جامعة قسنطينة3 – صالح بوبنيدر

كلية الفنون والثقافة

قسم الفنون البصرية وفنون العرض

فرع: فنون / شعبة: الفنون البصرية تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية

تمثلات الاتجاه الاستشراقي
في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

إعداد الطالب: عبد الرحمان بولقرون

السنة الجامعية: 2023-2024

جامعة قسنطينة3 – صالح بوبنيدر

كلية الفنون والثقافة

قسم الفنون البصرية وفنون العرض

الرقم التسلسلي: .....

الرمز: .....

الفرع: فنون /الشعبة: الفنون البصرية **تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية**

تمثلات الاتجاه الاستشراقي
في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

إعداد الطالب: بولقرون عبد الرحمان **إشراف: د. دراحي ابتسام**

لجنة المناقشة

أ.د. قدواح منال	جامعة قسنطينة3	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
د. دراحي ابتسام	جامعة قسنطينة3	أستاذ محاضر "أ"	مشرفا ومقررا
د. بوغواص زبيدة	جامعة قسنطينة3	أستاذ محاضر " أ"	مساعد مشرف
أ.د. ثابت طارق	جامعة باتنة01	أستاذ التعليم العالي "	مناقشا
د. قليل سارة	جامعة تلمسان	أستاذ محاضر " أ	مناقشا
د. صالحي عبد الله	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ محاضر " أ	مناقشا

السنة الجامعية: 2023-2024

بسم الله الرحمن الرحيم

تصريح شرفي

بعد الاطلاع على أحكام الأمر رقم 1082 المؤرخ 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 صالح بوبنيدر، هي نتيجة جهد شخصي احترمت فيه أخلاقيات البحث العلمي (وخاصة منها: تجنب السرقة العلمية واحترام خصوصية المبحوثين) وأتحمّل مسؤولية محتوياتها.*

كما أعلن أنه يُسمح بالاقتباس منها شريطة الإقرار بذلك وفق قواعد المنهجية العلمية

وأؤكد أن نص أطروحتي تمت مراجعته لغويا من قبل متخصصين.

الطالب: بولقرون عبد الرحمان

شكر وعرفان

بســـم لله الـرحـمـان الـرحـيـم

قال تعالى: "لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ"

قال رسول لله صلى لله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر لله"

أولا وقبل كل شيء الحمد لله عزوجل الذي أنعم علينا بنعمة العلم وإتمام هذا العمل.

أتوجه بالشكر الخالص والجزيل إلى الدكتورة " **دراجي ابتسام** "مشرفا رئيسا لهذا البحث.

والدكتورة" **بوغواص زبيدة**" مشرفا مساعدا، لقبولهما الإشراف على هذا البحث،

وتوجيههما الدائم لي.

والفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني الذي منح لنا الإذن بدراسة أعماله.

والشكر موصول للجنة المناقشة التي تجشمت عناء قراءة هذه الأطروحة وتقييمها

كما لا يفوتنا أن أتقدم بالشكر الجزيل لكلية الفنون والثقافة: أساتذة وإدارة وعمالا.

عبد الرحمان

إهداء

الحمد الله السميع العليم ، الذي أمدنا بالقوة والعزيمة لإتمام هذا العمل

فله الحمد و الشكر سبحانه.

إلى كل من أضاء بعلمه عقل غيره

إلى كل من وهبني الحياة والأمل...

إلى نبع الحنان والكنز الزاخر بالعطاء والعطف والنور الذي ينير درب حياتي ..." أمي"

– حفظها لله –

إلى من علمني الصمود في الحياة ... " أبي " – حفظه لله –

إلى سبب سعادتي في الحياة أخي " أيمن " – حفظه لله –

إلى إخوتي وأخواتي

إلى جميع أصدقائي.....إلى كل من علموني وأحبهم.

عبد الرحمان

ملخص الدراسة

تهدف هذه الدراسة لعرض تأثير الاستشراق الفني في الفن التشكيلي الجزائري من خلال عرض تمثلات هذا الاتجاه على أعمال الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني، وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي مقرونا بالمنهج السيميولوجي كما في الجانب التطبيقي واستخدمنا الملاحظة في دراستنا وقد خلصت مجوعة من النتائج من بينها:

- عمل الاستشراق الفرنسي بالجزائر على إرسال مخططات وصور عن الجزائر لاستخدامها عسكريا فقد كانت ترفق مع التقارير للبلاط الفرنسي برسومات يرسمها الفنانين المستشرقين.
- اهتم الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني في أعماله الفنية بالثقافة الجزائرية المختلفة فنجد اعمال صور فيها الامازيغ والطوارق والعرب لتحقيق الوحدة الوطنية وهو بمثابة رد على لوحات المستشرقين التي حملت الزيف والتزوير والتفرقة خاصة في هذا الشأن.
- حملت أغلب لوحات الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني تمثلات استشراقية بأساليب مختلفة منها الرومانسية والواقعية والتعبيرية.

وقد قدمت الدراسة مجموعة من التوصيات من بينها:

- وجب على الجامعة الجزائرية دعم الدراسات والبحوث الخاصة في ميدان الفنون والاهتمام بها
- التوصية بإحداث متحف تابع للجامعة الجزائرية كلية الفنون على وجه التحديد تحفظ فيه اعمال الطلبة التطبيقية.
- تدريس تاريخ الاستشراق الفني بمراحله والاهتمام أكثر بالجانب التطبيقي في الاعمال الفنية.
- ضرورة الاهتمام بموضوع الاستشراق في الفن التشكيلي الجزائري.

الكلمات المفتاحية: الاتجاه، الاستشراق، الفن التشكيلي، الجزائري، حسين زياني، الواقعية.

فهرس الصور

فهرس الصور

رقم الصورة	العنوان	الصفحة
01	لوحة"تابليون في بيت مرضى الطاعون"	44
02	تصوير فتوغرافي لبعض النساء الجزائريات	51
03	صورة لأحد الرسامين المستشرقين	52
04	صورة لجزائري بزي تقليدي وزوجين جزائريين	52
05	لوحة la prise de Bone	56
06	لوحة غابة النخيل	57
07	لوحة نساء جزائريات في مخدعهن	58
08	لوحة شارع بالأغواط	59
09	صورة لفيلا عبد اللطيف	63

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

تصريح شرفي 5
شكر وعرفان .....
إهداء .....
ملخص الدراسة..... 8
فهرس الصور 2
فهرس المحتويات..... 2
1. مقدمــة.....14
1.1. إشكالية الدراسة وأسئلتها الفرعية: 17
2.1. أهداف الدراسة: 19
3.1. أهمية الدراسة: 19
4.1. حدود الدراسة: 20
5.1. أسباب اختيار الدراسة:..... 21
6.1. الدراسات السابقة:..... 22
7.1. صعوبات الدراسة: 23
8.1. هيكلة الدراسة:..... 24
9.1. تحديد المصطلحات ومفاهيم الدراسة: 24
2. الاتجاه الاستشراقي والفن التشكيلي الجزائري 26
1.2. الاستشراق وإشكالية المصطلح (مقاربة مفاهيمية)..... 27
1.1.2. تعريف الاستشراق:..... 27
2.1.2. نشأة الاستشراق:..... 36
3.1.2. أهداف الاستشراق:..... 39

4.1.2. وسائل الاستشراق:.....45
2.2. الاستشراق في الفن التشكيلي: 48
1.2.2. الفن الاستشراقي: المفهوم والتجليات.....48
2.2.2. دوافع الفن الاستشراقي:.....51
3.2. الاتجاه الاستشراقي في الفن التشكيلي الجزائري:..... 55
1.3.2. مراحل تقسيم الفن الاستشراقي في الجزائر:..... 55
2.3.2. أهداف التصوير الاستشراقي في الجزائر:.....58
3.3.2. أثر الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي الجزائري:..... 61
4.3.2. أثر الحركة الاستشراقية على الفنانين الجزائريين:..... 79
3. الإجراءات المنهجية للدراسة 83
1.3. منهج الدراسة 84
2.3.أداة الدراسة 84
3.3. مجتمع الدراسة..... 85
4.3. عينة الدراسة..... 85
4. أثر الفن الاستشراقي في أعمال "حسين زياني التشكيلية-دراسة تطبيقية-.....87
1.4. عرض محتوى شبكة التحليل 88
2.4. تجليات الفن الاستشراقي في لوحات حسين زياني التشكيلية 90
- لوحة Battail de kheng netah (معركة خنق النطاح)..... 90
- لوحة La rein Tin Hinan (تنهنان)..... 100
- لوحة Jeune mère berbère (المرأة البربرية وابنها)..... 111
- لوحة Exode (نزوح النزوح)..... 119
- لوحة La fête sebiba a Djanet (السبيبة)..... 126
- لوحة الفنتازيا.....134
- لوحةLa bataille de bir garama (معركة بئر غرامة)..... 144
- لوحة La reine de saba (ملكة سبأ)..... 155

5. خاتمـة 167
1.5. نتائج الدراسة 168
2.5. استنتاجات الدراسة 170
3.5. آفاق الدراسة 171
6. قائمة المراجع 172
7.ملاحـــــق 180
الملحق"أ": السيرة الذاتية للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني..... 181
الملحق" ب": لوحات فنية..... 187
الملحق" ج": مقال دور الحركة الاستشراقية في نشأة الفن التشكيلي الجزائري. 207

1. مقدمــة

1.1 إشكالية الدراسة

2.1.أهداف الدراسة

3.1. أهمية الدراسة

4.1.حدود الدراسة

5.1.أسباب اختيار الدراسة

6.1.صعوبات الدراسة

7.1.الدراسات السابقة

8.1.هيكل الدراسة

9.1. مصطلحات الدراسة

يعد الاستشراق من المواضيع التي كانت محل اهتمام الباحثين والدارسين، من حيث تفحص مجموع المعارف والعلوم التي اتخذت من الشرق موضوعا للبحث والدراسة، وقد كان الاستشراق منذ بدايته الأولى وعلى جميع المستويات موضع جدل وانتقاد، بحيث إنه لقب أطلق على كل شخص كانت لديه الرغبة والميول في البحث بالشرق بمختلف مواضيعه.

فمصطلح الاستشراق بجميع معانيه يمثل تقابلا مع موضوع الشرق، لأن الاستشراق نجده مرتبطا بالمعنى الجغرافي، أي العالم الذي يقع في جهة شروق الشمس مقابل الغرب الأوروبي، وأيديولوجيا ينبثق من نظرة الإنسان الغربي للشرق، باعتباره إنسان يحمل إرثا علميا وثقافيا للشرق، فهو يؤثر على الأشياء الموجودة به ويتأثر بها ومرتبط بالتفوق الحضاري الغربي على الشرق.

إلا أن هذا التفكيك للمصطلح لا يكفي لمعرفة هل الاستشراق قدم شيئا إيجابيا للشرق أم لا؟ وهو ما قدمه المفكر إدوارد سعيد، فقد استطاع أن يقدم تفكيكا لبنية الاستشراق من منطلق الثقافة الغربية ذاتها، حين انطلق من طرح تساؤل "إذا كان الاستشراق قد طرح بنية معرفية له حول الشرق، وقد اكتملت هذه البنية فهل نستطيع أن نفكك هذه البنية بآليات العقلانية المستنبتة داخل الثقافة الغربية نفسها؟" (Edward, Orientalism, 1979, p. 78).

نجح إدوارد سعيد نجاحا منقطع النظير، وقد اكتشف أمرا خطيرا، وهو أن الصورة التي كونها الاستشراق عن الشرق هي صورة وهمية تمثيلية، والشيء الذي جعله يكتشف هذا هو إلمامه بآليات الثقافة الغربية المعاصرة اللغوية واللسانية والأنثروبولوجية والتاريخية، وقد تنوعت المواضيع التي عالجها الاستشراق حسب إدوارد سعيد وحاول التغيير فيها.

لعل من بين المواضيع التي كانت من أولويات الاستشراق هو الاستشراق الفني الذي تعددت مهامه وأهدافه، حيث عمل محل الاستشراق العلمي بهدف ظاهر وهو الاستفادة من جمال الشرق وتوظيفه في الأعمال الفنية المختلفة، إلا أن الهدف الضمني من هذا الاستشراق هو التوسع الاستعماري، ومحاولة طمس معالم الشرق وجعله في أدنى مستوى، وهو ما عبر عنه إدوارد سعيد في قوله: "أنه سياسة مطبقة على الشرق، لأنه كان أضعف من الغرب وأن المعرفة عن الشرق قد تمت فبركتها والتلاعب بها تاريخيا لتصوير الشرق على أنه أدنى متخلف" (Edward, Orientalism, 1979, p. 56)

فالأعمال الفنية التي رسمت في الشرق لم تكن تمثل جمال أو سحر الشرق كما زعم أصحابها، وإنما كانت جزءا من مخططات الاستعمار للشرق، ولعل من بين البلدان التي كانت محط اهتمام المستشرقين هي الجزائر فخلال فترة الوجود الاستعماري، فقد عملت السلطات الاستعمارية في الفترة الممتدة من سنه 1832م إلى 1962م إلى جلب أكبر عدد من الفنانين الأوروبيين بمختلف الجنسيات، وأكثرهم من الحكومة الفرنسية من أجل العمل لصالح السلطة الاستعمارية.

وأوكلت إليهم مهاما في بداية فترة الاستعمار، منها رسم المخططات التوسعية وغيرها، مختفين وراء قناع سحر الطبيعة الجزائرية، لتؤسس لهم مدارس خاصة لتعليم الفنون بدءا من المدرسة الوطنية للفنون فيلا عبد اللطيف –سابقا– بالجزائر العاصمة، والتي ألحقت بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، ومدارس جهوية ومتاحف كانت حكرا على الفرنسيين فقط.

المعروف أن هذه الفترة عرفت تعدد مدارس، ومذاهب فنية بأوروبا، وقد انتقلت إلى الجزائر عن طريق أولئك المستشرقين، وهو ما أدى بهم لمسايرة الحركة الفنية التشكيلية وفق هذه الحركات المتعددة: الرومانسية والواقعية... وغيرها، وبذلك بسط الاستشراق يده على الحركة الفنية بالجزائر في الفترة الممتدة من سنة 1832م إلى 1962م، لتكون إنتاجات عديدة وغزيرة في هذه الفترة، ولا تزال محفوظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة.

ليكون بعد ذلك تأثير واضح للاستشراق على مسار الحركة الفنية بالجزائر، فقد تأثر الفنانون التشكيليون الجزائريون سواء من ارتاد مدرسة الفنون الجميلة أو العصاميين الذين لم يتلقوا تكوينا في المدارس الفنية الفرنسية حتى بعد الاستقلال، فنجد ملامح التمثيل الاستشراقي باختلاف أساليبه الفنية في أعمال الفنانين التشكيليين الجزائريين، ومن بينهم الفنان التشكيلي الجزائري **حسين زياني** حيث وُجدت في أغلب أعماله تمثلات استشراقية نقل عبرها تمثيلا لموضوعات مختلفة، وفي الوقت الذي عمد الفنانون المستشرقون للتحامل على الرموز الحضارية والفكرية والصورة الخاطئة في الجزائر خلال فترة التواجد الاستعماري، سطعت ريشة زياني للرد عن المستشرقين ولوحاتهم التي كانت أغلبها زائفة، بأعمال لا تخلو من تمثيل استشراقي تنوعت بين التراث والدين والحياة اليومية للمجتمع الجزائري.

أتت هذه الدراسة لتسليط الضوء على تمثلات الاتجاه الاستشراقي في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني، وهنا يجب أن نعرف أن الاتجاه الاستشراقي في الفن التشكيلي بالجزائري حمل عدة أساليب

فنية ومدارس –كما أشرنا سابقا– مثل الرومانسية والواقعية والتكعيبية والوحشية... وغيرها، وحسين زياني تبنى بعضها في أعماله.

1.1. إشكالية الدراسة وأسئلتها الفرعية:

الفن التشكيلي هو الفعل الإبداعي الناشئ عن الرسم والتعبير بالألوان وتمثيل شيء، وتشكيله بواسطة الخطوط والألوان والأبعاد والأحجام، يعني صياغة صورة عن طريق أدوات وخامات، وخضوعها لقواعد الفن التي تأخذ بعين الاعتبار تحويل الخامات إلى عرض بصري، ممثلة في اللوحة التشكيلية.

إن هذا النوع من الفن" الفن التشكيلي" بمثابة آداة للتعبير الفني، قابلة للقراءة، وهو المفهوم الجديد الذي ظهر مع الدراسات السيميولوجية، التي اعتبرت المادة المطروحة للدراسة مهما كانت طبيعتها سمعية أو بصرية، أو لغوية نصا يتكون من مجموعة علامات، وعملية تفكيك هذه العلامات هي عملية القراءة، وهو المفهوم الذي أحدث نقلة نوعية في التعامل مع الفن التشكيلي وقراءته حيث أنه أدى إلى التحول الجوهري من المفهوم التقليدي، كتوصيف ومطابقة مع المعايير، إلى البحث في مرجعيات ومكونات هذا الفن، وتفسيره وتأويله.

وظيفة الفنان إذن هو اقتراح نموذج أيقوني يستمد من اتجاهات شتى، وهو شأن الفنان الجزائري الذي أنتج مشاهد بصرية لم تنأ عن التأثر بالآخر، وبالمحيط الخارجي، عبر تاريخية بارزة، بما قدمه من نماذج توجه المتلقي نحو فكر معين، من ذلك فكر الاتجاه الاستشراقي، الذي أوجد له حضورا في الظاهرة التشكيلية الجزائرية منذ التأسيس الأول، فشكل مرجعية معرفية وفنية جديرة بالدراسة.

لا غرو في ذلك، فقد أخذت ظاهرة الاستشراق مكانا رائدا في الدراسات: الفكرية والأدبية والعلمية والفنية والتاريخية، باعتبار هذه المجالات محط اهتمام وإشباع لفضول جامح لدراسة الحضارة الشرقية، حين عكف الغرب على اكتشاف كل ما يميز المجالات المذكورة سابقا.

ويعد الاستشراق الفني محورا من محاور الاستشراق، غايته البحث والدراسة المتخصصة في الفنون الشرقية وإبداعات الفنانين المتأثرين بالشرق، وقد تعددت وسائله وغاياته شأنه شأن المحاور الأخرى من الاستشراق، كونه يعمل جنبا إلى جنب الحركة الاستشراقية العلمية، وقد بدأ الاستشراق الفني مع الحملات العسكرية التي شنتها البلدان الغربية على الشرق.

وباعتبار أن الجزائر من بلدان الشرق الكبير، فقد كانت مقصدا للحملات الشرقية المتنوعة، وللفنانين التشكيليين، ومن بين هؤلاء نجد أوجان دولاكروا Eugen Delacroix، وأوجان فرومنتان Eugen

Fromentin ... وغيرهم، فالفن التشكيلي قد أخذ جزءا كبيرا من اهتمام تلك الحملات، وضمن هذا الاهتمام كان الإعجاب بالجمال الطبيعي للجزائر، ومحاولة إدخال الثقافة الغربية، وطمس الهوية، وإن هذا الاستقدام للفنانين التشكيليين جاء بحكم طبيعة الارتباط الذي فرضه الوضع الاستعماري الفرنسي في الجزائر، فكان للنشاط الاستشراقي الفرنسي بالجزائر الدور الكبير في نشأة الفن التشكيلي الجزائري.

ارتبط الفن التشكيلي الجزائري ارتباطا وثيقا بالاستشراق منذ بداياته، وتظهر بلا شك القيمة الكبرى للاستشراق في مساهمته في تكوين الفن التشكيلي الجزائري، وبعث مواهب فنية كبيرة استطاعت أن تبرز في الساحة الفنية الوطنية والدولية وبمستوى عالي من الممارسة الفنية، ومن بينهم الفنان التشكيلي حسين زياني الذي تبنى هذا الاتجاه في معظم أعماله الفنية باختلاف التيارات الفنية التي حملها المستشرقون سواء كانت الرومانسية أو الواقعية أو التعبيرية وغيرها.

وعليه فإن إشكالية هذه الدراسة تنبع أساسا من الجهود الإبداعية التي قدمها حسين زياني في مجال الفن التشكيلي، وضمن هذا الاتجاه، يمكن طرح السؤال الإشكالي كما يلي:

– كيف تأثر الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني بالاتجاه الاستشراقي في الفن التشكيلي الجزائري؟ وما وما ملامح تمثلات هذا التأثر وملامحه في عينات الدراسة؟

ومن الأسئلة الفرعية التي تندرج تحت هذا السؤال الإشكالي ما يلي:

- ما أشكال بروز الاستشراق في الجزائر؟ ثم كيف تجلت الجزائر في الفن التشكيلي الاستشراقي؟
- ما انعكاسات الاتجاه الاستشراقي على الفن التشكيلي في الجزائر؟
- أين تبرز تمثلات الفن الاستشراقي في أعمال حسين زياني؟
- كيف يمكن للبحث عن هوية، وخصوصية الظاهرة التشكيلية الجزائرية المعاصرة أن تفتح آفاق الإبداع نحو فن تشكيلي متقدم في صياغته الفكرية والجمالية؟

2.1. أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة في مجملها على الكشف عن تمثلات الاتجاه الاستشراقي في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني، بالإضافة تحقيق أهداف فرعية على النحو التالي:

- ✓ الكشف عن أشكال بروز الاستشراق الفني بالجزائر.
- ✓ التعرف عن تجلي الجزائر في الفن الاستشراقي.
- ✓ معرفة انعكاسات الاتجاه الاستشراقي على الفن الاستشراقي.
- ✓ الكشف عن تأثير الاتجاه الاستشراق على الفنانين الجزائريين.
- ✓ تحديد مدى قدرة التواصل للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني في أعماله الإبداعية بين الأنا والآخر.
- ✓ الكشـف عن علاقة الآفاق الإبداعية لهوية وخصـوصـية الفن التشـكيلي الجزائري المعاصـر بالصيغ الفكرية والجمالية.

3.1. أهمية الدراسة:

تعد هذه الدراسة ذات أهمية، إذ يندرج ضمن دائرة الدراسات الفنية التشكيلية بالجزائر، وهي –في الواقع– قليلة مقارنة بأنواع الدراسات الأخرى حول الفنون مثل: المسرح والأدب والسينما، كما تتجلى أهمية هذه الدراسة في مستويين: المستوى النظري والمستوى العلمي:

- **– على المستوى النظري:**

تمثل هذه الدراسة استمرارية لما بذله الباحثون من جهود حول الاستشراق والاستشراق الفني، وانعكاسه على الفن التشكيلي الجزائري، مما يفيد في تطوير أبحاث جديدة ودراسات مماثلة، والمساهمة في توفير المعلومات التي تمكن الباحثين من الوصول اليها.

كما يمكن الموروث النظري أن يثري الجانب المعرفي للاستشراق الفني في الفن التشكيلي الجزائري، نظرا لنقص الدراسات –كما أشرنا سابقا– في حدود اطلاعنا، التي تناولت الاستشراق الفني في الفن التشكيلي الجزائري بالجامعة الجزائرية.

- **– على المستوى العلمي:**

تتجلى الأهمية العلمية للبحث في إظهار تمثلات الاتجاه الاســتشــراقي لدى الفنانين التشــكيليين الجزائريين من خلال الفنان حسـين زياني، وتوضـيح الاختلاف بين الفنان التشـكيلي الجزائري، والفنان المستشرق وفق نماذج تطبيقية لتحليل عينات للوحات فنية تشكيلية للفنان حسين زياني وذلك من خلال إتباع طريقة من طرق التحليل الفني المتمثلة في تحليل لوران جيرفيريو وذلك بتطبيق قواعد النقد الفني الحديث والذي لا نجده ظاهرا وجليا في الأبحاث الأخرى – حســب حدود اطلاعنا– كما أننا أخدنا في لوحات للفن التشـكيلي الجزائري، كما سـعى البحث من حيث قيمتها العلمية لتسـليط الضـوء على مدى تأثر الفن التشكيلي الجزائري بالأساليب الاستشراقية لاستنباط الأسباب العلمية والتاريخية لهذا الاتجاه.

4.1. حدود الدراسة:

تعتبر حدود الدراسـة الجانب الذي يتم من خلاله تعميم النتائج المتحصـل عليها، أو عدم تعميمها، والحدود التي ستوضع في دراستنا هي الحدود المكانية والزمانية.

- **الحدود المكانية:**

الحدود المكانية هي المكان المعني بالدراسة، وقد تم اختيار مجتمع الدراسة، وعيناته لتكون منبع معلوماتنا وبحثنا هذا، الذي استهدف الفن التشكيلي في محيط جغرافي محدد وهو الجزائر، من خلال مجموعة من لوحات الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني، الموجودة بمختلف المتاحف والمؤسسات الوطنية، وحتى الدولية، مثل فرنسا، وقد تمت استفادتنا من هذه الحدود المكانية، وفق ما تطلبه هذا البحث.

- **– الحدود الزمانية:**

تتحدد نتائج البحث بالسياق الزماني الذي اجري فيه والممتدة من أفريل 2021 الى فيفري 2024 وهي مقسمة على النحو التالي:

- من شهر أفريل 2021 إلى شهر ماي 2021 اختيار موضوع الدراسة.
- من شهر جوان 2021 إلى شهر ديسمبر 2021 إنجاز الفصل الأول.
- من شهر جانفي 2022 إلى شهر سبتمبر 2022 إنجاز الفصل الثاني.
- من شهر سبتمبر 2022 إلى شهر نوفمبر 2022 إنجاز الفصل الثالث.

- من شهر ديسمبر 2022 إلى شهر أكتوبر 2023 إنجاز الفص الرابع.
- من شهر أكتوبر 2023 إلى شهر جانفي 2024 إنجاز الفصل الخامس.
- من شهر جانفي 2024 إلى شهر فيفري 2024 إجراء تعديلات تقنية والمباشرة في الإجراءات الإدارية.

- **5.1. أسباب اختيار الدراسة:**

تتعدد أسباب اختيار الدراسة لأسباب ذاتية لها علاقة بميولات الباحث وأسباب موضوعية تكون وفق قواعد أكاديمية والتي سنفصلها كالآتي:

- **أسباب ذاتية**

- الميل والرغبة للبحث في حيثيات موضوع الدراسة.
- العمل على المساهمة في الرفع من مكانة الفن التشكيلي الجزائري لدى الفرد الجزائري عامة وطلبة الجامعة خاصة.
- التخصص في هذا النوع من البحوث العلمية بهذا الشكل.

- **أسباب موضوعية:**

- التخصص دراسات الفنون التشكيلية وقابلية دراسة الموضوع
- يقدم الموضوع أهمية فيما يخص اهتمامات المجتمع الجزائري لمعرفة مدى تأثر الفن التشكيلي الجزائري بالعالمي بحكم أن الفنان فرد من المجتمع.
- الموضوع يضيف قيمة علمية إلى مجال البحث في ميدان الفنون عموما وتخصص دراسات في الفنون التشكيلية خصوصا ويفتح باب بحوث جديد لجعل تخصص دراسات في الفنون التشكيلية أكثر شمولية.
- توسيع نطاق البحث في هذا النوع من البحوث للاستناد عليها كمراجع.

6.1. الدراسات السابقة:

بالنسبة للدراسات السابقة يمكن تلخيصها فيما يلي:

– **الدراسـة الأولى:** الدراسـة للباحث بن التومي علي، موسـومة بظاهرة الاسـتشـراق في الفن التشـكيلي الجزائري – دراسة تحليلية– لبعض النماذج، أعدت لنيل شهادة دكتوراهlmd، تخصص النقد الفني، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران، خلال السنة الجامعية 2018/2019.

تمحورت إشكالية الدراسة حول ظاهرة الاستشراق في الفن التشكيلي الجزائري، من خلال إثارة التساؤل الرئيسي التالي: إلى أي مدى شكلت الجزائر حالة نوعية فريدة، ومتفردة في تأثيرها على المستشرقين؟

ويتفرع عن التساؤل الرئيسي إلى تساؤلات فرعية على النحو التالي:

- كيف استلهم الفنانون الغربيون متونهم من الجزائر؟
- ماهي أشكال بروز الأوجه الثقافية والأنثروبولوجيا والمجتمعية في الفن الاستشراقي؟
- كيف أثر الاستشراق على المسار التاريخي للفن في الجزائر؟

اختار الباحث ثلاث عينات، وقام بتحليلها معتمدا على المنهج التاريخي، والمنهج التحليلي، وتم توظيف أدوات كالمقابلة لجمع البيانات، وقد توصلت الدراسة إلى نتائج أبرزها: يمكن مقارنتها بدراستنا الحالية وفق ما يلي:

- **أوجه التشابه:**

تتقاطع دراستنا مع دراسة الباحث في أنهما يبحثان في تخصص الفنون التشكيلية وموضوع الاستشراق.

- **أوجه الاختلاف**

تختلف دراستنا عن دراسة الباحث لن التومي على في عينات الدراسة كون الباحث اعتمد على عينات للفنان المستشرق إتيان دنييه والفنان أوجين دولاكروا والفنان رشيد طالب ودراستنا اعتمدت على عينات من لوحات الفنان التشكيلي الجزائري" حسين زياني"، إضافة إلى اختلاف في منهج الدراسة فهو اعتمد على المنهج الوصفي التحليلي ودراستنا اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي مقرونا بالمنهج السيميولوجي.

