وبين الكل والعنوان، فالخطوط الحادة والمنكسرة دلالة على القوى المتلاحمة بين فرنسا وأمريكا، أما الخطوط السميكة الموزعة بشكل أفقي فهي ترمز إلى فوهات البنادق ووضعيتها الاستعدادية، خلق هذا التنوع حركة دائمة ونشاط موزعا في اللوحة مما يدل على أن هناك حركات حربية بين الكتلة الشمالية والكتلة الجنوبية للهند الصينية.

أما التركيبة اللونية فجاءت بألوان داكنة تبعث في نفسية المشاهد الشعور بالخوف والتذبذب، فالفنان هنا جعل من اللون الأسود قيمة لونية ذات سلاحين، فهو يرمز للحزن والحداد تارة وتارة الأخرى يرمز للسيطرة والقيادة كما أن أرفاقه باللون الأحمر جعل رمزيتهما المتجاورة تدل على الصراع والحرب لأن اللون

الأحمر يدل على لون الحرب، والدماء، والخوف؛ وهذا التضاد جعل العمل الفني متكاملا من ناحية البعد ومن ناحية التركيب.

بكل رمزية وبرؤية باطنية كان الفنان يريد أن يضع لمسات ريشته في قضية مثل القضايا السابقة التي أثارت في نفسه الإحساس بالاكتئاب وبالمرارة التي أرجعته إلى تاريخ معين من تاريخ الجزائر تحت وطأة المستدمر الذي خلف العديد من التشوهات في نفوس المواطنين من كفقدانهم للأمان وللانتماء وكل ما يعكر صفو المجتمع والوطن.

9.3. تحليل النموذج التاسع (لوحة شجيرات):

الصورة رقم (19): لوحة شجيرات

المصدر: (Bernard M. G., 2002, p. 237)

1.9.3البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة 09:** شجيرات Sous–bois
- **تاريخ الإنتاج:**1990م.
- **القياس:** 92/65 سم.
- **الخامة:**زيت على القماش Huile sur toile

2.9.3الوصف:

لوحة فنية ترتكز على تكوينات لونية وبعض الرموز التي تنغمس في ضفتيها، إنجاز بصري نلاحظ من خلاله وجود بعض اللطخات اللونية بألوان متنوعة، فمثلا نجد أن الفنان وزع اللون الأخضر الزيتوني على جنبي اللوحة، وأضاف بعض الأخضر الصافي ممزوجا قليلا مع اللون الأزرق، كما نلاحظ أيضا وجود مساحة عريضة وعمودية الوضع تتوسط اللوحة باللون الأصفر من الأعلى إلى الأسفل، تقع عليها بعض التكوينات اللونية والخطية باللون البني والأسود تحيلنا تارة إلى صور حيوانية ونباتية وتارة أخرى إلى مباني أو عمارات، كما نجد أن الفنان وظف بعض الضربات اللونية باللون الأزرق السماوي في أعلى وأسفل اللوحة بتركيبات أفقية متقابلة عكس الفضاء اللوني الأصفر الذي يتوسط العمل الفني.

3.9.3التحليل:

أنجزت هذا اللوحة سنة 1990م، والفنان لم يعد يستطع العمل والقدرة على صب إبداعاته على صور البورتريه المعتاد عليها لأن المرض بدأ ينال منه، لوحة فنية صب فيها خدة كل ذكرياته الطفولية التي عاشها بين والديه في بيئته الفلاحية رغم أن والديه لم يكونا فلاحين الا أن أجداد عائلته كانوا كذلك، بعد ما نزعت فرنسا كل الممتلكات الفلاحية منهما، عاش خدة في مدينة مستغانم قرب مصب واد الشلف الذي تصب مياهه في البحر الأبيض المتوسط، فقد صرح خدة في العديد من اللقاءات أن جل أعماله مستوحاة من الطبيعة التي ترعرع فيها أين يتواجد البحر الأبيض المتوسط الذي يعبر عليه خط غرينيتش.

لم يكتفي خدة بنقل الرموز والأيقونات التي تصب في إناء المعاناة من قهر الحرب وماخلفته أو من مظاهرات للمطالبة بالحرية واسترجاع الهوية بل صاغ بطريقة تجريدية العديد من المناطق التي سلبت عقله من تراث الجزائر، فالفنان ابن بيئته، نلاحظ أن الرسالة اللغوية غائبة في العمل الفني، فقد حاول الفنان من خلال هذا المنحنى التجريدي أن يتوسل التواصل مع ذاته وشخصه والرجوع إلى بداياته التي يرى فيها كل

منابع الإبداع الذي وصل إليه ، فكان مرضه هو همزة وصل أيقظت فيه روح الاشتياق إلى أرضه ومناظرها الخلابة التي استوحى منها جل أعماله الفنية.

في هذه اللوحة نلاحظ أن خدة عمل على نقل منظر من المناظر التي كان يقضي فيها نصف وقته عندما كان صغيرا، فنرى أنه وظف اللون الأخضر الزيتوني والأخضر الصافي على حافتي اللوحة من اليمين واليسار بشكل عمودي، فاللون الأخضر يدل غالبا على لون الطبيعة ،لون الأشجار ،فهو لون يرمز بصورة أعمق إلى القيم المعتدلة، كما يرمز إلى الوسطية بين الحار والبارد لأنه لون ناتج عن مزج لونيين أساسين هما الأصفر الحار والأزرق البارد كما يمكن ربط اللون الأخضر بالدلالة على الانخفاض وعلى العلو في آن واحد، ويعد لونا يخلق السكينة في نفس الإنسان كما أنه يرمز للحماية، التجديد والأمل، فالمساحات الخضراء تعد السلطة النباتية السامية للطبيعة، فلو ربطنا الرسالة الرمزية مع الدلالة الجوهرية لوجنا أن اللون الأخضر الذي وظفه الفنان على جانبي اللوحة يدل على منطقة تمتاز بخصائص عديدة وتربط بين ضفة وضفة أخرى؛ إسقاطا لهذا فالفنان محمد خدة قد سبق أن ذكرنا قد ترعرع وعاش في منطقة تسمى بمصب واد الشلف،الذي يعد أطول وأكبر واد في البلاد ؛ فهو يمتد من جبال الأطلس الصحراوي من ولاية الأغواط مرورا بمدينة الشلف لينتهي به الأمر إلى حوض البحر الأبيض المتوسط، أي من المناطق المنخفضةإلى المناطق العلوية من المناطق الصحراوية إلى المناطق التلية، كما نلاحظ كذلك أن الفنان عمل على توظيف اللون الأصفر الذهبي كخلفية للعمل الفني، فالمساحة التشكيلية الصفراء محصورة بين اللون الأخضر الذي يقسم اللوحة إلى قسمين دلالة على الموقع الذي يتمركز فيه واد الشلف بين الأطلس الصحراوي وبين حوض البحر الأبيض المتوسط.

وجود بعض العناصر التشكيلية باللون البني الذي يدل على لون التربة، لون الصلصال، تظهر فيها بعض الثروات الحيوانية والنباتية وحتى بعض التكوينات البنائية التي تستقطب سكان تلك المنطقة. إن تلك الترسبات الفكرية التي أحالت ذاكرته البصرية العميقة في أيقونات تجريدية لم تمنعه من نقل تراثه الوطني وبيئته التي صنعت منه فنانا بكل ما يحمله الفن من جمال، مرة أخرى وبطريق مجردة أكثر حدد خدة رموزه للبحر الأبيض المتوسط ببعض التكوينات التشكيلية البصرية التي خطها في عمق لوحته باللون الأزرق السماوي الذي يستمد صفاءه من لون البحر، فنلاحظ أنه وظف هذه اللمسات بشكل مربعات أو قصاصات ورقية أشبه ما تكون مستمدة من رمزية موندريان الهندوسية .

تتسم معالم هذه اللوحة بالواقعية التجريدية بحمل كل العناصر الطبيعية وبثها للمتلقي بلغة تجريدية، وبهذا يعبر الفنان عن كل مورثاته المحلية تعبيرا رمزيا أفرزته الحياة الواقعية التي عاشها آنذاك كون أن التجريد هو إرث من الحضارة وجزءً لا يتجزأ منها فهو يستعيد ويستوحي أشكاله من عمق حضارة التاسيلي وتفعيلها بعلامة رمزية قوية تبث الشك في نفس المتلقي ليحرر على غراره مدركاته الفكرية التي صادفته واستقرأها من كل المنجزات الفنية التجريدية.

إن الأفق التشكيلي ربط بين التركيبة اللونية والتركيبة الشكلية، حيث أن الخطوط والمربعات أتت بشكل متقابل أومتضاد فهناك خطوط مستقيمة عمودية وهناك خطوط منحنية والأخرى أفقية مما أعطى للفضاء التشكيلي حركة تبادلية نتج عنه نشاط وتجديد مرتبط ارتباطا وثيقا بتجدد مياه النهر أو الواد كل مدة معينة، كما نلاحظ وجود خطوط باللون الأسود بتراكيب متقاطعة دلالة على الأحداث المأساوية التي عاشها الفنان في تلك الفترة هو وعائلته من سلب ونهب وحرمان، فاللون الأسود يتنقي مع الألوان التي وظفها خدة في منجزه فصورته الأيقونية ترمز إلى شيء لمس روح الفنان بطريقة قاسية مع تواجد الألوان المشرقة في العمل الفني كما نجد أن المشهد التشكيلي ينذر بغياب عنصر الفراغ مما أعطى صورة شعرية بين شكل التكوينات وبين ألوانها المنسجمة مما جعل اللون الأسود يحدث إيقاعا ثقيلا في عمق اللوحة بغية كسر الخطوط الوهمية التي تنتج جراء امتداد اللون الأزرق السماوي واللون الأصفر.

مسحة لونية خاصة تغطي الضفة الأخرى من الواقعية المتواجدة في ذاكرة خدة برموز تعطي نبراتها الخطية آفاقا جديدة وإبداعات فنية عميقة من حيث نسيجها اللوني المتنوع .هكذا تغدو اللوحة عنصرا جماليا للعين بين ضفتي الألوان والخطوط ؛ فغالبية الألوان التي استخدمها الفنان تأخذ علامات تستمد أشكالها من الإيقاع الذي يولد لنا حركة خطية لونية متضاربة تارة بينها وبين التكامل والانسجام تارة أخرى من أجل تحريك أعماقها الأصلية الجوهرية.

10.3. تحليل النموذج العاشر (لوحة سيمون يستعرض الأسطورة):

الصورة رقم (20): لوحة سيمون يستعرض الأسطورة

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 236)

1.10.3البطاقة التقنية:

- **عنوان اللوحة 10:** سيمون يستعرض الأسطورة Simoun exhibant la légende
- **تاريخ الإنتاج:**1989م.
- **القياس:** 81/65 سم.
- **الخامة:**زيت على القماش Huile sur toile

2.10.3الوصف:

تنفتح سيميائيات هذه اللوحة الفنية على فضاء بصري غني بالأشكال والعلامات الجمالية التي تقودنا إلى التاريخ عمقا ومبدأ، تميزت اللوحة بتركيبة عمودية مثل التركيب الفرنسي وقع عليها الفنان محمد خدة من الجهة اليمنى باللغة الفرنسية مما أضفى على إطارها تجانسا مرئيا بين التوقيع والتوزيع.

نلاحظ أن الفنان أعطى للعلامات المتواجدة داخل الإطار بعدا تجريديا طرح على غراره تشكيلات أيقونية رمزية فنلاحظ وجود بعض الأشكال المركبة والمتجانسة مرتبطة مع بعضها البعض مكونة بذلك خطا أو شريطا سميكا يبدأ من الجهة اليمنى أسفل اللوحة لينتقل تدريجيا نحو الأعلى بميل طفيف مشكلا بذلك منحنى تجريدي باللون الأزرق على فضاء واسع، كما نلاحظ وجود بعض الخطوط واللمسات اللونية باللون الأبيض تقطع هذا الشريط في المنتصف، نلمح من خلال هذه الأشكال وجود شكل حاد مثل شكل السيف من الجهة اليسرى للوحة، كما نجد كذلك بعض الأشكال توحي برجل يمتطي حصانا ويشير بيده نحو السيف. وزعت هذه التكوينات على وهج ألوان ترابية ممزوجة باللون الأصفر الصلصالي ليتعمد الفنان وضع العناصر التشكيلية داخل وضمن هذا الفضاء، فتعطي بذلك جانبا جماليا متجانسا بين الأشكال والألوان وبين الأجزاء والكل الذي بدوره يمثل فضاء اللوحة الفنية.

3.10.3التحليل:

لوحة فنية تميزت بفضائها الواسع ، أعطي لها الفنان امتدادا بصريا لامتناه من الأعلى إلى الأسفل ومن الفراغ إلى العنصر التشكيلي ومن الشحنات التعبيرية إلى تجانس الألوان اختبر فيها أصباغه وذاته الفنية التي نتجت عن إفرازات وتراكمات من العالم الذي يحيط به، يضفي عليها رؤيته الإيديولوجية وتأثره العميق بمجريات الأحداث التاريخية، إن الرسالة اللغوية دائما منعدمة فالفضاء البصري التشكيلي يعطي مجالا للمتلقي لإرساء أفكاره وامتداد إدراكاته من تفسيراته للرموز المشفرة وإعطاء دلالات مرئية يستقرؤها على تطابق هذه الرموز مع التوجهات التي أثرت في الفنان.

جاءت اللوحة بعنوان "سيمون يستعرض الأسطورة" ، و هو عنوان يحيلنا مباشرة إلى الشخصية التاريخية الملمة بالعلوم والتي أصبحت أفكارها مرجعا أساسيا في التطور الاقتصادي والاجتماعي للبلدان ، و المقصود بذلك هو المفكر سان سيمون(Saint-Simon) الملقب بكلود هنري دي سان سيمون دورفرو االفيلسوف الفرنسي المولود سنة 1760م الذي أعطى توجها جديد بالاهتمام بالجانب الصناعي للبلاد وتحويل

مبدأه و أفكاره إلى الدولة أي أن الدولة هي المخول الأول والوحيد الذي يتدخل في الجانب الاقتصادي للبلاد بمعنى آخر السلطة للدولة(موسوعة مقاتل الصحراء، 2020).

يعد سان سيمون من مؤسسي المذهب الاشتراكي في فرنسا ، عمل على نشر مبادئه ودعا إلى قيام دولة صناعية من أجل إنشاء الأشياء التي تفيد المجتمع من خلال استغلال الموارد الطبيعية استغلالا علميا بالتعاون والنظام بين الأفراد ، كما أنه كان يريد تحقيق السلام العالمي ، فكان منغمسا في السياسة العامة ويرى أن **نابليون بونابرت** (Napoléon Bonaparte) "السياسي والقائد العسكري الفرنسي والإيطالي الأصل الذي قاد أحداث الثورة الفرنسية"ذو كفاءة عالية وكان يتوقع منه إنهاء الفوضى التي نشبت عن الثورة، لكن سرعان ما غير رأيه فيه لأنه وجده شخصا ديكتاتوريا ولا يتطابق فكره مع توجهاته العلمية انحرف سيمون في الأخير عن مبادئ (نابليون)وأصبح من ألد خصومه ليتعرض إلى المطاردة من قبل الأمن وفقد كل مصادر رزقه، فقرر الانتحار لكنه لم يفلح في ذلك، ليعود في الأخير إلى مجاله العلمي والبحثي ودراساته الفلسفية لتتوفاه المنية سنة 1925**(موسوعة مقاتل الصحراء، 2020)**.

إضافة إلى هذا نستحضر في هذا المقام شخصية نابليون الظالمة وما وقع له أثناء هجومه على روسيا وعند مروره على إحدى المزارع الروسية بموكبه المبهرج فلم يكترث أحد الفلاحين لنابليون وموكبه مما حزّ في نفسه (نابليون) فأمر بإحضاره وسأله لماذا لم يبد اهتماما واحتراما للموكب، فرد الفلاح بكل جرأة لا يمكن أن أحترم طاغيا مستبدا أراد أن يسلبني أرضي، فكان رد فعل نابليون أن أمر جنوده بكتابة اسم (نابليون) بواسطة السيف على يد الفلاح، ليرد هذا الأخير بقطع يده بمنجله وقال دوّن فيها ما شئت، فقال نابليون هذه بوادر الهزيمة في روسيا.

سيمون الأسطورة حرص على فكرة بناء سد أو شريط ساحلي يقطع على الحدود المصرية ويمتد من البحر الأحمر إلى البحر الأبيض المتوسط من اجل توسيع هذا الممر الذي يتكون من وجهتين لتسهيل عملية تنقل السفن بين كل من أوروبا واسيا مرورا بإفريقيا بغية استغلال الموارد الطبيعية بطريقة علمية على غرارها يتم الاستفادة من هذا المشروع وتحسين الجانب الصناعي والاقتصادي لكل الدول العالم.

لم يفلح سيمون في هذا رغم تصوراته العلمية الواسعة لكن نقلت هذه الفكرة بتخطيطات عسكرية من قبل السياسي العسكري نابليون بونابرت بعد غزو فرنسا لمصر وأصبح من أهدافها الأولية هو شق هذا الطريق من أجل السيطرة على حوض البحر الأبيض المتوسط والبحر الأحمر عن طريق شق قناة السويس.

آنذاك قرر نابليون إنجاز المشروع بنفسه فكوّن فريقا بقيادة المهندس (لوبير) وبعد عدة محاولات فاشلة بسبب احتلال فرنسا لسوريا وقلة تدفق المياه والظروف الصحراوية القاسية وصعوبة في التنقل وقع المهندس في خطأ باعتبار أن منسوب المياه في البحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط ليسا في نفس المستوى الأرضي فاحدهما أقل مستوى من الآخر ليمنى المشروع في الأخير بالفشل(موسوعة مقاتل الصحراء، 2020).

لكن عمدت مجموعة سيمون التي سميت بأتباع سان سيمون بقيادة القس (انفانتان) "Prosper Enfantin" صديق تلميذ سان سيمون بعد وفاته إلى تطبيق فكرة سان سيمون وذلك لخدمة السلام العالمي من خلال تنفيذ مشاريع تجلب الفائدة للعالم ككل ومن بين تلك المشاريع، مشروع قناة السويس، فقررت المجموعة المعتنقة للمذهب الاشتراكي الرحيل إلى مصر والاستقرار هناك من أجل إكمال مشروع القناة ، و بعد إقناع والي مصر محمد علي باشا بأن يكون المشروع مشروعا دوليا، وافق هذا الأخير على المشروع **(موسوعة مقاتل الصحراء، 2020).**

نلاحظ من خلال توزيع الفنان لعناصره التشكيلية المتمثلة في أشكال تشبه المربعات المتصلة فيما بينها والمكونة لشريط عريض يبدأ من الأسفل لينحني إلى الأعلى بارتفاع ممدود أن هذا يرمز للممر المائي الذي تم إنشاؤه على الحدود المصرية فاللون الأزرق هو لون البحث عن الحقيقة وتربطنا رمزيته مباشرة بحقيقة إنجاز هذا المشروع الكبير ،كما يدل الأزرق على لون المياه ولون الفراغ ويعد من بين الألوان الأكثر تجريدا والأعمق معنى، كما تقدمه الطبيعة لنا كمظهر جمالي يخلق الشفافية ليعطي لنا فراغات الماء والهواء والسماء، فلو ربطنا الأحداث التاريخية مع التصورات البصرية التي نقلها خدة لنا من خلال هذا الفضاء التجريدي سنجد، أن التكوينات البصرية الزرقاء التي تتوسط العمل الفني شكلها متطابق مع شكل الشريط والممر المائي لقناة السويس الذي يمتد من البحر الأحمر الذي يقع أسفل القارة الإفريقية إلى البحر الأبيض المتوسط الذي يمر على القارة وبالتحديد على السواحل المصرية والليبية مرورا بتونس والجزائر.