- **جوانب الاستفادة:**

ساهمت الدراسة السابقة في توضيح بعض المفاهيم.

الدراسة الثانية: الدراسة للباحث أعمر محمد لمين، موسومة بعنوان التصوير الاستشراقي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر – دراسة تحليلية نقدية لأعمال أوجين دولاكروا –، أعدت لنيل شهادة الدكتوراه lmdتخصص دراسات في الفنون التشكيلية، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، خلال السنة الجامعية 2016/2017 قامت إشكالية الدراسة على التصوير الاستشراقي في الفن التشكيلي الجزائري، من خلال إثارة التساؤل الرئيسي التالي:

- ماهي ملامح التصوير الاستشراقي في الجزائر إبان القرن التاسع عشر؟

ويتفرع عن التساؤل الرئيسي تساؤلات فرعية على النحو التالي:

- ما مفهوم التصوير الاستشراقي؟
- ما طبيعة التصوير الاستشراقي، وخصائصه في البلاد العربية إبان القرن التاسع عشر.
- ماهي غايات التصوير الاستشراقي الفنية، وكيف يمكن الحكم عليها؟

وقد اختار الباحث عينة واحدة من أعمال الفنان أوجين دولاكروا، وقام بتحليلها.

اعتمدت الدراسة على المنهج السيميولوجي، وتوظيف أداتي: الاستمارة والمقابلة.

وقد توصلت الدراسة إلى نتائج أبرزها :

- **أوجه التشابه:**

تتشابه دراستنا مع الباحث في أنهما يبحثان في تخصص الفنون التشكيلية ومتغير الاستشراق الفني.

- **أوجه الاختلاف:**

تختلف دراستنا مع دراسة الباحث في مجتمع وعينات الدراسة وطريقة التحليل.

- **جوانب الاستفادة:**

- ساهمت في توضيح بعض المفاهيم، والمعارف التاريخية الخاصة بظاهرة الاستشراق.

7.1. صعوبات الدراسة:

هذا وقد واجهتنا بعض الصـــعوبات خلال إنجاز هذا البحث، ومنها الحصـــول على بعض المراجع التي نســـتأنس بها في الجانب التطبيقي لدراســـة النماذج، مع تعدد مناهج القراءة، وعدم التمكن من الاطلاع على بعض الرسائل الجامعية المتخصصة في مختلف المكتبات التي تعذر السفر إليها.

8.1. هيكلة الدراسة:

اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من الخطوات الضرورية، تمثلت في: مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، ويمكن أن نعرضها كما يلي:

المقدمة: تضـمنت الإطار التصـوري العام للدراسـة، من حيث إشـكاليتها والتسـاؤلات الفرعية، وأهمية الدراسة وأهدافها، وحدودها المكانية والزمانية والموضوعية، وعرض الدراسات السابقة.

الفصل الأول: تناولنا فيه المرتكزات النظرية، والفكرية للاستشراق، والاستشراق الفني، وأثره على الفن التشكيلي الجزائري التي أسهمت في بلورة التوجهات النظرية حول هذا المفهوم.

الفصـل الثاني: وهو الجانب المنهجي للدراسـة، وتناولنا فيه مجتمع الدراسـة، وعينتها، بالإضـافة الى المنهج والأدوات المستخدمة.

الفصـل الثالث: يمثل الجزء التطبيقي، حيث تم فيه تحليل وقراءة عينات الدراسـة، وهي بعض اللوحات التشكيلية للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني.

الخاتمة: تضـمنت النتائج العامة التي خلصـت إليها الدراسـة، بناء على إشـكالية الدراسـة وتسـاؤلاتها، والتوصيات والاقتراحات التي تفتح أفاق بحثية جديدة.

9.1. تحديد المصطلحات ومفاهيم الدراسة:

مفهوم الاستشراق:

هو مفهوم مرتبط بظهور اللفظ لأول مرة باللغة الإنجليزية سـنه 1798م ثم باللغة الفرنسـية عام 1799م ليتبنى المصطلح فيما بعد في الأكاديمية الفرنسية عام 1838م (حميش، 1991، صفحة 23).

الفن التشكيلي:

هو عملية ابداعية بصـرية يقوم بها الفنان لتجسـيد مجموعة من الافكار بهدف اظهار الجمال بأشكال متعددة (شاكر، 1991، صفحة 14).

- الاستشراق الفني:

اتجاه ظهر نهاية القرن 18م ومطلع القرن 19م في البلدان الشرقية مع الحملات العسكرية الغربية على هذه البلدان وهو ضـام لمجموعة من الفنانين الغربيين الذين اسـتقدموا للشـرق مع الحملات العسكرية.

- اللوحة الفنية:

هي كل ما يقوم به الفنان من توزيع مجموعة من الالوان قد تكون هذه الالوان زيتية أو مائية على سطح قد يكون قماش مشدود على خشب أو إطار خشبي أو ورق غليظ (شاكر، 1991، صفحة 16).

- الاتجاه الفني (التيار أو الحركة):

هي مجموعة من الصفات المميزة لحركة فنية في إقليم جغرافي محدد أو غير محدد، ليس له نظم ثابتة وإنما مجموعة مميزات لنتاج مجموعة من الفنانين (الشيخوني، 2022).

- المدرسة الفنية:

هي حركة فنية أو جزء منها أو فرع تمتاز بوجود مؤسس أو منظر أو وجود أية نظرية أو قواعد ثابتة أو زعيم محدد أو أكثر يلتف حوله مجموعة فنانين، أو أفراد بحالات مميزة (الشيخوني، 2022).

المصطلحين ليسا مفصولين تماما فالمدرسة الفنية عندما تنتشر تكون تيارا فنيا، والتيار الفني عندما يمتلك قواعد محددة جدا، أو روادا محددين جدا، يمكن تسميته بالمدرسة.

فنجد تسمية للتيارات الفنية من بينها: التجريدية، الفن الساذج، النزعة اليابانية، التعبيرية..، والمدارس

الفنية مثل: الكلاسيكية، الرومانسية، الانطباعية، الدادئية ....

2. الاتجاه الاستشراقي والفن التشكيلي الجزائري

1.2. الاستشراق وإشكالية المصطلح (مقاربة مفاهيمية)

2.2. الاستشراق في الفن التشكيلي

3.2. الاتجاه الاستشراقي والفن التشكيلي الجزائري

حظي موضوع الاستشراق باهتمام بالغ من قبل الدارسين والمفكرين كونه يدرس حضارة الشرق من قبل الغرب والذي يمكن القول عنه أنه ســـحر وأثر الشـــرق على عقل الغرب والذي تحول لنزاعات مختلفة منها الدينية والعلمية والفكرية والفنية وبهذا اتفق الكثير من الباحثين في هذا المجال انه علم الغرب المختص بالشرق بجميع مجلاته بدا بالدراسات اللغوية والترجمات والاهتمام بالكتب المقدسة ليتوسع بعد ذلك للتاريخ والآداب والعمارة والفنون وباقي الجوانب وقد ازدهر مع القرن 19م بحيث زاد الاهتمام بالشرق وحضارته في المجالات المذكورة سابقا لتظهر بعد ذلك كتب تختص بطبيعة الاستشراق وتاريخه وحضارته المختلفة وبناء على هذا نستعرض في هذا الفصل الجوانب النظرية والفكرية للاستشراق عبر الإحاطة بالأبعاد والتجليات المعرفية لإشكالية الاستشراق وبما ان دراستنا تتعلق بالفن التشكيلي الجزائري مربوطة بالاستشراق فإننا سنتطرق الى الاستشراق في الفن التشكيلي عامه والاستشراق في الفن التشكيلي الجزائري.

1.2. الاستشراق وإشكالية المصطلح (مقاربة مفاهيمية)

▪ 1.1.2. تعريف الاستشراق:

- لغة:

بالعودة إلى القرآن الكريم نجد أن كلمة "الشـرق" قد ظهرت في مواضـع عديدة (مشـرق والمشـرق ومشرقين والمشرقين وشرقية والإشراق وأشرقت)، والتي دائما معناها يدل على الجهة المعاكسة لاتجاه الغرب، وهو موضع شروق الشمس، حيث ورد في قوله تعالى: "وأشرقت الأرض " [الزمر: 68] بمعنى: أنارت بنور الشمس.

وفي حديث ابن عباس –رضي الله عنه–: "نهي عن الصلاة بعد الصبح حتى تشرق الشمس، أي حتى تطلع الشـمس، وإن أراد الإضـاءة فقد ورد في حديث آخر: (حتى ترتفع الشـمس)، والإضـاءة مع الارتفاع"(رواه البخاري).

أما بالنسبة للمعاجم اللغوية العربية، فقد وردت عدة تعريفات للاستشراق، فنجد "الاستشراق" لغة كلمة مأخوذة من "الشرق"، فقد جاء في لسان العرب في مادة "شرق": "شرقت الشمس شروقا طلعت، والشرق أو الجهة التي تشرق منها الشمس، والمشرق مثلا، وفي النسبة مشرقي (بفتح الراء وكسرها)، والشرقة والمشرقة موضع القعود في الشمس بالشتاء، وتشرق: أي جلس فيه، أشرق دخل وقت شروق الشمس، وأشرقت الشمس: أضاءت، واسم الموضع المشرق أضيف لكلمة المشرق "است"، التي تعني طلب الشيء، ويهدف الاستشراق في معناه اللغوي إلى طلب الشرق (الزيادي، 2002، صفحة 17).

وفي معجم لسان العرب" التشريق" هو: الأخذ في ناحية الشرق، يقال: شتان بين مشرق ومغرب، وشرقوا: ذهبوا إلى الشرق، أو أتوا الشرق، وكل ما طلع من المشرق فقد شرق، فالشرق إذا يرمز إلى ذلك الحيز المكاني من الكون، وهو الشرق حيث نستنتج أن الشرق هي الأرض التي تقع شرق الغرب" (ابن منظور الإفريقي، 1985، صفحة 773).

أما في قاموس المحيط، نجد: "الاستشراق مصدر من الفعل السداسي استشرق وأصله (ش رق) والألف والتاء والسين إذا أسبقت الفعل الثلاثي أفادت الطلب" (الفيروز آبادي، 2005، صفحة 310) ، وعلى هذا فالاستشراق هو طلب الشرق، واستشرق تعني اندمج في مجتمعات الشرق، وصار منهم، ويراد بها كل عالم غربي يطلب علوم الشرق ولغاتهم، ومعارفهم وآدابهم وفنونهم.

والاستشراق في معجم مختار الصحاح، مأخوذ من (شرق) يقال شرقت الشمس إذا طلعت وهي أيضا مشرق الشمس، والشرق خلاف الغرب، والشروق كالطلوع وشرق يشرق شروقا، ويقال لكل شيء طلع من قبل المشرق" (الرازي، 1986، صفحة 141).

وفي معجم الوسيط "شرق": " شرقت الشمس تشرق شروقا وشرقا : طلعت، دائم الموضع : المشرق ... والتشريق: الأخذ في ناحية المشرق، يقال: شتان بين المشرق والمغرب، وشرقوا ذهبوا إلى المشرق، وكل ما طلع من المشرق فهو شرق، وفي الحديث (لا تستقبلوا القبلة، ولا تستدبروها ولكن شرقوا أو غربوا) (منتصر، الصوالحي، أنيس، و خلف الله، 2004، صفحة 480) .

بالنسبة للمعاجم الغربية، نجد في معجم Le petit Larousse فقد جاءت كلمة "الاستشراق" بالفرنسية مع كتابة الحرف الأول بالنمط العريض Orient وتعني" مجموعة البلدان الآسيوية مقارنة بأروبا، أو ما يسمى بالمشرق الكبير، أما شرقي أو مشرقي جمع شرقيون، مشرقيون Orientaux/Oriental ، صفة لكل ما يتواجد بالشرق" (Larousse, 2006, p. 567).

واللفظ Orient في الدراسات الأوروبية يشير إلى منطقة الشرق المقصودة بالدراسات الشرقية بكلمة " تتميز بطابع معنوي وهو : Morgenland وتعني بلاد الصباح ، ومعروف أن الصباح تشرق فيه الشمس ، وتدل هذه الكلمة على تحول من المدلول الجغرافي الفلكي إلى التركيز على معنى النور واليقظة ، وفي مقابل ذلك نستخدم في اللغة كلمة Abendland ، وتعني بلاد المساء لتدل على الظلام والراحة " (مطبقاني، 1995، صفحة 14) .

- **اصطلاحا:**

مصطلح الاستشراق (Orientalisme) من المصطلحات التي يصعب تحديد مفهومها، فهو يطلق على حركة فكرية جمعت بين المتناقضات، وكانت مشبوهة الوسائل والغايات، حركـــة تتغير بتغير الزمان، وتتلون منسجمة متناسقة مع السياسة والسلطان، لا ثابت فيها، روادها مختلفون، فبعضهم قيل عنه متعصب أفّاك، وبعضهم قيل عنه مُنصف معتدل، وبعضـــهـــم حسنت نواياه، وخابت مقاصده، ولهذا انقسم الباحثون عرب، وغرب في تحديده.

لم يتفق الباحثون على تحديد بداية تاريخية للاستشراق، ومرد ذلك إلى أن الدراسات الاستشراقية التي كانت تسبق ظهور المصطلح بزمن طويل، يصل إلى قرابة ألف عام "فالاستشراق بتعبير موجز: هو دراسة يقوم بها الغربيون لتراث الشرق، وبخاصة كل ما يتعلق بتاريخه ولغاته وآدابه وفنونه وعلومه وتقاليده وعاداته، أما المستشرق فهو ذلك الغربي الذي يدرس تراث الشرق، وكل ما يتعلق به وبعلومه"(مطبقاني، 1995، صفحة 06).

وعليه فالاستشراق دراسة يقـــوم بها غير الشرقيين لتراث الشرق، إذا ما أجزنا المفهوم الواسع للاستشراق والـــذي يعنينا – كما يقول الدكتور محمود حمدي زقزوق–: " هـــو المعنى الخاص لمفهوم الاستشراق الذي يعني الدراسات الغربية المتعلقة بالشرق الإسلامي في لغاته وآدابه وتاريخه وعقائده وتشريعاته، وحضارته بوجه عام"(زقزوق، 1997، صفحة 18)، وهذا هو المعنى الذي ينصرف إليه الذهن في عالمنا العربي والإسلامي، عندما يطلق لفظ استشراق، إلا أن الملاحظ أن هناك اختلافا وتباينا في تحديد مفهومه في كتابات المفكرين العرب، وحتى الغربيين، ذلك لأن المنطلقات تختلف من جهة لأخرى، وسنحاول إعطاء بعض المفاهيم التي خص بها الاستشراق عند العرب والغرب، من حيث:

أولا/ التعريف العربي للاستشراق:

عرف الاستشراق بعدة تعاريف، من قبل الباحثين العرب والمسلمين، وذلك بسبب اختلاف التوجهات الفكرية، فمنهم من يرى أنه عبارة عن دراســـة، يقوم بها بعض المفكرين الغربيين، وهو ما ذهب إليه الدكتور حسن حنفي في قوله: " تلك المحاولة التي قام بها، ويقوم بها بعض مفكري الغرب للوقوف على معالم الفكر الإسلامي، وحضارته وثقافته وعلومه، كما يطلق لفظ مستشرق على المفكرين المنشغلين بدراسة علوم الشـــرق، وتاريخه وحضارته وأوضاعه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومصطلح شرق يشمل الشرق الأدنى، والأوسط والأقصى"(النعيم، 1997، صفحة 17).

ومن الدارسين من نظر إلى الاستشراق نظرة دينية، فقد وصفهم أحمد عبد التواب بالكفر، ويرى أن الاستشراق عبارة عن " دراسات أكاديمية يقوم بها غربيون كافرون– من أهل الكتاب بوجه خاص – عن الإسلام والمسلمين، من شتى الجوانب: عقيدة، أو شريعة، أو ثقافة، أو حضارة، أو تاريخا، ونظما وثروات وإمكانات، وغيرها، بهدف تشويه الإسلام، وتضليل المسلمين، وفرض التبعية الغربية، وتبريرها بدراسات، ونظريات تدعي العلمية، وتزعم التفوق العنصري، والثقافي (مطبقاني، 1995، صفحة 21)".

فالمفهوم العام للاستشراق لا يخرج عن كونه دراسات قام بها الغربيون لمعرفة الشرق من جميع جوانبه، وهو التخصص في فروع المعرفة المتصلة بالشرق، وهو ما يطلق عليه عادة المفهوم الأكاديمي، وقد اختلفت اتجاهات، وانشغالات المستشرقين، فقد اهتم – بالشرق قديما وحديثا– الرحالة، والمبشرون، والضباط، والإداريون الاستعماريون، واللغويون، واللاهوتيون، وعلماء الآثار، والأنثروبولوجيون، ومؤرخو الحضارات والتربويون، والرومانسيون، ورجال المخابرات، والسياسيون، والمهتمون بالشرق كافة.

بينما يراد بالاستشراق اليوم حسب أحمد حسن الزيات " دراسة الغربيين لتاريخ الشرق، واسمه ولغاته، وآدابه، وعلومه، وعاداته، ومعتقداته، وأساطيره" (بارت، 1968، صفحة 11) وهو ما ذهب إليه كل من أحمد الإسكندري، وأحمد أمين في تعريفهما للمستشرق، بأنه " كل من تجرد من أهل الغرب لدراسة بعض اللغات الشرقية، وتقصي آدابها، طلبا لمعرفة الأمم الشرقية، من حيث أخلاقها وعاداتها وتاريخها وديانتها، وعلومها وآدابها وغير ذلك من مقومات الأمم "(بارت، 1968، صفحة 12) .

أما مالك بن نبي، فيفصل في مفهوم الاستشراق، حين أكد على ضرورة تحديد المصطلح أولا، معرفا إياه بقوله: " إننا نعني بالمستشرقين: الكتاب الغربيين الذين يكتبون عن الفكر الإسلامي، وعن الحضارة الإسلامية، ثم علينا أن نصنف أسماءهم في شبه ما يسمى طبقات على صنفين:

- **من حيث الزمن:** طبقة القدماء مثل: جرير دوربياك، والقديس توما الأكويني، وطبقة المحدثين مثل: كاردوفو وجولدسيهر.
- من حيث الاتجاه العام نحو الإسلام والمسلمين في كتابتهم: فهناك طبقة المادحين للحضارة الإسلامية وطبقة المنتقدين لها، والمشوهين لسمعتها".(بن نبي، 1969، صفحة 06)

ويتوسع علي عناني في فهمه للاستشراق فيقول: " من صيغة هذه الكلمة تعرف أن المستشرق هو المشتغل بالعقليات الشرقية، سواء أكانت سامية، أو غير سامية، ولكن هذه الكلمة في اصطلاح العلماء والأدباء تطلق على المشتغل بالعقليات السامية خاصة، ويتبع ذلك البحث في اللغات السامية"(السباعي، 1968، صفحة 17).

أما أحمد الشرباصي فيرى أن: " المستشرقين قوم من أوربا، نسبوا أنفسهم إلى العلم، والبحث، وشغلوها في أغلب الأحيان بالبحث في التاريخ والدين والاجتماع، ولكل منهم لغته الأصلية التي رضع لبانها من أمه وأبيه ومجتمعه وبيئته، فصارت له " اللغة الأم " كما يعيرون، فهو يغار عليها، ويتأثر بها، ولكنه مع ذلك تعلم اللغة العربية بجوار لغته الأصلية، ليدرس حضارة الشرق، وعلومه، وآدابه(السباعي، 1968، صفحة 18) ".

وفق تلك التعريفات، يمكن القول إن الاستشراق هو تلك الدراسات الغربية للشرق الإسلامي، وبمعنى أقرب هو محاولة بعض المفكرين اختصاره في دراسة الإسلام وحضارته، ورغم الكتابات حول الاستشراق، لم تكن وخزانتها ذات بال، لأنها كانت تنطلق من ردود فعل عاطفية، ولم تستطع تفجير هذا الخطاب من داخله، وتشكيل خطابا جديدا، ورؤية متبصرة لطبيعة الاستشراق، إلا أن ثمة لحظات كان لها الدور في تغيير التصور العام للاستشراق، سواء في المنظومة الفكرية العربية أو المنظومة الفكرية الغربية، فقد كانت هناك محاولات للوقوف مع الذات، وإعمال الفكر، وتيقظه، ويمكن أن نستدل على ذلك بهذين الموقفين:

- **الموقف الأول:** يتعلق بجمال الدين الافغاني حول المقال السدي كتبه أحد الجزائريين المقيمين بفرنسا ردا على المفكر رينان والذي تمحور حول اتهام المسلمين بالعجز العقلي، واتهام الإسلام بازدراء العلم والفلسفة واضطهادهما، ورد ذلك إلى عوامل عرقية وعنصرية، فدحض الأفغاني هذه التهم في مقال نشره في الصحيفة ذاتها 18 أيار 1883م، يقول فيه: " إن المرء ليتساءل – بعد أن يقرأ المحاضرة عن آخرها – أصدر هذا الشيء عن الديانة الإسلامية نفسها، أم كان منشأه الصورة التي انتشرت بها الديانة الإسلامية في العالم، أم أن أخلاق الشعوب التي اعتنقت الإسلام أو حملت على اعتناقه بالقوة، وعاداتها وملكاتها الطبيعية هي جميعا مصدر ذلك" (كامل، 2022).
- **الموقف الثاني:** يتعلق هذا الموقف بالشيخ محمد عبده الذي حاور رينان حول ادعاءاته السلبية في علاقة الإسلام بالعلم ويدعم هذا الرأي مجموعة من موقف أخرى منها مواقف محمد البهي في كتاباته المختلفة عن علاقة الاستشراق بالاستعمار والتنصير، موقف مالك بن نبي الذي ضيق الخناق على المستشرقين بدون تمييز .... فكلهم يتحمل خطيئة التأثير سلبا على الفكر الإسلامي فأما اللحظة الأولى فهي لحظة أنور عبد الملك (1963م) حيث نشر مقالته الشهيرة " الاستشراق مأزوما " في مجلة ديوجين Deogene رقم العدد 44 (1963م) ، وقد ترجمت هذه المقالة إلى العربية من قبل الأستاذ محمد قبيسي بعنوان " الاستشراق في أزمة "(كامل، 2022)، ونشرت في مجلة الفكر العربي في عدد 31 سنة 1973، وهو عدد خاص عن الاستشراق، فقد تضمنت أفكارا

نقدية جدية باب تفكيك بعض أوليات الخطاب الاستشراقي والسعي لرد الاعتبار إلى الذات التي تقوم داخل هذا الحطاب في مقام الموضوع ومن اهم تلك الأفكار.

مما يتضح من هذه المواقف أن الاستشـــــراق تعـبير إيديولوجي، متقـدم عـن المحوريـــة الأوربية Européocentrisme القائمة أســاســا على تضــخيم المركز الأوربي من حيث الوضــع، والوظيفة وتهميش ما سواه، مما ينتج عنه على الصعيد المعرفي التنقيص مـن شـأن الدارسين والباحثين القوميين، وتسييد الكتابات الاستشراقية بدعوى علميتها وتقدمها المنهجي، والتي ينتج عنها بحسب ما تستند عليه هذه الموقف ما يلي:

- التبعية الاستشراقية للاستعمار والتنصير والصهيونية.
- تطور العلوم الاجتماعية والإنسانية في الغرب.
- غياب المنهج في الدراسات الاستشراقية(كامل، 2022) .

لعل أكثر الدراسات جرأة في هذا المقام، الدراسة التي قام بها إدوارد سعيد في كتابه " الاستشراق "، حين وصل ببحثه إلى الكشف أن الطموح الغربي الحقيقي، والذي يتجاوز حدود الدراسة العلمية، كيف لا وهو قد عاش في الغرب مدة طويلة وخبره، فالاستشراق –حسبه–"قراءة الشرق بمنطق سلطوي، يؤسس للتمييز بين نمط المعرفة الغربية، التي توصـــف دائما بالعقلانية، وبين الثقافة الشـــرقية التي بدت في كل التقارير الاستشراقية عنوانا لنمط التفكير الأسطوري، ونموذجا لعقـــل لا يمتلك الربط بين البرهان، وبين المقدمات والنتائج" (Edward, Orientalism, 1979, p. 05).

لذلك كله فلا يمكن فهم المناقشة الاستشراقية، أو المناقشة الدائرة حول الاستشراق بين المثقفين العرب من جهة، والمستشرقين من جهة أخرى، إلا إذا تم وضع المصطلح ضمن إطاره العام، المتمثل في الصراع الكائن بين الشرق والغرب، فالخطابات تعبير عن الجهة التي تطلقها، أو تصدر عنهـــا، والخطابات العربية الإسلامية تعبير عن العـــرب والمسلمين، مثلما أن الخطابات الاستشراقية تعبر عن الجهة الغربية، وعن مصالحها وامتيازاتها، والحرب لا تكـون فقط بواسطة الأسلحة النارية، والحرب الاقتصادية والماديـــة، وإنمـــا تكون بواسطة الخطابات الكلامية والفكرية "(الزيادي، 2002، صفحة 43).

- **التعريف الغربي للاستشراق:**

إذا كان الاستشراق قد أخذ أبعادا مختلفة لدى المثقفين العرب، الذين نظروا إليه برؤى تشكلت بحسب انتماءاتهم الفكرية، وحسب تكوينهم الثقافي، وردود الفعل التي كان يتخذها هؤلاء المثقفين كلما كان الموقف يتطلب ذلك، فإن التعاريف التي صدرت عن المستشرقين، أو الدارسين الغربيين وحتى القواميس المختلفة لا تنفي الطابع العلمي عن مختلف الدراسات الاستشراقية، كما أنها لا تختلف كثيرا عن المواقف العربية.

من المفاهيم الغربية عن الاستشراق، يمكن أن نذكر المستشرق الفرنسي مكسيم رودسون ومفهومه عن الاستشراق حين عرفه بأنه محاولة:" إيجاد فرع متخصص من فروع المعرفة لدراسة الشرق، والحاجة كانت ماسة لوجود متخصص للقيام على إنشاء المجلات، والجمعيات، والأقسام العلمية" (عمر فوزي، 1998، صفحة 109)، وهو ما يؤكده ميكائيل انجلو جودي، في قوله " ليس صاحب علم الشرق، أو المستشرق الجدير بهذا اللقب الذي يقتصر على معرفة بعض اللغات المجهولة، أو يستطيع أن يصف غرائب عادات بعض الشعوب، بل أنه هو من جمع بين الانقطاع إلى درس بعض أنحاء الشرق، وبين الوقوف على القوة الروحية والأدبية الكبيرة، والتي أثرت على تكوين الثقافة الإنسانية، وهو من تعاطى درس الحضارات القديمة، ومن أمكنه أن يقرر شأن العوامل المختلفة في تكوين التمدن في القرون الوسطى، أو في النهضة الحديثة" (الفيومي، 1993، صفحة 144).

من هنا نلحظ أن لا اختلاف بين المستشرقين في علمية العمل الذي يقومون به، والمتمثل في دراسة الشرق من حيث جوانبه الحضارية، واكتشاف ذات المنطقة، ولذلك نجدهم يفتخرون بما أنجزوه في ميدان التحقيق والنشر، والتعريف بالثقافة العربية الإسلامية، ونفي علاقتهم بالدوائر الاستعمارية والتنصيرية، خاصة حين أظهر العرب ردود أفعال، ومواقف حيال الاستشراق وعلاقته بالدوائر المشبوهة كالمخابرات والاستعمار، فبرزت إثر ذلك مواقف، وانسحاب من هذا التصنيف.

يأتي أثر كتاب إدوارد سعيد بالغا في تغيير مواقف المستشرقين، إلى درجة أنهم أضحوا في سباق لنفي التسمية عنهم، وفي هذا يقول محمد موفق الأرناؤوط: "لم يعد من المبالغة القول: أن كتاب إدوارد سعيد "الاستشراق" أصبح يؤرخ به، أي ما قبل، وما بعد الاستشراق حيث إن صدور هذا الكتاب بطبعاته المختلفة أثر، ولا يزال يؤثر سواء في دوائر الاستشراق، أو في دوائر البحث حوله، مما أنتج ما يمكن أن يسمى " مراجعة الاستشراق". (العالم لطفي، 1990، صفحة 15)

نتيجة لذلك بدأ المصطلح في التقلص، وحتى تغييره، وقطيعة الانتماء إليه، وممن يمكن الاستشهاد به المستشرق الفرنسي أندري ميكال (1929 م) الذي يرفض أن ينتمي إلى هذا التصنيف، ويرد على من يصنفه ضمن المستشرقين بقوله: " أنـــا أجهـــل معنى تعبير الاستشراق تاريخيا، الاستشراق يعني أن باحثا غربيـــا يقـــوم بأبحـــاث حـــول الشرق، والشرق يمكن أن يكون العالم العربي أو الصين، أنا لست مستشرقا، وأرفض هذه الكنيسة، أنا عروبي سحرني الأدب العربي، فانكببت عليه بحثا ودراسة" (الزيادي، 2002، صفحة 63)، ويقول في موضع آخر: "لست مستشرقا اهتمامي يدور حول اللغة والأدب العربيين، خاصة الكلاسيكي، أي حتى القرن التاسع عشر، فأنا متخصص في اللغة والأدب العربيين[...] في النهاية، إذا شئت، فأنا أفضل أن يطلقوا على لفظ مستعرب أكثر من مستشرق" (Edward, Orientalism, 1979, p. 18).

من جهته يتنكر أندريه ميكيل لمصطلح الاستشراق، وفق رؤية عبر عنها في قوله: "أنه غريب ولا يعرفه ولا علاقة له به، وأن ما يهمه هو المشـــرق وحده بل العالم العربي من المحيط إلى الخليج، أدبه ولغته وحضارته، وهو يحاول أن يتخصص فيه على الأقل" (العالم لطفي، 1990، صفحة 16)، مع الموقف ذاته نجد المستشرق الفرنسي دوميميك شوفالييه (1928م) حين يحمله تبعات تاريخية، ليست إيجابية، إذ يرى أن كلمة مستشرق اتخذت ملامح جدالية خلافية في السنوات الأخيرة، ويعزوها بعضهم إلى الإمبريالية، حيث يقول "أنا اعتقد أن الاستشراق وجد من زمن بعيد في الغرب" (إغناطيوس، 2016، صفحة 12).

فيما رفض المستشرق الفرنسي مكسيم رودنسون (1910م–2004م) التحدث عن مصطلح لا وجود له، فبالنسبة له "توجـــد أنظمـــة علميـــة، لهـــا موضوعاتها وإشكالياتها النوعية، مثل علم الاجتماع ، وعلم الاقتصاد السياسي، والألسنية، والإناسة، والفروع المختلفة للتاريخ " (الفيومي، 1993، صفحة 162).

كما يستنكر المستشرق الفرنسي جاك توبي على من يدعوه بالمستشرق بقوله: " مستشرقا لا، كما لا أعرف إذا كـان مـا يـزال هناك وجـود لبعض المستشرقين أم لا، هـذا مصطلح قـديم.. بالنسبة إلي لست مســتشــرقا، ولكني مـــــؤرخ للعلاقات الدولية، وفي هذا الإطار أرخت للمنطقة العربية في فترة محدودة " (إغناطيوس، 2016، صفحة 14)، ويعترف المستشرق الفرنسي دانيال ريـــــج بكراهية المسلمين والعرب لمصطلحي: الاستشراق والمستشرق، ويشير إلى "تطابق مصطلح الاستشراق مع لفظ الاستعماري في ذهن المسلمين" (الفيومي، 1993، صفحة 164).

هكذا مـــســـت هـــذه التراجعات في ميدان العمل الاستشراقي أقطاب الاستشراق، فأصبحوا ينسلون الواحد وراء الآخر من هذه التسمية، التي أصبحت في رأيهم لا تشرف صاحبها، واختاروا تسميات أخرى تتناسب وتخصصاتهم المختلفة، فها هو كلود كوهين لا يرى نفسه مستشرقا، بل مؤرخا للإسلام من العصر

العباسي إلى العصر العثماني، ويجيب عمن سأله عن الاستشراق، بأنه – أي الاستشراق – لم يعد يتلاءم والواقع ولذا ينبغي إعادة النظر في دلالته التاريخية، أما المستشرق الروسي أغناطيوس كراتشوفسكي (1883- 1951) فقد أسس الاستعراب الروسي الجديد، وهو يتهرب مما يسمى بالاستشراق ، بل ويكتب كتابا يعنونه بـ"الاستعراب الروسي"، الذي يقول فيه: " العصر الجديد في تاريخ الاستعراب الروسي يبدأ من المرسوم الجامعي سنة 1804م. (خفاجي ، 1989، صفحة 65)

لو تم تتبع كلمة "مستشرق" تاريخيا، لوجدنا أن أول استعمال لها كان سنة 1630 م، حيث أطلقت على أحد أعضاء الكنيسة الشرقية أو اليونانية، وفي سنة 1691 م، نجد " أنتوني وود " Anthony Wood " يصف " صموئيل كلارك Samuel Clarke " أنه استشراقي، يعني أنه عرف بعض اللغات الشرقية، ومن خلال المجادلة التعليمية بالهند التي حسمها تقرير " ماكولي " الشهير سنة 1834 م فقد ناد المستشرقون حينها بتعليم اللغة، والأدب الهنديين، بينما سعى معارضوهم إلى أن تكون الإنجليزية أساس التعليم بالهند" (عمر فوزي، 1998، صفحة 30)، أو ما يسمى بالأنجلوسكسونيي Les Anglophone، أما قاموس أوكس فورد الجديد فيحدد المستشرق Orientaliste بأنه من تبحر في لغات الشرق و آدابه علما أن كلمة "الاستشراق ظهرت في اللغة الإنجليزية حوالي 1779 م، كما دخلت كلمة الاستشراق في معجم الأكاديمية الفرنسية في سنة 1838 م وتجسدت فكرة نظام خاص مكرس لدراسة الشرق" (عمر فوزي، 1998، صفحة 32).

ويعرف " إغناطيوس (إينياتسيو) جويدي Ignatius (Inacio) Guede " علم الاستشراق بأنه الوسيلة لدرس كيفية النفوذ المتبادل بين الشرق والغرب، وصاحب هذا العلم هو الذي يكون على دراية جيدة ومعرفة ببعض اللغات المجهولة، ويستطيع أن يصف عادات بعض الشعوب" (إغناطيوس، 2016، صفحة 72).

ويرى فولف ديتريش فيشر Wolfdietrich Fischer "أن المستشرق هو ذلك الباحث الذي يحاول دراسة الشرق، وتفهمه ولن يتأتى الوصول إلى نتائج سليمة في هذا المضمار، ما لم يتقن لغات الشرق. (فيشر ، 1662، صفحة 07)"، كما يعرض المستشرق الألماني " هارتموت أوتو بوبتسين Hartmut " Otto Bobtsen لمفهوم الاستشراق، فيقول " الاستشراق مفهوم شامل لنشاط الدراسات الاستشراقية في أوروبا" (العالم لطفي، 1990، صفحة 17)، كما ورد في موسوعة لاروس تعريف المستشرق في مادة Orientaliste بأنه "العالم المتضلع في معرفة الشرق ثقافته وآدابه" (خليل أحمد، 1964، صفحة 34).

ويقول رولان بارت:Roland Barthes "الاستشراق علم يختص بفقه اللغة، وكلمة شرق تعني مشرق الشمس، وعلى هذا يكون الاستشراق هو علم الشرق أو علم العالم الشرقي، والشرق الذي يختص به

الاستشراق مكانه جغرافيا الناحية الشرقية، وعلم الاستشراق يهتم بالبلدان الشرقية دون غيرها" (بارت، 1968، صفحة 11).

وعليه فإن أغلب التعريفات الغربية لمصطلح الاستشراق لأنه علم يختص بدراسة الشرق بجميع مجالاته من قبل الغرب بحيث يعتبر محور لدراساتهم المختلفة.

- **التعريف الإجرائي:**

يأتي مصطلح "الاستشراق" كتعريف إجرائي ليدل على أنه حقل معرفي، وإبداعي ضخم، نشأ في الغرب لدراسة العلوم، والآداب والفنون والثقافات، وهو مصطلح قد ظهر حديثا، إذا قورن بوجوده كنتيجة لتفاعل واحتكاك الشرق بالغرب، لظروف تاريخية وعوامل جغرافية، ذلك أنه لم يتداول إلا في مطلع القرن التاسع عشر، ويعتبر الاستشراق أسلوبا للتفكير، يرتكز على التمييز الثقافي، والعقلي والتاريخي والعرقي بين الشرق والغرب.

أدى هذا المفهوم العرقي بعدد كبير من الكتاب، والفلاسفة والسياسيين و حتى الاقتصاديين، ورجال الحكم والإدارة أيام الاستعمار إلى أن يتقبلوا فكرة التمييز بين الشرق والغرب ، كنقطة انطلاق لإقامة نظرياتهم وكتاباتهم الاجتماعية، ودراساتهم المختلفة عن النمو الاقتصادي للشرق، إلا أن هذا المفهوم يجعلنا نتوقف عند طبيعة الكتابات الغربية عن الشرق، والتمعن في مناهجها العلمية، فالعديد منها قد تخلى عن الالتزام بالمنهج العلمي، فحمل جهلا، وزيفا عن الإسلام ، ككتابات " دانتي "، و" نبيه " و" ماركس "، حينما جعلوا الأديان كلها في مرتبة واحدة، فالاستشراق الذي يقوم على منهج علمي لا يتفق والمفهوم الذي يقوم على التمايز العرقي، والعقلي والثقافي بين الشرق والغرب، وهذه العرقية كانت من أهم موضوعات الاستشراق ومدخلا سهلا للاستعمار، واستغلال الشعوب، وباسم التميز العرقي أعلن الغرب وصايته على الشرق، واستباح حرماته، واستغل ثرواته .

- **2.1.2. نشأة الاستشراق:**

إن مفهوم الاستشراق واسع، وله مراحل تاريخية، وحقب مختلفة في مناطق متعددة حول أسيا وإفريقيا بالنسبة للمنطقة الجغرافية، والإسلام في أنحاء العالم، وهذا ما يضع " بلاد المسلمين في العالم، وحتى في أفريقيا وأوروبا وأمريكا أيضا موضع دراسة المستشرقين " (ساسي، 2002، صفحة 18)، أي بغض النظر عن الروابط المكانية والزمانية، ولكن بتمثل الارتباط الإيديولوجي في قراءة العقل الغربي للعالم الشرقي، في ظل سلطة يسميها الجابري "سلطة الاستشراق" أي فكرة الغرب عن الشرق، تجسدت عبر مراحل تاريخية.

اختلفت النظـرة حـول نشأة الاستشراق، وتحولاته التاريخية بين الباحثين، إذ نجد عدة اتفاقات مختلفة في زمان نشأته، بين المفهوم أو الدلالة على ذلك المفهوم، إذ تنقسم تلك النظرات لعدة أقسام، فهناك من أرجع تاريخه إلى القرون الأولى بعد الإسـلام، استنادا إلى كتابات بعض المسـيحيين عن الإسـلام، أو أبعد من ذلك قبل الميلاد، من خلال التداخل بين الأساطير والملاحم والتأثر بها، وبين مفاهيم الحب والفلسفة عند أفلاطون (مراد، 2022، صفحة 122).

فهناك من يـــرى أنه بدأ مع سفر مجموعة من الرهبان للأندلس طلبا للعلم والنور والهدايـــة أمثال الراهب الفرنســي (جريرت) الذي انتخب بابا لكنيسـة روما 999 م، الحروب الصـليبية وما جاء من احتكاك سياسـي وديني بين الإسـلام والنصـرانية، الحروب بين المسلمين والنصـارى في الأندلس بعد استيلاء الفونسو السادس على طليطلة عام 1056 م (فاروق النبهان، 2012، صفحة 09).

هناك من يرى أن نشـأة الاسـتشـراق تعود إلى القرن الثاني عشـر للميلاد، إذ كانت أول ترجمة القرآن إلى اللغة اللاتينية سنة 1143 م، في أول بوادر الترجمة التي انطلقت من بطـرس المحترم، نتيجة التبشير بعد الحروب الصـــلبية، " أمثال ذلك " قصـــة تريســـتون وايزولد بدأت تفتن الروح العربية منذ القرن الثاني عشـــر الميلادي بينما عرفت قصص العذريين في القرن السادس أو السابع الميلادي (فاروق النبهان، 2012، صفحة 10).

هناك من يرى أن بدايات الاستشراق بعد سقوط القسطنطينية عام 1453 م إذ وقف الإسلام، والتقاليد آنذاك سدا مانعا لانتشار النصرانية، ودراسة اللغة العربية، والآداب، وفهم العادات وقد أطلقت أنتوني ورد كلمة "مستشرق" على صموئيل كلارك في أول مؤتمر من الغرب عام 1630، وظهرت بعد ذلك في قاموس اللغة الإنجليزية عام 1779م (الخربوطلي، 1988، صفحة 26).

إلا أن الرأي الأرجح أن الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي في القرن الثامن عشر هو الذي جعله ينصب على دراسة الإسلام، وترجمة القرآن الكريم، وكذلك الكتب الأدبية والعلمية، فعقد أول مؤتمر للاستشراق عام 1873م باريس (الخربوطلي، 1988، صفحة 29).

أما عن بداية الاستشراق يقول سامي سالم الحاج في كتابه "نقد خطاب الاستشراق" أنه كان منذ القرن السادس قبل الميلاد، إلى عهد الكنعانيين، إذ بدأ اليونانيون والإيرانيون صلاتهم التجارية ثم الثقافية، وأول مؤرخ تاريخي مستشرق يسمى هيرودوت، الذي لقب بأب التاريخ، ومن ثم بدأت حملات الإسكندر المقدوني، في حين يرى محمد حمدي زقزوق في كتابه "الاستشراق والخلفية الفكرية" أن الإسلام بمجرد ظهوره دعا الآخر إلى التعرف إليه، وفي ذلك يرى كل من محمد دسوقي، ونجيب عفيفي أن الاستشراق بدأ في

الأندلس من خلال بالفتوحات الإسلامية، أي منذ القرن الثامن حتى العاشر، واعتقد عفيفي أن تاريخ الاستشراق يقدر بألف عام، وأن أول عالم مسيحي مستشرق في العلوم لإسلامية هو يوحنا الدمشقي 749 – 776م. (ساسي س.، 2001، صفحة 22)

هناك من يرى أنه بدأ في القرن الحادي عشر الميلادي بنشاط القس الفرنسي بطرس المحترم 1092 – 1152، الذي ترجم أول معاني القرآن إلى اللغة اللاتينية عام 1143 م، ويرى آخرون أن الاستشراق بدأ مع أول تأسيس للمراكز، والدراسات في القرن السادس عشر، أي على مدى القرون الأربعة الأخيرة في أمريكا وأروبا، أما الآخرون فقد دونوه مع تدوين كلمة الاستشراق، والمعاجم الغربية بمنتصف القرن الثامن عشر، إذ أصبح علميا بعد ما كانت النظرة أحادية إسلامية تخيلية. (ساسي س.، 2001، صفحة 25)

فيما يتفق إدوارد سعيد على إن الاستشراق اللاهوتي الرسمي، قد بدأ وجوده حين صدور قرار مجمع فينا الكنسي سنة 1312 م وذلك بإنشاء عدد من كراسي اللغة العربية في عدد من الجامعات الأوربية. (ادوارد، 1980، صفحة 32)

فالاستشراق بدأ في أحضان الكنسية، وتغير حسب التطورات، والتحولات التي شهدتها الساحة الغربية من ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية، وكثيرا ما وردت كلمة "الاستشراق" في الدراسات، فقد جعل إدوارد سعيد ثلاث دلالات للاستشراق، الدلالة الأولى هي : كل من يقوم بتدريس الشرق، أو الكتابة عنه، أو البحث عنه، أو فيه أحيانا، بأي علم (الإنسان – الاجتماع – التاريخ – فقه التاريخ – الخ)، والثانية: أسلوب من الفكر القائم على تميز وجودي، ومعرفي بين الشرق والغرب، أمثال روايات ومسرحيات ونظريات سياسية مثل مسرحيات أسخيلوس، وفيكتور هوغو، وطروحات ماركس، والثالثة هي أسلوب غربي يهدف إلى السيطرة على الشرق، وبسط السيادة عليه، وجعل الشرق مكبلا.

لذلك اكتسب كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد أهمية استثنائية، نظرا لما ينطوي عليه من رؤى غيرت نظرتنا إلى الاستشراق، بحيث إن المراجعة العربية للكتاب أشارت إليه كبطل من أبطال العروبة، ومدافع عن المقهورين والمظلومين، ذلك أن إضافة إدوارد سعيد تكمن في كونه لم يتساءل عن ماهية الاستشراق ومتى بدأ؟، ولم يبحث عن تعريف مميز له، ولا عن نظرية إضافية له على غرار المفكرين، وإنما تساءل عن إرادة المعرفة، التي على الرغم من كونها حكمت مجموع تصورات المستشرقين، وحركت جل مناهجهم ووجهت كل تاريخ الاستشراق، فإنها ظلت ظاهرة تعمل في صمت، وخفاء حتى أثارها سعيد، وهو ما أكده جمال مفرج في كتابه "المعرفة والقوة: كطريقة علمية للهيمنة" (مفرج، 2009، صفحة 23)، حيث لأول مرة توجد دراسة للاستشراق لا

تهتم بما تقوله كلمات المستشرقين، وإنما تهتم بكشف النوازع الحيوية التي تقف وراءها (الحداد، 2016، صفحة 23).

سعى إدوارد إلى توضيح أن العلاقة التي تقوم عليها عملية التأويل للشرق، أو معرفته، تتصف بالعنف وأن معرفة الغرب بالشرق لم تكن أبدا أمرا مختلف الإرادات، وكشف يبين أنها خضعت للتحريف، والأخطاء من مختلف الإرادات، وأن أصلها نفسه كان بمثابة فعل من أفعال السلطة (زماني، 2010، صفحة 43)، ويعطي سعيد تطبيقا لذلك في كتابه فيقول: "ليس ثمة ما سري أو طبيعي حول السلطة، فهي تتشكل، وتفيض، وتنتشر، وهي أدائية، وهي ذات مكانة، وهي تؤسس شرائع للذوق والقيم، وهي عمليا لا تفرق عن أفكار معينة تمنحها هي الكرامة، والجلال بوصفها حقيقة، وعن التقاليد والمنظورات، والمحاكمات التي تشكلها، وتنقلها وتعيد إنتاجها وفوق كل شيء، فإنه يمكن، بل يجب في الواقع، تحليل السلطة" (ادوارد، 1980، صفحة 39).

- **3.1.2. أهداف الاستشراق:**

مما لا شك فيه أن للاستشراق أهدافا جعلته ينتشر، وتنتقل عبره الثقافة بين الشرق والغرب، كما تعد الهيمنة على الآخر المسلم الهدف الأساسي للاستشراق، وفرض التبعية، ومحاولة تبريرها بدراسات، ونظريات تدعي العلمية، وتزعم التفوق العنصري، والثقافي للغرب على الشرق، عندما تكون المعرفة واقعة تحت تأثير أوهام الثقافة، وأحكامها القبلية عن الأخر.

حاول جمال مفرج في كتابه "المعرفة والقوة: نحو طريقة علمية للهيمنة" وصف كل من السلطة التاريخية في الاستشراق، والأفراد ذوو السلطة المرجعية في كتاب إدوارد سعيد، فيذكر أن إدوارد سعيد يستطرد، فيقول: "وسبلي المنهجية الرئيسية لدراسة السلطة هنا هي ما يمكن أن يسمى التموضع الاستراتيجي، وهو طريقة لوصف موقع المؤلف في نص ما، بالنسبة للمادة الشرقية التي يكتب عنها، والتشكيل الاستراتيجي، وهو طريقة في تحليل العلاقة بين النصوص، والنهج الذي تكتسب به مجموعات من أو أنماط من النصوص ... وأنا أستخدم مفهوم الاستراتيجية ببساطة من أجل أن أحدد هوية المشكلة التي واجهها كل من كتب عن الشرق : كيف يمسك به ؟ كيف يقترب منه؟، كيف أن تهزمه، أو تجرفه فخامته ونبله، ومداه، وأبعاده الرهيبة؟ (مفرج، 2009، صفحة 24)

يضيف مفرج أن منهجية إدوارد سعيد في تحليل النصوص الاستشراقية هي –كما نرى – منهجية صارمة، تضع أمامها أسئلة جوهرية: ما أنواع الطاقات الأخرى، الفكرية، والجمالية، والبحثية، والثقافية التي دخلت في خلق تراث إمبريالي كتراث الاستشراق؟ وكيف خدمت تلك الطاقات رؤية الاستشراق الإمبريالية؟ وأي تعديلات تحدث داخل الاستشراق؟ وكيف يعيد الاستشراق إنتاج ذاته من عهد إلى عهد؟ وكيف نعالج ظاهرة

الاستشراق الثقافية بوصفها نمطا من العمل الإنساني الإرادي؟ وكيف يتحالف العمل الثقافي مع العمل السياسي؟ وبعبارة أخرى: من يبحث عن الشرق؟ وماذا يريد في نهاية الأمر؟

في خضم هذه الأسئلة يفضح سعيد الإرادة التي تتحكم في الاستشراق، وفي نشأته، ليصل إلى أنه ليس للمعرفة الاستشراقية أية علاقة بالتعبير عن حقيقة الشرق، ولكنها صورة في خدمة سلطة، وحاجاتها، لتبرير الهيمنة، فقد هيمنت هذه الرؤية الذاتية على الفكر الأوروبية، فكرة العقلانية والعلم والتقنية، والمنظور الشمولي للعالم، كان على الإسلام أن يكون نقيضاً كلياً له (مفرج، 2009، صفحة 25).

لكن الركون إلى النموذج السوي الكامل وهو النموذج الأوروبي، والنموذج المعوج الناقص، وهو النموذج الإسلامي؛ يدلل على أن المنظور الأوروبي يعين ذاته مرجعاً وحيداً للعالم لا أكثر، يخترع الإسلام من تصوراته الذاتية قبل أن يتأمله بمقارنة موضوعية، لهذا يستطيع " ماك دونال " أن ينسب إلى الإسلام عدم القدرة على تصور الحياة ككل، وميل للتأثر بفكرة واحدة وجهل بباقي الأشياء. (الجابري، 2005، صفحة 11).

إن أغلب هذه الطروحات والآراء حول أهداف الاستشراق تلتقي في نقطة وهو أن الاستشراق هدفه الأساسي هو محاولة الهيمنة أي هيمن الغرب عن الشرق مختفي وراء وجه دراسة الحضارة الشرقية كمحاولة لتطبيق أهداف استعمارية في الحقيقة وقد تعددت أهدف الاستشراق ونوجزها في مايلي:

أولا/ الهدف السياسي:

هناك صلة وثيقة بين الخطاب الاستشراقي والخطاب السياسي من أجل التعرف على الآخر، والسيطرة عليه، حين تعاضدت في هذا الخطاب السلطة والمعرفة، مما جعله واسع الانتشار، ففي القارة الأمريكية وحدها حوالي تسعة آلاف مركز للبحوث والدراسات، وحوالي خمسين مركزاً مختصاً بالعالم الإسلامي، ووظيفة هذه المراكز تتبع ورصد كل ما يجري في العالم، مع دراسة هذا الخطاب، وتحليله، ومقارنته مع أصوله التاريخية، ومنابعه العقائدية، ثم مناقشة ذلك مع صانعي القرار السياسي، ومن ثم تُبنى على أساس ذلك الخطط والاستراتيجيات، وتحدد وسائل التنفيذ، فأصبح كل شيء خاضعاً للدراسة والتحليل، ولعل المختبرات التي تخضع لها القضايا الفكرية، والدراسات الإنسانية أصبحت توازي تلك المختبرات التي تخضع لها العلوم التجريبية (تاج، 2014، صفحة 36) .

ثمة تلازم بين المعرفة والسلطة، إذ كل ما يصدر عن الغربيين، والأمريكيين من إنتاج فكري وإعلامي وتقارير سياسية واستخباراتية حول قضايا الإسلام والمسلمين في العقيدة، وفي الشريعة، وفي الاجتماع، وفي السياسة أو الفكر أو الفن، رغم الطابع غير العلمي، لأنه يحوي شيئا من الايدلوجيا، التي ارتبطت بالنهج المعتمد في إشباع أهدافه القائمة على السيطرة، التي جعلت من الثقافة منهجا ورؤية قائمة على جعل متلقيها

أتباعا لها، سواء كانوا غربيين أو من عرب مسيحيين، هؤلاء الذين تم تلقينهم تلك الثقافة، أو حتى المتأثرين بها من المسلمين، الذين يعتمدون الأدوات نفسها، ويتقمصون القناعات نفسها (تاج، 2014، صفحة 39)، لهذا ظهرت المهام التي يرمي لها الهدف السياسي متمثلة في:

- إضعاف روح الإخاء بين المسلمين، والعمل على فرقتهم لإحكام السيطرة عليهم.
- العناية باللهجات العامية، ودراسة العادات السائدة لتمزيق وحدة المجتمعات الإسلامية.
- توجيه الموظفين في المستعمرات إلى تعلم لغات المستعمر، ودراسة آدابه ودينه، لإحكام السيطرة أكثر.
- سبر أغوار حالة المسلمين، وتقديم النصائح لما ينبغي أن يفعلوه لمقاومة حركات البعث الإسلامي، عن طريق المستشرقين الملحقين بأجهزة الاستخبارات الغربية.
- السعي إلى جعل النظام الغربي يسود البلاد الإسلامية، من خلال انتقاد النظام السياسي الإسلامي، الذي حاد عن تطبيق الشورى، مما ساعد على ظهور الحاكم المستبد، وبالتالي المساهمة في إنجاح سياسة الاختراق الغربي، وفرض هيمنته على العالم الإسلامي والعربي. (الزيادي م.، 1998، صفحة 35)

ثانيا/ الهدف الديني:

كان الاستشراق وليد الاحتكاك بين الشرق الإسلامي، والغرب أيام الصليبيين عن طريق السفرات والرحلات ويلاحظ دائما أن هناك تقاربا وتعاونا بين الثالوث المدمر: التنصير، والاستشراق، والاستعمار، والمستعمرون يساندون المستشرقين والمنصرين، لأنهم يستفيدون منهم كثيرا في خططهم الاستعمارية، وقد كان الدافع الأساسي هو الجانب اللاهوتي النصراني، بغية تحطيم الإسلام من داخله بالدس، والكيد والتشويه، ولكن الاستشراق بعد ذلك وفي الآونة الأخيرة بدأ يتحلل من هذا القيد نوعا ما، ليتوجه توجها أقرب إلى الروح العلمية، وقد كان هدفا أساسيا في نشأة الاستشراق، من خلال العمل على تحقيق ما يلي:

- التشكيك في صحة رسالة النبي ﷺ وفي صحة القرآن، والطعن فيه.
- التقليل من قيمة الفقه الإسلامي، واعتباره مستمدا من الفقه الروماني.
- النيل من اللغة العربية، واستبعاد قدرتها على مسايرة ركب التطور، وتكريس دراسة اللهجات لتحل محل العربية الفصحى .
- إرجاع الإسلام إلى مصادر يهودية، ونصرانية بدلا من إرجاع التشابه بين الإسلام، وهاتين الديانتين إلى وحدة المصدر.
- العمل على تنصير المسلمين .

- الاعتماد على الأحاديث الضعيف، والأخبار الموضوعة لتدعيم آرائهم، وبناء نظرياتهم (علي محمد، 2014، صفحة 29) .

وهي الأهداف التي وجدت أثرا بارزا في الآخر المسلم، في تمركزه حول الرؤية الغربية، في اعتماده المنهج العلمي التجريبي الغربي، وأيضا تجلى الأثر في ظهور تيار من المفكرين والعلماء والسياسيين، وحتى عامة الناس، الذين نادوا في المجال العقدي بالاهتمام المبالغ فيه، وتعد الصوفية مظهرا لذلك، فتجدهم يجعلون لابن عربي مكانة خاصة في النشاط الاستشراقي، ويجذبون أبناء المسلمين لمثل هذه الاهتمامات.

وضمن ذلك كان الاهتمام بالفرق المقصاة من الخطاب المركزي سابقا مثل: الإسماعيلية، وغيرها من الفرق المهمشة، وقد حرص الاستشراق والتنصير على إنشاء المدارس، والجامعات الغربية في العالم الإسلامي، منها الكلية الإنجيلية التي تحولت إلى الجامعة الأمريكية التي لها فروع في كل من القاهرة وبيروت، واسطنبول ودبي، وقد أسهمت في التأثير الحداثي الغربي في المنطقة. (الزيادي م.، 1998، صفحة 38).

يمكن القول إنها محاولة الاستشراق النظر إلى الآخر من خلال الذات المسيحية، التي وجدت في التصوف الأقرب إليها، إلا أن الاهتمام بظاهرة التصوف كانت له مقاصد أخرى، من بينها الحوار، أو حوارات الحضارات، وهو ما ذهبت إليه المستشرقة الألمانية آنى ماري شيمل/ Annemarie Schimmel في كثير من كتبها، حيث تطلعت إلى التصوف كجسر بين الأديان والحضارات، حين رأت أن التصوف ليس مجرد زهد رومانسي، ونفي الدنيا، بل إحياء للقلوب، وخلع للمعنى على ما لا معنى له، لتنعم عن طريقه بحرارة الوجد، وفهم اختلاف الآخر (علي محمد، 2014، صفحة 32).

ثالثا/ الهدف التجاري:

كانت المؤسسات والشركات الكبرى، والملوك، يدفعون الأموال للباحثين، من أجل معرفة البلاد الإسلامية وكتابة تقارير عنها، وقد كان ذلك جليا في عصر ما قبل الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي في القرنين: التاسع عشر والعشرين، وكان لهذا تأثير على توسع الفكر الاستشراقي، فقد الغرب إلى نشر الفكر الاقتصادي الغربي الاشتراكي والرأسمالي، وذلك بمحاربة النظام الاقتصادي الإسلامي، وتشجيع الصناعة في البلاد الإسلامية دون الاستعداد الكافي لها، وإهمال قطاع الزراعة، فاقتنع العالم العربي بأن النهضة الحقيقية تكون في الصناعة، ولذلك أهملت الزراعة إهمالاً شبه كلي، مع أن نهضة الغرب الصناعية بدأت بالاهتمام بالزراعة، وما يلاحظ أن الغرب لا يزال يسيطر على إنتاج الحبوب، والمواد الغذائية الأساسية في العالم. (حسن جنبكة، 2000، صفحة 128).