تعمد خدة فتح نهايتي التكوينات البصرية من الأعلى إلى الأسفل من أجل الدلالة على طول وامتداد الشريط في كلا البحرين مما يعني أنه يرمز لانفتاحات قناة السويس على البحر من الأعلى والمحيطات من الأسفل.

إ

عتمد خدة على الاعتناء بالمشهد التشكيلي بشكل مباشر من خلال تثقيف جزئياته وتوثيقها وجعلها أكثر انفتاحا وقابلية للتفسير والتحليل، وربط معالم الأشكال والألوان بالتاريخ وما خلده من إيديولوجيات على أرض الواقع، فنجد أنه وظف عناصرا وأشكالا باللون الأبيض جاءت تركيبتها خطية عكس التركيب الخطي للتكوينات الزرقاء، فتقاطع الأشكال البيضاء مع الأشكال العمودية الزرقاء نتج عنه دلالة تفسر وجود قوى متصارعة من أجل كسب تلك القناة أو مكان المرور.

كما نلاحظ كتل أشكال في الأعلى أكثر ثقلا من الأشكال في أسفل الجهة اليسرى للوحة، نرى كذلك أن الشكل الأبيض الذي يأتي على يسار اللوحة يشبه شكل السيف الممدود نحو الأعلى، ونلاحظ كذلك بعض الأشكال في الأعلى توحي بأشخاص خلف رجل يرتدي قبعة ويلوح بيده نحو السيف فالرسالة الرمزية تدلنا على أن شكل السيف في الأسفل يرمز إلى "الوالي محمد علي" لأن السيف يدل على تولي القيادة والحكم كما أن الوالي محمد علي باشا يتميز بحمل السيف في كل معاركه لأنه ينتمي إلى العهد العثماني ، لذلك نجد أن السيف يقطع كل الشريط الأزرق، وهذا يعني بالتحديد أنه السبب في تسيير أمور فتح القناة .أما الأشخاص الموجودين بقيادة الشخص الذي يرتدي قبعة ويلوح بيده نحو السيف فهم يرمزون لقوات الجيش الفرنسي بقيادة نابليون بونابرت وفشل هذا الأخير للحصول على مشروع القناة ، فشكل القبعة دلالة جوهرية وظفها خدة برمزية توحي لقبعة نابليون، كما استعمل الفنان اللون الأبيض للدلالة على السلام الذي حققه مشروع قناة السويس على الدول في فترته .أما اللون الأصفر الصلصالي فهو يدل على الحدود التي تحصر الممر المائي بين مصر والسودان بطبيعتهما شبه الصحراوية.

جاءت التركيبة الخطية للأشكال متقاطعة ومنكسرة من خلال الخطوط المائلة والمنحنية مما أعطى للتكوين البصري عمقا واسعا يأخذ المتلقي إلى أفكار أعمق نحو التاريخ والثقافة وعدم حصر رؤيته الفنية ضمن واقعية اشتراكية سياسية بل بغية إعطائه مجالا أوسع يصب فيه مرونته الفكرية والإدراكية وربطها مع الأحداث التاريخية والمتغيرات التي وظفها الفنان داخل المشهد التشكيلي.كما أن التركيبة اللونية جاءت من خلال توظيف الألوان المتكاملة بين العنصر الأساسي في اللوحة وبين فضائها أي بين اللون الأزرق واللون الأصفر فهما لونان متضادان لا يدخل أحدهما في تركيبة الآخر فهما يرمزان إلى اليابسة والبحر، كما وظف الفنان اللون الأبيض كلون حيادي دلالة على أن الشخصيات السياسية حيادية عن الأراضي العربية فالأول من أصل إيطالي والثاني من أصل تركي.

إن اختلاف الألوان يجعل من اللوحة الفنية أكثر تناسقا وانسجاما لتكتفي بذاتها وتعبر بشكل أعمق عن وشائجها التشكيلية.

إن الفنان محمد خدة ربط من خلال لوحته بينه و بين شخصية سيمون الذي رأى فيه نفسه من خلال الحث على السلام العالمي والكف عن الظلم والاستغلال وجعل الحياة قائمة على الاشتراكية والتعاونية بين الأفراد كما أنه جعل من مسوغات عمله الداخلي يتحكم في ذاتية اللوحة، فالمسار التشكيلي والفني الكثيف عنده يستمد وجوده من الأوضاع الاجتماعية التي عاشها آنذاك وكل أفكاره المشحونة بالارتدادات الذاتية التي يكررها في أعماله الفنية بطرق مختلفة فهو يرى أن " مساره شبيه بلوحاتي، فو ممتلئ بارتدادات حول الذات ....لا أزال إلى اليوم أنقلها. هناك وحدة ما في كل ما أنجزته منذ البداية"(Bernard، 2002، صفحة 214).

11.3 . نتائج الفصل الثاني:

من خلال تحليل لوحات الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدّة توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية :

1. تميز أسلوب الفنان محمد خدة باستعمال تقنيات عديدة في الرسم منها الحفر، والتلوين المائي، والتلوين الزيتي.. و غيرها كثير.
2. أن احتكاك الفنان محمد خدة بالفنانين الغربيين والمستشرقين وفي ظل تمسكه بهويته الوطنية جعل منه فنانا يفرض من خلال لغته الرمزية هويته الوطنية .
3. تمتاز لوحات الفنان محمد خدة بتكويناتها المعقدة التي يحاكي فيها الحرف الشكل والرمز.
4. أغلب تكوينات أعمال خدة عمودية وأفقية التركيب توقع يسارا أو يمينا باللغة الفرنسية ليعطي الفنان من خلالها رمزيات أعمق للمتلقي و يجعله يتنقل بين الفن العربي والفن الغربي.
5. وظف خدة اللون بذكاء وحنكة مع الخطوط المتنوعة (المنكسرة، الرقيقة، المائلة، السميكة، والمتشابكة...) مما أعطى توازنا أكثر في أعماق لوحاته.
6. تعدد وتنوع الخامات والتقنيات مكّن خدة من خلق فضاء متنوع صقل فيه الفنان هويته المفقودة وتراثه وموروثه الشعبي الذي سلب وهمش من قبل المستدمر.
7. ربط خدة الماضي بالحاضر بتوليفة تقوم بالجمع بين استرجاع الإرث الشعبي والتراث الثقافي وصقله بطريقة ذكية وفنية جمالية بغية المحافظة عليها للمستقبل.

8. تجدر الإشارة إلى أن بعض الرموز والإشارات في أعمال خدة تبقى غير مفهومة مع غياب ورحيل الفنان فمهما حلّلناها تظل مستعصية على التحليل و التفسير لأنها ترتبط به شعوريا ولاشعوريا به.

الفصل الرابع

خـــــاتمة

الفصل الرابع: خاتمة

نخلص في الأخير من خلال هذه الدراسة إلى الآتي :

1.4 . نتائج الدراسة :

أفضت هذه الدراسة ، في الأخير، إلى جملة من النتائج ، و هي نتائج استخرجتها الباحثة من تحليل النماذج أو العينة التي قامت بتحليلها، بالدرجة الأولى ، و استخرجت بعضا منها من الخلفية الفكرية للدراسة. ويهدف عرض هذه النتائج ، في الأخير وبالأساس، إلى الإجابة عن إشكالية البحث و تساؤلاتها ، و الحصول على إجابات واضحة لأسئلة محدّدة.

لقد حاولت الباحثة إيجاد علاقة بين متغيرين هما "الرمز و "الهوية" و كانت النتيجة:

- **توجد علاقة طردية بين المتغيرين**: أي يوجد ارتباط موجب بينهما بمعنى أنه كلما زاد المتغير الأول " الرمز" زاد أيضا المتغير الثاني " الهوية"في نفس الاتجاه أي أن النتيجة جاءت عكس الاحتمالين المتبقيين، وهما:
- **توجد علاقة عكسية بين المتغيرين:** أي يوجد ارتباط سالب بينهما بمعنى أنه كلما زاد المتغير الأول نقص المتغير الثاني أي أنه يسير في عكس اتجاه المتغير الأول.
- **لا توجد علاقة بين المتغيرين:** أي لا يوجد ارتباط بينهما.

لقد جاءت النتيجة السابقة لتجيب عن الإشكالية الرئيسية للدراسة ، أما الأسئلة التي تم طرحها منفصلة في المقدمة فقد توزعت الإجابة عنها بين أجزاء الدراسة في الجانبين النظري و التطبيقي .

هذا، ومن الواجب أن نقدم النتائج التي استخرجتها الباحثة من تحليل النماذج أو العينة التي قامت بتحليلها بصورة منفصلة ، و هي كما يأتي :

1. استخدم الفنان أساليب جديدة في أعماله الفنية حيث مزج بين الخط العربي والرموز البربرية والموروثات الشعبية كما في النموذجين(4) و (5)
2. إن تطور الفن التشكيلي في الجزائر راجع في البعض من أسبابه إلى الظروف التي عاشتها الجزائر وقت الاستدمار، الذي خلق نوعا من التحدي للنهوض بمقومات الهوية الوطنية المسلوبة ، مما سمح بالكشف عن الكثير من اللغات التعبيرية الفنية و الأدبية كالرسم، والشعر، والكتابة، والمسرح كما في النموذجين (3) و (7).

3. إن تأثر الفنان محمد خدة بالثقافات الغربية والتوجهات الفنية التجريدية جعل من الفنان يغوص أكثر في جذور فن أمته و يمزجه بأسلوبه وتقنياته الجديدة كما في النماذج (1) و (8) و(9) و (10) .
4. مزج الفنان خدة التجريد الغربي بالرسم غير التشخيصي الذي استمده من الفن العربي الإسلامي فأعطى بهذا فنا جماليا إيحائيا بتوظيف رموز تعود إلى الثقافات العربية والبربرية والطوارقية الموجودة في الجزائر وأعاد صياغتها بناء على أسس حديثة لينقلها إلى مستوى أعلى عالميا كما في النماذج (1) و (2) و (4) و(8) و (10).
5. بفضل الفن الإسلامي و الحرف العربي تحوّل محمد خدة بفنه نحو الفن التجريدي المحض كما في النموذجين (4) و (5).
6. تنقّل خدة بين العديد من الاتجاهات الفنية الكلاسيكية والحديثة و المعاصرة كانت بداية من الطبيعة التي عاش فيها و انعكست في العديد من أعمال مثل لوحة البحر المتوسط، واد الشلف، الزيتون...ليتنقل إلى الرسم التكعيبي تأثرا بالفنان بابلو بيكاسو ليتجه فيما بعد إلى التجريد المستمد من تجريد الأشياء عن تفاصليها ومعالمها ومزج عناصرها بعناصر مستمدة من الفن الإسلامي كما في النماذج (1) و (2) و (8) و(9) و(10).
7. إن الألوان التي يستخدمها الفنان تنتقل من الفاتح إلى القاتم ومن المنغلق إلى المنفتح ، ويستمد الفنان بريقها من الطبيعة مثل التربة والأشجار والمياه كما في النماذج (1) و (6) ، و (7) و (10).
8. عبّر خدة عن الظواهر والظروف والاجتماعية وحتى السياسية في أعماله الفنية برمزية كبيرة و بذلك دخل خدة معترك السياسة و النضال من باب الفن كما في النماذج (5) و (6)و (7) و (8).
9. بثّ الفنان محمد خدة قوة تعبيرية في أعماله من أجل استرجاع الحقوق المهضومة للشعب و تحسين كل الظروف التي عاشها هو وشعبه من فقر وحرمان وتعذيب وفراغ وتهميش ثقافي وسلب ، فأعطى فكانت أعماله قوة تحدي عظيمة في ظروف صعبة جدا كما في النماذج (5) و (6) و (9).

10. تميزت أعمال الفنان محمد خدة برفع الغطاء عن الموروثات الشعبية والمواقف التاريخية مواجهة ورفضا منه للاستعباد الفرنسي فحاول النهوض بمقومات الثقافة الوطنية وزرع بذور الفن في وسط الشعب ليرتقي به إلى مستوى أعلى مما كان عليه في فترة الاستعمار الفرنسي و تحسين صورة المجتمع الثقافية بين شعوب العالم كما في النموذجين (3) و(8).

2.4. مناقشة النتائج :

تتضمن مناقشة النتائج تفسير و وصف النتائج التي توصلت إليها الدراسة في ضوء ما كان معروفًا حول مشكلة البحث التي تم التحقيق فيها، وشرح أي فهم جديد حول المشكلة ، و عرض أهمية الدراسة بعد أخذ النتائج الجديدة في الحسبان ، و كيف كشفت نتائج الدراسة عن ثغرات في الدراسات السابقة ، و التعمق في شرح النتائج العميقة ، و مقارنة نتائج الأبحاث السابقة مع نتائج الباحث لدعم نتائجه بشكل كبير خاصة إذا كانت النتائج متقاربة ،و يكون ذلك من خلال إعادة مطالعة الأبحاث التي تم الاستشهاد بها في قسم الدراسات السابقة.

بينت نتائج دراستنا أن الدراسات السابقة اتفقت على هدف مشترك وهو معالجة معالم الهوية من خلال نسق معين من الرموز والإيحاءات كلغة بصرية تخاطب الإنسان ، حيث يتجلى الجمال داخل نسقها،كترجمة الوعي للرؤية الكونية للفن، بعيدا نوعا ما عن توظيف ذاتية الفنان فهو صنيع المعطيات التاريخية والثقافية التي تمس مجتمعا ما، باستثناء دراسة "ملامح الهوية الجزائرية في الفن التشكيلي الجزائري والاستشراقي إبان الاحتلال الفرنسي " التي كانت تهدف إلى معالجة الهوية كنوع من ردود الفعل على الواقع الأليم الذي كانت تعيشه البلاد آنذاك، فقد كانت الأعمال الفنية بين المؤيدة والمعارضة،هناك من يغرس مقومات وعادات، وثقافات المجتمع الجزائري في اللوحة الفنية ، و هناك من يجرده من القيم الأخلاقية و ينزع عنه طابعه المحافظ . لكن النتائج بينت دراستنا تختلف عن الدراسات السابقة في بعض الأمور المهمة تتمثل في كون الفنان خدة حاول معالجة مشكلة الهوية من خلال الرموز من جهة ، أي من خلال الذاتية و الانخراط في النضال من جهة أخرى أي كرد فعل على واقع معيش ، فقد كان ذاتيا في التعبير عن وجدانه و أفكاره ، لأن الحقيقة الفنية تتكون من معان دفينة في عقل الفنان الواعي و اللاوعي ، وكان موضوعيا في ترجمة الواقع ، لأن رسالة الفنان يجب أن تنتقل في قوالب يعرفها الناس ، لكن مشاعر خدة كانت تتعلق بمعاني الرموز و أشكالها التي

يرسمها في لحظة مكثفة تمثل رؤيته الفريدة ، فهي ليست اسقاطات أو شبه اسقاطات عشوائية لأن الفنان خدة كان يتحدث عبر أعماله بلغة جريئة و صوت مسموع .

كما بيّنت نتائج دراستنا على غرار بعض الدراسات السابقة أن ثلة من الفنانين التشكيليين الجزائريين عملت على ترسيخ وبناء مدرسة فنية و تيارات تشكيلية بأساليب جديدة وتوجهات عميقة، تبلورت أصولها انطلاقا من التعبيرات الفنية العريقة المستوحاة من موروثنا الشعبي الذي تطور عبر الأزمنة ، من جهة ، و ظل متجذرا في الذاكرة الجمعية لكل فرد من المجتمع الجزائري ، من جهة أخرى ؛ فمن جداريات التاسيلي إلى الرموز البربرية ومن الحضارات التوارقية إلى الزخارف العربية الإسلامية حاول الفنان الجزائري جمعها ومزجها من جل تفريغ الشحنات التعبيرية التي تكتنزها مظاهر الحياة الاجتماعية، كما ركزت " دراسة القيم الجمالية في أعمال محمد خدة "في التعرف على تأصيل الفن التشكيلي الجزائري من خلال إبراز القيم الجمالية التي تجمع ماهو غربي وبربري إسلامي في لوحات الفنان . لكن نتائج دراستنا تفردت ببيان أن الفنان محمد خدة قد تفرد ، من بين هذه الثلة ، إذ قرر بأسلوب جديد أن يؤصل الفن التشكيلي الجزائري من خلال استعادة الهوية المسلوبة برمزية عالية، فعمل على صقل الموروثات والقيم الثقافية للجزائر منذ العهود الأولى في أعماله الفنية بلغات تشكيلية رمزية ايحائية التي سيطرت ولازالت تأخذ الحيز الأوفر في الساحة الفنية.

بينت نتائج الدراسات السابقة أن الفنان محمد خدة قد قاوم كل القوى الدخيلة كغيره من الفنانين لكن نتائج دراستنا بينت أن خدة إضافة إلى ذلك قد أعطى روحا لعمله الفني من خلال مزج جذوره الأصيلة بثقافاته المتوارثة عن طريق رموز وحروف عالج من خلالها كل الوقائع التي تفقد الإنسان أدنى قيمته الاجتماعية والأخلاقية والثقافية رافضا فكرة المستعمر من أجل السلب وتجريد المجتمع من كل حقوقه وهويته التي ينتمي إليها.

تتميز دراستنا عن بقية الدراسات الأخرى في الإشارة إلى أن سرّ تميز الرموز في لوحات الفنان محمد خدة يكمن في كونها تروي لنا تاريخا حافلا بالموروثات الثقافية و الأفكار الحضارية العريقة، فمن الحرف المجرد إلى الرموز المبهمة اكتسبت لوحاته أهمية خاصة لأنها ارتبطت دائما بالهوية الثقافية المستلهمة من الحضارة العربية والبربرية والتارقية و التاسيلية و حتى الإفريقية التي تجلت في أفكاره الاشتراكية.ولذلك ينطبق عليها التعريف المشهور الذي يقول: " الجمال هو الوحدة في التعدد".

3.4 . توصيات البحث (آفاق البحث) :

معنى التوصيات هو ألا تكون هناك نتيجة مهمة تم التوصل إليها ويغفل الباحث ذكر توصية تخصها. و التوصيات هي من الأمور التي ظلت مجهولة و لم ينتبه لها أحد أو ظلت معلقة دون إجابة أو دون حلّ أو تنفيذ ، وهي مقررات يطرحها الباحث علّها تأخذ طريقها إلى التطبيق أو الحل . و عليه توصي الباحثة بما يأتي :

- توفير مجلدات أو مجلد لكل فنان جزائري يحوي سيرته وتجربته الفنية وبشكل مفصل خاصة و أن كل فنان جزائري جعل فنه في خدمة وطنه .
- الاهتمام بإنشاء نوادي فنية في كل أقسام الفنون الجزائرية و خاصة كلية الفنون و لثقافة بجامعة قسنطينة تكون متخصصة وبشكل علمي التعريف بالحركة الفنية التشكيلية في الجزائر.
- إقامة مهرجانات فنية تجمع بين الفن التشكيلي المتخصص و الفن الشعبي .