رابعا/ الهدف العلمي الخالص:

اتجه بعض المستشرقين إلى البحث العلمي، واستخلاص نتائجه، مما أدى إلى دخول بعض هؤلاء إلى الإسلام، ويمكن أن نذكر المستشرق البريطاني توماس وولكر آرنولد Thomas Walker Arnold ، الذي أنصف المسلمين في كتابه "الدعوة إلى الإسلام"، والمستشرق الفرنسي رينيه باسِّيه/ René Basse، فقد أسلم، وعاش في الجزائر ألف كتاب "الشعر العربي قبل الإسلام" ، مات في فرنسا، ودفن في الجزائر، وكذلك المستشرق نصر الدين ديني Alphonse-Étienne Dine ، غير اسمه من ألفونس إتيان ديني إلى نصر الدين ديني.

خامسا/الهدف الثقافي:

للاستشراق غايات – آنية أو معلنة أو خفية–، ومنها المعرفة، والثقافة العامة عند الآخر، لم يقتصر الأمر على ملاحظة ثقافة ما بمعزل عن الثقافات الأخرى، بل أخذ المستشرقون يظهرون اهتماما متزايدا بدراسة التأثر، والتأثير المتبادل بين الثقافات المختلفة، وذلك لجسامة المشكلات التي تنشأ من شدة الاحتكاك الثقافي، والمعرفي بين الشعوب، وقد وجد قديما حين تجسد في اهتمام الحضارتين: الإغريقية والرومانية بحضارة واد الرافدين.

وزاد هذا الاهتمام عبر العصور، لاسيما بعد نشر النصوص العلمية والأدبية، وقيام حركة نهضوية كبيرة، إذ لم يكتشف الأوربيون –في البداية–النصوص اليونانية والرومانية، بل استلهموا موادهم وأفكارهم من النصوص العربية، والسريانية، والشرقية الأخرى، مثل كتابات ابن رشد في القرون الوسطى (حسن جنبكة، 2000، صفحة 131)، لتصل الحركة الفكرية والعلمية إلى الغرب من خلال بعض الرحالة الغربيين إلى الشرق، أو الاحتكاك عن طريق الغزوات، وفي ذلك ترى زيغريد هونكه Sigrid Hunke أن الأوربيين استخدموا أسماء، وألفاظ وتعابير عربية كثيرة منها (الجبر – الكيمياء – القهوة – جبل طارق – إشبيلية... وغيرها)، في قواميسهم، وحياتهم، ومدنهم (حسن جنبكة، 2000، صفحة 133)، أو من خلال دراسة الباحثين الغربيين تراث الشرق، ولاسيما التراث العربي الإسلامي، بدافع ذاتي، وشخصي، وكرد فعل لحاجة الغرب إلى الروحانيات، وتحقيق الطمأنينة النفسية، نتيجة انغماس الثقافة الغربية في الجانب المادي، هذا ما دفع المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون Louis Massignon إلى دراسة الفكر الصوفي لدى الحلاج، وغيرها من الدراسات، وخاصة بعد ظهور موجة حوار الحضارات، الذي أشاد به المفكر السياسي الأمريكي، صامويل فيليبس هنتنجتون Samuel Phillips Huntingto ، وقد قام بإدماج ثماني حضارات (مضاد عجيل، 2006، الصفحات 65-66)، وهي:

- الغربية (أوربا وأمريكا وأيضا تضم استراليا ونيوزيلانده).

- الصينية الكونفوشيوسية.
- اليابانية .
- الهندوسية.
- ارثوذكسية .
- أمريكا اللاتينية .
- الإفريقية .
- الإسلامية.

إن تداخل هذه الثقافات جاء نتيجة تأثر الغرب بالشرق قديما، ومن فرضية الأصل المشترك للمعتقدات الدينية بينهما، جاء ذلك واضحا في الأساطير، والملاحم القديمة، وخاصة في ميتافيزيقيا الموت التي وردت في المعتقدات الدينية، والأساطير الإيرانية، والهندوسية (زقزوق، 1997، صفحة 86)، وعليه فالاستشراق يمثل سلطة ثقافية مهيمنة " برسم صورة تلك الثقافة في الخارج [...] إعادة تقديم الآخر، بصورة تمثيلية تحقق القناعات، والأحكام المسبقة التي تحملها ذهنية الغربي عن الشرق، إنه نوع من التحريف، والتزييف للآخر وممارسة فكرية أسطورية غربية" (الساموك، 2010، صفحة 23).

تضاعف الاهتمام بالحضارة الشرقية بترجمة آدابه، كقصص " ألف ليلة وليلة"، وعلى حد تعبير الكاتب الأرجنتيني ورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borge " إن كتاب ألف ليلة وليلة هو الذي جعلنا نحس بالشرق، ونتعرف على الاستشراق" قبل ترجمة " ألف ليلة وليلة"، ونجد أيضا أبعاد، وغايات صور الصراع الإسلامي المسيحي في إسبانيا بوصفه عدوا وثنيا، يعبد ثلاثة آلهة – مقصود الإسلام –، إضافة إلى أشعار عصر النهضة في إيطاليا، وانجلترا وأعمال المسرحيين: شكسبير ومارلو، " (الزيادي م.، 1998، صفحة 41).

إضافة إلى الآداب الأوربية في القرن التاسع عشر والعشرين عند (بايرون وشيلي، ومور، ومارتيني وهيغو، وفلوبير، وغيرهم)، باستلهامهم الشرق من قصص "ألف ليلة وليلة"، أو السفر للشرق، أو الكتابة عنه، من أمثال رحلة الكاتب الأمريكي جون بارث، التي جاءت بعنوان الرحلة الأخيرة لشخص ما" البحار" عام 1991، حيث جمعت روح الشرق بالغرب في حكاية السندباد الخرافية السياسية، واستخدم مصطلحات كثيرة حول الهدف الثقافي، مثل الغزو الفكري، والاستعمار الثقافي، والاستبداد الثقافي.

اتصف هذا الفكر بأنه لا يؤمن إلا بالقهر، والسلطة، والسيادة، والتمركز على الذات: عرقيا وثقافيا، بدون حرية أو العطاء أو الاعتراف المتبادل بين الآنا والآخر، بشكل الاستلاب الحضاري والثقافي للآخر بصورة ثقافية من طرف واحد وهي فئة من المستشرقين وليس الكل وإنما هناك من يرغب بالمعرفة العلمية

والثقافية بنية صادقة ورغبة أو دافع ذاتي من أجل تحصيل معرفي أو احتراف فهي محاولة للتعرف على حقيقة أو وقائع رغم التحريفات أو التشويهات التي تظهر من هنا وهناك بشكل قصدي أو فطري، وهذا ما نجده في كتب عدة يسردها بعض الباحثين في الاستشراق.

والاستشراق يتنوع في البحث عن الدين الإسلامي والتصوف والأصول الفلسفية والعقائدية واللغوية والتراثية وقد أشار (أحمد الشيخ) في كتابه (حوار الاستشراق) إلى إمكانية أن تقوم الأمة الإسلامية في العصر الحاضر بدراسة الغرب حتى نطلق مفهوم (الاستغراب) مقابل الاستشراق (الخربوطلي، 1988، صفحة 102).

حيث أن أوربا حاولت التعرف علميا على منجزات العالم الشرقي في المجالات فلا يمكن لأوربا النهوض دون التوجه إلى الشرق للتعرف على اللغة والأدب والعلم، ولم يتركوا مجالا في كتب علماء المسلمين ودرسوا هذه الكتب وترجموا عنها محاولة لتطلع دون الانفلات إذ حتمية الانفلات تؤدي الكوارث العلمية والثقافية والاجتماعية، وفي كل البنى الأخرى وهذه الفكرة رغم خطورتها فهمها الأوربيون قبل الأمم الأخرى " وهذا ما يولد أحيانا أطماعا أخرى تنشئ من الأبعاد الثقافية والعلمية والدينية وهي الأطماع السياسية والاقتصادية في ثنائية لن تتفارق ولا تبتعد في رباط وثيق لا يستغني أحدهما عن الآخر " اتخذت من تلك الايدولوجيا ذريعة لنهب خيرات الشعوب " (السباعي، 1968، صفحة 123)، عبر وسائل استغلها الاستشراق وهو ما نتطرق له في العنصر الموالي.

- **4.1.2. وسائل الاستشراق:**

يقصد بوسائل الاستشراق كل ما استخدمه المستشرقون من أدوات، وطرق لتوصيل أفكارهم، ونظرياتهم سواء أكان ذلك للعالم الغربي، أم إلى شعوب العالم الشرقي، ونظراً لتعدد هذه الوسائل، يمكن حصرها في النقاط التالية:

أولا/ العمل الجامعي:

يشمل هذا النوع من العمل التدريس، وإنشاء كراسي الدراسات الشرقية، والمعاهد المتخصصة في مجال اللغات الشرقية، والإشراف على برامج الدراسات العليا، وتنظيم المحاضرات، واللقاءات الفكرية المتنوعة، وتأليف الكتب المنهجية، وفي هذا السياق، يقول الكاتب محمد فتح لله الزيادي في كتابه "الاستشراق أهداف ووسائله" "والمستهدف بهذا النشاط الفكري ليس العربي وحده، وإنما يصل ذلك إلى عقول شبابنا ممن دفعنا بهم إلى التعلم في المؤسسات الغربية، والذين كانوا ولا يزالون أكثر الناس تعرضاً لحملات الفكر الاستشراقي المضاد للإسلام، وطلابنا / الذين هم بحاجة إلى المؤسسات العلمية الغربية / لا يستطيعون مواجهة أستاذهم من المستشرقين، فيما يوردونه من تحريفات، وأغلاط تاريخية ومنهجية" (الزيادي م.، 1998، صفحة 78).

لعل السبب هو الخوف من الحرمان من مواصلة التعليم أحياناً، ويذكر الدكتور فتح الله الزيادي في كتابه مثال وهو محاضرة أحد اساتذتهم بجامعة لندن التي تضمنت كل اعتراضات العصور الوسطى على محمد ﷺ وعلى الإسلام دون إبداء أي احترام للحاضرين، وقد أعلن في مقدمته أنه يقدم معلومات صحيحة تعالج القضية موضوعياً بغرض الإنصاف والتدقيق، وكانت نتيجة هذه الدراسة في النهاية أن محمداً قد قدم أفكاراً في التلمود وبعض المصادر المحرفة (الزيادي م.، 1998، صفحة 83) .

نظراً لأهمية التدريس الجامعي في نشر الفكر الاستشراقي، عمل المستشرقون على الدخول في الجامعات العربية خاصة، والشرقية عامة، إذ أضحى الكثير منهم روادها التدريس بها، من هؤلاء (بلتيه) الذي درس في كلية الحقوق بالجزائر، و(هوداس) الذي عين أستاذاً للغة العربية في الجزائر، وفي الجامعات المصرية كان الإيطاليون: جويدي، وسانتلانا، ونللينو وسانتلانا، وغيرهم، ومن جامعات سوريا ولبنان كان ألفرد كارلتون، وفي بيروت كان ورويمر، الذي شغل مدير معهد الدراسات الإسلامية.

كان بهؤلاء الأثر الكبير في خلق أجواء ثقافية جديدة، وجيل جديد، متشبع بتيار الثقافة الغربية بالقدر الذي جعل طه حسين يؤرخ لهذه الظاهرة فيقول: "كان لسنة 1915 م في مصر مذهبان، أحدهما مذهب القدماء، والآخر مذهب الأوروبيين، استحدثته الجامعة المصرية، بفضل الأساتذة نللينو، ومن خلفه من المستشرقين، مثل جويدي وفييت ، وقد عهدت إليهم بدرس تاريخ الأدب، فدرسوه بمناهجهم الحديثة، فعلموا الطلاب كيف يبحثون" (عمارة، 2013، صفحة 112)، لذلك اهتمت الجامعات الغربية بالدراسات الشرقية عبر معاهد متخصصة في مجالات التدريس الغربية كالفلسفة، والتاريخ، والسياسة، وعلم الاجتماع.

ثانيا/ إنشاء المكتبات واقتناء الكتب والتأليف:

لم يتأخر المستشرقون في اقتناء الكتب العربية، وإعمار مكتباتهم بها، وقد كان هذا الاقتناء عن طريق الشراء أو السرقة أو النقل المباشر، خاصة أثناء فترة الاستعمار، وتكاد الكتب المهمة التي تجدها في بلاد المسلمين توجد في بلاد الغرب (العقيقي، 1924، صفحة 124)، وقد توجهت أقلامهم للكتابة حول كل ما يتعلق بالشرق: لغة، وأدباً، وعقائد، وفنوناً، وتراثاً، وغير ذلك، ففي مجال تأليف الكتب، نذكر أن ما يقارب 60000 ستين ألف كتاب، قد ألف حول الشرق من قبل الغربيين في الفترة الممتدة ما بين 1900 و 1950 ولم تكن تلك المؤلفات ذات طابع واحد، فقد كان الكثير منها يمتلئ بالأخطاء المنهجية، والعلمية، ويتميز بالأحكام المسبقة، خاصة ما كان منها متعلقاً بالديانات، أو بالدين الإسلامي بصورة أدق، وكان بعضها يخلو من مثل هذه الأخطاء، ويتسم بالروح العلمية. (فاروق النبهان، 2012، صفحة 52).

ثالثا/ جمع المخطوطات وفهرستها:

لا تكاد تخلو مكتبة، أو مركز علمي بأوربا من المخطوطات العربية الهامة في مختلف العلوم والفنون، وقد تحصلت عليها أوربا إما عن طريق الشراء، أو الأخذ، وقد كان اهتمام المستشرقين بالمخطوطات كبيرا جدا، وعيا منهم بقيمتها الحضارية والثقافية.

رابعا/ الاعتناء بالترجمة وإنشاء دوريات ومجلات:

لم يقتصر نشاط المستشرقين على التأليف، والتحقيق والنشر، بل تعداه إلى الاهتمام بالترجمة، وذلك لتمرير الثقافة إلى كل الشعوب الأوربية التي لا تتقن العربية، فقاموا بترجمة عدد كبير من الكتب العربية والإسلامية إلى اللغات الأوربية كافة، ومن الكتب التي ترجمت دواوين الشعر، والمعلقات، وقد أصدر المستشرقون العديد من المجلات، والدوريات، والمطبوعات المتخصصة في العالم الإسلامي والعربي، ومنها مجلة " ينابيع الشرق " التي صدرت في فينا ما بين سنة 1809 و 1818 م، ومجلة الإسلامLe monde musulman بفرنسا عام 1890م، ومجلة عالم الإسلام سنة 1906م (حمدان، 1988، صفحة 125) .

خامسا/ عقد المؤتمرات والندوات:

عقد المستشرقون العديد من المؤتمرات، والندوات العلمية حول الاستشراق، ويحضرون من كل مكان، وكان هدفهم هو تنسيق الجهود، وتبادل المعارف حول الشرق الجذاب، ويمكن حصرها في حوالي ثلاثين مؤتمرا منذ سنة 1872 م، وفي غالب الأحيان فإن أهدافها تنحصر فيما يلي:

- إيجاد روابط، وعلائق باسم الصداقة، والتعاون.
- استمرار الجهود المبذولة لهدم الإسلام، أو تطويره، وجعله آلة من آلات الدعاية الاستعمارية لصيانة المصالح الأمريكية والغربية.
- التقرب المباشر من المسؤولين.

كانت هذه المؤتمرات فرصة للقاء، والتعارف، وفرصة لتوحيد الجهود وتنظيمها، وقد كانت ذات مستويين: مؤتمرات عامة، وأخرى محلية، أما الأولى فقد انطلقت من دعوة وجهها العالم الفرنسي ليون دي روزني، حين تم عقد أول مؤتمر للمستشرقين سنة 1873 م في باريس (حمدان، في الغزو الفكري: المفهوم، الوسائل، المحاولات، 1994، صفحة 203).

سادسا/ العمل الصحفي:

نظراً لما للصحيفة، أو المجلة من أهمية في تقديم المعلومة المختصرة بصورة متجددة، وانتشار واسع، فقد عمل المستشرقون في الصحافة، وأنشأوا العديد من المجلات المتخصصة والعامة، وقد قاربت المجلات الاستشراقية ثلاث مائة مجلة بمختلف اللغات، منها: المجلة الأسيوية الفرنسية، ومجلة الجمعية الأسيوية الملكية الإنجليزية، ومجلة الجمعية الشرقية الأمريكية، ومجلة شؤون الشرق الأوسط، ومجلة العالم الإسلامي الأمريكية، ونظيرتها الفرنسية التي تحمل الاسم نفسه (حمدان، في الغزو الفكري: المفهوم، الوسائل، المحاولات، 1994، صفحة 212).

سابعا/ إلقاء المحاضرات في الجامعات والتجمعات العلمية:

كان المستشرقون يترددون على الجامعات بالدول العربية لإلقاء المحاضرات، ولقاء الباحثين، وفتح المناقشة معهم في كل الفروع العلمية، فترددوا على جامعات: " دمشق– لبنان – الرباط – الجزائر " ولأهمية الدور الذي يقومون به، أصبح المسلمون يعودون إليهم في كثير من قضاياهم، حتى يتعجب الفيلسوف والمفكر الهندي أبو الأعلى المودودي من هذا الأمر، فيقول: وآسفاه، لقد أصبح المسلمون يرجعون إلى أهل الغرب، ويسألونهم: ما هو الإسلام، وما تاريخه، وما هي حضارته؟ [...]، ويستوردونهم تدريس التاريخ الإسلامي، وكل ما يكتبونه عن الإسلام والمسلمين" (فاروق النبهان، 2012، صفحة 59).

2.2. الاستشراق في الفن التشكيلي:

- **1.2.2. الفن الاستشراقي: المفهوم والتجليات**

فن الاستشراق هو الفن الذي يصور حضارة الشرق بعيون غربية، وهنا لا يقصد بالحضارة الشرقية حضارات الشرق الأوسط فحسب، بل اتسع المصطلح ليشمل دول شرق آسيا، وتركيا، وشمال إفريقيا، وحسب رأي الناقدة التشكيلية المصرية إيناس حسني، فإن تعريف الفن الاستشراقي بحاجة أولا إلى الأخذ بعين الاعتبار معنيين: الأول وهي الفنون الشرقية التي هي من صنع الفنانين الشرقيين أنفسهم، أو ما صنعته حضارتهم، والمعنى الثاني يتمثل في الجانب الذي اختص به المستشرقون من إبداع فني، أو دراسات فنية حول الإنتاج الفني الشرقي، كدراسة تاريخ الفن، وعلم الجمال، ودراسة الآثار، وغيرها (حسنى، 2012، صفحة 39).

حين العودة إلى تاريخ الفن، يمكن القول إنه ظاهرة فنية تاريخية تمثلت في عملية "...تغلغل الصور وانعكاسها، والموضوعات، والموتيفات الشرقية في الفن الأوروبي، منذ نشوء المستعمرات الفينيقية في حوض

البحر المتوسط ما بين القرنين الثامن، والسابع قبل الميلاد " (بيطار، 1992، صفحة 29)، فهو ظاهرة فنية تقليدية في الفن الأوربي، وليس ظاهرة عابرة من باب "الموضة" الفنية، أو ناتجة عن الانطباعات التي سجلتها حملة بونابرت على الشرق.

وقد شكلت التجارة بين أوربا والشرق ميدانا رئيسيا للتبادل الثقافي لزمن طويل، ومن خلالها تم تغلغل المؤثرات الفنية التي كانت تزدهر، وتتألق في هذه المدرسة أو تلك، وفقا لازدهار العلاقة التجارية منذ القدم بين الشرق والغرب، وقد تمثلت المؤشرات الشرقية في كل المدارس الفنية الأوربية تباعا (العصر الهيليني والروماني، والبيزنطي، والرومانسي، والغوطي)، وكانت في كل مرحلة من مراحل بروزها في تاريخ الفن الأوربي تتشكل مع مقتضيات العصر الفنية، وتحمل السمات، والمعايير الجمالية المحلية السائدة في فن المدرسة، أو المرحلة المميزة لها (بيطار، 1992، صفحة 31).

فقد شهد الفن الفرنسي مثلا المؤثرات الفنية الإسلامية منذ القرن التاسع الميلادي، حيث عرفت العلاقات السياسية، والتجارية بعد ظهور الإسلام، واحتلال العرب لإسبانيا جمودا بين بلدان أوربا المسيحية والشرق الإسلامي (بقيت مدينتا: بوردو ومرسيليا فقط مفتوحتين أمام التجارة مع هذا الشرق)، فدخلت عبرها الصناعات الفنية، والحرفية اليدوية من خزفيات، ونحاسيات، وخشبيات، وسجاد، وحلي، وأدوات للزينة مزدانة بأشكال الفن الإسلامي، وأنماطه، بالإضافة إلى تطبيع العلاقات الدبلوماسية بين هارون الرشيد، وشارلمان التي ساهمت إلى حد كبير في ازدهار العلاقات بين فرنسا، والشرق (بيطار، 1992، صفحة 34).

يوجد العديد من اللوحات في العصور الوسطى، وعصر النهضة، والعصر الباروكي، صورت الأتراك وسكان المغرب والأندلس بطريقة مميزة، اكتفت في هذه الفترة بتصوير شخصيات ارتدت الأزياء التي سادت الشرق في تلك الفترة كالعمائم مثلا، وفي البندقية مع عصر النهضة، كان هناك اهتمام من نوع خاص باللوحات التي تصور الامبراطورية العثمانية، وكان جينتيل بيليني، وفيتور كارباتشيو من أهم ممثلي هذه الحقبة، وفي ذات العصر، استحوذت اللوحات التي كانت تصور السجاد على اهتمام الفنانين، لما كانت تعكسه من حظوة، وثراء في الشرق. (بيطار، 1992، صفحة 35)

في القرن التاسع عشر، وبعد الحملات العسكرية الأوروبية، ازدادت أعداد الفنانين الذين اتجهوا إلى الشرق فكانت لوحاتهم متنوعة، عكست العديد من المشاهد في الحضارات الشرقية، وقد ألهم هذا السحر الشرقي بألوانه وجماليته، واختلافه الكبير عن الغرب الفنانين الأوربيين، ومن بينهم الرسام الفرنسي جان– ليون جيروم 1824–1904 الذي رسم العديد من صور الحياة في مصر خاصة، والشرق عامة (بيطار، 1992، صفحة 36)، من أشهر لوحاته "تاجر السجاد" عام 1887، صور هذه اللوحة فناء سوق السجاد في مدينة القاهرة حين زيارته

لها عام 1885، ويجدر الذكر أن اللوحة معروضةٌ حاليا في معهد مينيابوليس للفنون في الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد جاءت بعض اللوحات داعمة للاستعمار الغربي، وصورت الشرق كمكان للرجعية والتخلف، فعلى سبيل المثال صورت اللوحة الاستشراقية للرسام أنتوان جان–غرو في متحف اللوفر في باريس "نابليون في بيت مرضى الطاعون في يافا"(أنظر الصورة01).

الصورة(01): أنطوان جان قروسAntoine-Jean Gross ، نابليون في بيت مرضى الطاعون في يافا، 1804م، التقنية المستخدمة: زيت على قماش،532×720سم، العائدية متحف اللوفر باريس.

المصدر: لوحات المدرسة الكلاسيكية

ويكيبيديا (wikipedia.org)

تظهر الصورة بوضوح حصار نابليون لمدينة يافا، ويظهر نابليون في هذه اللوحة، وهو يلمس مريضا مصابا بالطاعون من يافا، وكأنه المسيح المداوي لآلام المرضى، رافضا إقناع الجنود من حوله بتغطية فمه وعدم ملامستهم خشية العدوى، ويجدر الذكر أن جان قروس لم يزر الشرق قط في حياته (ايتجهاوزن، 1953، صفحة 62).

كما اهتم الفن الاستشراقي في لوحاته، بتصوير النساء في الحمامات التركية، وفي مخادعهن، أو ما يدعى بـ"الحرملك" وهي صور تجمع بين الجمال الشرقي، والإثارة الحسية، من ذلك مثلا لوحة الرسام البريطاني جون فريدرك لويس 1805–1876، "الحياة في الحرملك" 1858، وهي موجودة في متحف فيكتوريا في لندن.

فيما انتقل هذا الفن إلى الهندسة المعمارية، والأثاث، والديكورات الداخلية، بل وحتى الأقمشة التي كانت مرغوبة بشدة من قبل الطبقات الأرستقراطية في أوروبا في محاكاة القوالب الفنية الإسلامية من أشكال الأرابسك، والرقش، والنقش، والتوشية والزخرفة الهندسية، والألوان المزركشة في الفنون التطبيقية – التزيينية ، وفي فن العمارة ، كتطعيم العمارة الغوطية والرومانسية (في مدن فرنسا الجنوبية وإيطاليا وصقلية) بعناصر العمارة الإسلامية، في انبثاق أسلوب الموريش المعماري، ولم ينته الفن الاستشراقي في القرن التاسع عشر، بل استمر في الظهور في أعمال العديد من الرسامين في القرن العشرين أمثال أوغست رينوار، وبول كلي، وأوغست ماك (ايتجهاوزن، 1953، صفحة 67).

- **2.2.2. دوافع الفن الاستشراقي:**

خلف المستشرقين عددا كبيرا من اللوحات التي تصف الشرق، وتزاوج بين الحقيقة، والزيف، فتصف الحياة الشرقية تارة بصدق، وطورا يغشاها التلفيق، والافتعال، والإيديولوجيات، مما يجعل المتلقي في حيرة، فلا يجد سبيلا إلى القراءة الصحيحة في غياب الأدوات التي تساعده على التمييز بين الفن الناقل للواقع من الفن المزيف، ولعل أفضل طريق لقراءة هذه الأعمال وتصنيفها هو التعرف على دوافع الفن الاستشراقي.

أولا/ الدافع السياسي:

أخذت المسألة الشرقية الاهتمام البالغ من قبل الأوروبيين، وخاصة إنجلترا، وفرنسا بوصفهما القطبين البارزين في الحرب التقليدية، ونزاعهما على اقتسام تركة الرجل المريض(الدولة العثمانية)، والذي بدأ مع الحملة الفرنسية لمصر عام 1798م، واستمر ببعض الدول العربية بعد الحرب العالمية الثانية، وأوائل الستينيات عند احتلال فرنسا لمصر عام 1798 م ، واستمر حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ، وخلال هذه الفترة كان الشرق مركزا لأحداث مهمة بدأت بالحملة الفرنسية لمصر، وانتهت باحتلال إنجلترا لمصر عام 1882 م، وفي الوقت نفسه كان الشمال الإفريقي تحت السيطرة العسكرية الفرنسية إلى أن احتلت فرنسا الجزائر عام 1830 م (السباعي، الاستشراق والمستشرقون مالهم وماعليهم، 1968، صفحة 19).

خلال هذا النزاع بين إنجلترا، وفرنسا كان الفنانون الفرنسيون يلحقون بالجيش، أو البعثات العلمية والدبلوماسية المرسلة إلى حوض البحر الأبيض المتوسط، إذ كانت فرنسا تتطلع إلى منع بريطانيا من توسيع نفوذها غرب أفغانستان، وفي الجانب الآخر ركزت إنجلترا بشكل أساسي على مصر، وفلسطين لأسباب دينية، وكانت فرنسا تعهد إلى إرسال الفنانين إلى منطقة الشرق لتصوير الانتصارات الفرنسية. ولهذا اندفعت مدرسة التصوير الكلاسيكية الحديثة المولعة بتصوير بطولات الجيش الفرنسي في الحروب على الدول الشرقية، فشكلت بذلك ساحة فنية للمزخرفين؛ لتخليد موضوعات البطولات في الشرق بعد الحملة الفرنسية. (السباعي، الاستشراق والمستشرقون مالهم وما عليهم، 1968، صفحة 21)

بعد الحملة الفرنسية، ولما عاد الفرنسيون إلى بلادهم لم ينسوا إعجابهم بمصر، لما شاهدوه فيها من بدائع تشبه ما قرأوه في حكايات ألف ليلة وليلة، فعاشوا –كزعيمهم نابليون– أسرى لذلك الحلم، وتلك الذكريات التي جمعت ما بين الحقيقة والخيال، وتجسيدا لهذا الإعجاب تم نشر كتاب لدومينيك ڤيڤان Dominique Vivant Denon "وصف مصر"، اتسم بلوحاته الفريدة الرائعة عن مصر الفرعونية والحديثة، مما أعان الفنان الفرنسي أنطوان جان جيرو antoine-jean gros بمادة غزيرة لتصوير لوحة معركة أبي قير عام 1706 م، والتبشير بالرومانسية في إطار تكوين محدث، وقد احتوت هذه اللوحة على مختلف عناصر التصوير الاستشراق من تنوع لوني، وأزياء متنوعة، وتبعه الفنان الفرنسي آن لوي جيرويه Anne-Louis Geruet.بعد ذلك بعدة سنوات ليقدم لوحة "ثورة القاهرة"، التي احتوت على العناصر نفسها، وقد أطلق المؤرخون على هذين التكوينين بداية التصوير الاستشراقي الفرنسي. (lynne, 1994, p. 09).

كما كان افتتاح قناة السويس حدثا سياسيا مهما، حضره المدعوون من كل دول العالم، حيث أقيمت لهم القصور ذات الطابع الأوروبي، وكان لهذا الافتتاح أثر كبير في جذب أنظار العالم إلى الشرق والتركيز على مصر، إذ أرسلت أوروبا الفنانين لتغطية الأحداث باللوحات المصورة، وقد قرب افتتاح قناة السويس المسافة بين الشرق والغرب، فزاد عدد المهتمين بحقائق الحياة اليومية في الشرق، كما زاد عدد السياح القادمين إلى الشرق (الخربوطلي، 1988، صفحة 108).

كما كانت سياسة الحكومة الفرنسية ترمي إلى تشجيع التصوير الاستشراقي، فقد دأبت اختيار من الصور المعروضة في صالون باريس التابع لأكاديمية الفنون بباريس صورا من الشرق لتعرضها في المتاحف القومية، كما كانت تكلف المصورين بإعداد هذا اللون من التصوير لتخليد انتصاراتها العسكرية، وكذلك أقامت

المعارض الدولية في عام 1768م وعام 1769 م، مما ساعد على الحفاظ على الاهتمام بالشرق (ماهر، 1997، صفحة 24).

أما عند المصورين الإنجليز، فقد اتخذ الاستشراق شكلا مختلفا، مثل الواقعية، في حين اتخذ عند الفرنسيين تعبيراً عن عوامل الخيال والأسطورة، وقد كان هذا الموقف صدى طبيعيا لهزائم الفرنسيين في الشرق منذ الحروب الصليبية، حتى الحملة الفرنسية. (حسنى، 2012، صفحة 63)، هكذا تبدو أن أهمية الدوافع السياسية في الاستشراق تتمثل في التفاعل القوي بين هذين المجتمعين الأوروبيين: الفرنسي والانجليزي، من خلال حدثين عسكريين مهمين، وظفهما الاستشراق خدمة لأهدافه التوسعية في الشرق العربي، وهما:

أ. الحروب الصليبية: التي استمرت قرنين من الزمان، اندمج خلالها المجتمع الشرقي مع الغربي، فتأثرت أوروبا بمعالم الحضارة العربية وفنونها.

ب. الحملة الفرنسية: التي كانت على الشرق العربي، نتج عنها تأثير بالغ في تفاعل حركة الاستشراق الفني في مصر بصورة فعالة، إذ تأثر بها الفن الأوروبي، فأثمرت ظهور مدرسة الاستشراق، أو فن تصوير المستشرقين، –الأورينتالزم Orientalism –.

ثانيا/ الدافع الديني:

تمثل هذا الدافع في فترة اتصال الغرب بالشرق خلال العصور الوسطى، وقد يكون مرد هذا الاتصال راجعا لميلاد الديانة المسيحية في فلسطين، وانتشارها بفعل الإمبراطورية البيزنطية، الممتدة شرقا وغربا (حسنى، 2012، صفحة 63)، حيث حمل هذا الانتشار كثيرا من المؤثرات الثقافية، والفنية الشرقية لأوروبا التي ظهرت في فنون الصناعات، والمخطوطات الشرقية المسيحية، المتأثرة بالفن الساساني، والسوري، والفن المصري القديم، فقد احتوى الفن الهلنستي–مثلا– على الكثير من مفرداتها التشكيلية ، يقول الفنان البريطاني والباحث في تاريخ الفن الأوروبي " ثيموني دالتن " Timoni Dalton في هذا الصدد: "إن الفترة ما بين نشأة الفن القبطي (الكنسي)، وظهور الإسلام، أي ما بين القرن الرابع والقرن السابع الميلاديين كانت فترة استشراق ، أي تأثر الفن الأوروبي بالأسلوب، والطرز الشرقية" (ماهر، 1997، صفحة 63)، وقد تمثلت مظاهر تأثير حركة الاستشراق الديني على الاستشراق الفني كما يلي:

- أدت حركة الاستشراق الديني المتمثلة في نشاط الرهبان، والدعوة للتبشير في الشرق على امتداد الفترة التي تلت الحروب الصليبية، إلى انتقال المخطوطات المسيحية، وفنونها إلى أوروبا.
- أسهمت حركة الحجاج المسيحين في الشرق على التبادل الجاري للتحف التطبيقية.

- تم طلب مراكز الاستشراق الديني من خلال كراسي اللغات الشرقية التي أنشأتها الكنيسة، والاهتمام بتغذية هذه المراكز، من حيث تشجيع شراء المخطوطات الشرقية، وإعداد الدراسات عن فنون الشرق، وأسفار الرحالة، إذ عدت مرجعا هاما لفناني أوروبا.
- اهتم المصورون المستشرقون الأوروبيون في القرن التاسع عشر الميلادي بدراسة المخطوطات الشرقية وشرائها، وقد بدا ذلك واضحا على سبيل المثال في تجوال المصور الفرنسي بريس دافن في بلاد الشام وفلسطين قبل زيارته لمصر (بيطار، 1992، صفحة 48).

ثالثا/ الدافع العلمي:

يتمثل هذا الدافع في رغبة المستشرقين في الاطلاع على ثقافات الأمم الشرقية، ودراستها بمنهج علمي متحرر من الأهواء السياسية، والتعصب القومي والديني، وقد يتناول هذا المنهج مادة علمية، ودينية، وتاريخية تختص بالفنون، والآداب، وغيرها من معالم الحضارة، والمنهج العلمي لم يبتدعه المستشرقون ابتداعًا، بل هو منهج أشاعه في الغرب المفكرون.

لم يرتبط هذا الدافع ببداية تاريخ الاستشراق الذي يخص الشرق العربي، كم أن تلك الدراسات لا يبدو فيها المنهج، أو الغاية العلمية للاستشراق، باستثناء تطلعات فترة النهضة الأوروبية التي انتهجت الموضوعية في نقل المعارف الإفريقية، ومعالم الحضارة الإسلامية؛ إذ نشطت مراكز الترجمة بالاعتماد على المصادر العربية في تحقيقها العلمي (قطب، دون سنة، صفحة 37) ، فإذا كان المنهج العلمي قد وضع أصوله في أوروبا فرنسيس بيكون (F. Bacon) فيما بعد 1626، إلا أن تطبيقه على الاستشراق لم ينفذ إلا خلال الدراسة الأكاديمية له في القرن الماضي، بفعل دوافع الاستشراق، التي واكبت النهضة العلمية الأوروبية، ووظفته للأبعاد الاستعمارية. (قطب، دون سنة، صفحة 38)

فضلاً عن ذلك، فإن تأخر هذا الدافع يعود في المقام الأول لموقف الكنيسة تجاه الشرق، حين وظفت الاستشراق لدافع ديني، بل تجلى أثر الدافع العلمي على نمو الاستشراق الفني في المراحل التي نشط فيها البحث العلمي، والاحتكاك بثقافة وعلوم الشرق ؛ وذلك في مرحلتين الأولى، التي يمثلها عصر النهضة الأوروبية، والثانية تمثلها المدنية الأوروبية في القرن التاسع عشر، ولكل من هاتين المرحلتين ظروفها التي شكلت هذا الاحتكاك، وتأثيره على الناحية الفنية (عليان، 1980، صفحة 46).

رابعا/ الدافع التجاري:

شجعت ظروف القرن التاسع عشر في أوروبا على استمرار الدافع التجاري في ميدان الاستشراق، كتشجيع الحكام، ودوائر الاستشراق الأوروبية على شراء التحف، والمخطوطات الشرقية، ويتضح هنا مدى

الارتباط بين الدافع التجاري، والدافع السياسي، الذي ظل يشجع توثيق أعمال المصورين المستشرقين داخل المجتمع الأوروبي. (العقيقي، 1924، صفحة 612)، وفي ظل هذه السياسة نجد من اهتموا بهذا الدافع، فالجدير بالذكر أن هؤلاء المستشرقين بدأوا يغيرون على المخطوطات العربية في البلاد الإسلامية، فيشترونها من الجهلة، أو يسرقونها من المكتبات العامة، وينقلونها إلى بلادهم ومكتباتهم، مما أدى إلى انتقال أعداد هائلة ونادرة من المخطوطات إلى مكتبات أوروبا، وقد بلغت هذه المخطوطات في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي مائتين وخمسين ألف مجلد، ومازال العدد في تزايد حتى الآن (قجال، 2009، صفحة 132)، من ذلك مثلا، يمكن أن نذكر أنه في ظل الامتيازات الأجنبية في مصر خلال القرن الماضي، فإن نابليون استطاع شراء مجموعة من الآثار المصرية التي عرضها للبيع القنصل الإنجليزي بمعهد هنري سولت، وتم نقلها إلى باريس، وعرضها بمتحف اللوفر في ديسمبر 1827م.

3.2. الاتجاه الاستشراقي في الفن التشكيلي الجزائري:

عرفت الجزائر شأنها شأن البلدان المحتلة حركة استشراقية، وكان ذلك عن طريق الاحتلال الفرنسي، حيث أرخت له زيارات مجموعة من الفنانين أمثال أوجين دولاكروا، وأوجين فرومنتان، وايتيان دنييه، وغيرهم، لتنتج مجموعة من الأعمال التي تصف الحياة في الجزائر، بطريقة يغشاها في الكثير من الأحيان التلفيق، كون الفن الغربي في أصله مساندا للحملات التوسعية، فقد مثل دورا كبيرا في التمهيد لها، فقد كان الرسامون المستشرقون العيون التي تتجسس على البلاد، وتحت غطاء السياحة، وحب الأسفار، والانجذاب لجمال الشرق وسحره، ومناظره الغريبة، فكانت رسوم تعرض جغرافيا الجزائر بتفاصيل جد دقيقة، وهي نظرة استعمارية ناقصة ومتبلورة، ولكن هذا لا يعني انعدام الأعمال التوثيقية التي حملت شحنات من الصدق، وقدمت شهادة حقيقية عن الجزائر وخصوصياتها المتفردة وجعلتها قبلة المستشرقين نتيجة الصور التي نقلت عنها وسنحاول من خلال هذ العنصر التحدث عن أهم مراحل الفن الاستشراقي بالجزائر كون هذا الأخير كان وراء قيام حركة فنية تشكيلية بمعايير الفن التشكيلي الجديدة.

- **1.3.2. مراحل تقسيم الفن الاستشراقي في الجزائر:**

بداية تجدر الإشارة إلى أن منظومة الفن بالجزائر مرّت بثلاث مراحل، وقد صنفها الباحث حفناوي بعلي كما يلي: المرحلة الأولى تخص الرسم الاستشراقي المبكّر، التي يمكن أن توصف بأنها حركة أحادية للغرب ولرسّاميه، الذين يحمّلون فضولهم شحنة الغرابة لفهم المجتمع الجزائري، والمرحلة الثانية تمثل مرحلة الرسم الاستعماري، وتشمل النصف الأول من القرن العشرين إلى غاية الاستقلال، وقد تميزت بإنشاء الهيئات

الثقافية، كمدارس الفنون الجميلة، والمتاحف، والأروقة، والمعارض، والجوائز الفنية، مما أدّى إلى بزوغ حياة فنّية مستقلة في إقليم المجتمع الأوروبي الاستعماري، فلم يكن لها تأثير على شعب كان على الهامش، والفترة الثالثة بعد عام 1962، وهي فترة الرسم الجزائري(بعلى، 2016، صفحة 167)، إنه التقسيم الذي يقود إجمالاً إلى التفسير الذي ذهب إليه أحمد بن عزة في دراسة قام بها حول " اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحرية التعبير" وفق المراحل التالية: (بن عزة، 2020/2019، صفحة 58):

-المرحلة الأولى (1830م-1870م):

تم الإشارة في فيها إلى إنتاج الفنانين الأوائل قبل زيارة المستشرقين للجزائر، والتي تعود إلى إسهامات الضباط، والجنود الفرنسيين أثناء رحلاتهم، واستكشافهم للصحراء الجزائرية، ومختلف المناطق، التي كانت ترفع إلى الحاكم والحكومة الفرنسية، ترسم معالم التضاريس، والممرات التي كان يسلكها الفيلق العسكري وأحيانا تصوير الواحات، والمناظر الطبيعية، قبل مجيء أصدقائهم المختصين في الفن التشكيلي، وهو الضباط الذين كانوا بمثابة فنانين-كُتّاب، في عهد الملك لويس فيليب، مارسوا الفن التشكيلي كمهمة استطلاعية بالجزائر.

- المرحلة الثانية(1870م-1918م):

شكّلت هذه المرحلة محطة مهمة، فكانت اللبنة الأولى لبروباجندا Propagande، أو دعاية فنية وإعلامية للسيطرة على الفن التشكيلي، والسينمائي من قبل السلطة الفرنسية بشكل رسمي، وقد رافقت "تأسيس صالونات فنية تؤكد ما للجانب النظري في الدعوة إلى إحياء، واستمرارية الفكر والثقافة الغربية، فكان تأسيس الصالون التونسي عام 1894، كما تم إنشاء صالون للفنانين المخضرمين الجزائريين، والمستشرقين في نفس الفترة، واستمر النشاط في هذين الصالونين لمدة طويلة، أثّرت في مجمل المحاولات الفنية اللاحقة في كلا الطرفين من حيث التقنية، شكلا كلاسيكياً متخلفا متحجرا في مفهوم إنشاء اللوحة يوازي نظرة الفكر الاستشراقي الدونية لحضاراتنا العربية الإسلامية" (بن عزة، 2020/2019، صفحة 167/166) ، وتعرف هذه المرحلة أيضا بمرحلة الرسم الاستعماري " وتتميز هذه الفترة بإنشاء الهيئات الثقافية كمدارس الفنون الجميلة والمتاحف والأروقة، والمعارض والجوائز الفنية" (بن عزة، 2020/2019، صفحة 167)

-المرحلة الأخيرة(1919م- 1962م):

تتمثل هذه المرحلة في ظهور فنانين مستشرقين مستقلين عن دعم السلطة الفرنسية، والمتمردين على فكرة الاستعمار، أو الداعين إلى التعايش، والمتبنيين للموضوعات الإنسانية، والديمقراطية، وكذا المصورين

والصـــحافيين، والمؤرخين الأجانب، الذين اعتنوا بتصـــوير معاناة الشـــعب الجزائري، فصـــوروا المحتشـــدات، وحرمان الأطفال، وحياة اللاجئين.

وهي الصورة التي عبرت، عن السياسة الاستعمارية، كالأرض المحروقة، والاستيطان، وبؤس الشعب الجزائري، والموت والقتل الجماعي، وســـيادة الثقافة المادية، التي أدت إلى الانحرافات في الحياة الاجتماعية في الجزائر، كامتهان حرفة الرقص من قبل المرأة الجزائرية أثناء الحفلات الشعبية والأفراح، والبغاء حرفة طلبا للاسترزاق، وهو ما وظفته لوحات المستشرقين، وزادت من استغلال ظروفهن، فظهرت هذه الأماكن والمظاهر الاجتماعية الدخيلة، والغريبة عن الجزائر، ينظر الصور رقم 2-3-4.

الصورة(02): تصوير فوتوغرافي لبعض النساء اليهوديات الجزائريات
التي في الأعلى حوالي سنة 1900م والتي في الأسفل حوالي 1910م

المصدر: بورجي ونيكولاس فيازنوف، أرشيف الجزائر، مؤسسة ميشال ترينكفال، 2016م.

الصورة(03): أحد الرسامين المستشرقين، تحت الحراسة المشدّدة من جنديين فرنسيين

المصدر: أحمد بن عزة، اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحرية التعبير.

الصورة(04): رجل فرنسي مرتديا اللباس التقليدي الصحراوي، على اليسار زوجان فرنسيان في سنة 1912 بالجزائر.

المصدر: نيكولاس، فيازنوف، بورجي، أرشيف الجزائر مؤسسة ميشال ترينكفال الجزائر 2016م.

- **2.3.2. أهداف التصوير الاستشراقي في الجزائر:**

إن أهداف الاستشراق وغاياته –كما سبقت إليه الإشارة– تمثلت أساسا في تدعيم التوسع الاستعماري، خاصة بعد الثورة الصناعية في أوروبا في القرن الثامن عشر، وكانت القوة الاستعمارية الفرنسية قد رسمت مخططا محكما للخوض في عملية التوسع، وكانت الجزائر من بين مستعمراتها، ولم يكن الغزو العسكري وحده كافيا، مما جعل السلطات الاستعمارية ترسل بعثات من المستشرقين، وتجندهم في مناصب إدارية حساسة، للاستفادة من خبراتهم لبسط نفوذها الاستعمارية، كما عمل المستشرقون، واجتهدوا في تسويق القيم الأوروبية الحضارية بمختلف صورها، وأنماطها، وأفكارها وسط المجتمع الجزائري، ولكن هذا لا يعني أن

المستشرقين الذين قدموا إلى الجزائر جميعهم كانوا في خدمة السلطات الاستعمارية، بل إن هناك من كان ينقد، ويرفض الحرب، فكان سندا للثورة الجزائر، وعلى سبيل التوضيح، يمكن أن نورد الأهداف التالية.

أولا/ الأهداف الدينية:

تعود هذه الأهداف إلى عهود طويلة، إذ كانت العامل الرئيسي في احتكاك الغرب بالشرق منذ ظهور الديانة المسيحية، وانتشارها شرقا وغربا، ويمكن إيجاز مظاهر حركة الاستشراق، وفق هذه الدوافع كما يلي: – نشاط الرهبان، والدعوة للتبشير في الشرق، التي أدت إلى انتقال المخطوطات المسيحية، وفنونها إلى أوروبا، بالإضافة إلى حركة الحجاج المسيحيين، وتنقلاتهم، والتبادل التجاري لفنون المصنوعات الشرقية.

–مراكز الاستشراق الديني التي أنشأتها الكنيسة في الجزائر، وحيث أدخلت عليها كراسي لدراسة اللغات الشرقية، وإعداد الدراسات عن فنون الشرق من خلال تشجيع شراء المخطوطات عبر أسفار الرحالة ما جعلها مرجعا مهما للفنانين في أوروبا (الزيادي م.، 1998، صفحة 121).

–محاولة فرنسا طمس وتشويه الهوية الجزائرية، حيث يشكل الدين الإسلامي أهم مقوماتها، فجعل الفن التشكيلي أحد الوسائل المستخدمة في ذلك، على سبيل المثال، يمكن أن نستشهد بالنصب التذكاري الذي نصب في عين الفوارة لامرأة عارية يوم26 أكتوبر 1898م ، وتحته نبع مائي لا يجف، وكان قرار نصبه بأمر من الحاكم الفرنسي للمنطقة، فقد كان يزعجه وضوء المصلين للصلاة في منبع الساحة المحاذية للمسجد العتيق، فطلب من النحات الفرانكو إيطالي " فرانسيس دوسان فيدال" تصميم تمثال امرأة عارية، حتى يخدش الحياء، ويبعد رواد المسجد. (خالدي، 2018، صفحة 48)، فكان ارتباط الدافع الديني بالنزعة الاستعمارية يبدو حدثا بارزا في الحملة الفرنسية على الجزائر، التي كانت حلقة من حلقات الحروب الصليبية على المنطقة.

ثانيا/الأهداف الاستعمارية والثقافية:

تعد من أهم الدوافع من حيث المنهج والفاعلية، والتأثير، فقد رغب المستشرقون في الاطلاع على ثقافات الشعوب الشرقية، وما يمتاز به من عادات، وتقاليد، والتي هيأتها لهم الظروف، والمعالم الطبيعية المحيطة بهم، وغيرها من المعالم الحضارية، وإن المتتبع للحركة الاستشراقية بالجزائر يلاحظ أن المؤسسة العسكرية الفرنسية كرست الفن الاستشراقي خدمة لنهجها الاستعماري، قبل وأثناء الاستعمار، حيث ساهم الرسام الغربي في البداية للتمهيد للحملات التوسعية، متخفيا تحت قناع سحر الشرق، وعاشق للرحلة (خالدي، 2018، صفحة 51)، لينقل صورا للواقع بدقة، ولتفاصيل الجغرافيا والسياسة، وسلوكيات، وأوضاع المجتمع الجزائري ومنه إظهار نقاط الضعف والقوة للمجتمع الجزائري.، وقد كانت أهدافا خفية للفنانين المستشرقين،

إلى درجة التشـويه لقيم المجتمع الجزائري، فقد ذكر الباحث حمزة تريكي صـورة المرأة الجزائرية في كثير من لوحات الفنانين المستشرقين حيث يقول " تتجسد المرأة الجزائرية في اللوحات الفنية الاستشراقية مترامية بين الوسائد الحريرية والالبسة الفارهة التي تكشف في مجملها عن عورة المرأة، وهو ما يتنافى مع العرف والتقاليد التي تحكم المجتمع الجزائري" (تريكي، 2021، صفحة 482).

لعل ذلك الوصـف يتجلى بصـورة واضـحة في لوحة" نسـاء جزائريات" لأوجين دولاكروا، رغم الجمالية التشـــكيلة التي تتميز به هذه اللوحة، ويعلق عليها خالدي محمد بقوله: " صـــــحيح أن اللوحة مليئة بالقيم الجمالية، والفنية، وهي محكمة التزيين، وغارقة في الرومانســـية، إلا أن هذا غير كافي لتكون هذه الشـــهرة الكبرى، لو لم تكن هناك نية في تجســـيد المجتمع الجزائري المحافظ، ومحاولة تكســـير لجدار الشـــر الذي استعصى على الفرنسيين" (خالدي، 2018، صفحة 54).

وقد أثار دولاكروا هذه المشـكلة في مذكراته، حين تحدث عن صـعوبة، أو اسـتحالة الحصـول على موتيف – موديل – شرقي نسوي حتى أنه كان يلجأ إلى إغرائهن بالمال مقابل موافقتهن على تصويره إياه إلا أن الفرصـــة تمت في الجزائر رغم قصـــر مدة الزيارة التي لم تتعد الثلاثة أيام حين اســـتطاع أن يدخل أحد البيوت الجزائرية، ويصور نساءه، وهي حالة استثنائية لم تتح لأحد غيره سابقا، ويكون بذلك قد أرضي فضوله الرومانســـي بروية كنز، فدولاكروا كان يعتبر أنه لو لم ير النســـاء الشـــرقيات حقا، فمعنى ذلك أنه ما كان ليتصور كليا ماهية الشرق الحقيقي في أكثر عناصره غموضا (قرناب، 2018، صفحة 133).

ثالثا/ الأهداف الاجتماعية:

مما يؤسف له أن بعض الفنانين الغربيين قد انحرفوا عن أهدافهم، حين تم تركيزهم على تصوير الفقر والتخلف، كالشـحاذين، والبدو، والفلاحين الفقراء، مما أسـهم في تشـويه فكرة الغرب عن الشـرق، إذ أصـبح بنظرهم رمزا للتخلف، والفقر، عوضا أن يكون مركزا للروائع، والخيال، أو موئلا للمحظيات، والوصيفات.

وهي النظرة الي ساعدت الاحتلال الغربي للشرق والسيطرة عليه، فلم يكن المستدمر الفرنسي مثلا ليصل إلى أهدافه في الجزائر، لولا المستشرقون الذين تمكنوا من التغلغل داخل المجتمع الجزائري، ودراسة تفاصيله البسيطة، ومنها عمل المحتلون على بناء خطة لهدم، وتدمير، وسلب الشخصية الجزائرية، وتشويه الصورة المثالية لها (محمد خليفة، 1979، صفحة 65).

فقد عمد المحتل إلى بعث روح خدش حياء المجتمع الجزائري، وتكسير جدار الحياء الذي عرف به، وذلك برسم السفور الفاضح بين الرجال في مجالس اللهو والمجون، على غرار لوحة "نساء الجزائر" لدلاكروا، وما رسمه الفرنسي جورج روسغروس George Rochegrosse الذي أظهر في الكثير من لوحاته نساء مسلمات

في سـفور تام. (خالدي، 2018، صـفحة 56) ، من ذلك أيضـا لوحة جان أوغسـت آنغر Jean Auguste Ingres في لوحته "حمام تركي"، حيث اختار تصوير النساء المسلمات داخل الحمام الجماعي.

رابعا/ الأهداف العسكرية

وظف الفنانون المستشرقون في مهمات عسكرية، بهدف تصوير المناطق الجغرافية الجزائرية، وكتابة التقارير، وإرسالها للحكومة الفرنسية، سيما في غياب التصوير الفوتوغرافي، فكانت بذلك اللوحات الفنية جزءا من الخطط العسكرية للاحتلال الفرنسي بالجزائر، بالإضافة إلى تصوير مشاهد المقاومة الجزائرية، وهي في مواقف ضعف، وهزيمة، والمقاومون هم مجموعة قطاع طرق، بهدف نشر فكرة العظمة، والتفوق الفرنسي. (خالدي، 2018، صفحة 58).

- **3.3.2. أثر الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي الجزائري:**

تزامنت فترة الاستشراق الفني بالجزائر مع بداية الاستعمار، وظهور الفن الحديث في الجزائر، فأثناء الحملة العسكرية الفرنسية على الجزائر سنة 1830 اصطحب الجيش الفرنسي معه مجموعة من الرسامين، الذين كانوا يعملون كمراسلين حربيين، فيرسمون المعارك التي يعيشونها، أمثال الفنان أدريان دوزات Adrien Dauzat 1804– 1868م ، الذي شارك في بحرية ميناء الحديد مع الدوق أوغليان Orléans 1839 م، وهوراس فيرنHorace Vernet 1789 – 1863 م مدون معارك الجزائر (سعد لله، 1998، صفحة 345)، فلوحة " la prise de Bone" تعتبر أول معركة جزائرية بالنسبة لفرني Vernet ، ليعلن بعدها عن سلسلة رسومات تخص أسر قبيلة " عبد القادر " والتي عرضت بصالون باريس سنة 1845م، كما رسم " جوزاف لويس ايبوليت بيلن Hippolyte Bellangé Joseph - louigلوحات لمشاهد الحرب الجزائرية، فكانوا يرسمون كل ما تقع عليه أعينهم من مناظر مختلفة، ويسجلون البيئة الجزائرية، وما تزخر به من عادات، وتقاليد، وملابس مختلفة، ومناظر العاصمة، وما يحيط بها من حدائق، ومنازل، ومناظر القصبة، التي تتبوأ مكانا مرموقا فوق العاصمة. (سعد لله، 1998، صفحة 347)، ينظر الصورة رقم 5.

الصورة (05): هوراس فيرني لوحة la prise de Bone

المصدر: لوحات هوراس فيرنيhttps://cutt.us/dQAc8

كانت القصبة مصدر إلهام كبير للمستشرقين من الفنانين، فقد رسم الفنا لوتيloti لوحة "سيدات القصبة الثلاث" filles d'une race condamné تضم مشهدا في شكل حكاية شرقية، ترويها شهرزاد.

هناك الكثير من الفنانين من كان يعشق جمال الجزائر ومدنها، مثل قسنطينة، التي زارها الفنان " شاسيروا تيودور Chassériau Théodor سنة 1846، وقد انبهر بروعة موقعها، كما أثارت اهتمام الفنان André Brouillet، و يظهر ذلك في لوحته عن المدينة، التي رسمها في مرسمه الباريسي، بعد المخططات التي قام بها أثناء زيارته لها سنة 1884-1883 (سعد الله، 1998، صفحة 349).

أما عن جنوب البلاد وصحرائها، فقد كانت وجهة العديد من الفنانين المستشرقين، حيث أثارت انتباه الفنان الرومانسي أوجين فرومنتان Eugene Fromentin ، الذي زارها ثلاث مرات، كان ذلك ما بين 1853 – 1846، وأيضا الفنان غوستاف قيلومي، Gustave Guillaumet، فيما رسم الفنان بول لزرغ Paul Lazerges لوحة بعنوان "قافلة قرب بسكرة" سنة 1892م، لتحكي عن حياة البدو، والرحل، وقد اتسمت بدقة التدرج في رمالها الصفراء، والليل يسقط على جبالها البنفسجية.

كما كان الجنوب أيضا مملكة الفنان الفرنسي المسلم إتيان ديني Alphonse-ÉtienneDinet التي أحبها، وقضى بها معظم حياته، وصور مدينة " بوسعادة "، أو كما يسميها مدينة السعادة بكل جوانبها، ومن بين أهم لوحاته: لوحة "غابة النخيل" (ينظر الصورة رقم 06)، ولوحة "نساء بوسعادة"، وغيرها.

الصورة (06): ايتيان دنيه، 1956، التقنية المستخدمة:

زيت على قماش، الأبعاد: 81×65 سم، مكان متحف بوسعادة

المصدر: بن التومي علي

https://2h.ae/bjSA

كما لا يمكننا التحدث عن الاســـتشـــراق في الفن الجزائري، دون ان نذكر الفنان اوجين دولا كروا Delacroix Eugène في رحلته إلى المغرب، والجزائر عام 1832م، فقد كان من بين البعثة الدبلوماســية التي أرســلها ملك فرنســا " لويس فيليب " لإحياء العلاقات الدبلوماســية مع ســلطان المغرب، وإقناعه بعدم دعم المقاومة الجزائرية بقيادة الأمير عبد القادر، واتخاذ موقف الحياد من غزو الجيش الفرنســي للجزائر، إلا أن هذه البعثة لم تخدم – في واقع الحال– الهدف الرسمي السياسي الفرنسي، بقدر ما أفادت " دولا كروا " الفنان والمبدع، و بما أن المغرب العربي كله كان مغلقا –تقريبا– أمام تغلغل النفوذ السياسي والثقافي، فقد انحصر منذ القرن السادس عشر في ولايات الدولة العثمانية لشرق المتوسط : تركيا، مصر، جبل لبنان، سوريا وفلسطين (أعمر، 2017/2016، صفحة 80).