4.4. المقترحات:

تعد المقترحات أحد المصادر التي يرجع إليها الباحثون الذين يبحثون عن مشكلات بحثية، فهي تكون عادة للبحوث المستقبلية ، و البحث الجيد هو الذي يؤدي إلى إثارة مشكلات جديدة، فأهمية البحث تقاس بما يثيره من مشكلات وبحوث أخرى، و لذلك توصي الباحثة بإجراء الأبحاث الآتية مستقبلا :

- "الرموز المحلية و ضغوط العولمة الثقافية"
- "ديناميكية الرموز في الثقافات العالمية"
- "الأبعاد الجمالية للرموز في أعمال الفنان ..."
- "التواصل عبر الرموز الفنية"
- "مناهج و طرق تحليل الرموز الفنية "

قائمة المراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المراجع العربية

1. المعجم الوسيط، ج 2. (1960). القاهرة – مصر: مجمع اللغة العربية.
2. موسوعة الحرب الفيتنامية . (2020). تم الاسترداد من www.moqatel.com.
3. موسوعة مقاتل الصحراء. (2020). تم الاسترداد من www.moqatel.com.
4. الأمم المتحدة. (2022 أغسطس، 7). تم الاسترداد من قضية فلسطين.
5. إبراهيم أسماء. (12 جوان، 2018). العلاقة بين الثقافة والهوية. مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، الجزائر.
6. إبراهيم السيد. (2007). الرمز والفن محل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافي، ط2. القاهرة – مصر: مركز الحضارة العربية.
7. إبراهيم رماني. (د ت). الرمز في الشعر العربي الحديث. جامعة الجزائر: معهد اللغة والادب العربي.
8. ابراهيم مردوخ. (1988). الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
9. إبراهيم مردوخ. (1988). مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر ، ط1. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
10. ابن منظور. (1984). لسان العرب، ج3. القاهرة – مصر: د د ن.
11. أبن منظور. (1994). لسان العرب مادة ورث ،ج2 . بيروت،لبنان: دار صادر .
12. ابن منظور. (2005). لسان العرب ، ط 4 ، ج 10. بيروت – لبنان: دار صادر للطباعة والنشر.
13. ابن منظور. (د ت). لسان العرب. القاهرة – مصر: دار المعارف.
14. أبو الفتح عثمان أبو جني. (د ت). الخصائص، تر: محمد علي النجار، ج1. د ب: المكتبة العلمية.
15. أبوالقاسم سعدالله. (2007). تاريخ الجزائر الثقافي (الموسوعة الثقافية الجزائرية)، ج6 . الجزائر: دار البصائر للناشرون.

16. أحمد زكي البدوي. (2011). معجم مصطلحات العلوم الإجتماعية،ط1. بيروت: مكتبة لبنان.

17. أحمد سيد محمد. (1984–1985). المختار في الأدب والنصوص والنقد والتراجم الأدبية . الجزائر : المعهد التربوي الوطني .

18. أحمد محبك زياد. (2005). حكايات شعبية ،فن التراث الشعبي،دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، ط1. بيروت – لبنان: دار المعرفة .

19. ارنست كاسيير. (1961). مدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية او مقال في الانسان ،تر احسان عباس. بيروت/ نيويورك: مؤسسة فرانكلين.

20. الجابري محمد العابد. (2001). مسألة الهوية العروبة ... والإسلام،سلسلة الثقافة القومية (37). بيروت – لبنان: مركز الدراسات الوحدة العربية.

21. الحنساء التومي، دليلة عبدالعالي. (2017). دور الثقافة الجماهيرية في تشكيل هوية الشباب الجامعي "جامعة محمد خيضر إنموذجا" اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه. بسكرة: جامعة محمد خيضر ، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، شعبة علم الاجتماع.

22. الراوي أبو هريرة المحدث الألباني. (بلا تاريخ). صحيح النسائي.

23. السيد نبيل الحسني. (2009). الانثروبولوجا الإجتماعية الثقافية لمجتمع الكوفة عند الإمام الحسن، ط 1. العراق: العتبة الحسينية المقدسة.

24. الشريف كرمة. (2006). اللغة العربية وعلاقتها بالهوية. مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد 6.

25. الشعراوي عبد المعطي. (1982). اساطير اغريقية(اساطير البشر)، ج1. د ب: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

26. العاني حليل نوري مسيهر. (2009). الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية. العراق: ديون الوقف النسبي.

27. العربي بلعزوز. (2021). معركة جانت سنة 1916 من خلال تقارير ضابط الصف "لابيير". مجلة عصور الجديدة، 3.

28. القيق نمر صبح. (2006). جماليات الرمز في الفن التشكيلي الفلسطيني. د ب : د د ن.

29. اليكس ميكشيلي. (1993). الهوية، تر: علي وطفة. دمشق – سوريا: دار الوسيم للخدمات والطباعة.

30. أمجد حميد التميمي. (2010). مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ط 1. لبنان: كتاب الناشرون.

31. أمجد سيجري. (2018). أسرار ودلالات رمزية السمكة. دراسات تاريخية.

32. أميرة،محمد شاكر احمد الجعلي. (2019). دور الرمز ودلالته في فن النحت البارز المصري القديم. مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصور، كلية التربية النوعية، العدد55.

33. أميرتوكو إيكو. (2010). العلامة،تحليل المفهوم وتاريخه، تر سعيد بنكراد، ط2. الدار البيضاء – المغرب: المركز الثقافي العربي .

34. أنور الجندي. (1989). معلمة الإسلام، ط2، ج1. القاهرة – مصر: دار الصحوة للنشر والتوزيع.

35. أوشمن سمية. (2009–2010). دور المجتع المدني في بناء الأمن الهوياتي في العالم العربي ، دراسة حالة الجزائر ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير. الجزائر: كلية العلوم السياسية جامعة باتنة.

36. بحر ، ابو عثمان عمر بن، الجاحظ. (1948). البيان والتبيين،تحقيق عبد السلام محمد هاررون،ج1. القاهرة.

37. بودون بوركو. (1986). المعجم النقدي لعلم الإجتماع ، تر: سليم حداد. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

38. بويسس إيريك. (2017). السميولوجيا والتواصل، تر: جواد بنبيس، ط2. القاهرة – مصر: رؤية للنشر والتوزيع.

39. بياربونت ، وميشال إزار. (2011). معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، تر: مصباح الصمد ، ط 2. بيروت – لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

40. توماس هايلاند ايركسون وفين سيفرات نيلسون. (2013). تاريخ النظرية الانثربولوجية ، تر: لاهي عبد الحسين، ط1. العراق: منشورات الاختلاف.

41. جاسم اسراء قحطان. (2020). توظيف الرمز في منجزات الفنان علاء بشيرر. مجلة بابل للعلوم الانسانية، جامعة القاديسية العراق، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، مجلد28،العدد11.

42. جعفر محمد كمال. (د ت). رمزية الألوان والأديان اليهودية والإسلام. د ب: قسم العقيدة والمقارنة الأديان.

43. جمال قنان. (1994). قضايا ودراسات في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر . برويبة الجزائر : المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار .

44. جمال مفرج. (2021). دليل اعداد اطروحة الدكتوراه. قسنطينة: جامعة منتوري 3 صالح بوبنيدر، كلية الفنون والثقافة.

45. جون جوزيف. (2007). اللغة والهوية ،قومية، اثنية،دينية، تر عبد النور خراقي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب.

46. جيلبر دوران. (د.ت). الأنثربولوجيا رومزها وأساطيرها وأنساقها، تر: مصباح الصمن، ط3، سلسلة المجد، ج4. القاهرة – مصر: دار الشروق للنشر.

47. حزين سليمان. (1993). أرض العروبة رؤيا حضترية في المكان والزمان ، ط1. القاهرة – مصر: دار الشروق.

48. حسن فهيم. (1986). قصة الانثربولوجيا فصول في تاريخ علم الإنسان. الكويت: دار المعارف.

49. حسن ناظم. (1994). المفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم)، ط1. بيروت – لبنان: المركز الثقافي العربي.

50. حسين ممدوح محمد السيد. (د ت). اسطورة النسر ورمزيته في ضوء قطعة خزفية جديدة من حفائر مدينة الفسطاط. مجلة الاتحاد العام الآثاريين العرب،جامعة اسوان كلية الاثار.

51. حمزة زرزور. (د ت). الرموز الحديثة وفقها وأهميتها كتاب تهذيب الكمال للمزي إنموذجا. مجلة الاحياء، كلية العلوم الانسانية ، جامعة باتنة1.

52. خالد محمد أبو شعيرة، ثائر أحمد غباري. (2008). الثقافة وعناصرها. عمان – الأردن: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.

53. خزعل الماجدي. (2012). الأنباط (التاريخ ،الميثولوجيا، الفنون)، ط1. دمشق – سوريا: دار النايا، دار المحاكاة.

54. د.عبد الحميد بعيطيش. (2015). المحتوى التاريخي للنقوش الصحراوية في الصحراء الجزائرية. دراسات، 75.

55. دافيد سافان. (1992). الأصول السيميائية في فكر تشارل بيرس، تر عبد المالك مرتاض، ج4. كندا: جامعة طورنطو.

56. دوران جيلبير. (2006). الأنثربولوجيا رموزها أساطيرها،أنساقها، تر: مصباح صمن، ط3. بيروت – لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

57. دياب محمد حافظ. (د ت). الثقافة والشخصية. د د ن: كلية الآداب جامعة بنها قسم الإجتماع.

58. رندل كلارك. (1988). الرمز والأسطورة في مصر قديما، تر: احمد صليحة. د ب: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

59. روبرت سولز. (1994). السيمياء والتأويل ،تر: سعيد الغانمي، ط1. بيروت – لبنان: المؤسسة الغربية لدراسات والنشر.

60. روبير جاك تيبو. (2004). موسوعة الاساطير والرموز الفرعونية، تر: فاطمة الله محمود، ط1. القاهرة – مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

61. روبير جاك تيبو. (2004). موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية، تر: فاطمة الله محمود،ط1، العدد412. القاهرة – مصر: المجلي الاعلى للثقافة.

62. رولان بارت. (1987). مبادئ علم الدلالة، تر محمد البكري، ط2. سوريا: الحوار لنشر والتوزيع.

63. زكريا إبراهيم. (1988). فلسفة الفن في الفكر المعاصر. القاهرة – مصر: مكتبة مصر للمطبوعات.

64. زينب عبد التواب رياض خميس. (2018). الطوطمية بين السحر والدين في عصور ماقبل التاريخ بافريقيا. مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية.جامعة محمد بوضياف، المسيلة، المجلد7، العدد14.

65. سبتيو موسكاتي. (1986). الحضارة السامية قديما ، تر: السيد يعقوب بكر. بيروت – لبنان: دار الرقي والكتاب العربي.

66. سعاد علي شعبان. (2004). الانثربولوجيا الثقافة الإفريقية،تر،معهد البحوث والدراسات الافريقية. القاهرة – مصر: منتدى سور الأزيكية.

67. سعد البازغي ومدحان الرويلي. (2000). دليل الناقد الأدبي،ط2. بيروت: المركز الثقافي العربي دار البيضاء.

68. سعيد علوش. (1985). معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط 1. بيروت – لبنان: دار الكتاب اللبناني.

69. سمر محمد فراغلي محمد عمران. (يونيو، 2016). الرمزية في الفن الاسترالي الأصلي. مجلة كلية التربية النوعية،العدد الرابع.

70. سمية جيدل. (29 يناير، 2023). السد الأخضر بالجزائر مشروع بيئي وإقتصادي يعود للواجهة. تم الاسترداد من المستثمر: www.almostathmir.dz

71. سيرينج فيليب. (1992). الرموز في الفن والاديان والحياة، تر: عبد الهادي عباس، ط1. دمشق – سوريا: دار دمشق.

72. سيمور سميث شارلوت. (2009). موسوعة علم الإنسان(مفاهيم ومصطلحات الانثربولوجيا)،تر،مجموعة من أستذة علم الإجتماع بإشراف محمد الجوهري، ط2. القاهرة – مصر: المركز القومي للترجمة.

73. شارل قيروللو. (1989). اساطير بابل وكنعان ،تر ماجد خيربك. دمشق – سوريا.

74. شاكر عبدالحميد. (1987). العملية الإبداعية في فن التصوير ،سلسلة عالم المعرفة ، العدد 109. د ب: د د ن.

75. شيخي حبيب ، د. شرقي هاجر. (28 جوان، 2020). ملامح الهوية الج ا زئرية في الفن التشكيلي الجزائري والاستشراقي إبان الاحتلال الفرنسي. مجلة جماليات،جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر،المجلد 07 ،العدد 1.

76. صحراوي عزالدين. (جوان، 2009). اللغة العربية في الجزائر التاريخ والهوية. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية ،جامعة محمد خيضر بسكرة،العدد5.

77. صلاح فضل. (1991). النظرية البنائية في النقد الادبي،ط 1. القاهرة – مصر: دار الشروق.

78. ضياء الدين زاهر. (2018). اللغة ومستقبل الهوية التعليم إنموذجا. مصر: مكتبة الاسكندرية وحدة الدراسات المستقبلية.

79. طوني بينيتو. (2010). مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1. بيروت – لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

80. عادل فاحوري. (1990). تيارات في السيمياء، ط1. بيروت – لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.

81. عادل مصطفى. (2017). دلالة الشكل (دراسة في استيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن)، ط2. المملكة المتحدة: مؤسسة الهنداوي سي أي سي.

82. عبد الحميد يونس. (د ت). التراث الشعبي. القاهرة – مصر: دار المعارف.

83. عبد الرحمان الجيلالي. (1995). تاريخ الجزائر العام ، ج 1. الجزائر : دار مكتبة الحياة .

84. عبد الرزاق الجلبي. (د ت). المناهج الكمية والكيفية في علم الاجتماع. الاسكندرية – مصر: دار المعرفة الجامعية.

85. عبد العزيز بن عثمان التويجري. (2010). الحفاظ على الهوية الثقافية الإسلامية في إطار الرؤية المتكاملة. دمشق – سوريا: مكتبة الأسد الوطنية.

86. عبد الله محمد سويفي. (1980). رموز واساطير تحكم العالم ،من باب الالهة بابل ومصر الى تمثال الحرية. د ب: دار الكتاب العربي.

87. عبيد كلود. (2013). الألوان (دورها ،تصنيفها، مصدراها، رمزيتها، دلالتها)، تر: محمد محمود، ط1. بيروت – لبنان: المجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

88. عبير قريطم. (2010). الانثربولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية، ط1. القاهرة – مصر: المجلس الاعلى للثقافة.

89. عبير قريطم. (2010). الانثربولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية، ط1. القاهرة – مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

90. علي بن محمد الجرجاني. (1405ه). تعريفات،ط1،ج1. بيروت – لبنان: الكتاب العربي.

91. عمارة كحلي. (د ت). الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، بحث مقدم لنيل شاهادة الدكتوراه. وهران – الجزائر: جامعة وهران كلية الادب واللغات والفنون.

92. عمارة كحلي. (د ت). فلسفة البيانات الثقافية الفنية(بيان جماعة الأوشام أنموذجا). جامعة عبد الحميد بن باديس كلية الآداب العربي والفنون: مستغانم – الجزائر.

93. عمر بن قينة. (2000). المشكلة الثقافية في الجزائر ،التفاعلات والنتائج ، ط 1. عمان – الأردن: دار أسانة للنشر والتوزيع.

94. عيسى الشماس. (2004). مدخل الى علم الإنسان (الأنثربولوجيا). دمشق – سوريا: الإتحاد كتاب العرب.

95. غربي الغالي. (2016). مقاومة الطوارق للتوسع الفرنسي في الصحراء الجزائرية . Siyasal Biligiler Fakultesi Dergisi (ISMUS)، 3.

96. فرديناند دي سوسير. (1986). محاضرة في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد نصر. الجزائر: المؤسسة الجزائرية للطباعة.

97. فؤاد مخوخ. (2017). من نقد العقل الى هيرمينوطيقا الرموز(بحث في فلسفة الثقافة عند إرنست كاسيير)، ط1. بيروت – مصر: المركز العربي لابحاث والدراسات والسياسات.

98. فوزي الغشيل. (1987). الفلكلور ماهو ؟ (دراسات في التراث الشعبي)، ط2. القاهرة – مصر: دار المسيرة .

99. فيليب سيرنج. (1992). الرموز في الفن الأديان الحياة، تر: عبد الهادي عباس، ط1. دمشق – سوريا: دار دمشق.

100.قاروس عزت زكي حامد. (2004). علم الحفائر وفن المتاحف. الاسكندرية – مصر: دار البستناي للنشر والتوزيع.

101.قرزيز معمر. (2017–2018). جماليات الرمز البربري في الفن التشكيلي الجزائري،أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ،كلية الاداب واللغات ،قسم الفنون. تلمسان – الجزائر: جامعة أبي بكر بلقايد.

102.قنان جمال. (1994). قضايا ودراسات في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر. رويبة – الجزائر: المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار.

103.كلود ريفيير. (2015). الانثربولوجيا الاجتماعية للأديان، تر: اسامة النيل، ط1. القاهرة – مصر: المركز القومي للترجمة.

104.كليفور غيرتز. (2009). تأويل الثقافات مقالات مختارة، تر: محمد البدوي، ط1. بيروت – لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

105.كوش دنيس. (2007). مفهوم الثقافة في العلوم الإجتماعية ، تر: منير السعيداني، ط1. بيروت – لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

106.لالاند أندريه. (2001). الموسوعة الفلسفية ،تر احمد خليل، مجلد1، ط2. بيروت – لبنان: عويدات لطباعة والنشر.

107.لويس معلوف. (2009). المنجد في اللغة. بيروت – لبنان: المطبعة الكاثوليكية.

108.ليفي تشراوس. (1998). قراءة في الفكر الأنثربولوجي المعاصر،الكاتب عبد الله عبد الرحمن يتم، ط1. البحرين: بيت القرآن للنشر.

109.ماري دي جونز و لاري فلاكسمان. (2018). انتشار الأساطير. فك رموز الحضارات في الأسطورة والفن والعمارة، تر: عبد الله بن محمد، ط1. الإمارات العربية المتحدة: دار القنديل لطباعة والنشر.

110.مالك بن نبي. (1995). مشكلات الحضارة من أجل التغيير. دمشق – سوريا: دار الفكر.

111.مالك بن نبي. (2000). مشكلة الثقافة،تر،عبدالصور شاهين ،ط3. دمشق،سوريا: دار الفكر.

112.مايو أدريان. (1999). رسم الناس. معهد الأثريات الأمريكية ، المجلد52 .العدد2.

113.مجد الدين الفيروزي أبادي. (2007). قاموس المحيط، ط1. القاهرة – مصر: دار الحديث.

114.مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي. (2008). القاموس المحيط. القاهرة – مصر: دار الحديث.

115.مجمع اللغة العربية. (1979). المعجم الفلسفي. القاهرة – مصر: مطبعة الأميرية.

116.مجمع اللغة العربية. (1991). المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، الهيئة العامة للشؤون. الجيزة: المطابع الأميرية.

117.مجمع اللغة العربية. (2008). المعجم الوسيط، ط4. د ب: مكتبة الشروق الدولية.

118.محمد ، عمارة. (2007). الإستقلال الحضاري،ط1. مصر: نهضة مصر لطباعة والتوزيع.

119.محمد البشير الإبراهيمي. (1997). آثار البشير الإبراهيمي ، تقديم أحمد طالب الإبراهيمي ، ط 1 ، ج 1. لبنان : دار المغرب الإسلامي بيروت .

120.محمد الحسن الغامري. (1989). المدخل الثقافي في دراسة الشخصية،سلسلة إبن باديس الأنثروبولوجية. الإسكندرية – مصر: مكتب الجامعي للحديث.

121.محمد الزحيلي. (1991). وظيفة الدين في الحياة وحاجة الناس إليه ، ط ، خاصة . سوق عكاظ : جمعية الدعوة الإسلامية العالمية .

122.محمد حسن الغامري. (1989). المدخل الثقافي في الدراسة الشخصية ، سلسلة بن باديس الأنثروبولوجية. الإسكندرية: المكتب الجامعي للحديث.

123.محمد شاكر. (1987). العملية الابداعية في فن التصوير. سلسلة علم المعارف، العدد109.

124.محمد عارف نصر. (1994). الحضارة الثقافة المدنية (دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، سلسلة المفاهيم والمصطلحات 1، ط 2. الولايات المتحدة الأمريكية: المعهد العلمي للفكر الإسلامي.

125.محمد عباس إبراهيم. (2008). التحديث والتغيير،دراسة في مكونات القيم الثقافية. الإسكندرية – مصر: دار المعرفة الجامعية.

126.محمد علي التهانوي. (1996). كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ط1، ج1. بيروت – لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

127.محمد عمارة. (2007). الإستقلال الحضاري، ط1. مصر: نهضة مصر لطباعة والتوزيع.

128.محمد كعوان. (د ت). الرمز والعلامة والاشارة المفاهيم والمجالات. الملتقى الزطني الرابع السيمياء والنص الادبي (صفحة 6). قسنطينة: المدرسة العليا للاساتذة.

129.محمود أحمد السيد. (2008). اللغة العربية وتحديات العصر. دمشق – سوريا: د د ن.

130.محمود مندراوى. (24 ابريل2014). الالهة حتحور في الحضارة والديانة المصرية القديمة بحث كامل. سيفجردز للتاريخ والآثار،تاريخ التحديث22 نوفمبر 2020 ،10:16 مساءا.

131.مختار العطار. (2000). آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن 21، ط1. القاهرة – مصر: دار الشروق.

132.مراد وهبة. (1997). المعجم الفلسفي. القاهرة: دار الثقافة والجريدة.

133.مراد وهبة. (2007). المعجم الفلسفي. القاهرة – مصر: دار القباء الحديثة.

134.مصطفى أوشاطر. (2019–2020). التراث ودلالاته اللغوية والإصطلاحية في الخطاب العربي القديم والمعاصر. المحاضرة 4 جامعة أبو بكر بلقايد. تلمسان: كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية،قسم العلزم الإجتماعية ،شعبة الأنثروبولوجيا.

135.معن زيادة. (1986). الموسوعة الفلسفية العربية ،ط1، مجلد1. بيروت – لبنان: معهد الانماء العربي.

136.موسكاتي سبتيو. (1986). الحضارة السامية قديما، تر: السيد يعقوب بكر. بيروت – لبنان: دار الرقي والكتاب العربي.

137.نادية قجال. (د ت). أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري. مجلة جماليات،قسم الفنون البصرية مستغانم، المجلد02، العدد02.

138.نصر محمد عارف. (1994). الحضارة الثقافة المدنية (دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، سلسلة المفاهيم والمصطلحات 1 ، ط2. الولايات المتحدة الأمريكية : المعهد العالمي للفكر الإسلامي .

139.نوال جاوت. (2016). من ذكرى وفاته 25 محمد خدّة يعود إلى مستغانم. يومية إخبارية وطنية، 1 جوان.

140.هربرت ريد. (1998). معنى الفن ،تر،سامي خشبية ،مهرجان القراءة للجميع. مصر: مكتبة الأسرة والهيئة المصرية العامة.

141.هربرت ريد. (د.ت). الفن والمجتمع ،تر،فتح الباب عبد الحليم. د.ب: الشباب صلى الله .

142.هيجل. (د ت). الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، تر: جورج طرابشي، ط1. بيروت – لبنان: دار الطليعة لطباعة والنشر.

143.وفاءابراهيم محمد. (د ت). علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة. القاهرة – مصر: دار الغريب لطباعة.

144.يونس عبدالحميد. (د ت). التراث الشعبي. القاهرة – مصر: دار المعارف .

ثانيا: المراجع الأجنبية

145. Abadia, L. (2009). La part Anthropolgique du symolisme religieux parxéologie, pragmatique et politique. Arhcives de sciences socales des religions, 33-34.

146. Aziz, M. (S d). Ancrages , Héritage et démesure chez mohamed khadda. Mostaganem: universite abd elhamid ibn badis.

147. Bernard, M. G. (2002). KHADDA. Alger: Edition ENAG.

148. cassier, e. (1944). An Essayon man. yale univ press.

149. Catalogeue d'exposition. 1991. 7mars revisitès.ed.laphomico, Alger.

150. Chevalier J & Gheerbrant.t, E. R. (1982). Dictionnaire des symboles . Paris.

151. dani, m. (2013). semiotics and picture. semat an international,vol1,N1,morocco.

152. Demulder, T. (S D). Création d un identité artistique par Mohamed Khadda et kateb yacine .

153. Demulder, T. (S,d). Création d un identité artistique par Mohamed Khadda et kateb yacine .

154. F, S. (1971). cour de lingustique, générale,payot. paris.

155. Farhani, A. (2013, mars 08). Moment d art . la mouvance Aouchem,Esprit Vivant. D apré el watan.

156. Geertz, C. (2010). Interpretation et culture sous la dirction de lahourari add et lionelo abadia. paris - france: des archives contemporaines.

157. Goudal, E. (S D). E crire une histoire de l art (mederne) on algérie , mohamed khadda pensées pour un art noveaux. Docteure en hostoir d art centre allemand d histoir d art.

158. Hachid(M). (1998). Tassili N-Ajjer au source de l'histoire il' ya 50 siècle avent les pyramid,ed Mediterranean. Paris.

159. Jean, P. L. (Réalisateur). (1984). Voyage dans la peinture de Mohamed Khadda [Film.[

160. Leperlier, T. (2015). Algérie Littérature Action : une revue autonome dans la guerre civil. openEdition.

161. Liedo, J. P. (Réalisateur). (1984). Voyage dans la peinture de Mohamed Khadda [Film.[

162. longman dictionary of contemporary english .(بلا تاريخ) .publised by longman group,great briatain,pitman,press.

163. Lounis, B. (2008, decmber). Erving Goffman and the communication phenamena epistemological reding in his mist important theoretical ideas. dirassat and abhath the arabic journal of human and social sciences ,university of batna1,folder10,N4.

164. M.Oriol. (1983). La crise de létat comme for,e culturelles,in peuples méditerranéens .

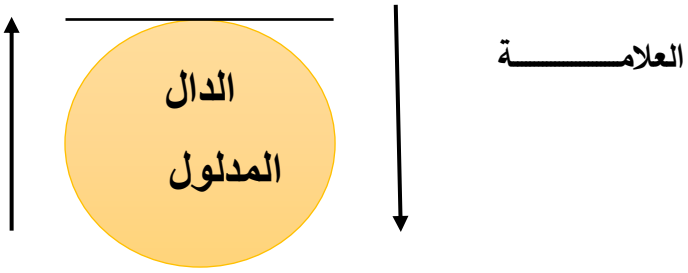
165. Michel-Geroges Bernard. (2002). KHADDA. Alger: Cet ouvrage est èditè avec le concours du commissariat gènèral de l'annèe de l'algèrie france.

166. Pierre, L. J. (Réalisateur). (1984). Voyage dans la peinture de Mohamed Khadda [Film].

الملاحق

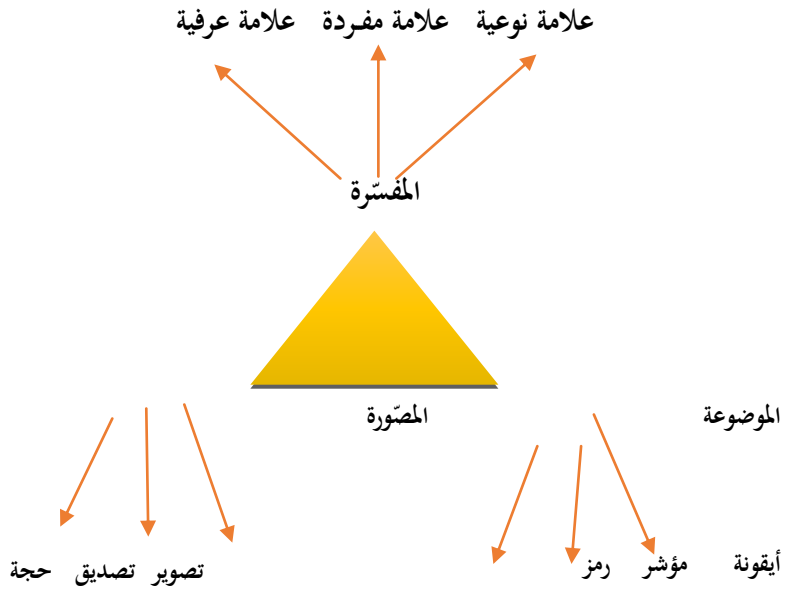
الملحق (أ): ملحق الأشكال والصور

الشكل رقم (01): يوضح تبادل الأطراف لوجهي العلامة



المصدر:(فاحوري، 1990، صفحة 12)

الشكل رقم (02): يوضح تقسيم ساندرس بيرس للعلامة



المصدر:(dani, 2013, p. 149)

الشكل رقم (03): يمثل بيان جماعة أوشام

Le manifeste du groupe Aouchem

Aouchem est né il y a des millénaires , sur les parois d'une grotte du Tassili. Il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours , tantôt secrètement , tantôt ouvertement , en fonction des fluctuations de l'histoire ; il nous a défendu et subsisté malgré toutes les conquêtes intervenues depuis la Romanisation. Sous diverses formes. Le signe magique a manifesté le maintien d'une culture populaire , en laquelle s'est longtemps incarné l'espoir de la nation , même si par la suite une certaine décadence de ces formes s'est produite sous des influences étrangères. Ainsi , de tous temps, à travers les œuvres des artistes-artisans une rigueur intellectuelle , caractéristique de notre civilisation , du nord au sud , s'est maintenue , exprimée notamment des compositions géométriques. C'est cette tradition authentique qu'Aouchem 1967 affirme retrouver , non seulement dans les structures des œuvres mais aussi dans la vivacité de la couleur. Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine , qui a oublié les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman , il s'agit pour nous de définir les véritables totems et les véritables arabesques , capables d'exprimer le monde où nous vivons , c'est-à-dire à partir des grandes thèmes formels du passé algérien , de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là , par les civilisations , écrasées hier et aujourd'hui renaissantes , du TiersMonde. Il s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation , de la seconde moitié du XX° siècle. C'est pourquoi le groupe "Aouchem" s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes mythologiques toujours vivants , en symbolisant l'explosion lyrique individuelle , qu'en s'emparant avec violence des provocations que les drames actuels , d'Afrique ou d'Asie , jettent au visage de l'artiste. Nous entendons montrer que , toujours magique , le signe est plus fort que les bombes. Nous avons cru discerner des préoccupations similaires de langage chez certains poètes algériens. Visionnaires réalistes , les "Aouchems" peintres et poètes , déclarent utiliser les forces créatrices efficaces contre l'arrière-garde de la médiocrité esthétique. MESLI – ADANE – SAIDANI – MARTINEZ – BAYA – BEN BAGHDAD – ZERRARTI – DAHMANI - ABDOUN

المصدر:(كحلي، د ت، صفحة 02)

الصورة رقم (01) توضح عينا تلعب دورا حاميا من الأمراض في مصرالقديمة : لاحظ النسر، رمزمصر العليا، ومن الجانب الآخر الكوبرا، رمز مصر السفلى.

المصدر:(سيرنج، 1992، صفحة 266)

الصورة رقم (02): توضح بعض الرموز الآدمية ودلالتها التعبيرية

م	الشكل	الدلالة الرمزية
١		رجل
٢		رمز آخر للرجل
٣		امرأة
٤		رمز آخر للمرأة
٥		أشخاص
٦		أشخاص جالسين
		مسارات الأشخاص
		مجموعة من النساء
		شخص بالغ وطفل

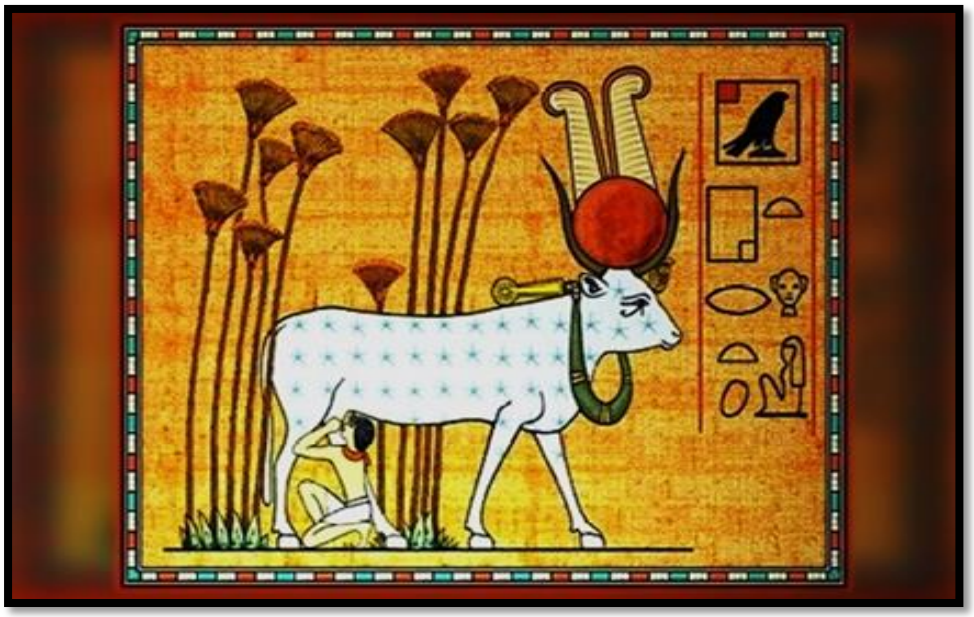
المصدر:(عمران، 2016، صفحة 175)

الصورة رقم (03): تمثل الأسد يخرج من الحائط الخارجي لمعبد دندرة

المصدر: مأخوذة من الأنترنت

https://www.facebook.com/163961387146203/photos/a.206542086221466/322987644576909/?type=3

الصورة رقم (04): تمثل الربة حاتور ترضع فرعون



المصدر:(مندراوى، 24 ابريل2014)

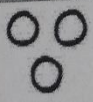
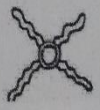
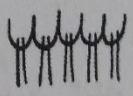
الصورة رقم (05): تمثل حية مجنحة ذات مقام، معبد طيبي من وادي الملوك جني جام

المصدر:(سيرنج، 1992، صفحة 140)

الصورة رقم (06): تمثل الشجرة المقدسة ترضع فرعون لتمنحه الخلود. رسم جداري من القرن 14 ق.م

المصدر:(سيرنج، 1992، صفحة 284)

الصورة رقم (07): توضح بعض الرموز النباتية ودلالتها التعبيرية

م	الشكل	الدلالة الرمزية
١		الفاكهه أوالزهور
٢		التوت البري
٣		نبات اليام (وهو مصدر رئيسي للغذاء عند سكان استراليا الأصليين)
٤		غابة

المصدر:(عمران، 2016، صفحة 188)

الصورة رقم (08): تمثل: منمنمة زخرفة إسلامية للفنان محمّد راسم

المصدر:(مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، 1989)

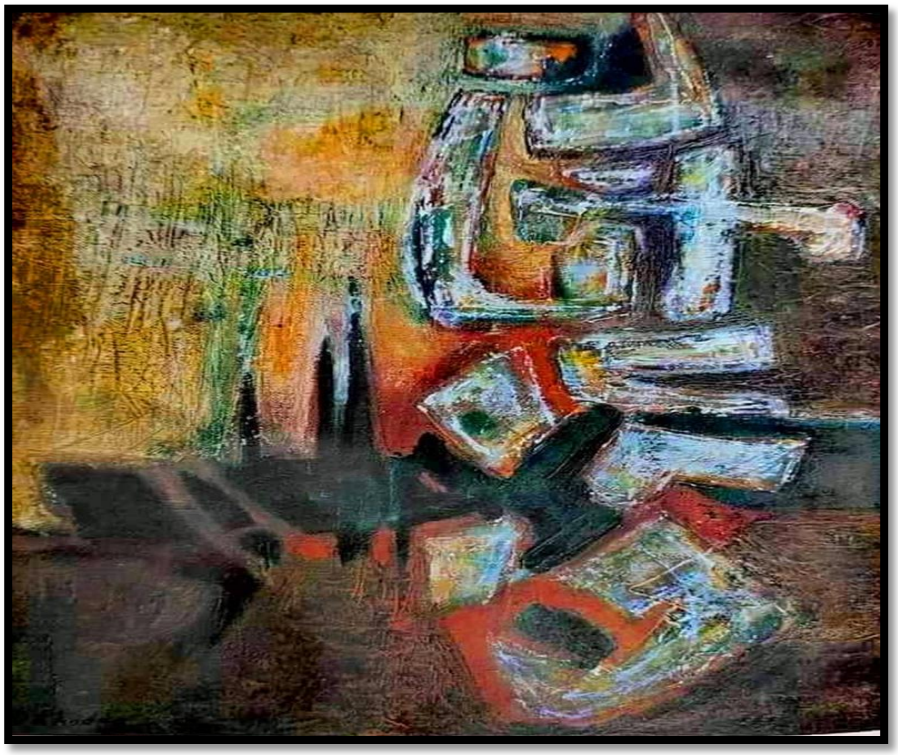
الصورة رقم (09): تمثل لوحة فنية للفنان دونيس مارتيناز (آخذ،أعطي،أرسل وأستقبل)

المصدر:(معمر، 2017-2018، صفحة 226)

الصورة رقم (10): للفنان عبدالقادر قرماز، بدون عنوان ،46x55.5 سم ، 1963

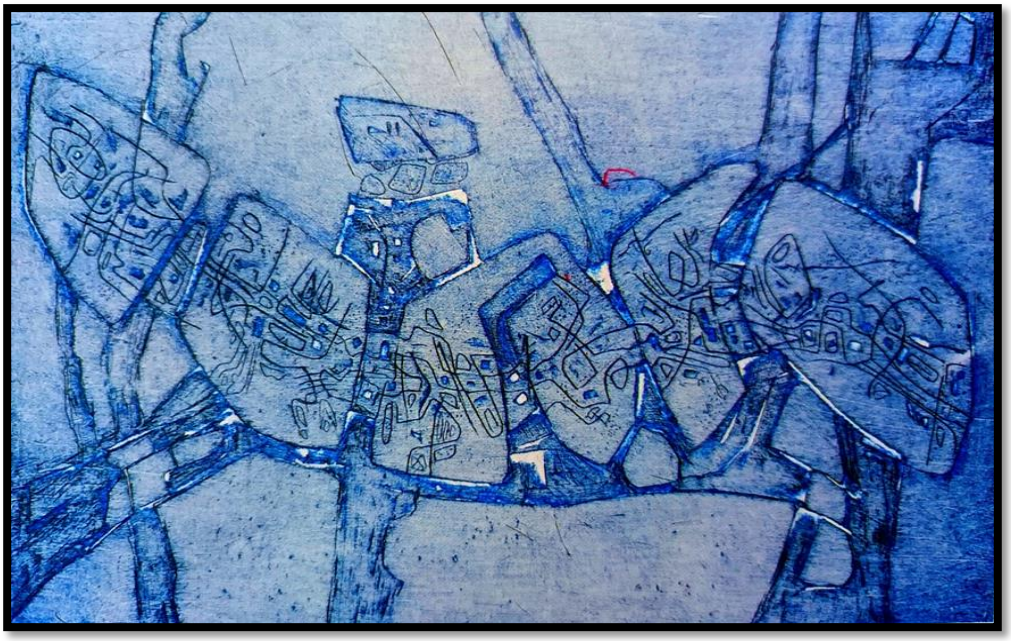
المصدر:(كحلي، د ت، صفحة 71) Dallout art foundation