لذلك كان من الصعب على أي فنان دخول المغرب العربي بطريق غير دبلوماسي، أو بمهمة غير رسمية، فكانت الدعوة " لدور كروا " بمثابة هبة ورحلة لتحقيق حلمه برؤية الشرق، وزيارة بلد لم يزره قبله فنان فرنسي، ومازال يحتفظ بطابعه الشرقي الإسلامي، لاسيما أن في العصور الوسطى موضة السفر إلى الشرق باتت سمه مميزة للعصر الرومانسي بين الأدباء، و لفنانين على حد سواء (أعمر، 2017/2016، صفحة 83).

حل دولاكروا يوم 11 جوان 1832 بمدينة " طنجة "، ثم قام بزيارة إلى مكناس، ثم الأندلس، ليعود بعدها إلى وهران التي أقام بها فترة وجيزة ثم أقام بالجزائر من 25 إلى 28 جوان 1832، حيث قام برسوم تحضيرية للوحة الشهيرة "نساء الجزائر" ، التي لاقت نجاحا كبيرا في صالون 1834 وهي محفوظة بمتحف اللوفر، ثم أعاد رسم نسخة أخرى منها سنة 1849، وفي صالون 1835 قدم لوحة أخرى " عربي من وهران"، استوحاها من الجزائر، (ينظر الصورة رقم 07).

الصورة (07): أوجين دولاكروا: نساء جزائريات في مخدعهن

المصدر: لوحة نساء جزائريات اوجين دولاكروا (bing.com)

كما قام كل من الفنانين: شاسيرو ثيودور Chassériau Theodore، وأوجين فرومنتين Fromentin Eugene برحلة إلى الجزائر سنة 1846م، وهما في مقتبل العمر " شاسيرو " كان يبلغ 25 سنة و " فرومنتان " 26 سنة (أعمر، 2017/2016، صفحة 83)، تأثرا كلاهما بجمال الجزائر، وقد بدا ذلك واضحا في أعمالهما التي عبرت عن واقعها بطريقة فنية لا تخلو من الشاعرية، إذ كتب " شاسيريو " من قسنطينة إلى أخيه سنة 1846، قائلا: " إن البلد جميل جدا إني أعيش أحلام ألف ليلة و ليلة، وأعتقد إني سأستفيد كثيرا من هذه الرحلة لإثراء فني " (أعمر، 2017/2016، صفحة 67).

أما " فرومنتان " فقد دخل في عمق واقع الشعب الجزائري، حتى يتمكن من التعبير عنه، فكان ينتقد الفنانين الذين يأتون إلى الجزائر، لأنهم يقومون برحلات استكشافية سطحية، ولا يكلفون أنفسهم عناء التعمق في الحياة

اليومية لهذا لشعب، ويضيف: " هذه المرة جئت لأعيش، وأسكن هنا، وهذا في نظري الوسيلة المثلى للتعرف أكثر على البلد، وأريد أن أغرس ذكرياتي في هذا البلد، كما تغرس الشجرة، حتى أتمكن من التجذر في هذه الأرض " (أعمر، 2017/2016، صفحة 84)، كما كانت له العديد من اللوحات منها: مقهى البليدة، مسجد قرب الجزائر، مناظر الشفة، شارع في الأغواط، (ينظر الصورة رقم08).

الصورة (08): أوجين فرومنتان، لوحة شارع بالأغواط

المصدر: بن التومي علي.

https://2h.ae/bjSA

كما رسم كل من ليون ليبورغ Léon Lebourg ، وأوجوست رينوار Auguste Renoir، الذي سافر مرتين إلى الجزائر سنة 1881 و 1882 ، وقد عرف بلوحته "جزائرية بصقر" ، L'Algérienne au faucon ورسماون أخرون عرفوا في أواخر القرن التاسع عشر، أمثال جيروم جيرومي Gillaumet ، وديكام Decamps ، ومارلت Marilhat ، وفين أرفرد Vint Alfred، الذي أثر كثيرا على فنانين العصور اللاحقة بسلسلة " ميناء الجزائر"، إعجابه الشديد بطبيعتها.

هكذا صور الرسامون المستشرقون عالما مثاليا، يغمره السكون والعزلة، يتراءى كجنة نعيم، تجتذب الرومانسيين، وعشاق التغريب. (Fromentin، 1984، صفحة 190)، لذلك يمكن القول إن الحركة الاستشراقية التي شهدتها الجزائر أثناء الحملة الفرنسية قد ساهمت في وضع يدها على التراث الفني، والمعماري، والثقافي

للمجتمع الجزائري، فأرست حركة فنية بالجزائر، استمرت لسنوات عديدة، ولا يزال أثر أولئك المستشرقين حاضرة لحد الآن، سواء في المؤسسات الثقافية، أو على مستوى تبني فنانين معاصرين للحركة الاستشراقية، ويمكن الإشارة لأثر الحركة الاستشراقية على الفن التشكيلي الجزائري في النقاط التالية:

- **أولا/ دخول الجيش الفرنسي للجزائر:**

شكل وجود الحملة الفرنسية في الجزائر عاملا قويا للاتصال بين الشرق والغرب، نتج عنه نشاط كثيف في ميدان الاستشراق في كامل مجالاته، منه الاستشراق الفني، حيث أسهمت هذه الحملة في توجيه أنظار المجتمع الأوروبي لقيمة الجزائر الفنية، والحضارية، والعلمية، وهذا كله تحقق عن طريق الإعلام، وثقافة الاستشراق داخل هذا المجتمع، فازداد اهتمام الفنانين الأوروبيين بتلك المقومات الفنية التي تميزت بها البيئة الشرقية في الجزائر، خاصة بعدما أثمرت الكم الهائل من اللوحات الاستشراقية المختلفة التي تصف الجزائر، وقد ساعد وجود الجيش الفرنسي في الجزائر على توافد الكثير من الفنانين المصورين في أشكال متعددة (مردوخ، 1988، صفحة 29).

في ظل الامتيازات الأجنبية آثر الفنانين البقاء في الجزائر، حيث أتيحت لهم الفرصة إتمام أعمالهم الفنية بصورة ميسرة، خاصة وأنها وجدت من النظم العلمية، والإمكانات الإدارية، والتكنولوجية ما ساهم بشكل قوي في استثمار جمهور العلماء، والفنانين والمستشرقين في مجال واسع من البحث العلمي لفنون الآثار، والبيئة الجزائرية، وعلى نهجها استمر منوال المستشرقين طوال القرن الماضي سواء في الأسلوب الفني، أو العلمي المرتبط به (مردوخ، 1988، صفحة 30).

كانت الحركة الاستعمارية تتحرك في دائرة إدارات المستشرقين في المجتمع الفرنسي، ثم استمرت في معظم بلدان أوروبا في ذلك الوقت بنفس الشكل، حيث يرى محمد خالدي " أنه أول ما دخل الجيش الاستعماري حتى سارعت السلطات الاستعمارية إلى وضع يديها على كل المخطوطات، والوثائق العثمانية، وكل ما يتعلق بالمجتمع الجزائري، وثقافته، ودينه، وتاريخه، وغيرها، ووضعتْ تحت تصرف المستشرقين، الذين عملوا على دراسة، وتحليل، وترجمة هذا الإرث الثقافي، وجمع كل المعلومات حول طبيعة المجتمع الجزائري، والإسراع في توطيد، وتهيئة هذا المجتمع، من أجل إدخاله، وإدماجه تحت راية الدولة الفرنسية ثقافيا، وحضاريا، واجتماعيا ". (أعمر، 2017/2016، صفحة 46).

فالسلطة الفرنسية لم تأت بالعتاد الحربي فقط، وإنما اصطحبت معها المستطلعين، والمستكشفين، والمترجمين، والفنانين، وأهم من ذلك كله أنها جاءت بنظمها، ومناهجها، وأفكارها، ورسخت طبائعها،

وعاداتها، فمع المستطلعين، والمكتشفين استطاعا معرفة جغرافيا، وتضاريس الجزائر؛ ومع المترجمين نقلت الخطابات، والأفكار من وإلى العربية، ومع المستشرقين جاء الاهتمام بتراث، ولغة، وتاريخ الجزائر، كذلك تم تكليف بعض العلماء، والمستشرقين أمثال بريزنيه، وشير بونو، وبير بروجر بتنظيم حلقات اللغة العربية، التي كانت موجهة إلى الفرنسيين –مدنيين وعسكريين –، والاستيلاء على الكتب والمخطوطات التي تحتويها الكتب العامة، والخاصة في المساجد، والزوايا، ودور العلم؛ حيث لقيت مكتبة الأمير عبد القادر المصير نفسه بعد سقوط مكتبته المتنقلة في " الزمالة " سنة 1843م ، ومكتبات مساجد تلمسان، ومعسكر (قجال، 2009، صفحة 133).

كان الكثير من الفنانين في هذه الفترة يتنقلون بين المدن، والقرى، وفي المراكز الثقافية، يجمعون الكتب والمخطوطات النادرة، بطريقة أو بأخرى لدراستها، أو بيعها في مراكز المخطوطات، والمكتبات في فرنسا، أو غيرها من البلدان الأوربية، فقد اهتم المحتل الفرنسي بنشر الآثار القديمة عن الجزائر، ولهذا نشر كتب الرحلات، والانطباعات التي كتبها الأوربيون عن الجزائر في العهد العثماني " فخلال العشر سنوات الأولى من الاحتلال ظهر كتاب عسكريون، أمثال كاريت وبيليسي، وهانوتو، وديلامار، وغيرهم" (قجال، 2009، صفحة 133).

شارك هؤلاء الكتاب في اللجنة الإفريقية سنة 1837م، فكتب كاريت عن القبائل الجزائرية ، وعن علاقاتها الاقتصادية، وكتب بيلسي ديرونو كتابه " أخبار الجزائر" ، كما كتب هانوتوغن لهجات، ونظم الجزائريين، وسلان الذي ترجم تاريخ ابن خلدون، واختص الضابط بروسلار بالخط العربي، وقام فورنيل بكتابة تاريخ الشمال في العصور الوسطى ، أما دولا كروا فقد نشر دراسات عن الاستعمار، والإدارة الرومانية في إفريقيا (أعمر، 2017/2016، صفحة 48).

- **ثانيا/ إنشاء هياكل ومؤسسات فنية بالجزائر.**

شهدت فترة الاحتلال الفرنسي اهتمام مجموعة من المستشرقين –منهم من تم ذكرهم آنفا– بإنشاء هياكل ومؤسسات ذات الطابع الفني بالجزائر، تهتم بتدريس الفنون التشكيلية، وجمع الأعمال الفنية، والأثرية ذات الطابع الجمالي، ومن هذه الهياكل يمكن أن نذكرها كما يلي:

–إنشاء فيلا عبد اللطيف:

تم اقتراح إنشاء مدرسة الجزائر للفنون التشكيلية، عبر تقرير وصل إلى الحاكم العام للجزائر، حيث يكون المعمرون هم روادها، وتبعا لذلك عينت فيلا عبد اللطيف، التي تعتبر الإقامة المثلى لمثل هذه

المؤسسة، تم تحقيق ذلك سنة 1907م، وتعيين هذه الفيلا من الحاكم العام للجزائر جونار، لإنشاء مشروع مدرسة للفنون التشكيلية، رغم مخاوف الفرنسيين من التأثيرات التي كانت موجودة خاصة من جانب الفنانين المتواجدين خارج فرنسا على الفن الفرنسي، وأثر إنشاء هذه المدرسة على الفن الفرنسي.

تاريخيا، تنسب هذه الفيلا حسب اسمها إلى عائلة اشتهرت في القرن الثامن عشر بجاهها وثرائها، ودورها في مجال السياسة، والأدب، وهناك من بين أفرادها من كانوا وزراء، وقضاة، وكانت هذه الفيلا عبارة عن بنايات ذات الطابع الموريسكي، شيدها أحد المسؤولين الكبار الأتراك، واحتمال أن يكون ذلك خلال القرن السابع عشر، على منحدرات بالجزائر العاصمة، وكانت ملك أحد الخواص كان يسمى عبد اللطيف، وأصبحت تسمى هذه المدرسة باسمه " فيلا عبد اللطيف" (خالدي، 2018، صفحة 124).

استحوذت عليها الدولة الفرنسية الاستعمارية منذ سنة 1830 م ، وقامت بإيجارها إلى القائمين على حديقة التجارب بالحامة، عندما كان الفنانون الفرنسيون يأتون إلى الجزائر منذ الاحتلال بطريقة حرة أو في إطار مهمات حكومية، وقد اعتبرت هذه الفيلا في نظر كثير من الباحثين، والمؤرخين في مجال الفن المرحلة الثانية في هذا المجال أوائل القرن العشرين، مع تعيين شارل جونار كحاكما عاما للجزائر حوالي 1903 م بهدف إبقاء الجزائر فرنسية مع المحافظة على شخصيتها التقليدية، وقد تبنى " جونار " الفكرة سنة 1907 م ودعا إليها الموهوبين الناشئين في الحركة الفنية لزيارة الجزائر، والإقامة فيها، وقد زارها مدير متحف لوكسمبورغ، لتنفيذ مشروع إيواء فنانين بعد اجتيازهم لمسابقة في فرنسا، على أن تكون رحلتهم، وإقامتهم على عاتق الدولة، وكانت لجنة المسابقة تتألف من هواة، وفنانين محترفين، ومن محافظي المتاحف، ويعتبر الفائزون فيها من المحظوظين، فبالإضافة إلى موقع الفيلا ، فان هندستها تعود للطراز الأندلسي (سعد لله، 1998، صفحة 385).

تداول على الفيلا عدد كبير من الفنانين، ممن كانت لهم شهرة من خلال إنتاجهم الإبداعي، ومشاركاتهم في المعارض الفنية، المستوحاة من الطبيعة الجزائرية، ومعالمها المترامية الأطراف،ومن بين هؤلاء نواريه Noire ، كانت له عدة أعمال فنية، نذكر منها " ولادة في الصحراء وأغنية الناي ، و"ياسمين الساحل " ، وقد حصل على جائزة على لوحته " خليج الجزائر "، ولعله اكتسب فنه ومواهبه من فيلا عبد اللطيف، كم نذكر كل من الفنانين: كوفي Cauvy ، وكاريه Carre ، والفنان المولع بالتصوير شارل دوفريسن Duferesne الذي أقام بالدار بين سنتي 1910 م –1911 م ، وديبوا الذي حصل على جائزة سنة 1927 م، من بين لوحاته " امرأة من الهقار " ، التي وضعت في متحف الجزائر ، وجان لونوا Lounois عام 1920 م ، له عدة لوحات منها " الشرقيات "، و " نساء من الجزائر " (سعد لله، 1998، صفحة 385).

رغم أن الفيلا اســـتمرت في مهمتها بعد جونار، إلا أن الدخول إلى المدرســـة كان مقصـــورا على الفنانين الفرنســـيين فقط، ومن الذين اشـــتهروا، وتخرجوا من فيلا عبد اللطيف البير ماركي، ومن لوحاته " مرســى الجزائر " ، كذلك هنري ماتيس، وقد أثر هؤلاء في اتجاهات الرسـم الجزائري الفرنسـي، وكانت الفيلا تضـم عددا من اللوحات الفنية النادرة، يشـرف عليها السـيد الازار، كما كانت المدرسـة تصـلها تبرعات من الفنانين والعائلات الثرية، مثل عائلة لونق LUNG ، وبعض المسـتشـرقين، ومنها سـجل فني يعود إلى عهد لاكور وبعض النماذج من أعماله، وأعمال فرومانتان، ونموذجان لشـاسـيرو، إلا أن هذه الأعمال، واللوحات حملها الفرنسيون عشية الاستقلال إلى بلادهم سنة 1962 م (بن التومي، 2019/2018، صفحة 117) .

لقد كان لتأسيس فيلا عبد اللطيف دور كبير في تفعيل الحركة الثقافية بالجزائر العاصمة، فقد استفاد منها العديد من الفنانين المولودين بالجزائر، مقدمين بذلك دعامة جديدة لذلك الفن الناشئ.

ورغم مرور الســـنين، لا تزال فيلا عبد اللطيف قائمة إلى اليوم، بالقرب من مقام الشـــهيد، متأثرة بالعمارة التركية الأندلسية، تقف شاهدة على المراحل التي مرت بها الجزائر، من الحكم العثماني إلى الاحتلال الفرنسـي، تسـمح لها مسـاحتها الواسـعة بأن تكون قبلة ثقافية وفنية، كما كانت ورشـة للفنانين التشـكيليين فيما سبق، (ينظر الصورة رقم 09).

الصورة (9): فيلا عبد اللطيف

المصدر: خالدي محمد

https://cutt.us/82fXB

ثانيا/ جمعية الفنون الجميلة:

في السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر، بدأ الفنانون المستشرقون يطمحون إلى التغيير، حيث أضحى البحث في عالم مختلف نمطا، وأسلوبا، فقد أسس الفنان Leonce benidite ليونس بينيديت في 28 جويلية 1851، رفقة مجموعة من الفنانين المولعين بالغربة " جمعية الفنانين المستشرقين "، التي أخذت على عاتقها تنظيم معارض دورية للفن، مستوحاة موضوعاتها من بلدان ما وراء البحر، بهدف تنمية التذوق الجمالي، وتحسينه، وفق البيئة الخارجية، والأعمال الفنية الموجودة هناك، أي خارج فرنسا.

هي جمعية فنية مقرها موجود في مراسم، ومشاغل تكوين الفنانين الهواة، الذي كان يمتلك عددا كبيرا من أعمال الفنانين المعاصرين المشهورين، كانت لديها مجلة متخصصة تحت عنوان "المجلة الجزائرية"، وكان للجمعية إسهامها الكبير في تكوين المتحف البلدي بالجزائر سنة 1908 م، من أهم أعمالها تنظيم لأول صالون للفنون التشكيلية في 01 أوت 1851 م في قصر الجنينة –ساحة الشهداء حاليا–، في العمارة التي تحولت فيما بعد إلى مقر للحاكم العام الفرنسي، بالقرب من جامع كتشاوة، وقد كان هذا الصالون بادرة أولى تحول فيما بعد إلى تقليد سنوي، يستقطب العديد من الزوار، ومن هواة، ومحبي الفن التشكيلي. (مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، 2005، صفحة 112)

كما نظمت الجمعية سنة 1935 م معرضا فنيا بعنوان" الجزائر العاصمة الرسامين"، من 1830م إلى 1890 م، عرضت فيه مجموعة كبيرة من لوحات كبار الرسامين المعاصرين، إضافة إلى الأنشطة الثقافية التي كانت تقوم بها الجمعية من حين لآخر، كانت من المراكز المهمة لتكوين الفنانين، لاحتوائها على أربعة أقسام : قسم تعليم التصوير الزيتي، وقسم مشغل لتعليم النحت، وقاعة لتعليم الموسيقى، وقسم لتعليم الرقص الكلاسيكي، كما عرف مقر الجمعية العديد من التغييرات، وأماكن التواجد، ففي فترة الخمسينات كان مقرها بالقرب من ساحة الأمير عبد القادر أسفل شارع طنجة، ثم تحول المقر إلى مكان بحي بلكور بعد أن هدمت العمارة التي كان لها المقر الأول .

من مؤطري الجمعية الأوائل الذين قاموا بالتدريس في مجال الرسم ألبير لوبور Albert Lebour سنة 1872 م، وفي مجال فن التصوير الزيتي نجد مجموعة من الأساتذة الفرنسيين، منهم ريجي دولوز Regie Delous، وكامي لوروا Camille Leroy، خلال فترة الخمسينيات من القرن العشرين (مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، 2005، صفحة 113)، كان لكامي لوروا إسهاماته بعد الاستقلال، من خلال تدريسه بالجمعية، وبالمعهد التكنولوجي ببوزريعة إلى غاية 1970 م في إطار التعاون الثقافي بين الجزائر وفرنسا، ومن بين الفنانين الجزائريين الذين استفادوا، وتخرجوا على يديه نجد يوسف صاري، وبشير بن الشيخ، وعيسى

حمشاوي، ومن بين الفنانين الجزائريين أيضا الذين تكونوا بالجمعية، وكانت لهم إسهامات كبيرة في الفن التشكيلي الجزائري، محمد اسياخم، ونور الدين شقران، وعائشة حداد، وعبد الرحمان ساحولي، وإبراهيم مردوخ (مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، 1988، صفحة 113).

استمر نشاط الجمعية إلى ما بعد الاستقلال، أين اقتصر التدريس بها على مجالين من الفن، وهما الرسم والموسيقى، وقد أشرف على إدارتها كل من الفنان الموسيقي بودالي سفير، وعبد الرحمان ساحولي، ثم مصطفى بلكحلة، أما مؤطريها من المدرسين، فكانوا كم من: كاميل لوروا، وعبد الرحمان ساحولي، ومصطفى بلكحلة، وآخرين.

ثالثا/ المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر:

يعود إنشاء المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر إلى الفرنسيين، قبل افتتاح فيلا عبد اللطيف، وقد تم تدشينها عام1881م، عملت المدرسة –في بداياتها– على تكوين الفنانين الفرنسيين، وإقامة المعارض خدمة لمصالح فرنسا الاستعمارية، وقد بقيت على هذه الحال طيلة سبعين سنة، وخلال هذه الفترة كانت كل الأماكن الدراسية محجوزة للأوربيين فقط، ولم يكن بوسع السكان الجزائريين الالتحاق بها، وفي سنة 1954 م تم إعادة بناء المدرسة، وفق طراز أكثر ملاءمة مع موقعها، وهدفها الذي أنشئت لأجله (جحيش و طوايبية، 2001).

سميت هذه المدرسة في بدايتها بمدرسة البلدية للفنون الجميلة، وعين كمقر لها بناية في شارع الجنرال موريس، اهتمت في بدايتها بثلاثة أقسام للفن: الرسم، والنحت، والموسيقى، وبعد تأسيسها بموجب مرسوم صدر في 8 نوفمبر 1881م، وتدشينها في السنة نفسها، أطلق عليها الكنسرفاتوار Conservatoire البلدي للفنون الجميلة، " وكانت البناية التي عينت كمقر لها عبارة عن مسجد قديم، حوله الفرنسيون لإقامة هذه المدرسة (سعد لله، 1998، صفحة 382)، وعين لإدارتها شارل لابي Charle Labbe، ثم جاء بعده أبوليت دوبوا Happolite Debois الذي أدارها من 1885 م إلى غاية 1909 م ، ثم جاء بعده ليون كوفي Leon Cauvy من 1909 م إلى غاية 1933 م.

حاليا توجد بناية المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بحديقة زرياب غاتليف –سابقا–، فوق ربوة تشرف على الجزائر العاصمة، وقد أنشئ في المقر الحالي بناية جديدة خصصت للمدرسة كلف بأعمال بنائها المهندسين دار بيدا Darbeda و كلارو Claro (بن التومي، 2019/2018، صفحة 128).

عند افتتاحها انضم إليها عدد كبير من الطلبة، قدر بـ 308، أغلبهم من الأوروبيين، وكان من أساتذتها في تلك الفترة فنانون فرنسيون منهم: فريدوي Fredouille، وإيتيان شوفالييه Etienne Chevalier، وأندري دوباك

Andre Dupac، ولوي فرنيز Louis Fernez، ومن الأساتذة الجزائريين يمكن أن نذكر: محمد راسم وبشير يلس، ومصطفى بن دباغ، كانت المدرسة الوطنية للفنون الجميلة جهوية، وعند تخرج طلبتها يلتحقون بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، وإلى غاية استقلال الجزائر سنة 1962م، أصبح بإمكان الطلبة الجزائريين مواصلة دراستهم في أي مدرسة عليا للفنون، أو أكاديمية للفنون بالعالم، وقد اهتمت منذ البداية بتدريس المواد بثلاثة أقسام:

– **قسم العمارة (الهندسة المعمارية):** يكون المهندسين المعماريين، وعند إنشاء مدرسة خاصة بهذا التخصص في الحراش، استقل هذا القسم عن المدرسة.

– **قسم الفنون الجميلة:** حظي هذا القسم بتدريس تقنيات التصوير، والنحت، والحفر، والديكور، وفن الاتصال.

– **قسم الفنون التطبيقية (الفنون الإسلامية):** اهتم بالزخرفة، والحفر على الخشب، والفسيفساء، والسيراميك إضافة إلى دراسة المواد العلمية التطبيقية، والنظرية، والتي تعتبر من روافد الفن، ومنها تاريخ الفن (بن التومي، 2019/2018، صفحة 129).

رابعا/ المدارس الجهوية للفنون:

من المدارس الجهوية التي كانت تنشط منذ الفترة الاستعمارية، يمكن أن نذكرها كما يلي:

– **مدرسة قسنطينة:**

أنشأت هذه المدرسة خلال الفترة الاستعمارية، وذلك سنة 1942 م، كانت في بداياتها مدرسة للفنون تابعة لبلدية قسنطينة ، افتتحت بمقر المسرح البلدي بالمدينة، وعين الرسام الفرنسي روجي ديبا Roger Débat مديرا لها، وقد استمرت إدارته حتى الاستقلال سنة 1962م، وفي سنة 1975 أصبحت هذه المدرسة ملحقة بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة، لتحول إلى مدرسة جهوية، تمتلك ذمة مالية، وإدارية مستقلة، وقد أدار المدرسة بعد الاستقلال كوكبة من الفنانين، تداولوا عليها، وهم على التوالي : طاوطاو ، بن يحي أحمد ، مرابط عبد الحفيظ ، وأمين خوجة الصادق، وحمودي مصطفى شكيب (مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، 2005، صفحة 117).

–مدرسة وهران:

أنشئت هذه المدرسة سنة 1936 م من طرف السلطات الفرنسية الاستعمارية، بالقرب من المتحف البلدي لمدينة وهران – متحف أحمد زبانة حاليا–، تصنف المدرسة كأحد أقدم المدارس الفنية بالجزائر، كانت في بداياتها عبارة عن مدرسة بلدية، تحت وصاية بلدية وهران، وظلت على هذه الحال حتى ما بعد الاستقلال

سنة 1975 م، حين تم إلحاقها بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، عملت هذه المدرسة خلال نشاطها الطويل على تخريج عدد كبير من الفنانين، الذين كانت لهم إسهاماتهم في مجال الفن، والحركة التشكيلية بالجزائر، ومن بينهم: الفنان العالمي في مجال تصميم الأزياء إيف سان لوران، وهو فرنسي الأصل، إلا أنه ولد بوهران، ومن الفنانين الجزائريين الذين تخرجوا من هذه المدرسة نجد : محجوب بن بلة ، وفرحات ليلي ، وعبد العزيز بن زطيمي، وغيرهم .

وقد تناوب على إدارة المدرسة، فنانون فرنسيون –سواء قبل الاستقلال أو بعده–، ومن هؤلاء: الأستاذة لامال التي بقيت تشغل المنصب إلى غاية الاستقلال، ثم جاء بعدها فيسينتي، ثم بدأ الفنانون الجزائريون يتداولون على إدارتها، كان أولهم الفنان محمد إسياخم، خلال الفترة الممتدة من 1964 م إلى غاية 1966م، ثم صباغ نور الدين، وبعده بن زطيمي عبد العزيز، وعبد الرحمان مكي، الذي شغل المنصب إلى غاية 1996م.

أما عن مؤطري المدرسة، فقد ساهمت مجموعة كبيرة من الفنانين، والأساتذة في التكفل بالجانب البيداغوجي والتربوي، فمن الغربيين نجد: لامال ، غابيل، والفنان البلغاري نانيف، ومن الفنانين الجزائريين نجد: بن زطمي عبد العزيز، وفرحات ليلى، وقد كان لهم دور كبير في ترقية وتطوير الحركة الفنية التشكيلية في الجزائر.

خامسا/ إنشاء المتاحف الوطنية:

تم إنشاء عدة متاحف فنية بالجزائر، خلال الفترة الاستعمارية، واستمر نشاطها بعد الاستقلال، ويمكن أن نذكر منها ما يلي:

– المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة:

أسس المتحف بين سنتي 1927– 1930 من طرف المهندس المعماري الفرنسي" بول غيون"، الذي ترعرع بمدينة قالمة الجزائرية، تم تدشينه في 8 ماي 1930، لكن المتحف لم يفتح بابه للزوار إلا بعد سنة من ذلك أي في أبريل 1931، بسبب بعض الأعمال التي بقيت عالقة، يقع المتحف بأعالي الحي العتيق للحامة، وتحيط به العديد من المواقع الأثرية منها: فيلا عبد اللطيف، مغارة سارفانتيز، وحديقة التجارب.

يعد المتحف من بين أهم المتاحف بالجزائر، والمغرب العربي، وإفريقيا، ويضم مجموعة متنوعة من التحف تصل إلى حوالي 8000 تحفة فنية من مختلف الفنون(لوحات، منحوتات، رسومات، خزف، نقش وفنون تزيينية معروضة، وموزعة على سبع مستويات (المتحف، 2019، الصفحات 03–09)، يمكن أن نذكرها كما يلي:

-**الرسم:** يتمثل في تلك اللوحات الفنية القديمة -ستة قرون من تاريخ الفن العالمي-، للفنانين الأوائل للمدارس الفرنسية والإيطالية، والسويسرية، والهولندية، وهي موجودة بقاعة عائشة حداد، وحيث توجد أقدم لوحة "ميلاد المسيح" التي رسمها الفنان الإيطالي " برنا بادي مودينا"، كما خصص مكانا مهما في المتحف للوحات كبار فناني التصوير الفرنسي من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر، ونذكر منها: لوحات كل من " سيباستيان بوردون"، و" كلود فينون"، و" سيمون فوت"، وأيضا تشكيلات فنية للرسامين الإيطاليين، مثل:" سيباستيانو ريتشي" في لوحته" كنيسة سان مايور بالبندقية".

هي أعمال عرفتها المرحلة الفنية في القرن19، مع تطوراتها على مستوى الموضوع، حيث الطبيعة الصامتة، والأعمال التابعة لمختلف المدارس الفنية، التي شهدتها تلك الفترة، مثل الرمزية، كأعمال الفنان "موريس دونيز" ، و" هنري ماتيس" ، و"فلمنك"، وغيرها، وتجدر الإشارة إلى أن الاستشراق قد احتل مكانة مهمة في تلك الأعمال، من خلال منجزات القرنين: الثامن والتاسع عشر للرسامين الفرنسيين، والسويسريين مثل:" هيلر، ليوتار، دوزا، شاسيرو".

لذلك يعد المتحف العمومي الوطني للفنون الجميلة، أفضل مكان يمكن أن نفهم فيه التأثر بالنظريات والتيارات الفنية، المستوحاة من المدينة المتوسطية لأجيال متعددة من فناني القرن العشرين، الذين قدموا من بلدان مختلفة: فرنسا، وأوروبا الشرقية ، ومنهم فنانين ذو أصول أوروبية، ترعرعوا في الجزائر، مثل: "أسيس" "أدري"، و"بروتي وغاليرو"، إضافة إلى" سبيلمان" من جمهورية التشيك، و" فيغوراس " من إسبانيا، كان هؤلاء الفنانون يقيمون في قصر بفيلا عبد اللطيف.

خلد هؤلاء الفنانون من خلال لوحاتهم، انطباعات أسفارهم، فنجد "موريس بوفيول" يهتم بتصوير متنوع لمنطقة الزاب، و"شارل بوتي"، و"جان لونوا" يهتمان باستشارات سكان القصبة، و"أسيس أرموند"، يهتم بترجمة الأجواء السائدة فوق ساحات، وموانئ العاصمة، "وليون كوفي" اهتم بما تقدمه الآفاق البعيدة للمدينة، بينما ينكب " ليون كاري" على ما يقدمه الساحل من مناظر، فاكتشف آفاقها، عندما كان يزين قصر الصيف، إنها المجموعة المنفردة من اللوحات الفنية المنجزة على الورق، أو الكتان، مجتمعة تحت اسم " مدرسة الجزائر"، التي تشكل اليوم مجموعة خاصة من مجموع اللوحات الفنية الموجودة بالمتحف، وهي تعرض بشكل منتظم في فضاء " بشير يلس" الذي يقع في الجناح الشرقي للطابق الثالث.

-**الفن الجزائري:** ويقصد به تلك اللوحات للفنانين الجزائريين الذين تلقوا تكوينا أكاديميا، وشاركوا في الأحداث الفنية لمدرسة الجزائر للرسم، من أهمهم: " تمام، حمش، بوكرش معمري، بن سليمان، بن عميرة، علي خوجة، ويلس"، كما نلاحظ، فهي أسماء لشخصيات رائدة، سطرت بفضلها بدايات، ومستقبل الفن الجزائري المعاصر،

وهي تتناول –في مجملها– الأحداث اليومية، وتجدر الإشارة أن مجموع تلك اللوحات قد وصل اليوم قرابة 700 لوحة، بعدما كان حوالي 50 لوحة غداة الاستقلال، وبعد مجهود كبير من المقتنيات المنتظمة، أصبحت اليوم أهم مجموعة فنية تشكيلية في الجزائر، لتترجم الاختلاف الكبير في التقنيات، والمواهب، جيلا بعد جيل.

–**الفن المعاصر:** أثري المتحف الوطني للفنون الجميلة غداة الاستقلال بمجموعة من الأعمال الفنية التشكيلية الجديدة، عدت من " الفن المعاصر"، وتكونت عن طريق الهبات، شكلت إبداعا حقيقيا لمجموعة من فنانين أجانب وقفوا –سياسيا– إلى جانب الجزائر في كفاحها من أجل الاستقلال.

تتألف المجموعة من فنانين من أمريكا اللاتينية، مثل الشيلي" ماتا"، والكوبي و" لام ويفردو" و" دوناسا سبينوزا "، وأوروبيين، مثل: " بيشات" ، و"بنيون وماسون"، اتسمت هذه المجموعة بمختلف التجارب أو المدارس الفنية التي كانت منتشرة أنداك، مثل السريالية، والفن التجريدي الغنائي، والتمثيل الروائي، والفن وقد تمركزت موضوعاتها حول محور أساسي هو التعبير عن حرية الشعوب، وكفاحها.

– **فن النحت:** يحتوي المتحف عـــــلى منحوتات أوروبية، متواجدة في جميع أرجائه، ومســـتوياته الثلاث، المفتوحة للجمهور، منهـا بعـض الأعمال الخشبية المتعددة الألـوان مـن القرون الوسطى، ذات التأثير الديني للمـــدارس الفلامية، الألمانية، والفرنسية في القرن الخامس عشر، وهي معروضة في قاعـــة عائشـــة حـــداد، إضافة إلى أعمال مشاهير الفنانين المتخصصين في فـن البورتريهات في القرن السابع عشر، أمثـال "ليمون"، و"فييري وبيغا".

كما يزخر المتحف بالعديـــد مـــن المنحوتات المعروفة عالميـــا، نذكـــر عـــلى سبيل المثال: التمثال النصفي" الضاحكة ذات تـــــاج" للفنـــــان جـــــون بابتيست ، والدراسة المشهورة لواجهة الأوبرا بباريس " رأس المرســـــيلية " لفرانسوا رود ، والواجهة المركزية للنحت البـارز لقوس النصر بباريس، إضافة إلى زوجين من الحيوانات للنحـات أنتوني لويـس بـاري، وثلاث راقصات لإدغار دوغـا، وأخيرا تمثـال جـد جـميـل " فنـوس" للنحـات سابول، ومجموعة مـن تحـف غيمونـد، وبومبونشـنق، اللذيـن أضافـا طابعا مميـــزا لفن النحت في النصف الأول مـــن القـــرن العشريـــن، كما تلاحظ الأهمية المقدمة لتحف الفنان أوغست رودان مـــن خـــلال عران بعض تحفه المشهورة، أما الفضاء الذي يحمل اسم " شارل ديسبيو " فقد خصص منذ 1949 لعرض تحفه التي تمرس عليها في ورشة الفنان " رودان".

هكذا يبدو أن أكبر مظاهر مدرسة الجزائر تجتمع في أماكن عديدة من المتحف، حيث تحف، وجوائز روما لأندري قراك، ومرسال دو مبوا، ووبول بلموندو، معروضة في المكتبة، ورواق المدخل العلوي،

ونصفية الطابق الأول من الجهة الشرقية، كما تجدر الإشارة أيضا إلى أن المتحف يحتوي على منحوتات أنجزها فنانون من مدرسة الجزائر.

- **ديوان المطبوعات**

يسمى أيضا بقاعة "محمد راسم"، ويقع بالطابق الثالث للمتحف الوطني، ويحتوي على 2500 تحفة من رسم، ونقش، وليتوغرافيا، تمثل مختلف المدارس الفنية الأوروبية، من القرن الرابع عشر إلى يومنا هذا، وهي تعبر عن تطور الحركة التشكيلية في فن الرسم والنقش في مختلف الدول الأوربية، من ذلك تلك الرسومات التخطيطية لـ " انقر "، التي تمثل فترة فنه الإيطالي، وبورتريهات الفنان غابريال سانت أوبان، ومشاهد بحرية لـ " وليام فان فالد "، و دراسات بالقلم لـ " توماس كوتورلي، " ليتوغرافية " دوميي، وتلوزلوتراك، وبيكاسو "، وهي شهادات لا مثيل لها، عبرت عن المجتمع البورجوازية في القرن التاسع عشر.

إضافة إلى ذلك توجد تصميمات، ورسومات، ودراسات أساتذة فن الاستشراق، مثل دولاكروا، وشاسيريو، و"فرومونتان"، وديودانك"، و"قيوم "، وغيرهم، وهي تعالج كلها المشاهد اليومية بالجزائر، كما يضم الديوان مطبوعات قديمة تناولت الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر منذ 1830.

- **الفنون التزينية:**

تتمثل في الخزفيات المعروضة في القاعة رقم 10، ومختلف المنتوجات الخزفية الأوروبية للقرنين: السابع عشر، والثامن عشر، وتحتوي على 220 تحفة، منها ما اقتنيت، ومنها ما قدمت كهبة للمتحف، نذكر منها الأواني الصينية الزرقاء لدلف، خزفيات مصانع " موستيي روان سان سوني"، ومنتجات شركات الهند، كما اقتنى المتحف سنة 1956 بعض الخزفيات، والزرابي الفارسية، والنحاسيات الجزائرية، وهي معروضة في قاعة المطبوعات إلى جانب تحف الفنان محمد راسم، وهناك أيضا قطع الأثاث، المعروضة في الطابق الأخير، والمتكونة من المقتنيات القديمة للمتحف، ومجموعة الجزائر " بيارسافرنيون دو برازة، ولويس جوردن"، أشهر هاوي تحف للقرن الماضي، إضافة إلى الساعات القديمة، ومختلف الخزانات الملكية، وأرائك لويس السادس عشر، بالإضافة إلى تحف لفنانين مشهورين اقتنيت سنة 1929.

- **المكتبة:**

تعتبر من أهم المكتبات المتخصصة في العالم العربي، والإفريقي، فهي تحتل مركز الطابق الرئيسي في المتحف، محاطة بحديقتين معلقتين، وتحتوي على عينات فريدة من الكتب، التي تعود للقرنين: الثامن عشر، والتاسع عشر، متخصصة في تاريخ الفن، والهندسة المعمارية، عولم الآثار، وفن التزيين، والأدب،

والموسيقى، والمسرح، أغلبها كتب نادرة، ذات سحب محدود، هيأت المكتبة بالخشب، في زخرفة متناظرة ومندمجة، في تناظر لهندسة المتحف، تحتوي على أثاث أصلي، صمم من طرف الفنان " لويس فرانس.

كما عرضت بها مجموعة من لوحات الفنانة باية محي الدين"، ويضم المتحف أيضا مجموعة معتبرة من أشهر المسكوكات، منها: الميداليات، والقلائد، والنقود، والخواتم، والصفائح المعدنية، وغيرها، وهي ذات قيمة تاريخية، وفنية، أرخت لبداية القرن السابع عشر إلى القرن العشرين.

- **متحف سيرتا:**

أنشئ هذا المتحف بمبادرة من جمعية الآثار لمدينة قسنطينة التي تأسست سنة 1852 م، وفي سنة 1953م أصبح للجمعية مقر يتواجد بساحة الجمال "الرحبة حاليا"، ونظرا للنشاط الكبير الذي كانت تقوم به تضاعف حجم المجموعات الأثرية، وبدعم من السلطات الاستعمارية قامت البلدية بتقديم إعانة مالية لفائدة الجمعية في نوفمبر 1955 م، لاقتناء مجموعة أثرية كانت بحوزة كوسطا لازار، مما زاد في قيمة الآثار الموجودة بالمتحف.

أمام توسع نشاط الجمعية، وزيادة عدد مقتنياتها الأثرية، منحت للجمعية قاعة أخرى بجوار مقر البلدية على أن يتم بناء متحف لمدينة قسنطينة، فتم اختيار أرضيته بمنطقة الكديه، نظرا لما تتميز به من قيمة حضارية، فقد كانت عبارة عن مقبرة نوميدوبونية، ونظرا للظروف التي تعرفها المنطقة من صراع بين الحين والآخر، لم يتم الانتهاء من أشغال البناء، وتدشينه إلا في سنة 1930، وقد تم تصميمه من طرف المهندس المعماري كاستلي Casstelli.

نظرا لتأثر الفرنسيين بالعهد الروماني، امتاز المتحف بخصائصه، من حيث الزخرفة، التي استمدها المهندس من الحضارة البونيقية، فأضحى المتحف قصرا بونيقيا ، كما شامل القرن التاسع عشر والعهد الاستعماري الفرنسي، من بين الأعمال الفنية الموجودة به: لوحات هوراس فيرنيه، وقيوميه، ولازيق الذي نسب إليه تخصصه في الفن الزواوي، ولوحات لديكامب، ويشمل المتحف أيضا معروضات أثرية ترجع إلى ما قبل التاريخ: (مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، 2005، الصفحات 102-103)

من آثار العصور:

- آثار تعود إلى العهد الإسلامي .
- آثار تعود للعهد النوميدي .
- آثار ظلت في بعض أجزائها بعيدة عن الهوية الوطنية.

يتكون المتحف من قسمين: قسم الآثار، وقسم الفنون الجميلة، أين يوجد العديد من اللوحات لمجموعة من الأساتذة المستشرقين، منهم : أوجين فرومانتان،Eugene Fromentin ، وبوفيس دوشافانPuvis De

Chavnne، وديونوك ألفريد، Denodenoq Alfred ونصر الدين دينيه Nacre Dined net ، وغيرهم، كما توجد أعمال لفنانين ينتسبون للمدارس الحديثة خلال القرن العشرين، ومن بينهم: موريس دوني Maurice Denis ، وإميل أبوري Emile Aubry ، ومن فناني المشاهد، والمناظر الطبيعية باسكوال أورتيقا Bascual Ortega ، وليون كوف Leon Cauvy ، في لوحته "سطوح الجزائر"، والكسندر لونوا Alexendar Lunois في لوحته " زفاف يهودي بطنجة".

كما يوجد بالمتحف مجموعة من المنحوتات الرخامية، والبرونزية، والحجرية للفنانين: غوستاف كوربيه Gustave Courbet، وإبستاني، Ebstein ، ولوست Lhost ، وميلو Mullot ، وبول نيكولوسPaul Niclausse ، أما محتويات الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، فيوجد لوحتين للفنان أحمد مزياني، ولوحتين للفنان مرزوقي الشريف، ولوحة للفنان علالوش، وأخرى للفنان أمين خوجة .

- **متحف وهران (أحمد زبانة):**

تعود فكرة إنشاء المتحف إلى مبادرة أطلقها القائمون على جمعية الجغرافيا، والآثار لمقاطعة وهران، بهدف حماية التحف الموجودة بالمواقع الأثرية، وقد افتتح يوم 05 مارس 1885 م بالمستشفى المدني القديم وعين السيد دومارق Doumergue أول محافظ له، وسمي المتحف باسمه بعد وفاته يوم 04 ماي 1885 م ثم تم نقل المتحف إلى قصر الفنون الجميلة (وهو المقر الحالي للمتحف الموجود بشارع أحمد زبانة).

اتسم المتحف بالطابع الإغريقي، فالمتحف لم يمثل في تلك الفترة الطابع البربري، أو العربي، أو الإسلامي وإنما كان هجينا من الثقافة الرومانية، والإغريقية، ثم الفرنسية (سعد الله، 1998، صفحة 414)، توجد في القاعة الرئيسية للمتحف صور، ورسومات لمشاهير الفنانين، منها رسم للدوق دومال ابن ملك فرنسا، ولوحات وينتر هالتر، ودايون، وليبين ، وهوقي، وشاتو، وغيرهم من الرسامين، وفيه قاعات أخرى لتعليم الفن، والتاريخ الطبيعي، والطابق الأرضي قد خصص للمنحوتات، والتماثيل، ومجموعة الاثنوغرافية، كما ضم المتحف قاعة عرض، وقاعة محاضرات، ومكتبة البلدية، وهناك حديقة تحوط بالمبنى (مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، 2005، صفحة 103).

يوجد بالمتحف العديد من اللوحات الزيتية، وقطع النحت تعود إلى الفن الأوربي، بمختلف مدارسه، واتجاهاته، وأعمال المستشرقين، منها لوحات كل من ناصر الدين دينيه Dinet ، أوجين فرومانتان Eugene ، Fromentin، وسوريد، إضافة إلى مجموعة من المنحوتات البرونزية لكل من رودان Rodin ، وبلومندو Belmando، وأعمال الفنانين الجزائريين المعاصرين، كلوحات الرسم الزيتية لكل من أزواو معمري ، وقرماز عبد القادر، ومحمد اسياخم ، وباية الدين ، ومحمد حدة، وعبد العزيز بن زنيمي، وغيرهم، أما في مجال النحت

فنجد قطع فنية لمحمد بوكرش، وبوهداج، وغيرهم (مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، 2005، صفحة 104) .

بمقتضى قرار وزاري مشترك، ومؤرخ في 25 جويلية 1987م، تم تنظيم قانونه الداخلي، وفي يوم 26 ماي 1986م، وضع المتحف تحت إشراف وزارة الثقافة والسياحة، يحتوي المتحف على عدة أقسام: قسم ما قبل التاريخ، ويضم الآثار القديمة، وقسم المسكوكات الخاصة بوهران القديمة، وقسم تاريخ الطبيعة، وقسم المجاهد، وقسم الفنون الجميلة، كما توجد به مكتبة متخصصة، تحوي العديد من الكتب في مجال العلوم الإنسانية، والخرائط، والأرشيف والدوريات.

- **4.3.2. أثر الحركة الاستشراقية على الفنانين الجزائريين:**

تعددت المدارس الفنية الاستشراقية بالجزائر منذ دخول الجيش الفرنسي إلى الجزائر، فقد تأثر جل الفنانين الجزائريين بالمدارس الفنية الاستشراقية، سواء من كانوا قد التحقوا بمدرسة الفنون الجميلة التي كانت حكرا على الفرنسيين، أو الذين كانوا قد تعلموا الفن كفنانين عصاميين، وهو ما سنحاول إبرازه، من خلال المدارس الفنية، ومدى تأثير الحركة الاستشراقية على الفنانين الجزائريين.

-**المدرسة الكلاسيكية:** ظهرت المدرسة الكلاسيكية حوالي عام 1800م، ومن روادها جاك لويس دافيد ووانكرز، انتقل هذا الاتجاه الى الجزائر عن طريق اقتناء المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة لأعمال المدرسة الكلاسيكية (بولقرون و دراحي، 2022، صفحة 153)، وهو ما نجده في الجناح المربع بالمتحف، منها أعمال جاك لويس دافيد وتوماس كوني، بورتريه ألكسندر دي ميدسين إضافة للوحة" تعميد المسيح" للفنان برنارد مودين بالإضافة إلى بعض لوحات الفنان الهولندي رامبرانت.

-**المدرسة الرومانسية:** هي حركة فنية، ظهرت مضادة للكلاسيكية، أول من رفع لواء هذه المدرسة الرسام تيودور جيريكو عام 1814م وكانت لوحة طوف "الميدوزا" (ملحق" ب" اللوحة 01) أول لوحة لهذه المدرسة، انتقل هذا الأسلوب إلى الجزائر عن طريق أوجين دو لا كروا، الذي يعد من أوائل الفنانين الذين ثاروا على القواعد الكلاسيكية، الذي وجد في الجزائر ضالته، فجسد من خلال أعماله المعارك، والمشاهد، في من بين أهم لوحاته لوحه "نساء جزائريات في مخدعهن"، إلى جانب الفنان أوجين فرومنتان، صاحب لوحة "شارع بالأغواط" ولوحة " صيد الصقور بالجزائر" (ملحق "ب"اللوحة 06)، بالإضافة إلى الفنان هوراس فيرنيه من لوحاته الموجودة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة لوحة" الدوق يأسر قافلة الأمير عبد القادر (ملحق "ب" اللوحة07) لوحة" القبض على قسطنطين"(ملحق "ب" اللوحة08) والفنان غوستاف غيوميه من بين لوحاته" سوق عربي بالجزائر" كما لا ننسى الفنان ايتيان دنييه الذي رسم مجموعة من اللوحات الفنية من بينها لوحة"

فتاة بوسعادة""(ملحق "ب" اللوحة03) لوحة" الراقصة النايلية" "(ملحق "ب" اللوحة04) لوحة" الأخوات الثلاثة" "(ملحق "ب" اللوحة02) وغيرها، وتعد المدرسة الرومانسية نقطة هامة في تاريخ الفن التشكيلي الجزائري، كون بعض الفنانين الجزائريين قد تأثروا بهذا الاتجاه، من بينهم الفنان التشكيلي رشيد طالبي، ومن أبرز لوحاته لوحة "سالومي"، ولا تزال بعض أعمال الفنانين التشكيليين المستشرقين شاهدة على هذه الحركة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة (بولقرون و دراحي، 2022، صفحة 153).

-**المدرسة الانطباعية:** تعد من المدارس الحديثة بعد المدرسة الكلاسيكية، والرومانسية، لاقت اعتراضا من قبل الكلاسيكيين، والرومانسيين، إلا أنها في الربع الثاني من القرن 19م، وجدت ضالتها في قريه تدعى بالباربيزون، انتقل هذا الاتجاه الى الجزائر عن طريق الفنانين المستشرقين أمثال الفنان اوغست رينوار من بين أعماله المحفوظة بالمتحف لوحة" امرأة جزائرية"(ملحق "ب" اللوحة09) لوحة" فتاة الصقر" (ملحق "ب" اللوحة10)، الذين اهتموا برسم الريف الجزائري بأسلوب جميل، وغني بالألوان، تأثر بهذا الاتجاه في الفن الجزائري "محمد بوزيد" ، الذي باشر برسم أعمال كلود مونيه، إقامة العديد من المعارض داخل الجزائر وخارجها، منها معرض بالمركز الثقافي الفرنسي سنة 1922م، والفنان "طالبي عكاشه" والفنان " طالبي عبد الهادي من بين لوحاته لوحة" في الحقول" (ملحق "ب" اللوحة11) لوحة" الحصاد""(ملحق "ب" اللوحة12)، والفنان "نور الدين شقرون" من بين أعماله "لوحة الريف الجزائري"، وقد اقتنى المتحف الوطني للفنون الجميلة بعض من أعمال رواد المدرسة الانطباعية، من بينها أعمال "كلود مونيه" (بن التومي، 2019/2018، صفحة 136).

-**المدرسة الواقعية:** تصور المدرسة الواقعية في الفن التشكيلي كل ما في الواقع ، وتجسده في عمل فني، تسجيلي، في محاكاة دقيقة لما يوجد في الطبيعة، وما يقتضي الواقع، والعصر من ظروف سياسية، واقتصادية، ودينية، وتدخل عواطف الفنان في تصوير هذا الواقع، فكانت الواقعية الرمزية، والواقعية التعبيرية (صاحب، 2020، صفحة 63).

انتقل هذا الاتجاه إلى الجزائر منذ دخول الجيش الفرنسي، ليستقطب العديد من الفنانين الجزائريين، ويعتبر الفنان إبراهيم مردوخ من بين أعماله لوحة" البريد المركزي الجزائر العاصمة" ، و"محمد زميلي" و"عبد الرحمن ساحولي" رواد هذا الاتجاه (بن التومي، 2019/2018، صفحة 135)، إضافة إلى الفنان حسين زياني الذي يعتبر انموذجا لدراستنا، الذي تأثر بهذا الاتجاه، متبعا في أعماله الفنية كل ما يمليه هذا الاتجاه من تعليمات من بينها لوحة" السبيبة" "(ملحق "ب" اللوحة19) لوحة" الفنتازيا العربية" لوحة" الشاعرة داسين" "(ملحق "ب" اللوحة18) لوحة " الفانتازيا العربية""(ملحق "ب" اللوحة17).

لجأ "حسين زياني"، وغيره من الفنانين التشكيليين الجزائريين لهذا الاتجاه، نظرا لقربه من حياة الشعب لأن الواقعية لا تعني النقل الحرفي، أواستنساخ الواقع المرئي، بل هي أعمق من ذلك، فالواقعية مثلا تعبر عن النموذج البشري، والبطل الذي يمكن من خلاله التعبير عن بطولة، أو أصالة، أو موقف ذاتي، فالفن الواقعي يجمع بين المعاناة الذاتية الداخلية العميقة للفنان، ومعاناة شعبه، وهذا ما جعل الفنانين التشكيليين الجزائريين يختارون هذا الاتجاه، ومنهم حسين زياني.

-**المدرسة الوحشية:** توسعت حدود المدرسة الوحشية، ووصلت إلى الجزائر، إذ قام روادها بزيارة الجزائر والكتابة عن الجزائر، مثلما فعل "هنري ماتيس" وإبداع لوحات عنها كلوحة "الجزائرية"، وهي موجودة في المتحف الوطني للفنون الجميلة (بن التومي، 2019/2018، صفحة 140).

وقد تأثر بهذا الاتجاه بعض الفنانين التشكيليين الجزائريين من بينهم نور الدين شقرون، وسهيلة بلبحار من بين أعمالها لوحة" ألياف الأمومة"(ملحق "ب" اللوحة13) ولوحة " البليدة""(ملحق "ب" اللوحة14).

المدرسة التكعيبية: وصلت أعمال المدرسة التكعيبية إلى الجزائر، إذ زارها بعض رواد هذه المدرسة، مثل بابلو بيكاسو، الذي جسد "لوحة نساء جزائريات"، وانتهج هذا الأسلوب بعض الفنانين الجزائريين، مثل الفنان بشير يلس من بين أعماله لوحة" العروس الجزائرية" (ملحق "ب" اللوحة15) ، وشكري مسلي من أعماله لوحة " امرأة" لوحة "رموز عربية وحرف أمازيغي"، ومحمد إسياخم من بين أعماله لوحة" المرأة والطفل" (ملحق "ب" اللوحة16) و"لوحة الشهداء"، إضافة للفنان وإسماعيل صمصوم.

-**المدرسة التجريدية:** انتقلت إلى الجزائر عن طريق فنانين مستشرقين، إلا أن الفنانين التشكيليين الجزائريين قد أضافوا إليها خصوصية توظيف الخط العربي، من بين هؤلاء محمد خدة رائد المدرسة التجريدية في الجزائر، وعز الدين عياشين، وقرماز.

المدرسة السريالية: انتقل هذا لاتجاه إلى الجزائر عبر اقتناء المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة أعمال فنية سريالية، وتدريس أسلوبها، وقد انتهج هذا الأسلوب كل من الفنان حنكور، والطاهر والمان، والفنانة فيلالي سامية، ونصر الدين دوادي.

يمثل الاستشراق عامة نشاط يقوم به مجموعة من الغربيين على الحضارة الشرقية وفق غايات محددة وكانت في مجملها توسعات استعمارية وفق أساليب محددة من قبلهم وقد عمل الاستشراق الفني جنبا إلى جنب رفقه الحركة الاستشراقية العلمية إذ أن الاعمال الفنية الاستشراقية لم تكن بريئة كما يدعي أصحابها وأنها تمثل البحث عن الجمال والفن والطبيعة إذ أن المصورين المستشرقون عملوا لصالح الاستعمار في الدول الشرقية وكانت الجزائر من بين البلدان الشرقية التي لجأ إليها المستشرقون وبرزت اعمالهم خاصة مع القرن 19م والتي كانت عين الاستعمار الفرنسي الغاشم بالجزائر والكاميرا التي تصور تضاريس الجزائر وترفق في تقارير رسمية للحكومة الفرنسية واللسان الذي يصدح بتفوق الجانب الفرنسي على الجزائر إذ أن أغلب اللوحات التي تصور المعارك وخاصة مع بداية الاستعمار عمدت لتشويه المقاومات الشعبية وتصوير الجزائريين على أنهم مجموعة من الجياع وقطاع وتقزيمهم وأن فرنسا هي بلد الحضارة والقوة كما نجده في مجموعة من اللوحات من بينها سقوط قسنطينة وغيرها.

إلا أنه لا يمكننا إخفاء جانب إيجابي للحركة الاستشراقية بالجزائر فهي كانت سبب وراء قيام حركة فنية تشكيلية بتيارات متعددة لما وتم تأسيس مؤسسات فنية لرعاية الفنون مما أسهم في بروز رواد لحركات متعددة من الفنانين التشكيليين الجزائريين تأثرا بالمواضيع الفنية والتيارات المختلفة للفنانين المستشرقين، سوآءا من ارتادوا مدرسة الفنون الجميلة أو فنانين عصاميين.

3. الإجراءات المنهجية للدراسة

1.3. منهج الدراسة

2.3. أداة الدراسة

3.3. مجتمع الدراسة

4.3. عينة الدراسة

تعتبر الاجراءات المنهجية للدراسة جانبا من جوانب المهمة في عملية البحث العلمي حيث من خلالها يتم الربط بين الجانب النظري والتطبيقي في البحث العلمي وهي التي تنظم طريق البحث العلمي وتقومه من اجل الحصول على نتائج يمكن قياس مدى موضعيتها، نستعرض من خلال هذا الفصل الاجراءات المنهجية التي تنتهي في دراستنا الحالية عبر التطرق للمنهج المستخدم وأدوات البحث ومجتمع وعينة البحث.