الصورة رقم (11): لوحة الوشم



المصدر: (Bernard M. G., 2002, p. 168)

الصورة رقم (12): لوحة البحر المتوسط



المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 161)

الصورة رقم (13): لوحة إيماء

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 17)

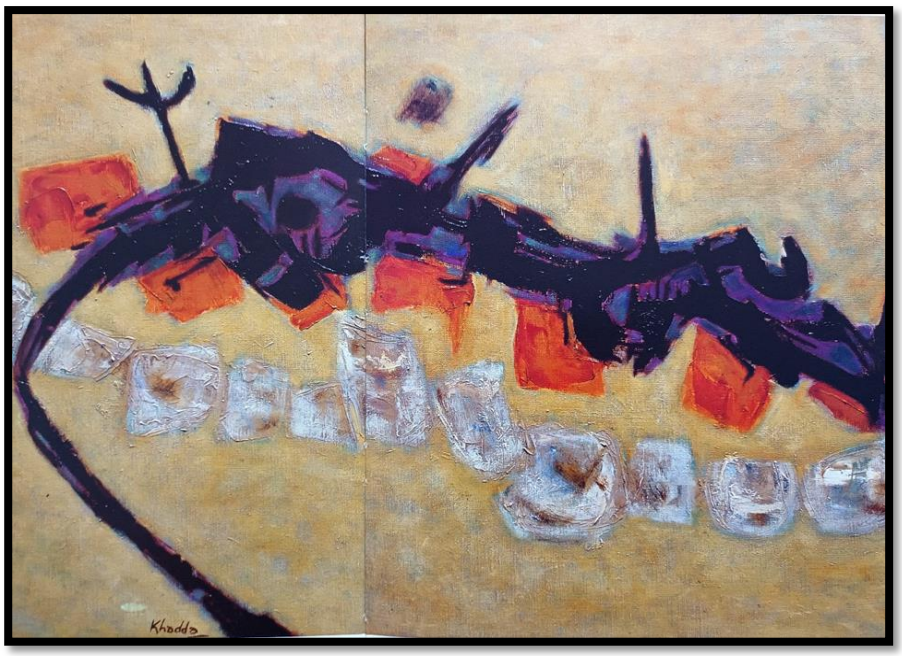
الصورة رقم (14): لوحة رموز على رمال

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 33)

الصورة رقم (15): لوحة نيران صديقة

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 232)

الصورة رقم (16): لوحة خط الحدود



المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 242)

الصورة رقم (17): لوحة قلادة الرموز

المصدر: (Bernard M. G., 2002, p. 148)

الصورة رقم (18): لوحة تعويذة حمراء لطرح الأشباح

المصدر: (Bernard M. G., 2002, p. 191)

الصورة رقم (19): لوحة شجيرات

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 237)

الصورة رقم (20): لوحة سيمون يستعرض الأسطورة

المصدر:(Bernard M. G., 2002, p. 236)

الملحق (ب): ملحق الجداول

الجدول رقم (01): يوضح المعارض الشخصية للفنان محمد خدّة

اسم المعـــــرض	مكان العـــرض	سنة العـــــرض
معرض transpoition	باريس	11-28 أكتوبر 1961
معرض الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية(UNAP)	الجزائر	أكتوبر 1963
معرض L'ceil ècoute	ليون	2-27 ماي 1964
صالة عرض الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية	الجزائر العاصمة	13 فيفري-8مارس1965
معرض بيلوت	الجزائر العاصمة	25 مارس-12 افريل 1966
"لافتات ومناظر طبيعية" معرضB/Z	فيينا (النمسا)	28 أكتوبر-19 نوفمبر
المركز الثقافي الفرنسي	الجزائر العاصمة	28ديسمبر-15 جانفي1967
صالة عرض الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية	الجزائر العاصمة	30 ديسمبر-15يناير1968
المركز الثقافي الفرنسي	تلمسان	6-25 أفريل 1968
المركز الثقافي الفرنسي	سيدي بلعباس	25-31ماي1968
المركز الثقافي الفرنسي	مستغانم	جوان 1968
المركز الثقافي الفرنسي	وهران	جوان 1968

صالة الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية	الجزائر العاصمة	16-31 جانفي 1971
معرض قاعة المسرح الإقليمي	وهران	23مارس13أفريل1974
معرض في المركز الثقافي	البليدة	أفريل
معرض Quatre Colonnes	الجزائر العاصمة	14-30 جوان 1974
ثانوية الغزالي	صور الغزلان	9جانفي-12فيفري1977
"معرض محمد خدة الإستعادي" المتحف الوطني للفنون الجميلة	الجزائر العاصمة	1-31 مارس 1983
"الرصاص المنقوش لمحمد خدة" 5 معارض متزامنة: **1. المركز الثقافي** **2. المسرح الإقليمي** **3. المسرح الإقليمي** **4. دار الثقافة** **5. المسرح الإقليمي**	- الجزائر العاصمة - عنابة - قسنطينة - تيزي وزو - وهران	15أفريل-13 ماي 1985
معرض"رصاص محفور لمحمد خدة" في قاعة التجمع الشعبي الطائفي	مستغانم	جوان 1985
معرض بدار الثقافة	تلمسان	جويلية 1985
"خدة نقوش على الرصاص" فندق دي غراف	مونبلييه	20نوفمبر-5ديسمبر 1985

"Aquarelles de khadda" معرض إسياخم	الجزائر العاصمة	6ماي-4 جوان 1986
"نقوش" في ليبرايري بول	مرسيليا	1987
"Hanging"مهرجان مارسيليا	مارسيليا	1987
"خدة" معرض أم ويدندام	برلين	1988
"خدة" في المركز الثقافي الجزائري	باريس	11-31 أكتوبر 1989
" نقوش" مهرجان الإنسانية	باريس	سبتمر 1989
" ألوان مائية،غواش ونقوش خدة" معرض سقيفة عاشور	الجزائر	26 سبتمبر-25 أكتوبر 1990
" لوحات خدة" معرض إسما	الجزائر العاصمة	8-29 نوفمبر 1990
"خدة" مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة	الجزائر العاصمة	4-30 ماي 1992
"خدة" معرض وتكريم في المركز الثقافي الجزائري	باريس	12-20 ماي 1992
" خدة 1930-1991" شاتو دو سان أوين	- سان أوين- فرنسا-	25نوفمبر-24 ديسمبر-1995/1994
المنتدى الثقافي لوبلانك ميسنيل	فرنسا	6-28 جانفي 1995/1994
" محمد خدة السلام كأبجدية" المعهد الفرنسي	برشلونة	25 نوفمبر-29 ديسمبر 1996/1995

"خدة لوحات،ألوان مائية،نقوش" معهد العالم العربي	باريس	19مارس-19 ماي 1996
"خدة" جمعية بونت دي مير المركز الثقافي الإقليمي	بريبنيان -فرنسا-	جوان 1999
" محمد خدة 1991-2001" المتحف الوطني للفنون الجميلية	الجزائر العاصمة	18 أفريل-18 ماي2001
" خدة بعد عشر سنوات" المركز الثقافي الجزائري **"خدة" البرلمان الأوروبي**	6. باريس 7. بوركسل	16- ماي-8 جوان2001 - 24-29 جويلية 2001

الملحق (ج): مقال الأطروحة

مجلة النص | المجلد 10 / العدد: 01 (2023)، ص 397- 429

الرمز والهوية في أعمال نور الدين تابرحة

Symbol and identity in the works of Noureddine Taberha

عاشور نعيمة[1]*، جمال مفرج[2]

[1]جامعة صالح بوبنيدر – قسنطينة 3، الجزائر، naima.achour@univ-constantine3.dz

[2]جامعة صالح بوبنيدر – قسنطينة 3، الجزائر، mefaredjdjamel@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2023/03/03 تاريخ القبول: 2023/05/21 تاريخ النشر: 2023/06/05

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على طريقة توظيف الفنان الجزائري نور الدين تابرحة للرموز التراثية في التعبير عن رؤيته الخاصة للهوية، كما يهدف إلى التعرّف على دلالات هذه الرموز لديه، وكيفية تحويله لها إلى قيم جمالية في أعماله الفنية، وبيان إسهامه في تطوير استخدامها في الفنون التشكيلية.

وقد أظهر البحث وجود ارتباط إيجابي بين الرموز الفنية والهوية، فمفهوم الفنان للهوية جاء في السياق الإجتماعي الذي يشتق من معرفة الفنان لهويته من خلال معرفته للرموز التراثية التي تنتمي إلى البيئة المحلية، ولذلك كان الجو العام للأعمال الفنية صدى للواقع الاجتماعي والثقافي الذي أنتجت في محيطه.

كلمات مفتاحية: الرمز، الهوية، التراث الشعبي، الفن التشكيلي، نور الدين تابرحة.

Abstract:

This research aims to identify the way the Algerian artist Noureddine Taberha employs traditional symbols in expressing his own vision of identity, and to identify the connotations of these symbols, and how to transform them into aesthetic values in his artworks, and to show his contribution to the development of their use in the plastic arts.

The research showed a positive correlation between artistic symbols and identity. The artist's concept of identity came in the social context, which derives from the artist's knowledge of his identity from his knowledge of heritage symbols

* المؤلف المرسل

that belong to the local environment, and therefore the general atmosphere of the artwork was an echo of the social and cultural reality that produced in his surroundings.

Keywords: symbol; Identity; Heritage; plastic art; N.Taberha.

1. مقدمة:

الهوية من المفاهيم التى تطرح في الجزائر كمشكلة سياسية، واجتماعية، وثقافية، وفنية وعلمية منذ عقود من الزمن وكانت محل نقاش في هذه الأطر، وغيرها. وعلى هذا الأساس كانت الهوية عندنا ولا تزال عبارة عن مفهوم واسع غير مضبوط، فمرة نجدها تدل على الرقعة الجغرافية فتسمى "هوية وطنية"، و مرة أخرى هي تضيق قليلا فتسمى "انتسابا لجماعة"، ومرة ثالثة تضيق كثيرا فتتحول إلى "وعي بالذات" . و قد أشار في هذا الصدد كل من (ميشال فوكو) ، وعالم الاجتماع (بيرنار لاهير) إلى مشكلة الهوية فأصبحنا نعرف أن الفرد يتكوّن من عدد كبير من الهويات ، كما أصبحنا نتحدث عن " الإنسان المتعدّد " **L'Homme pluriel** " .

والمشكلة لا تتعلق بتعريف الهوية وتعيين حدود لها فقط، بل تتعلق أيضا ببنائها والتعبير عنها. وفي هذا المجال تلعب الفنون دورا هاما في بناء الهوية والتعبير عنها، لأن الأعمال الفنية هي صدى للواقع الإجتماعي والثقافي الذي أنتجت في محيطه، وهذا لا يدل على المسار الشخصي لمبدعيها فقط، بل أكثر من ذلك، تتغذى الهوية وتنمو من خلال الممارسات الفنية.

هذا، واِستخدمت الشعوب الرمز في الفنون للتعبير عن هويتها منذ أزمنة بعيدة ليستمر هذا الإستخدام إلى وقتنا الحالي. وقد عُرفت الجزائر باستخدام فنانيها للرموز في التعبير عن هويتهم الوطنية وذواتهم، وانفردت الجزائر منذ استقلالها بتأسيس مدرسة فنية للرمز جمعت أغلب الفنانين الفاعلين في الساحة الفنية بدءا بالمؤسسين محمد خدة، وإسياخم، و بن عنتر، وصولا إلى نور الدين تابرحة، ومرورا بمحمد، ويحياوي، وتيبوشي، وهم فنانون استوحوا أعمالهم من تاريخ وتراث الجزائر الطويل، لكنهم لم يلخّصوا فنهم في الماضي فقط، بل سعى

أيضا أغلبهم إلى المزج بين الأصالة والمعاصرة، وبين الرموز المحلية والمذاهب الجمالية والفنية الغربية.

وهذا ما يدعونا إلى طرح التساؤل الرئيسي التالي:

كيف وظف الفنان نور الدين تابرحة المصادر التراثية في الرموز الفنية للتعبير عن الهوية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية قمنا بربطها بالفرضيات التالية:

- يستوحي الفنان الرموز من البيئة المحلية.
- يستخدم الفنان الرموز بأبعادها الدلالية وقيمها الجمالية في خدمة الهوية.
- تحتوي الرموز التي يستخدمها الفنان على مضامين موضوعية وشخصية.

وتكمن أهداف هذا البحث في الآتي:

- بيان طريقة توظيف الفنان نور الدين تابرحة للرموز في التعبير عن الهوية.
- اكتشاف الدلالات الرمزية في أعماله الفنية.
- التعرف على طريقة توظيف الفنان للمعتقدات الشعبية والرموز التراثية الفنية برؤيته الخاصة.
- معرفة طريقة الفنان في تحويل الرموز إلى قيم جمالية.
- بيان دور الفنان وإسهامه في تطوير استعمال الرمز في الفنون التشكيلية.

وقد استخدمنا في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي لأنه يتضمن ويقتضي وصفا وتحليلا لعينات من أعمال الفنان للوصول إلى الإجابة عن الإشكالية. وتجدر الإشارة إلى أن أداة البحث التي لجأنا إليها هي المقابلة، التي تعتبر واحدة من الوسائل الفعالة في الحصول على البيانات والمعلومات الشخصية، وقد تم إجراء المقابلة مع الفنان نور الدين تابرحة يوم

14 سبتمبر 2021، من الساعة 9:00 إلى غاية 11:30 بدار الثقافة أحمد رضا حوحو الواقع مقرها بولاية بسكرة.

2. دلالات المفاهيم الأساسية للبحث:

1.2 تعريف الهوية:

للهوية معان مختلفة، فقد جاء في المعجم الفلسفي لـ (جميل صليبا) أن : " اسم الهوية ليس عربيا في أصله، و إنما اضطر إليه بعض المترجمين ، والأصل أن هذا الإسم اشتق من حرف الرباط، أي الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره ، وهو حرف "هو" في قولهم: " زيد هو حيوان أو إنسان ".[1] أي أن كلمة " الهوية "جديدة طارئة على اللغة العربية تتجاهل الإطار السياسي والإجتماعي وعناصر التراث، وهي تدخل في باب المنطق أو ما يعرف باسم "مبدأ الهوية" الذي وضعه آرسطو في كتابه " المنطق".

ومصطلح الهوية : " مرادف لاسم الوحدة و الوجود، قال الفارابي : " هوية الشئ، وعينيته، وتشخصه، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له، كل واحد. و قولنا انه "هو" اشارة إلى هويته، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له الذي لا يقع في اشتراك ". وللهوية عند القدماء عدة معان، وهي الشخص نفسه، والوجود الخارجي. قالوا: " ما به الشئ هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتا، وباعتبار تشخصه يسمى هوية ، وإذا أخذ أعم من هذا الإعتبار يسمى ماهية. وقد يسمى ما به الشئ هو هو ماهية إذا كان كليا كماهية الإنسان، وهوية إذا كان جزئيا كحقيقة زيد، وحقيقة إذا لم يعتبر كليته و جزئيته "[2].

ولم نجد المعاجم تتفق على تعريف للهوية كما نعرفه اليوم إلا في المعاجم والمؤلفات الحديثة. يقول مجمع اللغة العربية عن الهوية: "هي حقيقة الشئ أو حقيقة الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية، والتي تميزه عن غيره"[3].

ولما كان الباحثون الأوروبيون يركزون على الفرد داخل الجماعة، فإن تعريفهم للهوية جاء في السياق الإجتماعي مثلما جاء في تعريف (تاجفيل) للهوية الإجتماعية بأنها: "جزء من ذلك المفهوم لدى الفرد الذي يشتق من معرفته بعضويته للجماعة مع اكتسابه المعاني القيمية والوجدانية المتعلقة بهذه العضوية "[4].

ويحلل برهان زريق هذا التعريف الذي تقدمه نظرية الهوية الاجتماعية: " فالأفراد (يقول زريق) يفضلون أن يروا أنفسهم إيجابيين أكثر من أن يروا أنفسهم سلبيين، أي أنهم مدفوعون بصورة مستمرة إلى تحقيق هوية إجتماعية إيجابية باعتبار الهوية جزءا من صورة الذات "[5].

أما نظرية الهوية الإجتماعية التي طوّرها هنري تاجفيل وجون تيرنر فتقول: "إن الهوية الإجتماعية تشير إلى طريقتنا في التفكير في أنفسنا وفي الآخرين بالاعتماد على المجموعة الإجتماعية التي ننتمي إليها"[6]، كما تقول هذه النظرية إننا نستخدم الهوية الإجتماعية في الأشياء الآتية:

- تصنيف الناس إلى مجموعات بالاعتماد على إعتقاد مشترك، أو تجربة معينة.
- الإنتساب إلى مجموعات معينة نرى أنها مطابقة لنا.
- المقارنة بين المجموعات التي ننتمي إليها مع المجموعات الأخرى والإعتقاد بأفضلية المجموعات التي ننتمي إليها[7].

وتظل الهوية هي العامل المشترك بين الأفراد وبين المجتمع الواحد غير أنها تمثل الهوية الحضارية والثقافية في آن واحد بقدر ثابت وجوهر دفين الذي تجدد ولا يتغير عبر الزمن[8].

ونظرا إلى ذلك فإنه من الصعب أن ندرس الفن بعيدا عن هذا الإطار إذ أننا بذلك نهمل الفروق الأساسية لمفهوم الفن، وهي فروق تبدو واضحة في الخصائص القومية لكل أمة من الأمم و في هويتها، فالفن العربي الإسلامي له مفهوم مستقل ومختلف عن مفهومه في الغرب وآسيا كاليابان والصين في الشكل والمضمون: "فلقد كانت العقيدة الإسلامية والأخلاق العربية هي مضمون الفن العربي الإسلامي الذي قام على الرمز – كما سنبيّن لاحقا– ولو وضعنا الفن العربي الإسلامي تحت أضواء المذاهب الفنية والجمالية والفلسفية الغربية فقد يؤول بنا هذا الأمر إلى سوء فهم هذا الفن. فلو أننا نظرنا إليه من وجهة نظر "كانط" لرأينا الفن العربي مجموعة من الأشكال التي لا معنى لها، ذلك لأن الشكل هو الأهم في العمل الفني عنده...ولكن الفن العربي لم يكن شكليا محضا ... فهو تعبير عن مضمون قومي يجعل من صيغه وحدة مرتبطة بجميع مراحل تطور التاريخ العربي. ولهذا فإن مضمون الفن العربي ليس مضمونا موضوعيا بل هو مضمون روحي"[9].

2.2 تعريف التراث الشعبي (الفولكلور)

الهوية والتراث عنصران متلازمان، فالتراث هو مصدر هويتنا، وإضافة إلى ذلك هو مصدر للإلهام والإبداع، حيث نطرح موضوع التراث بعد تعرفنا على الهوية.

جاء على لسان المفكر (محمد عابد الجابري) في كتابه "التراث والحداثة" : "لفظ" التراث" في اللغة العربية من مادة (و.ر.ث)، وتجعله المعاجم القديمة مرادفا ل"الإرث" و"الورث" و"الميراث"، وهي مصادر تدلّ، عندما تطلق اسما، على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب ... ولعل لفظ " تراث " هو أقل هذه المصادر استعمالا عند العرب الذين جمعت منهم اللغة. ويلتمس اللغويون تفسيرا لحرف " التاء" في لفظ " تراث " فيقولون إن أصله "واو". وعلى هذا يكون اللفظ في أصله الصرفي "وراث"، ثم قلبت الواو تاء لثقل الضمة على الواو كما جرى النحاة على القول ..."[10].

ويضيف الجابري فيقول: " هذا ويمكن أن نلاحظ بالإضافة إلى ما تقدم أنه لا كلمة "تراث" ولا كلمة "ميراث" ولا أيّا من المشتقات من مادة (و.ر.ث) قد استعمل قديما في معنى الموروث الثقافي والفكري –حسب ما نعلم–وهو المعنى الذي يعطى لكلمة "تراث" في خطابنا المعاصر"[11]. ولأن التراث الثقافي يجمع كلا من التراث الفكري والحضاري[12] علمنا أن التراث هو كل نتاج يعبر عن هوية وثقافة كل مجتمع وما ينتمي اليه.

وقد حاول المفكرون العرب المعاصرون أن يعوّضوا مصطلح التراث بمصطلح شامل هو" التراث الشعبي" وأطلق عليه أحدهم صفة العربي أو " التراث الشعبي العربي" لبيئته فقال بأنه: "يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا، كما يضم الفولكلور، والميثولوجيا العربية، ويضم أيضا الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي، أو العطاء الجمعي لأدباء الشعب العربي في مسيرته الحضارية من قديم وإلى اليوم "[13].

وبعبارة أخرى، يبنى التراث انطلاقا من التفاعلات الاجتماعية التى يمارسها، لأنه يعد جزاءا من الماضي وذلك من خلال هذه التفاعلات المادية والمعنوية التى ينتجها المجتمع وينقلها الفرد من الحاضر إلى المستقبل [14].

أما في اللغات الأجنبية المعاصرة التي "تستورد" منها فإن مصطلح التراث الشعبي يقابله مصطلح: "فولكلور" المكوّن من كلمتين **Folk** بمعنى الشعب أو الناس، والمأخوذة من كلمة أنكليزية قديمة **Folk**، و**Lor** بمعنى معرفة أو حكمة. فيكون معنى فولكلور (معرفة الناس) أو (حكمة الناس) أو (حكمة الشعب)[15].

ومن الناحيتين التاريخية والفنية: "يرتبط اصطلاح الفولكلور **Folklore** بوليم جون تومز **W.J.Thoms**، وبجمعية الفولكلور الإنكليزية، فتومز هو أول من صاغ هذا الاصطلاح، وجمعية الفولكلور الإنكليزية هي التي أكدت هذا الاصطلاح عندما تأسست في

ونظرا إلى ذلك فإنه من الصعب أن ندرس الفن بعيدا عن هذا الإطار إذ أننا بذلك نهمل الفروق الأساسية لمفهوم الفن، وهي فروق تبدو واضحة في الخصائص القومية لكل أمة من الأمم و في هويتها، فالفن العربي الإسلامي له مفهوم مستقل ومختلف عن مفهومه في الغرب وآسيا كاليابان والصين في الشكل والمضمون: "فلقد كانت العقيدة الإسلامية والأخلاق العربية هي مضمون الفن العربي الإسلامي الذي قام على الرمز – كما سنبيّن لاحقا– ولو وضعنا الفن العربي الإسلامي تحت أضواء المذاهب الفنية والجمالية والفلسفية الغربية فقد يؤول بنا هذا الأمر إلى سوء فهم هذا الفن. فلو أننا نظرنا إليه من وجهة نظر "كانط" لرأينا الفن العربي مجموعة من الأشكال التي لا معنى لها، ذلك لأن الشكل هو الأهم في العمل الفني عنده...ولكن الفن العربي لم يكن شكليا محضا ... فهو تعبير عن مضمون قومي يجعل من صيغه وحدة مرتبطة بجميع مراحل تطور التاريخ العربي. ولهذا فإن مضمون الفن العربي ليس مضمونا موضوعيا بل هو مضمون روحي"[9].

2.2 تعريف التراث الشعبي (الفولكلور)

الهوية والتراث عنصران متلازمان، فالتراث هو مصدر هويتنا، وإضافة إلى ذلك هو مصدر للإلهام والإبداع، حيث نطرح موضوع التراث بعد تعرفنا على الهوية.

جاء على لسان المفكر (محمد عابد الجابري) في كتابه "التراث والحداثة" : "لفظ" التراث" في اللغة العربية من مادة (و.ر.ث)، وتجعله المعاجم القديمة مرادفا ل"الإرث" و"الورث" و"الميراث"، وهي مصادر تدلّ، عندما تطلق اسما، على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب ... ولعل لفظ " تراث " هو أقل هذه المصادر استعمالا عند العرب الذين جمعت منهم اللغة. ويلتمس اللغويون تفسيرا لحرف " التاء" في لفظ " تراث " فيقولون إن أصله "واو". وعلى هذا يكون اللفظ في أصله الصرفي "وراث"، ثم قلبت الواو تاء لثقل الضمة على الواو كما جرى النحاة على القول ..."[10].

لندن في سنة 1877. وقد اقترح "تومز" هذا الإصطلاح ليدل على دراسة العادات المأثورة والمعتقدات، وكذلك ما كان معروفا حتى ذلك الوقت – بشكل غامض – بالآثار الشعبية القديمة" **Popular antiquities**[16].

وقد وصف التقرير الأول لمجلس جمعية الفولكلور الأنكليزية وظيفة الجمعية ومجال عملها الذي هو الفولكلور في العبارة التالية: "إن الفولكلور يمكن أن يطلق على ما يشمل جميع " ثقافة الشعب " التي لا تدخل في نطاق الدين الرسمي، ولا التاريخ، ولكن تنمو دائما بصورة ذاتية؛ وعلى هذا فإن ما في الحضارة من "الموروثات الفولكلورية الباقية" وكذلك "مظاهر الفولكلور لدى القبائل الهمجية (البدائية) "ينتمي كلاهما إلى التاريخ البدائي للنوع الإنساني"[17].

وفي دورية الفولكلور الأنكليزية نجد أن "ألفرد نت" **Alfred Nutt** يعرف الفولكلور بأنه: "أنثروبولوجيا تتعلق بالإنسان البدائي"[18]. أما "هارتلاند" **E.S.Hartland** فقد رأى فيه :" أنثروبولوجيا تعالج الظواهر النفسية للإنسان غير المتحضر"[19]. وقد أدخل كلاهما الفنون والحرف **Arts and crafts** في اصطلاح الفولكلور[20]. وعارضهما "هويتلي **F.B. Wheatly**" و"مس بيرن" **Miss Burne** و"جوم الأب" **Gomme Laurance** الذين تمسكوا بأن الفولكلور يتعلق "ابتداء"بالموروثات من العادات البدائية والمعتقدات بين الأجناس المتحضرة لأن الحافز من وراء الفولكلور كان هو التراث"[21].

أما التعريفات الأحدث للفلكلور فهي عديدة يكفينا أن نذكر واحدا منها فقط هو تعريف "جاستر"**Gaster** لأنه الأشمل بينها والذي نجده في قاموس الفولكلور، فجاستر يقول : " إن الفولكلور هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذي حفظ – شعوريا أو لاشعوريا– في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعية الجارية في الأساطير، وقصص الخوارق، والحكايات

الشعبية والتي نالت قبولا عاما، وكذلك في الفنون والحرف التي تعبّر عن مزاج الجماعة وعبقريتها أكثر مما تعبّر عن الفرد"[22].

3.2 تعريف الرمز والرمزية

لا يختلف تعريف الرمز **Symbole** لغة واصطلاحا عن بعضهما البعض، فهو يعرّف بأنه:" الإيماء والإشارة والعلامة. وهو ما دلّ على غيره، وله وجهان: (الأول) دلالة المعاني المجردة على الأمور الحسية، كدلالة الأعداد على الأشياء ... و(الثاني) دلالة الأمور الحسية على المعاني المتصوّرة، كدلالة الثعلب على الخداع، والكلب على الوفاء، والحرباء على التقلب، والصولجان على الملك، والشعار على الدولة ... وكل لفظ أخذ عن معناه وأطلق على آخر مجازا فهو بمعنى ما رمز له ... والرمزي **Symbolique** هو المنسوب إلى الرمز، كالكتابة الرمزية، أو التمثيل الرمزي، أو التفكير الرمزي"[23].

أما الطريقة الرمزية أو المذهب الرمزي **Symbolisme** فله عدة معان منها استخدام الرموز للدلالة على الأوضاع الإجتماعية كدلالة ملابس القضاة ... وأفراد الجيش على مراتبهم ... ومنها مذهب في الشعر يقول بالتعبير عن المعاني بالرمز والإيحاء ليدع للقارئ نصيبا في تكميل الصور، أو تقوية العاطفة بما يضيف إليها من توليد خياله "[24].

كما تعرّف بأنها: "عملية إعطاء معاني عامة لأشياء خاصة بحيث يصبح في إمكان الجزء أن يعرب عن الكل ويشير إليه. ويتضمن هذا الإصطلاح أشكالا عديدة من أنماط السلوك. وقد كان يقتصر معناه الأولي على الأشياء التي يقصد بها توجيه اهتمام خاص لشخص أو شئ أو فكرة أو واقعة ترتبط على الإطلاق بالرمز نفسه. وبالتوسع التدريجي لمعنى الرمزية أصبح لا يتضمن فقط الأشياء العادية والتافهة بل يتضمن أيضا كثيرا من

الأشياء ذات القيمة التي لا ينظر إليها كأشياء هامة بذاتها بل تشير إلى أفكار وأفعال ذات آثار هامة للمجتمع "[25].

والرمزية في الأدب: "حركة نشأت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كرد فعل مضاد لمدرستي الطبيعية والواقعية. وكان أصحاب هذه الحركة شعراء غنائيين نذكر منهم: بودلير، وفيرلين، ورامبو، وميرل، ومالارميه. فقد أنكر هؤلاء على الواقعيين والطبيعيين إيمانهم بالعقل الواعي والظواهر الخارجية للواقع والطبيعة، ولذا مال الرمزيون إلى أن الحقيقة التي يسعى إليها خصومهم إنما هي تكمن في أعماق الأشياء وفي العقل الباطن، والتعبير عنها ينبغي أن يتم من خلال الرمز والإيحاء والتلميح لأنها عوامل مثيرة للمعاني في ذهن مستهلك الأدب كما أنها مولدة للمشاركة الوجدانية بين الأديب وقارئه ولذا كانت الرمزية الحد الأعلى للحركة السريالية وما شابهها "[26]. وانتشرت الرمزية في مجالي الأدب (الشعر والقصة والمسرحية) والفن التشكيلي، وكان أشهر روادها في الفن التشكيلي: غوستاف مورو، وبوفي دو شافان، وكاريير رودون.

إضافة إلى الرمزية هناك "علم الرموز" **Semantics**، وتذكر معاجم المصطلحات اللغوية أن علم الرموز هو: "الدراسة العلمية للرموز اللغوية وغير اللغوية، باعتبارها أدوات اتصال. ويعرفه دي سوسير بأنه العلم الذي يدرس الرموز بصفة عامة، ويعد علم اللغة أحد فروعه ".[27]

3. الإطار النظري والتغطية المعرفية لمكونات البحث

1.3 تشكيل الرمز الفني في الفن الإسلامي:

لقد دفعت الطبيعة الدينية الإسلامية الفنان المسلم إلى أن يتقيد بأطر الدين وذلك بتحريم الفقهاء للفن التشبيهي، فراح الفنانون يجرّدون الأشياء الحيّة إلى أشكال هندسية بحتة بعيدة كل البعد عن الواقع والهيئة التى كانت عليها في بداية الأمر.

ورغم تأثر الفن الإسلامي بالفنون الغربية، إلا أن الفنان المسلم ظل وفيا لما تفرضه عليه العقيدة ابتعادا عن بعض الأشكال، وبقي متمسكا بخصوصيته الدينية، حيث عمل على تجريد كل الأشكال التي اعتاد الإنسان أن يلاحظها أو يستخدمها في العديد من الأعمال اليدوية التشكيلية كالأواني الفخارية والنحاسية، وغيرها. واتجه الفنان المسلم إلى الأشكال الهندسية كالدوائر والمربعات، والمستطيلات، والخطوط بكل أنواعها مشكّلا منها رموزا وزخارف فنية، فكان "الرمز أشد أشكال الصور نجاحا في العمل الفني"[28]. يقول الفنان والمفكر عفيف البهنسي في هذا السياق: "الإبداع في المفهوم العربي هو النشاط الراقي الذي يقوم به إنسان مجهز بالمعرفة والمقدرة، وهو لا يعني خلق شئ من العدم، ومن هنا نستطيع القول إن الفنان ليس خالقا ... وقد كانت هذه القاعدة مصدرا أساسيا من مصادر الفن العربي ... فلم يكن للفنان أن يتحدى الله في تصوير الكائن الإنساني، بل كان همّه تصوير الأشياء غير المشبهة، وعندما كان يصور هذه الأشياء كان يريد منها الرمز"[29].

ورغم هذه الخصوصية حاول بعض الفنانين المسلمين المزج بين الفن الإسلامي الرمزي والتجريدي والفن الغربي المجرد والرمزي، فامتزجت في أعمالهم مربعات الفنان "موندريان"بالخط الكوفي التربيعي، وتولّد من هذا المزيج قيم جمالية بعيدة عن المحاكاة والتشبيه، وتستند إلى العلامة والخط والشكل بلغة تجريدية[30].

لقد حظيت الأشكال الرمزية والمجردة بالنصيب الأوفر في الفنون الإسلامية المحظة، فزيّنت الأشكال الهندسية العديد من المساجد والزوايا وجل الصناعات التقليدية، وكانت الدائرة من بين أكثر الأشكال إستخداما في الفن الإسلامي، واستخلصت منها العديد من الأشكال الدلالية كالنجمة والهلال وغيرهما. ولم تقتصر الرمزيات على الأشكال الهندسية فقط في الفن

الإسلامي بل توسعت لتشمل الألوان؛ فصار اللون الأبيض رمزا للطهارة والنقاء، والأخضر رمزا للجنة والخير والتجديد.

إجمالا، يمكن القول إن الفن الإسلامي لم يهتم بنقل الحياة الواقعية بل بتجريد هذه الحياة من الطبيعة إلى أشكال وخطوط هندسية بنظرة ملائمة تتوافق مع الطبيعة والعقيدة عن طريق إستخدام الرموز كوسيلة للتعبير[31]. يقول البهنسي في هذا المجال: "ومن حسن الحظ أن نزعة التمغرب ابتدأت تأخذ وجها جديدا، بعد انتشار الوعي ووضوح أهمية التراث القومي. فلم تعد أهمية الإنتاج الفكري والفني تقاس بمدى اعتماده على محاكاة الغرب وتقليده، بل انتشر مبدأ الأصالة، الذي يقوم بجميع الفعاليات الإبداعية"[32].

2.3 فنانو الرمز الجزائريون:

فنانو الرمز الجزائريون هم فنانون ظهروا في ثلاثينيات القرن الماضي (سنوات 1930)، و لما أدركوا الستينيات (سنوات 1960) استلهموا خلال مواكبتهم للفن التجريدي إيقاع الحرف العربي .

وقد قام جان سيناك **Jean Sénac (1926-1973)** وهو من أبرز النقاد والمؤرخين للحركة التشكيلية بالجزائر – خلال سنة 1964 بتنظيم عدة معارض ب" رواق 54" بالجزائر العاصمة. ونظّم في شهر أفريل من السنة ذاتها أول معرض جماعي ضم مجموعة من الفنانين هم آكسوح، وباية، وبن عنتر، وبوزيد، وقرماز، وخدة، وميزونسيل، وماريا مينتون، ومارتيناز، ونايار، وزرارتي.

وجاء في كلمته الافتتاحية التي كتبها سيناك بخصوص هذا الرواق 54، بأنه: "يهدف إلى أن يكون معرضا للبحث واتصالا دائما بالناس، يجمع بين فنانين من الجنسية الجزائرية أو الذين تربطهم علاقات جسدية مع بلدنا ... ويمكننا أن نؤكد مع (مراد بوربون) أن فنانينا لا يغيرون وجه الأم المحطّم فقط، ولكنهم في خضم عصر "النهضة "، يشكّلون صورة جديدة

للإنسان ويتفحصون نظرته الجديدة بلا كلل"[33]، وتبع ذلك المعرض بالرواق 54 معارض شخصية أخرى لزنارتي، ومارتيناز، وميزونسيل، وآكسوح، وخدة. وعلى الرغم من اختلاف توجهات أفرادها فقد شكلت جماعة "النهضة" النواة الأولى لرسامي الرمز بالجزائر حسب بعض النقاد، ففي ذات العام (1964) قال سيناك في مقدمة المعرض الذي أقامه خدة بمدينة ليون الفرنسية: "إن لوحات (خدة)" الثقيلة بسماكتها وكتلها أعلنت عن "ظهور الرموز" ... إن الرمز، الذي يعود إلى قرون عدة، وينحدر من الدواوير والمداشر المنعزلة، وينبعث من أغاني المدّاحين يدل على ديمومة ما يمكن أن نسميه "مدرسة النون" في المغرب العربي"[34].

هذه التسمية الجديدة؛ أي مدرسة النون، التي نسب إليها سيناك الفنان (بن عنتر) أيضا، في قصيدة ألّفها بين 1964-1966 يبدو أنها أصبحت مع تطور معجمه اللغوي تنطبق فقط على الأعمال المرتبطة بإعادة بعث "الرمز". وأحد أسباب إطلاق سيناك لهذه التسمية هو ما لاحظه من وجود ارتباط وعلاقة في أعمال خدة وبن عنتر بين بعض الرموز وحرف النون. وفي ديوانه المسمّى "ديوان النون" عاد سيناك إلى التسمية الجديدة انطلاقا من لوحة جديدة لخدة اسمها "القصبة لا تحاصر"، وهي لوحة محفوظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة ونالت إعجاب سيناك، هي وبقية الأعمال الأخرى، وأشار هذا الأخير إلى أن (خدة) حاول من خلالها إعادة الإرتباط أو اللحمة بالزخرفة العربية لأجداده. أما (بن عنتر)، الذي انطلق من الرمز، فيبدو أنه كان مهتما بالمحافظة على الأثر أو الهالة. لقد كان خدة يبحث عن التجاوز أما بن عنتر فكان يبحث عن نقطة البداية. ومعهما انفتحت مدرسة النون على الميتافيزيقا، ولهذا هما فنانان عظيمان حسب سيناك[35].

وبمناسبة معرض أقامه بن عنتر بمتحف الفن الحديث بباريس نشر سيناك سنة 1970 نصا بعنوان "عبد الله بن عنتر وفن التصوير الجزائري"- وكان آخر نص له عن الفنانين التشكيليين الجزائريين – قال فيه إن جميع فناني الرمز الجزائريين : بن عنتر، وخدة، وآكسوح، وآكمون، من بين الفنانين الآخرين، بغض النظر عن "النون" الذي يسكنهم، هم فنانو الرمز الذين نجد لديهم "كل مستقبل يلخص الماضي"[36].

وخلال معرض للفنان زرارتي نظم سنة 1971 بالمركز الثقافي الفرنسي بالجزائر العاصمة قرأ سيناك نصا يعود لسنة 1968 تضمن فقرة قصيرة أشار فيه إلى فناني الرمز، ومما جاء في نصه: "إن الوقت قد حان لتقديم وصف أفضل لتوجهات مجمل الإتجاهات المختلفة لفن التصوير في الجزائر ... إن بن عنتر، وخدة، وآكسوح، وآكمون لم يتوقفوا عن إحياء الرمز، كما لم تتوقف باية ومارتيناز عن إحياء ما هو خلاّب. وإلى جانب إسياخم قام زرارتي بإعادة إحياء الرمز وتحريره"[37]. وهكذا أصبحت عبارتا "النون" و"فناني الرمز" متلازمتين بل ومتداخلتين حتى جمعتهما تسمية واحدة هي "مدرسة الرمز".

هذا، وفكّر الفنانون الجزائريون في إعتناق تعبيرات جديدة مستوحاة من التعلق الذاتي بروح الأصالة والتراث والانتماء الوطني من أجل صقل الهوية المحلية باعتبارها متأصلة من التاريخ ،وتستمد معالمها من الفلكلور الشعبي والعادات والممارسات الطقوسية التى يبثها الفرد من خلال تفاعلاته الرمزية الاجتماعية والثقافية والفنية[38]، وقد كان ظهور جماعة "أوشام" التي أسسها سنة 1963 مجموعة قليلة من الأدباء والفنانين التشكيليين حدثا مهما جدا بالنسبة لمدرسة فن الرمز الجزائرية، فقد جاء في بيان تأسيسها "إن الرمز أقوى من القنابل".

3.3 الوعي بأهمية الرمز لدى الفنان تابرحة

الفنان (نور الدين تابرحة) هو فنان تشكيلي جزائري، ولد سنة 1967 ب (تاجمونت) **Tadjemout** وتحديدا ب(فلماش) **Felmeche** التي تقع في ولاية بسكرة. ينحدر من

عائلة من جنوب الأوراس، ولم يتلق تعليما نظاميا في صغره، بل كان عصاميا كوّن نفسه بنفسه. وعندما بلغ سن الشباب التحق بالمعهد التكنولوجي لتعليم الرسم، ليصبح بعد ذلك أستاذا للرسم، ويشغل لاحقا منصب رئيس "جمعية فناني بسكرة". في سنة 1993 أقام نور الدين تابرحة معرضا برواق محمد إسياخم بالجزائر العاصمة، وكان ذلك المعرض بداية مسيرته الفنية. انخرط الفنان في العمل مع فنانين آخرين لتحقيق نتائج أفضل في الميدان الفني، لأنه كان يرى أن الفن موهبة تنمو بالتواصل إلى جانب الممارسة، وهو لا يرى في الفن مهنة، لأنه يعتقد أن اللوحة هي عبارة عن صراع أبدي. يمزج تابرحة بين الفن والميثولوجيا أو الأسطورة، ويلجأ إلى استخدام الرموز في تقنياته المختلفة.

أقام نور الدين تابرحة العديد من المعارض الفنية الفردية والجماعية بالجزائر وخارجها، وهي معارض كثيرة لا يتسع المجال هنا لذكرها، لعل أهمها تلك التي عرضها في مجموعات مثل مجموعة " أوراسيا"(2017)، و"توقيعات روحية "(2021).

بدأت حكاية نور الدين تابرحة مع الرموز والوعي بجمال نماذجه البصرية داخل الرقعة الجغرافية لتاجموت قلب عروس الزيبان (بسكرة)، وهي بيئة بعيدة عن صخب حياة المدينة، وواجهة فنية تجمع بين الميراث الحضاري والحداثة الشعبية. قام الفنان بفرز الإرث الجمالي والثقافي للمنطقة، فارتقى به إلى التأمل، وقاده إلى الذاكرة البدائية لإنسان المنطقة، أي أن الفنان لم يصل إلى المستوى الذي وصله بمحض الصدفة بل هو جاء كحصيلة لتنشيط الذاكرة والغور في أعماق النفس والتراث الفني لاسترجاع المخزون التراثي وتقديمه على هيئة قيم بصرية ملموسة، والسموّ بها إلى مستويات عالية من التعبير لديه، فالتجربة الفنية التشكيلية للفنان هي في الواقع حالة بنائية ممتعة سواء في الأداء أو التقنيات، ذلك لأن نور الدين لاينساق وراء التقليد الأعمى للأشياء وإنما يستلّ روح التراث الجزائري من عمق الثقافة

المحلية كونها ثقافة الأمة المتجذرة، فهو يعتقد أن الثقافة المحلية إن لم نشبعها بقيم مرت بها الجزائر سوف تموت كذلك، كما يعتقد أن الثقافة الأم يجب أن تكرّس عن طريق النضال المستمر لحماية الرموز الثقافية. وبذكاء وحنكة وظف الفنان تابرحة الرمز بطريقة إيحائية تربط بين الذاكرة والإسترجاع منذ صغره إلى يومنا هذا، وكان إستثمار الفنون الشعبية بدأ لديه من المحيط الداخلي لعائلته ليمتدّ بعد ذلك إلى العالم الخارجي، من إعداد للآنية الفخارية، وصباغة الخيوط والنسيج بأنامل والدته إلى الأسواق الشعبية والفنون الأخرى في حضن البيئة التي ترعرع فيها.

قام تابرجة بطرح أفكاره بشكل معاصر، لكن روح لوحاته مستمد من رموز بيئية مرسومة ومنقوشة ومنحوتة بطريقة أثرية مبعثرة كان يستجمعها ويشبعها بعبق التاريخ في محاولة منه لاسترجاع الصورة الخفية للذاكرة الجمعية والفردية لديه، فهو يعتقد أن الثقافة المحلية أو بالأحرى التراث المحلي إن لم يتطور بالتجربة الإنسانية فقد يضمحل.

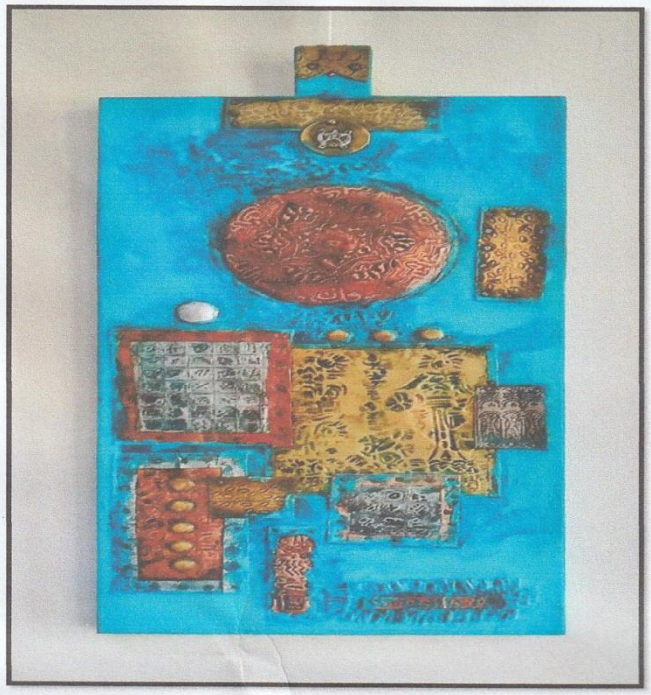
4. الإطار التطبيقي وتحليل العينات

1.4 تحليل العينة (1)

تمثل هذه العينة الشكل رقم (1).

الشكل رقم (1)

413



المصدر: نور الدين تابرحة، من مجموعة "توقيعات روحية"، 2021/2020

- إسم الفنان : نور الدين تابرحة
- عنوان العمل: من مجموعة "توقيعات روحية"
- سنة الإنجاز: 2021/2020
- الخامة والتقنية: أكريلك على الخشب
- المقاسات:28 سم **x68**سم

1.1.4 الوصف:

يصور الفنان نورالدين تابرحة في هذه اللوحة أشكالا هندسية بخامات مختلفة موزعة في فضاء اللوحة يتخلل خلفيتها اللون الأزرق بتدرجاته القاتمة والفاتحة بالإضافة إلى وجود دائرة تتوسط العمل الفني من الجهة العلوية، و هي أشبه ما تكون بمركز ثقل العمل، كما

يلاحظ أن ثمة نقوش وحفر داخل الأشكال الهندسية بألوان صفراء نحاسية وفضية، ومن جهة أخرى نلاحظ في الجهة اليسرى من العمل الفني وجود خمس دوائر(نقاط) في وسط شكل ذي لون أحمر نحاسي وثلاث مماثلة لها في النصف الأعلى تحت الدائرة الكبيرة المرسومة باللون الأصفر النحاسي،كما توجد دائرة صغيرة أقل بكثير من الدائرة الكبيرة على يسار اللوحة تعلو الشكل الهندسي المنقوش، ويعلو اللوحة شكل مستطيل في وضعية أفقية لونه فضي، وتوجد في نهايته السفلية دائرة كأنها رأس أسد يقسم اللوحة إلى نصفين من الأعلى إلى الأسفل. وعلى يمين اللوحة مباشرة نلاحظ وجود مستطيل عمودي التركيب يحتوي على دوائر بيضوية الشكل مما يخلق نوعا من التوازن بينه وبين النقطة الفضية المبلورة المتواجدة على يسار اللوحة.

2.1.4 التحليل:

تميزت هذه اللوحة الفنية بتناسقها الرمزي وشكلها الجديد، حيث وظف فيها الفنان أشكالا بصرية تخاطب المتلقي بإيحاءات فنية تشكيلية ممتعة سواء من الناحية التقنية أو الأدائية، وهي أشكال تستمد رمزيتها من الفن العربي الإسلامي كون الأسس والعناصر الفنية فيها تضاهي العناصر التشكيلية في العمارة الإسلامية.

يحاول الفنان في هذه اللوحة إبراز جمالية الشكل والأداء ليخلق نوعا من التوازن من خلال التوزيع المحكم للأشكال بأسلوبية معاصرة وطابع زخرفي جديد يحاكي واقعه المعيش.إن تنوع الأشكال داخل اللوحة خلق نوعا من الحركة المتأنية الهادئة المتناسقة جدا مع الخلفية الزرقاء، ومن المعلوم أن اللون الأزرق عموما هو لون الشفافية الذي تقدمه الطبيعة كمظهر عام كالهواء والماء والسماء، وهو يعدّ من بين الألوان كلها الأكثر تجريدا، فهو قائم بذاته و يعتبر لون البحث عن الحقيقة المتحجبة[39].

415

إن الأشكال الهندسية التى تتمتع بها هذه اللوحة للفنان تابرحة ترتكز في الأساس على إعطاء القيم الفنية الجمالية للوحة داخل فضاء يختزل الأشكال ويغيّرها من النحو المقروء إلى النحو غير المقروء ومن الطبيعة إلى التجريد، ولذلك فإن الرمزية التى تولّدها هذه اللوحة لها أكثر من دلالة، ذلك أن العلاقة القائمة هنا تلخص التجربة البيئية التى عاشها نور الدين، وحتى الكتابات والمنقوشات تظهر كأنها مرجع تاريخي جزائري قديم لما كان عليه الإنسان في العصور البدائية والرموز التي كانت تمثل حياته التواصلية اليومية آنذاك.

تميزت البنية اللونية داخل فضاء اللوحة بالسيادة للون الأزرق الذي يظهر غالبا بدرجة واحدة، إلا أن صفته العاتمة تتجلى وتصبح أكثر وضوحا باقترابها من حواشي الأشكال التي تتواجد في عمق اللوحة، أما بروز الدائرة في وسط أعلى اللوحة بلونها النحاسي الأحمر والمنقوشة بأحرف قرآنية فيجعلها تبدو كأنها زخرفة خطية على أعلى القباب الإسلامية؛ وفي ذلك رمز للاستمرارية والتجديد،بينما يرمز القرص الذي يحمل رأس حيوان(أسد) الذي نراه في الأعلى، كما هو شائع، إلى "القوة، والشجاعة، والشمس والخلود، والزمن"[40]، كما يرمز كذلك ويدل على الحيوية وتجسيد السلطة القائمة.

وتحت الدائرة المركزية العلوية مباشرة وفوق خط المنتصف نلاحظ تواجد ثلاث نقاط باللون الأصفر النحاسي تعبر عن الاستمرارية في الحياة التى تكاد ترى بصريا من داخل المربع الأصفر الذي يحوي أشخاصا ذوي رؤوس تمثل رمز الشمس والحياة والنور. والمربع في المبادئ الإسلامية يعبّر عن الرقعة الترابية الأرضية المبسّطة، كما يعبّر كذلك عن الدلالة المركزية للكعبة الشريفة، ووجود أشخاص داخل المربع يبدو دليلا على الحدود العرقية والعقائدية التي تربط الإنسان بأسرته لتتوسع وتشمل مجتمعه ومحيطه.

416

كما نلاحظ على يمين المربع مستطيلا فضّي اللون عليه نقوش ترمز لثلاث نساء متحجبات كأنهن يؤدين شعيرة من شعائر الله هي الصلاة وهن يقفن جنبا إلى جنب مشكلاّت بذلك أقواسا صغيرة مثل الأقواس الموجودة داخل المساجد دلالة على الجمال والنظام داخل الشكل.إن المربعين ذوي الأحجام الكبيرة في وسط اللوحة، اللذين يجعلان من التكوين موحدا ويخلقان الاتزان والوحدة في العمل الفني، يحويان رموزا أشبه ما تكون بالطلاسم أو التمائم؛ بعضها يرمز إلى الأجناس المختلفة من رجال ونساء وأطفال، وبعضها الآخر يدل على السمات التراثية من عادات وتقاليد وخرافات تربط المجتمع بأصله وتذكره بتاريخه الديني والاجتماعي العريق.

وإضافة إلى تحقيق عناصر التنظيم لأبعاد جمالية هي تضاد وتباين الألوان بينا لأزرق والأصفر والبرتقالي النحاسي، فإنها جعلت الأشكال تبدو ظاهرة بصفة ثابتة وتخلق الضجة في قلب اللوحة.

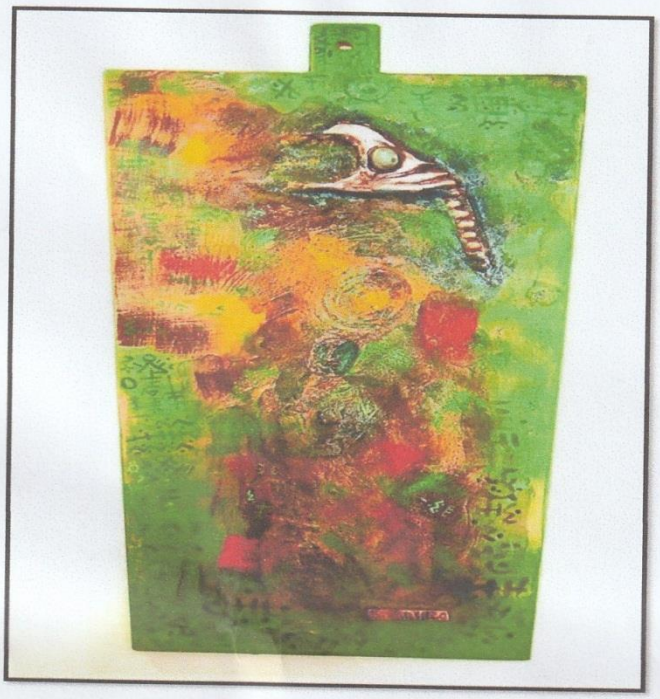
هذا، ويظهر لنا الإيقاع في اللوحة من خلال الانتقال من عنصر إلى عنصر ومن شكل إلى آخر بين الرموز الإيحائية وبين بريق الألوان على أسطح الأشكال، مما خلق نغمة موسيقية هادئة توحي بعمقها وتوازنها، وتولّد من التكوينات التي تمتاز بالتنوع الشكلي واللوني الانسجام في رحم الجمال الذي أراد الفنان أن يعبّر عنه ويتقاسمه مع الآخرين.

2.4 تحليل العينة (2)

- تمثل هذه العينة الشكل (2).

الشكل (2)

417



المصدر: نور الدين تابرحة، من مجموعة "أوراسيا"، 2017.

- اسم الفنان: نور الدين تابرحة
- عنوان العمل: من مجموعة "أوراسيا"
- سنة الإنجاز: 2017
- الخامة والتقنية: اكريليك على الخشب
- القياسات: 3040**x** سم

1.2.4 الوصف:

لوحة فنية خضراء شاسعة مستطيلة الشكل عمودية الوضع يتخللها شكل الحيّة(الأفعى) بفم مفتوح وعين خضراء مستوحى لونها من الانعكاس الناتج عن سطح اللوحة، وجزء من جسدها على شكل دوائر متصلة ببعضها البعض تميل إلى الانحدار

بالاتجاه السفلي. نلاحظ على اللوحة غلبة اللون الأصفر الممزوج باللون البرتقالي الذي يميل إلى البنّي نزولا إلى أسفل اللوحة مع وجود ضربات باللون الأحمر والأخضر المشعّ، وهذا الأخير موزع لدينا بشكل أساسي في العمل من الأعلى حتى الأسفل مع وجود بعض الرموز والطلاسم باللون البني المتمركزة أغلبها في الجزء السفلي من اللوحة.

2.2.4 التحليل:

إهتم الفنان في هذا العمل بتوزيع العناصر التشكيلية بطريقة فكرية من خلال إبراز العنصر الأساسي وبشكل لافت، فالموقع الذي يتخذه رأس الحيّة يبدو كنقطة جذب تحقق التكامل والوحدة في العمل الفني. اتخذ الفنان الحية رمزا مزدوجا للخير والشر، وباعتبار أن الحيّة ترمز إلى الخصوبة في الحضارات القديمة فإنها قد تكون لدى الفنان رمزا للتجديد أيضا.

وقد يكون وضع الفنان للحيّة في أعلى اللوحة دلالة على الملك الحاكم الذي يحوي السلطة والنزاهة من جهة، أو التجبر والغطرسة، من جهة أخرى، فهي –الحية– رمز القوة بحركاتها الملتوية، فهي تقدم الخير على هيئة حقيقة، والشر على هيئة سمّ. وبعبارة أخرى، هي رمز للقوى السلبية والإيجابية التى تحكم هذا العالم. والملاحظ أن جسم الحيّة غير مكتمل، وهو ممثّل بسلسة من النقاط البلورية فضية اللون لينغمس في نهايته داخل عمق اللوحة كأنه يوحي بالزوال والاضمحلال لأن الأبدية لله عز وجل.

داعبت ريشة الفنان باقة من الألوان المتناسقة تمخّض عنها عالم فسيفسائي يبدو للوهلة الأولى كأنه معادلة إلكترونية يصعب حلها، لكن سرعان ما ينقشع الضباب ونجد المفتاح الذي يفتح الباب الذي يطلّ على هذا العالم الذي يحمل الكثير من الإيحاءات. لا توجد في اللوحة مسافات بين الشخوص المتباينة الجنس؛ إذ توجد ثلة هي أشبه بالنساء وجمع هو أشبه بالرجال في النصف الأسفل من اللوحة تدب فيهم الحياة بحركات رمزية

وألوان حيّة تخلق الحركة في تلك الإيحاءات والتكتلات اللونية وتتناوب في أزياء مختلفة: زيّ تقليدي، وزيّ عصري، وزيّ عسكري يأخذ طابعه من الخلفية الخضراء التي تغلب على العمل الفني. وبتضارب اللونين الأخضر والأحمر معا يتجلى رمز الجهاد. و تعلو اللونين الأخضر والأحمر دائرة أشبه بالقطعة النقدية اتخذها الفنان رمزا للحياة الإقتصادية الإجتماعية، وجعلها الفنان حاجزا بين السلطة المتمثلة في الحيّة أعلى اللوحة وصخب الحياة المرموز به للشعب أسفل العمل الفني، مما أعطى اللوحة قيمة جمالية تكوينية تحقّق من خلالها تناسق الشكل مع الألوان القاتمة المتمركزة من الوسط إلى الأسفل لتخلق في النهاية التوازن في هذا التصميم.

هذا، ويمكن أن نلمس في اللوحة الاختلاف الجوهري بين زمني الماضي والحاضر، ماض عرف بقاعدته السميكة ورفضه لأي دخيل، ولغته الأولى؛ لغة السلاح في ساحة الوغى، وحاضرَ للأسف يحتضر فيه ماضينا بين أيدينا ويعاتبنا من خلال نظرة امرأة طاعنة في السن وكل تجاعيد الكآبة على محياها. قد نتساءل لماذا؟ لكن لا يطول الزمن ليأتي الجواب على شكل تكتلات بنّية تمثيلا لجندي يتوسط اللوحة بسلاحه الخفي الشفاف كرمز للإنتماء إلى الأرض والتضحية، ويصاحب يمينه كتل لونية أشبه برجال حافظوا على وطنهم وإرثهم الثقافي في يوم غدا صافيا ببريق الشمس الصافية التي تطل من أعلى التلة أو الشرفة. وفي الجهة اليمنى من اللوحة تظهر تناقضات تَنِمُ عن ضعف حقيقي واضطراب سيادي يظهر جليا في التباين اللوني بين ضربات اللون الأحمر واللون الأخضر الذي يغزو اللوحة مشكلا خيالا لامرأة يافعة في السن ترتدي تقاليد الحضارة مطأطأة الرأس للدلالة على الضعف والهوان، وتتخبط في ويلات حاضر مضطرب اهتم جيله بمظهر خارجي لا يمت بصلة إلى الموروث الثقافي الإسلام. أحيطت كل الأشكال بخلفية مجزّأة بلونيها الأخضر

420

والأصفر ذي اللون الصحرواي كون البيئة التي يعيش فيها الفنان تمتاز بهذه الخاصية، وكونها بوابة الصحراء من الجهة الشرقية للجزائر ليتضح لنا أن الطابع الرمزي في عمل الفنان نور الدين تابرحة طابع بيئي لأن الجو العام في اللوحة يوحي بذلك.

نلاحظ أن القيم اللونية والضوئية تستمد بريقها من بريق الشمس الصافية، فالحركة المتضادة للألوان الأخضر والأحمر والأصفر والبني حققت نوعا من السيادة والإثارة. هذا، ونجد الخطوط المنكسرة تليها من الأسفل نقاط تدلّ على استمرارية الحياة رغم قساوة العيش والظروف اليومية التي يعيشها هذا المجتمع الذي لقي التهميش في جل الميادين، فهناك تمسك بالأرض الخضراء التي بسطها الفنان على لوحته لينبئنا بأنها رمز للتجدد والأمل والإنتاج. كما أن تكرار الخطوط الرمزية الإيحائية أسفل اللوحة خلق نوعا من الحركة جاءت كرمز للإرث الحضاري الإنساني الشعبي الذي لايزول بل يظل راسخا في الذاكرة. وبهذا قدم الفنان عملا متجانسا جميل المظهر والتكوين والأداء، وهذا راجع إلى حسّ الفنان التعبيري في توظيف وعيه وواقعه الإنساني بطريقة تجريدية تعبيرية وبلغة لونية إيحائية وبسيطة توحي ببساطة الشعب.

في الأخير، يمكن القول إن الفنان استخدم في هذا العمل رموزا تمائمية بشرية وحيوانية يكمل أحدها معنى الآخر للتعبير عن الانتماء البيئي.

3.4 تحليل العينة (3)

- تمثل هذه العينة الشكل رقم (3).

الشكل رقم (3)

421

المصدر: نور الدين تابرحة، من مجموعة "أوراسيا"، 2017.

- اسم الفنان: نور الدين تابرحة
- عنوان العمل: من مجموعة "أوراسيا"
- سنة الإنجاز: 2017
- الخامة والتقنية: اكريليك على الخشب
- القياسات: 30X40 سم.

1.3.4 الوصف:

لا ينفصل الفنان نور الدين تابرحة في انتقاء عناصر عمله عن البيئة المحلية التي ينتمي إليها، و لذلك نلاحظ التوزيع المحكم للعناصر التشكيلية داخل لوحته القرآنية الخشبية المغطاة بألوان تتشعب بتدرجاتها من القاتم إلى الفاتح، كما نلاحظ توظيف اللون الرمادي الممزوج بالأسود وقليلا من الأصفر في فضاء اللوحة، مع وجود كفوف يدوية في وضعية عمودية، وتتوزع الأشكال عموديا وفقا للترتيب الأتي: وجود كف (خمسة) تتخلله دائرة لتليه بشكل مستقيم دائرتان العلوية منها صغيرة الحجم والسفلية بشكل بيضوي أفقي، ويتخلل ذلك دائرة زرقاء اللون بلورية الشكل ثم كفّ نحاسي ومثلث منقوش بوضعية مقلوبة امتدادا للأسفل، كما نلاحظ وجود كفين كبيرين في قلب اللوحة بالأصفر النحاسي مقترنين مع بعضهما البعض في وضعية تضرع لله لتنتهي اللوحة في الأخير بشكل هندسي مربع بنقوش محفورة وبلون أحمر نحاسي، وبجانب التوقيع في الجزء الأيمن العلوي للوحة توجد دائرة محاطة بنقاط صغيرة بيضاء، وباللون الرمادي المزرّق الذي يتخلله اللون الأسود.

2.3.4 التحليل:

في هذه العينة يصوّر الفنان عمله بطريقة رمزية مكثفة لا تخلو من القواعد الفنية التي تخلق الوحدة بين أجزائها، فقد تميز طرح الفنان نور الدين لهذه الأشكال بطريقة رمزية تحمل معاني عديدة استلهمها من تراثه المحلي وثقافته الشعبية، فشكّل فضاء تصوريا مبسطا يحاكي الحياة الريفية التي عاش في كنفها، ليسترجع ما هو قديم بطريقة عصرية حديثة تحمل جمالية الواقع ومعانيه، ليعبّر عن نفسه تارة ويتقاسم شعوره مع الآخرين تارة أخرى أو بالأحرى مع المتلقي.

إن الكفوف أو رمز (الخمسة) هو رمز من رموز البيئة العربية التي وظفت قديما ولازالت حتى الآن كدلالة على الوقاية من شر العين والحسد، وقد شكّلها الفنان بخامات

مختلفة نحاسية وفضية تتخللها آيات قرانية، وهذا التنوع خلق نوعا من الحركة والإتزان في اللون والشكل والحرف والمعنى الذي يؤديه.

يظهر التوازن بشكل جلي من خلال توزع العناصر بشكل مستقيم عمودي على سطح اللوحة، كما نجد التوازن كذلك بين القرص العلوي وتوقيع الفنان مما جعل التكوين الفني لا يخلو من المعاني والدلالات التي عايشها الإنسان في حياته. وبخصوص الجانب الجمالي فقد حققه الفنان من خلال الوحدة في الأشكال والألوان من الأعلى إلى الأسفل، فنجد التباين بين أرضية التصميم وبين الأشكال، والقيمة اللونية للون الأسود تتضارب مع الرمادي المزرّق بوضعية طاغية على السطح مما جعلها تبدو أشبه بحركات كامنة في الفضاء الكوني. تزيد درجة القتامة كلما اقتربنا إلى الوسط لتضمحل وتمتزج على أطراف اللوحة باللون الرمادي المزرّق والقليل من الأصفر الفاتح.

إستعمل الفنان اللون الأزرق بشكل رئيسي وأساسي في العمل كرمز للبحث عن الحقيقة الكامنة في ظل الهدوء الذي يوحي بالسكينة الطاغية والخوف الذي يعج به المحيط الواسع الكبير كأن الحقيقة المتخفية ظلمة هادئة تتنظر بزوغ الشمس بلونها الأصفر على حواف اللوحة. وتحت الكفّ النحاسي مباشرة باتجاه الأسفل نلاحظ وجود مثلث منقوش بزخارف متنوعة ذات طبيعة عربية مستوحاة من الإرث الإسلامي كرمز للعاطفة والأحاسيس الانفعالية الوجدانية لدى الفنان نحو محيطه، وهي عاطفة ذات رؤية انفعالية تحّرك عجلة الماضي لديه، وذات حسية ملمسية عالية الشأن تقسّم ملذات الفنان الإبداعية بين الفن والعمل.

ومن جهة أخرى، وبقراءة تدريجية للأسفل، نلاحظ كفّين مقترنين بوضعية عكسية كأن الفنان يروي من خلالهما التحرر من جهة والعبودية من جهة أخرى، فاليدان هنا ممثلتان

على شكل حمامتين مقترنتين ومتمركزتين على قاعدة صخرية تضمن توازنهما اتخذهما الفنان رمزا للسلام والأمان والحماية التي يتلقاها البشر من الله عز وجل، وكل هذا مرتبط ارتباطا وثيقا بالكف النحاسي الذي يعلو المثلث المنقوش الذي يتضن آية قرأنية من كلام الله، وهذا التسلسل في توظيف العناصر التشكيلية يطرح رمزية تخفي وراءها سلسلة من الأحداث التوحيدية والإيمانية التى يتميز بها المجتمع الجزائري العربي الإسلامي مباشرة. وفي أسفل اللوحة يوجد مربع منقوش برموز أمازيغية شاوية كأنها تروى علاقة أفراد مع بعضهم البعض من الأبوين إلى الأسرة، ومن الأسرة إلى المجتمع، ومن هذا الأخير إلى الدولة.

وقد جاءت هذه الرموز داخل مربع متقايس الأضلاع بلون نحاسي محمر يميل إلى اللون البني رمزا للتراب أو الأرض التي تضم هذه المجتمعات في مركز واحد كدلالة على أرض الكعبة. أما الخطوط المنكسرة على حواف المربع بشكل مكرّر فتدّل وترمز إلى استمرار الحياة في أطر عقائدية ينص عليها الدين ويقدسها المجتمع، وتنتهي بشكل مستطيل أو أفقي رمزا للقبر ونهاية الحياة، فالحياة تبدأ بقضاء الله وتنتهي به وهو ما تدل عليه "الخمسة"في أعلى اللوحة والمستطيل في أسفلها. أما الدائرة العليا المحاطة بنقاط فتنص على دلالة روحية تعني التطلع من المنغلق إلى المنفتح، ومن المتناهي إلى اللامتناهي، والحركة هنا أشبه ما تكون بالشمس مصدر النور ومنبع الحياة في الموروث الشعبي.

إن هذا العمل – الذي يوحي برمزية كاملة، رغم الجزئيات المختلفة التي عمل عليها الفنان والتي تتعدد بتعدد الخامات والتقنيات المصنوعة منها والمسترجعة والمضغوطة وكذا المسطحة- يخاطب من خلاله الفنان بلغة"تمائمية"، وجمالية معاصرة، الفضاء المحلي والثقافة الشعبية والتراث المادي واللامادي بتجريدية عالية، ناجمة عن الخصوصية الميثولوجية المتأصلة في العقول المحلية والمؤطرة بالخرافات كالتمائم والكف والخمسة،

425

فالتمائم –مثلا–تعدّ، بالإضافة إلى بعدها الجمالي، قطعة ذات محتوي ديني خرافي، وتكمن أهميتها في البيئة المحلية في الإعتقاد بأنها تحمي من يرتديها، والخمسة هي رمز يستخدم كتعويذة لدرء الحسد والسحر، وكل ذلك يدخل في باب الفولكلور والموروث الشعبي الذي وظفه الفنان لإبراز الخصوصية المحلية وبيان معالم الهوية والثقافات الشعبية المستحضرة والضاربة في جذور التاريخ .

5. خاتمة:

لقد كان هدف هذا البحث هو التعرّف على الدلالات الرمزية في أعمال نور الدين تابرحة، وبيان طريقة توظيفه للرموز التراثية في التعبير عن الهوية الجماعية والفردية، وتحويلها في الوقت نفسه إلى قيم جمالية، وبيان إسهام الفنان في تطوير استخدام وتوظيف الرموز في الفنون التشكيلية. وبعبارة أخرى، بيان أن الرمز جزء من مفهوم الهوية. ومرادنا في الأخير أن تتبلور خطوات البحث في نتائج. وقد استخرجنا مجموعة من النتائج من تحليل العينات يمكن عرضها على النحو الأتي:

- ✓ تظهر العينة رقم (1) وجود ارتباط إيجابي بين المتغيرين "الرمز" و"الهوية"، فاللوحة تبيّن توظيف الفنان للرموز للتعبير عن الهوية، كما تظهر أن هذا التوظيف تم بصيغة معاصرة أفضت إلى بلورة أسلوب خاص بالفنان في التعبير عن الهوية، مما يؤكد صحة الفرضية الثانية.
- ✓ أما العينة رقم (2) فتظهر وجود ارتباط إيجابي بين "الرمز" و"البيئة المحلية "، أي أن الفنان يستوحي الرموز من البيئة المحلية. وبالفعل فقدأحيطت كل الأشكال –كما رأينا في التحليل– بألوان صحرواية دافئة كالأصفر، والأحمر، والبني. واستمد الفنان القيم اللونية والضوئية من الطبيعةكبريق الشمس الصافية التي تميز البيئة المحلية.

وبعبارة أخرى، اتضح لنا أن الطابع الرمزي في عمل الفنان نور الدين تابرحة ذو طابع بيئي لأن الجو العام في اللوحة يوحي بذلك، مما يؤكد صحة الفرضية الأولى.

- ✓ وأما العينة رقم (3) فتظهر أن الفنان يعبّر من خلال الرموز عن نفسه تارة، ويقاسم شعوره مع الآخرين أو المتلقي تارة أخرى، مما يعني أن الرموز التي يستخدمها الفنان تحتوي على مضامين موضوعية وشخصية، مما يؤكد صحة الفرضية الثالثة.

هذا، وكما تظهر قيمة البحث في النتائج، فإنها تظهر في المقترحات أيضا، أي بما يثيره من مشكلات وبحوث أخرى، ولذلك نوصي بإجراء أبحاث أخرى مستقبلا، ونقترح إجراء دراسات مماثلة تخص فناني الرمز الجزائريين الذين لم ينالوا حقهم من البحث والدراسة.

6. قائمة المراجع:

1 – صليبا جميل، **المعجم الفسلفي**، الجزء2، (مادة: الهوية)، بيروت – لبنان، الدار العالمية للكتاب، 1994، ص529.

2 – المرجع نفسه، 529–530.

3 – رزيق برهان، **الهوية العربية**، دمشق – سوريا، دار حوران، 2012، ص60.

4 – المرجع نفسه، ص 14.

5 – المرجع نفسه، ص 14 – 15.

6 – هانون م كيلي، **الهوية الاجتماعية: معرفة الذات وقيادة الآخرين**، ترجمة: خالد عبد الرحمن، الرياض – المملكة العربية السعودية، العوض – العبيكان، 2009، ص15.

7 – المرجع نفسه، ص15.

8 – زوارغي جميلة، بنعمر عزوز، **الهوية في الفن التسكيلي الجزائري (محمد راسم إنموذجا)**، مجلة دراسات فنية، المجلد4، العدد2، 16 جوان 2019، ص55.

9 – البهنسي عفيف، **الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية**، دمشق – سوريا، دار الكتاب العربي، 1997، ص17.

10 – الجابري محمد عابد، **الرتاث والحداثة**، بيروت – لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991، ص 21–22.

11 – المرجع نفسه، صفحة 22.

12 – حفيظة مقدس، بلحاج طرشاوي، **الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر**، مجلة دراسات فنية، المجلد1، العدد1، 2016، ص110.

13 – خورشيد فاروق، **الموروث الشعبي**، القاهرة – مصر، دار الشروق، 1992، ص12.

14 – عبد الرزاق لمريني، بلحاج طرشاوي، **أشكال التراث في الفن التشكيلي ببلاد أولاد نايل – دراسة وصفية وتحليلية لنسيج زريبة جبل العمور إنموذجا**، مجلة دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، المجلد5، العدد1، 2020، ص113.

15 – مراد بركات محمود، **رؤية فسفية للفنون الإسلامية**، ط1، القاهرة – مصر، مكتبة دوبي، 2009، ص26.

16 – العنتيل فوزي، **الفلكلور ما هو؟**، القاهرة – مصر، دار المسيرة، بيروت – لبنان، مكتبة مدبولي، 1987، ص 15.

17 – المرجع نفسه، ص 16–17.

18 – المرجع نفسه، ص 17.

19 – المرجع نفسه، ص 17.

20 – المرجع نفسه، ص 17.

21 – المرجع نفسه، ص 18.

22 – المرجع نفسه، ص 37.

23 – صليبيا جميل، **المعجم الفسلفي**، الجزء1، (مادة: الرمز)، بيروت – لبنان، الدار العالمية للكتاب، 1994، ص 620.

24 – المرجع نفسه، ص621.

25 – بدوي أحمد زكي، **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية**، بيروت – لبنان، دار الكتاب اللبناني، القاهرة – مصر، دار الكتاب المصري، 1991، ص348.

26 – المرجع نفسه، ص 348–349.

27 – مختار عمر أحمد، **علم الدلالة**، ط5، القاهرة – مصر، عالم الكتب، 1998، ص14.

28 – البستاني محمود، **الإسلام والفن**، ط1، بيروت – لبنان، مجتمع البحوث الإسلامية، 1992، ص19.

Full Name: Achour Naima
Title: Symbol and identity in contemporary Algerian plastic art, Mohamed Khadda as a model
A Thesis Submitted for the PHD Degree in Arts and Culture

Abstract:

This research aims to study the symbol in the plastic art and its relationship to the identity , the national identity and the methods of applying it according to the artist Mohamed Khadda ,by linking the plastic art to the living reality of Algeria during the colonial period. Applying the symbol in its various contexts (personal, social and political) according to him has contributed in bringing back the stolen Algerian national identity. It has also helped highlighting the beauty and the artistic aspects of the Arab artist who managed to mix between the Western culture and the Arab one.

This art is considered the largest field of generating ideas and thoughts that are threatened by diving deeper and deeper in their own parts and deducing their origins of creativity in various ways either moral or materialistic , direct or indirect. In fact, these thoughts are conveyed from the real life without any adaption or change, it can also express the reality by adapting it on certain symbolic suggestive formulations.

Thanks to this ,we were able to discover more our reality and real life though of its different changer , and we have also recognized that any society goes through various circumstances which help the artist building and formulating his thoughts in an innovative way and presenting them appropriately, All these aspects are so clear in the works of the Algerian artist Mohamed Khadda when he used the symbol as a weapon to express what he has lived during that period.

The importance of this research is to link between the symbolic artistic innovative attempt, the identity and the public culture. This procedure depends on an equivalent manner to reach the depth of these symbols and analyses their artistic plastic identity using the descriptive analytical approach. It helped us to realize that the Algerian society is strongly linked to its identity and so associated to its ideology and culture. Therefore the Algerian plastic art has contributed in formulating the elements of identity, postdating the symbols and creating the civilization.

The national culture is considered a heritage of symbolic origins that formulate the individual lives.

Hence, the stylistic experience of the artist Mohamed Khadda has made the symbol an icon for preserving the tangible and immaterial heritage, and forming an image that carries all the aspects and the meanings of the identity and the national identity.

Keywords: The symbol, the Identity, the National Identity, the Algerian Plastic Art , Khadda

Supervisor: Djamel Mefaredj - University of Constantine 3 –

2023 / 2024