1.3. منهج الدراسة

يرتبط اختيار المنهج المناسب للدراسة بطبيعة المشكلة التي يعالجها، وإن البحث العلمي لا يمكن أن يقوم دون منهج واضح يساعده في البحث عن أسباب المشكلة موضوع الدراسة بحيث يلائم هذا المنهج طبيعة الموضوع وذلك لضمان الحصول على نتائج يمكن تعميمها والوثوق في نتائجها، وعليه فإن المنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي مقرونا بالمنهج السيميولوجي، حيث يأتي التحليل بعد وصف جوانب العمل الفني ويكشف عن العلاقة التي تربط الأشكال بالخطوط والألوان في صيغة تشكيلية، ويهدف التحليل إلى ملاحظة الصفة المشتركة التي تصف العناصر التشكيلية للعمل الفني وعلاقتها ببعضها ومدى تأثيرها على تحديد نوعه وتحديد قيمته العلمية والجمالية حيث يعتبر التحليل الفني من بين الإشكاليات الأساسية لقراءة لوحة فنية أو لدراسة أي عمل فني .

2.3. أداة الدراسة

إن جدية البحث العلمي تتوقف على اختيار أنسب الأدوات والتقنيات في تحصيل المعلومات والبيانات والتي تخدم جوانب البحث المهمة والتي يمكن من خلالها المساهمة في حل الإشكالية المطروحة.

– الملاحظة: وهي وسيلة هامة من وسائل جمع البيانات والمعلومات فهي أداة فرض استعمالها في هذه الدراسة والتصور النظري والتطبيقي، فمن خلال الملاحظة نكتشف طبيعة العمل محل الدراسة عن كثب.

3.3. مجتمع الدراسة

يتمثل مجتمع البحث في مجموعة من أعمال الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني والتي رسمت داخل وخارج الجزائر في الفترة الممتدة من سنة 1984م إلى سنة 2016م والتي عالجت موضوعات مختلفة وفق اتجاه استشراقي.

4.3. عينة الدراسة

يعتبر أسلوب العينة في جمع البيانات حول الظاهرة محل البحث ضروري نظرا لأسباب من بينها صعوبة إجراء مسح شامل لكل افراد مجتمع البحث مهما كانت نوعية الدراسة وكذلك يأخذ كثيرا من الجهد والوقت والتكاليف خاصة وإذا كان المجتمع كبير وفي دراستنا اعتمدنا على العينة القصدية والتي رأينا أنها الانسب نظرا لتعدد وغزارة إنتاجات الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني وهذا ما يستحيل علينا دراسة جميع أعماله واعتمدنا على العينة القصدية من خلال الاعمال التي رسمها وفق اتجاه استشراقي واستبعدنا الاعمال الاخرى وفق الاسباب التالية:

- تنوع الموضوعات التي تناولتها الاعمال الفنية.
- استبعاد المتشابه والمكرر منها.
- اعتماد الاكثر شهرة وانتشارا.
- الاعتماد على الاعمال التي تتناسب والظاهرة المدروسة.

وقد وقع اختيارنا على الاعمال التالية:

- لوحة Batail de kheng netah (معركة خينج النطاح).
- لوحة La reine Tin Hinan (تنهنان).
- لوحة Jeune mère berbère (لمرأة البربرية وابنها)
- لوحة Exode (نزوح النزوح).
- لوحة La fête sebiba a Djanet (السبيبة)

- لوحة الفنتازيا
- لوحةLa bataille de bir garama (معركة بئر غرامة).
- لوحة La reine de saba (ملكة سبأ)

4. أثر الفن الاستشراقي في أعمال "حسين زياني التشكيلية -دراسة تطبيقية-

1.4. عرض محتوى شبكة التحليل

2.4. تجليات الفن الاستشراقي في لوحات حسين زياني التشكيلية

نتناول في هذا الفصل من البحث عرض محتوى شبكة التحليل، التي سنعتمد عليها في تحليلنا للعينات، اعتمادا –كما سبق القول– على المنهج السيميولوجي، وذلك بغية تفكيك عناصر العمل الفني، هذه العناصر القادرة على إنتاج المعاني العميقة، والعلاقات الداخلية بينها، وفق طريقة جيرفيرو في التحليل والقراءة، الذي تبنى أفكار رولان بارث السيميولوجية، وقد اهتمت–الطريقة– باللوحة التشكيلية الثابتة، وهو ما يناسب هذه الدراسة، التي ستسعى لتحليل ثماني عينات للفنان التشكيلي حسين زياني، والتي حملت تمثيلات استشراقية، وهي التيمة الأساس التي قامت عليها الدراسة، ، وفق مجموعة من التقنيات، والمراحل البحثية للكشف والتحليل ونقد المعنى القائم على النماذج المختارة، ويمكن عرضها كما يلي:

1.4. عرض محتوى شبكة التحليل

يتلخص محتوى شبكة التحليل من خلال مستويات المسح البصري للوحة (بطاقة فنية) الذي يقدم لنا الجانب التقني، ويقوم بتشريح اللوحة الفنية عن طريق دراسة المضمون كيما يلي:

أولا/الوصف: يشكل المرحلة الأولى من القراءة، وتقوم على ملاحظة العمل الفني، وتتضمن ما يلي:

أ/ الوصف الأولي: مسح سطحي لما تراه العين على اللوحة.

ب/الجانب التقني: التعريف بالفنان المبدع، تاريخ إنجاز الصورة الفنية، الإطار والتأطير، التقنية، والحجم.

ج/الجانب التشكيلي: يهتم بالألوان وتدرجاتها، الإضاءة والظلال، والخطوط والأشكال، والأيقونات، والجانب التركيبي للعمل الفني.

ج/ التركيب والإخراج على اللوحة.

ثانيا/دراسة المضمون: ويتضمن مجموعة من العناصر نوجزها فيما يلي:

أ/علاقة اللوحة بالعنوان: نتناول فيه موضوع العمل، والقراءة التعيينية، أي وصف عناصر العمل الفني، وإبراز رموزه.

ب/مرحلة ربط العمل الفني ببيئة الفنان وعلاقته بها: من حيث الجانب: النفسي، والاجتماعي، والسياسي، والديني، والثقافي، وغيره.

ج/ مرحلة القراءة التضمينية والتأويلية: تتضمن دراسة العمل الفني، من حيث ما يحتويه من معنى متواري خلف الرموز، وعناصر العمل الفني، وقواعده، والبحث عن قيمه الجمالية والفنية.

ثالثا/نتائج التحليل: وهي المرحلة الأخيرة من شبكة التحليل، تتناول استخلاص أهم نتائج التحليل، من خلال القراءة على مستوى الشكل والمضمون، وذلك وفق سياق الظاهرة المدروسة، التي استهدفتها إشكالية البحث، والتي تتمثل في كيفية تأثير الاتجاه الفني الاستشراقي في الفن الجزائري، من خلال أعمال الفنان التشكيلي حسن زياني.

2.4. تجليات الفن الاستشراقي في لوحات حسين زياني التشكيلية

- لوحة Battail de kheng netah (معركة خنق النطاح).

المصدر: حسين زياني

Hocine Ziani - Devant chaque tâche paraissant difficile ou... | فيسبوك(facebook.com)

أولا: الوصف

أ/ الجانب التقني

- اسم صاحب اللوحة: حسين زياني.
- عنوان العمل: Batail de kheng netah (معركة خينج النطاح).
- تاريخ اللوحة: 1984م.
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش.
- الشكل والحجم: 210 سم× 450سم.
- مكان الحفظ: متحف الشاذلي الجزائر العاصمة.

ب/ الجانب التشكيلي

- **الوصف الأولي للوحة**

تظهر اللوحة للفنان التشكيلي حسين زياني بعنوان معركة خنق النطاح في إطار محدود بقياس 210سم في 450 سم بأشكال وعناصر بشرية بحيث تتشكل اساسا من عناصر بشريه وهم في معركة دامية والتي تتمثل اساسا في معركة خنق النطاح الثانية التي شنها الامير عبد القادر في الرابع من جوان 1832م ضد الجنرال "بواييه" حاكم وهران في تلك الفترة.

وقد جاءته تعزيزات من فرنسا عبر البحر بعدما بلغ مسامع جيش الفرنسي هزيمتهم في معركة خينج النطاح الأولى (بسابيس، 2016، صفحة 94).

اول شيء يلفت انتباه عين المتلقي للعمل النيي العينين هو قتل الامير عبد القادر للجنرال "بواييه" بسيفه والجندي الفرنسي الميت تحت اقدام فرس الامير "عبد القادر" اضافة الى المدافع المحطمة على يمين ويسار اللوحة والتي اصبحت تحت اقدام خيول الامير عبد القادر والمقاومين يمكن تقسيم اللوحة الى ثلاث مستويات:

- المستوى الاول يظهر فيه الامير عبد القادر وهو يقتل الجنرال "بواييه".
- المستوى الثاني: يظهر فيه قتال مجموعة من المقاومين للفرنسيين.

- المستوى الثالث: شكل منظر طبيعي جبلي يلتقي فيه السماء مع الأفق.

ويمكن أن نفصل في الجانب التشكيلي كما يلي:

- **الإطار:**

اللوحة محدودة فيزيائيا بإطار ذو قياس 450 سم في 210 سم مستطيل الشكل بارتفاع عمودي 210 سم وقاعدة 450 سم حيث يتوسط اللوحة معركة بين الامير عبد القادر والمقاومين ضد الجيش الفرنسي الذي يتزعمه الجنرال "بواييه"، مجسدة بألوان متنوعة منها الازرق البرتقالي الاحمر اصفر المغرة والقيم اللونية الابيض والاسود بدرجات متفاوتة وهذا فرصة للمتلقي كي يعطي قراءات مختلفة.

- **التأطير**

يظهر لنا في المجال المرئي من اللوحة عناصر بشريه تتمثل اساسا في المقاومة الشعبية بزعامة لأمير عبد القادر ضد قوات الاحتلال الفرنسي بقيادة الجنرال الفرنسي" بواييه".

- **الاشكال والخطوط**

استخدم الفنان حسين زياني في المنجز الفني معركة خنق النطاح مجموعة من الخطوط المكونة للهيكل البنائي للعمل والتي تظهر في اللوحة بحيث أن الاشكال والخطوط ذات قيمة جمالية في العمل الفني تحمل الكثير من الدلالات فقد استخدم الخطوط المستقيمة والتي نستخرجها من الترتيب الأفقي للأشكال في اللوحة إضافة إلى استخدامه للخطوط المنحنية والمنكسرة والتي لها دلالة على انكسار العدو الفرنسي أما بالنسبة للخطوط المستقيمة فنلاحظها بكثرة في الجانب الجزائري أو الجانب المقاوم من الامير عبد القادر وجنوده والتي هي بالأساس رمز للرفعة والهمة والشموخ والوقار وهذا ما نستنتجه بالأساس من حاجب الامير عبد القادر في الجزء الايمن من عينه.

بالنسبة للأشكال تتمثل أساسا في الاجسام البشرية وأجسام الخيول إضافة إلى بعض الاجسام المادية منها المدفع والطبل والمعزوفات التي يستخدمها الجيش الفرنسي والتي أصبحت تحت حوافر المقاومين الجزائريين.

بالنسبة لحجم العناصر الآدمية لو نأخذ حجم الامير عبد القادر ونقارنه بالشخص الذي يحمل بندقية وهو واقف لوجدنا أن حسين زياني هنا جعل حجم الامير عبد القادر أكبر من جندي فرنسي وهو في حالة وقوفه إضافة إلى الخيول العربية الأصيلة والفرنسية التي نجد فيها اختلاف.

جاء توظيف الاشكال في هذه اللوحة بشكل أفقي ليخلق نوع من التوازن ولا يمكن أن نحدد أشكال بحد ذاتها إلا من أجسام الخيول والعناصر البشرية الموجودة داخل اللوحة الفنية، إضافة الى وجود أشكال أخرى أسفل اللوحة تتمثل أساسا في أشكال دائرية مثلثية مستطيلة، وغيرها من الاشكال التي وظفها الفنان حسين زياني.

- **المساحة**

اتسم اسلوب توزيع المساحات في العمل الفني معركة خينج النطاح متوازنا فهو بارز في اللوحة حيث راع الفنان قواعد النسب الجمالية وتحقق العمل الفني من خلال الوحدة والموضوع والتنوع والسيادة وتوزيع المساحات القاتمة والفاتحة في اللوحة سواء كان موضوع قصة او اثرت فيه الإضاءة.

- **الالوان الإضاءة والظلال**

جاءت الألوان متنوعة وثرية في اللوحة تتوزع اساسا من ألوان اساسية الى ثانوية بدرجات متفاوتة بين الازرق الاحمر البرتقالي أصفر المغرة والبنفسجي إضافة الى القيم اللونية لكل من الابيض والأسود.

يظهر في لوحة معركة خنق النطاح أنها تغلب عليها الالوان الفاتحة والخفيفة والتي شغلت حيزا مكانيا كبيرا واستعمل الفنان هنا الكثير من الالوان وهذا طبعا لمقصده.

فالطريقة أو التقنية المستخدمة والخامة هي التي تحتم على الفنان في أغلب الاحيان التغاضي عن شيء ما وقد قام بتوظيف الالوان الأساسية بشكل جيد ومتناسق في اللوحة غرار الدرجات المتفاوتة فيما بينها، كما راع الفنان هنا التوازن في الالوان فهو لم يستخدم الالوان عبثا فلو نلاحظ أنه وازن لون اصفر مع درجات من البنفسجي وهو الموجود في الدائرة اللونية ولهذا نقول ان الفنان حسين زياني وفق الى حد كبير في توظيف الالوان حيث نجدها متوازنة.

فلو أردنا الحديث عن اللون البرتقالي لوجدناه موازن بلونه المضاد أو المكمل في الدائرة اللونية لو تحدثنا عن اللون الابيض أو القيمة اللونية للأبيض لوجدناه أنها موازنة بالقيمة اللونية "اللون الأسود" إضافة

الى ثياب الفرنسيين التي هي بالأساس أزرق وأحمر واللون الاخضر الذي نجده في قميص الأمير عبد القادر وبعض أسرجة الخيول للجيش الجزائري أو المقاومين الجزائريين.

نلاحظ في اللوحة أنها شديدة الإضاءة والضوء هنا قد يكون طبيعي يسقط مباشرة على المقاومة وهو الامر الغير مستبعد لأن الضوء طبيعي وكذا استخدام الالوان الفاتحة والخفيفة.

الظل الموظف في اللوحة فهو عبارة عن ظلال الاجسام نتيجة انعكاسها للضوء كظل الخيول وبعض العناصر الغير آدمية والعناصر الآدمية.

- **الفراغ**

ما يلاحظ بالنسبة لهذا العنصر أن اللوحة مملوءة بأجسام شغلت تقريبا كل الحيز المكاني ما يظهر فراغ في اللوحة هو ما نلاحظه أساسا في الجزء الاول من اللوحة وأعلى يسار وأعلى يمين اللوحة.

- **الملمس والنسيج**

اللوحة التي بين ايدينا مرسومة بالألوان الزيتية على قماش وهو ما خلف سطحا لامعا يناسب الضوء الشديد في اللوحة فاستخدم الفنان النسيج بشكل واقعي يجسد في ثياب وشكل الخيول والجنود الفرنسيين اضافه الى المقاومين الجزائريين وقد استطاع الفنان ان يخلق انسجاما بين الملمس والنسيج في المنجز الفني.

ج/ التركيب والإخراج على اللوحة

- **الشكل والأرضية**

الشكل هو الموضوع الرئيسي في الصورة الفنية والأرضية هي الجو المناسب لموضوع اللوحة واللوحة الذي بين ايدينا تظهر بوضوح الاشكال البارزة المتمثلة في المقاومة الشعبية والتي عرفت بمعركة خنق النطاح، والأرضية هي ما يقف عليه المقاومين الجزائريين والجيش الفرنسي بقيادة كل من الامير عبد القادر والجنرال "بواييه".

- **التدرج والتباين**

هي من الخصائص المهمة في العمل الفني والتي تجعل المتلقي يحس بالأمان عند رؤية الصورة بحيث انها تعطي ترتيب منتظم للوحة ويمكن ملاحظتها جليا في لوحه معركة خنق النطاح من خلال الانسجام الذي صنعه حسين زياني في الالوان التي سبق ذكرها مما خلق جو دراميا.

بالنسبة للتباين فهو واضح من خلال الفروق بين الضوء والظل والتدرج في الاشكال من خلال التوزيع الافقي.

- **الإيقاع**

نكاد نلمس الايقاع من خلال تكرار لبعض الاشكال مما خلق نوع من الانسجام والجمالية.

- **التوازن في اللوحة**

نستطيع القول بأن الفنان موفق في توزيع الالوان والضوء والظل بحيث خلف هذا التوازن من خلال توزيع كل من أصفر المغرة البرتقالي الازرق القيم اللونية الابيض والاسود في كل من الابعاد الثلاثة للوحة حيث يمكننا ترتيب الاماكن الغامقة والاقل عمقا بحيث أن المساحة الغامقة تشغل حوالي نصف اللوحة والبقية تستدرج من الفاتح الى المساحة الأقل عمقا.

- **الانسجام والوحدة**

عند مشاهدتنا للوحة يمكن ان نقول أن الفنان حسين زياني من فكرة رسمه لروح المقاومة لدى الشعب الجزائري منذ الأزل، فجاءت هذه اللوحة وعنوانها، محققة قاعدة الانسجام والوحدة بين الأشكال والخطوط، والألوان، وغيرها من عناصر العمل الفني القدرة على التعبير عن هذه الفكرة، بتصوير واقع عاشه الشعب الجزائري، تمثل في تمسكه بالمقاومة الشعبية وتمجيده لها من طرف الفنان زياني.

- **مركز الاهتمام**

مركز الاهتمام هنا يظهر في منظر الامير عبد القادر وقتله للجنرال والذي يمثل مركز الاهتمام باعتباره من أكثر العناصر بروزا في اللوحة والنقطة التي تعد تقريبا قريبه من مركز الاهتمام هي قتل الامير عبد القادر للجنرال مما يوضح انه هو العنصر الاكثر اهتماما في اللوحة.

ثانيا: دراسة المضمون

أ/ علاقة اللوحة بالعنوان

تحمل اللوحة عنوان Batail de kheng netah (معركة خنق النطاح)، وهي تصور احداث معركة خنق النطاح التي وقعت بين المقاومة الجزائرية بزعامة "الامير عبد القادر" وقوات الاحتلال الفرنسي بزعامة الجنرال "بوابيه" والعنوان الذي وضعه حسين زياني معبر عن اللوحة لما اظهره من تفاصيل لنقل المعركة للمشاهد.

ب/ علاقة اللوحة بالفنان

تتجلى لنا علاقة حسين زياني بعمله الفني من خلال المنظر التصويري للمقاومة الشعبية بأنه اراد استحضار أحد جوانب المقاومة الشعبية ضد الاستعمار الغاشم بالإضافة الى تجسيده الواقعي للمعركة وكأنه حضر لها من خلال تجسيدها بأزيائها وخيولها وشيوخها، وشبابها ضد الاستعمار الغاشم.

إن اختيار حسين زياني لهذا الموضوع نابع من تمسكه بتاريخ الجزائر او المقاومة الشعبية ضد الاستعمار الغاشم والتي تعد جزء من تاريخ الجزائر المجيد كأنه يقول لنا من خلال هاته اللوحة ان المحافظة على التاريخ هي جزء من هويتنا.

تعتبر هذه اللوحة قطعه أثريه من أعماله الفنية والتي استنطقت وعادت بالتاريخ الى الوراء بمثابة شيء ذو ثمن غالي نراه مجسد أمامنا بلاغته قد لاتصل إلينا إذا سمعناه أو قرأنا حوله بل هي أمامنا تعبر عما وقع في معركة خنق النطاح والتي اطاحت بالجنرال الفرنسي ومن تبعه من التعزيزات التي اتته من فرنسا.

لوحته التي قال عنها " قبل 189سنة الى يومنا هذا في جوان 1832م على أبواب مدينه وهران بالقرب من مضيق المسمى خنق النطاح شاب جزائري باسم عبد القادر ثائر ضد غزو بلاده وقف أمام الغزاة وواصل المعركة بشجاعة لقوات العدو كانت معركته الاولى على الاطلاق منتصرا بقياده سلاح الفرسان المدربين حديثا في جيش النظام من المجندين والمتطوعين بعد عقدين من الزمان خلال احتجازه في فرنسا" (زياني، 2021).

دعي عبد القادر ذات يوم لزيارة متحف يحتوي على لوحات تصور بعض معاركه ما جعلني أدلي لعبد القادر بهذه الملاحظة لمضيفيه الذين جاءوا ليشاهدوه:

" Mais, vous ne montrez aucune de vos nombreuses défaites infligées par nos troupes! (زياني، 2021)".

في عام 1983م بعد قرن ونصف من معركة خينج النطاح اجاب حسين زياني دون عناء رغبه عبد القادر الضمنية بأداء اول معركة على الاطلاق بواسطة لوحته الفنية.

ج/ المستوى التضميني

نظر الفنان حسين زياني للمقاومة الشعبية نظرة ايجابية ومفعمة بالحس الفني، فرسم لوحة معركة خنق النطاح كتعبير فني وجمالي دقيق، ووظيفي، ومساهمة من حيث المحافظة على الذاكرة الوطنية، ومنها ذاكرة المقاومة الشعبية، فعوض أن يكون حاضرا للمعركة ومقاتل فيها حمل فرشاته ورسمها في ذكراها وتعد من أشهر اللوحات التي خلدت فترة المقاومة الشعبية بالجزائر ومن النظرة الاولى للقارئ أو المتلقي للوحة يجد أنها مزدحمة بالعديد من المقاومين الجزائريين والقتلى الفرنسيين وهذا الازدحام أتى في شكل أفقي له رمزية ودلالة فبذلك كانت لوحة "معركة خنق النطاح" ذات دلالات تاريخية رغم كونها واقعية كذلك لها دلالات وجدانية مفعمة بحب الوطن والانتماء إليه وامتد أثرها حتى على الصعيد الدولي لتصبح من أشهر اللوحات التي رسمت فترة المقاومة الشعبية.

تحمل لوحة معركة خنق النطاح بعدا حقيقيا للمقاومة الشعبية التي قادها الامير عبد القادر بكل ما تحمله كلمة مقاومة من دلالة ومعنى هذا البعد متشبع بحب للوطن ورفض دخول المستعمر لأرض الجزائر وطرده بشتى الطرق.

ويتشكل اساسا من حركات الامير عبد القادر والمقاومين الاخرين وهو الامر الذي جسده الفنان حسين زياني وكأنه حاضر للمعركة في مشهد تصويري بأسلوب واقعي لم يكن نتاج أو تجربة خاضها حسين زياني بل هو نتاج لما سمعه من المعركة التي خاضها الامير عبد القادر ضد العدو الفرنسي الغاشم ورسم حسين زياني بواسطة ريشته ادق التفاصيل التي تعبر عن بسالة الامير عبد القادر وجيوشه ونصرته وتغلبه على قوات الاستعمار وهزيمته وهذا بادي وظاهر في اللوحة وكانه يقول بواسطة ريشته ان مدفعكم صار تحت اقدام او

حوافر الامير عبد القادر وافراد المقاومة الشعبية كانه يقول بواسطه ريشته ان طبلكم ومزماركم (المزمار الموظف في اللوحة تحت حوافر الجيش الجزائري) او المقاومين الجزائريين ما هو الا دلالة او رمز لهزيمة الجيش الفرنسي دلالة على ان ما اخذ بالقوة لا يسترجع الا بالقوة.

بالنسبة لحجم العناصر الآدمية الموظفة في اللوحة نعتبر أن الفنان حسين زياني قد اعتمد تقزيم الجانب الفرنسي(الجنود الفرنسيين) في اللوحة وتضخيم الجانب الجزائري المقاوم في اللوحة نلاحظ كذلك أن الانتصار كان للجانب الجزائري وهذا ما كان بالفعل على غرار ما يفعله الفنانون المستشرقون الذين كانوا يصورون الجزائريين على أنهم مجموعة من قطاع الطرق وأن لاحق لهم في هذا الوطن وكانوا دوما يقزمونهم في اللوحات التي تصور معاركهم أو الصور التي ترسم في معارك المستشرقين الذين دخلوا فرنسا وكانوا هم الكاميرا الخاصة لفرنسا في ذلك الوقت.

هنا نجد أن الفنان حسين زياني وبالرغم من أسلوبه الفني والذي يعتبر استشراقي في هذه اللوحة من خلال اللون والإضاءة وتوزيع الأشكال وغيرها من العناصر التي ذكرت آنفا قد فعل العكس فنجده قد مجد المقاومين الجزائريين مقابل رسم الجنود الفرنسيين في حالة ضعف وهزيمة وهو الاساس أو هو الامر الحقيقي الواقعي الذي نقله حسين زياني لأن المقاومين الجزائريين يناضلون من أجل حريتهم يناضلون من أجل وطنهم ناضلوا من أجل كل شبر على هذا الوطن.

شيء اخر نلاحظه في هاته اللوحة توظيف الخطوط في اللوحة كما أشرنا آنفا في الوصف وقلنا ان الخطوط تنوعت بين مستقيمة ومنحنية ودائرية ومنكسرة لو أمعنا النظر ورسمنا الخطوط أو استخرجنا الخطوط من اللوحة فإننا نجد الخطوط المستقيمة موظفة في العناصر الآدمية الخاصة بالمقاومين الجزائريين وخيولهم العربية الأصيلة والتي لها دلالة على الرفعة والهمة والقوة وهو ما اراد حسين زياني اصاله.

أما الخطوط المنكسرة والمنحنية نجدها في الطرف الاخر أو الطرف الفرنسي من موت الجنرال والجندي الموجود تحت حوافر الامير عبد القادر والجندي الذي هو خلف الامير عبد القادر ويقاتل مع مقاوم آخر والجندي الساقط من الحصان في يسار اللوحة والجندي الهارب يمين اللوحة المدافع التي أصبحت محطمة المزمار الطبل وغيرها والتي لها دلالة على الانكسار والضعف والهوان والهزيمة لهم والتي ألحقها بهم الأمير عبد القادر وهو في عز شبابه رفقة المقاومين الجزائريين.

ثالثا: نتائج التحليل

بعد تحليلنا اللوحة الفنية للفنان التشكيلي الجزائري "حسين زياني" "معركة خنق النطاح" كانت النتائج كالاتي:

- وفق الفنان في اختيار عنوان لوحته الفنية وفق السياق التاريخي التي جاءت تمثله وهو ما يبرز اسلوبه الواقعي.
- اتصف البناء العام للوحه بالتوازن ما بين الاشكال والالوان مما اعطى للوحة نوع من التأمل والإيقاع في العمل الفني.
- لوحة "معركة خنق النطاح" تأتي كمدونة حافظة لتاريخ المقاومة الشعبية الجزائرية.
- صور حسين زياني من خلال عمله "معركة خنق النطاح" المقاومة الشعبية الاولى للأمير عبد القادر والتي ابرزت فيها بسالته وقوة المقاومين في الدفاع عن الوطن.
- صور الفنان التشكيلي حسين زياني من خلال عمله الفني معركة "خنق النطاح" ضعف فرنسا وهوانها امام الشاب عبد القادر وجنوده.
- صور الفنان حسين زياني من خلال لوحته التاريخ الجزائري والمقاومات الشعبية كما هي لا كما رسمها المستشرقون التابعين للبلاط الفرنسي.
- لوحه معركة "خنق النطاح" لوحه مملوءة بالعناصر العربية والتراثية والأصالة للمجتمع الجزائري ودفاعهم عن الوطن.
- بدت التفاصيل في لوحه معركة "خنق النطاح" في متناول المتلقي وهذا لبساطة التكوين وتجلي الموضوع الذي اشتغل عليه الفنان.

- لوحة La rein Tin Hinan (تنهنان).

المصدر: حسين زياني

Flickr | ...لوحة الملكة تينهنان ،2007 للفنان الجزائري حسين زياني

أولا: الوصف

أ/ الجانب التقني

- اسم صاحب اللوحة: حسين زياني.
- عنوان العمل: La reine Tin Hinan (تنهنان).
- تاريخ اللوحة: 2008
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش
- الشكل والحجم: 125سم x 150سم.
- مكان الحفظ: المجلس الدستوري الجزائر العاصمة.

ب/ الجانب التشكيلي

- **الوصف الأولي للوحة**

تظهر اللوحة الفنية للفنان التشكيلي حسين زياني تحت عنوان" La reine Tin Hinan (تنهنان) " في إطار محدود بقياس 125سم x 150سم، هذه اللوحة التي رسمها حسين زياني سنه 2008 تصور الملكة تنهنان تجلس على عرش خشبي في المقدمة تحمل مروحية من ريش الطاووس يقف سته رجال طوارق خلفها ماسكين بأيديهم بالرماح والدروع خلفهم يوجد معسكر للطوارق.

يمكن تقسيم اللوحة الى ثلاث مستويات في المستوى الاول تظهر الملكة تنهنان تجلس على عرش خشبي في المقدمة ترتدي لباس أزرق وبنفسجي مسود الى جانب أنها تحمل في يدها مروحية من ريش الطاووس يغلب على هذه المروحية اللون الاخضر المصفر والازرق ودرجات من البرتقالي ترتدي حلي في صدرها الأولى ربطة ملفوفة حول عنقها من ذهب ذات 09 حلقات، والثانية عبارة عن قلادة كبيرة موضوعة على العنق ومتدلية على الصدر، تتكون من ثلاث مثلثات وتنتهي القاعدة بمثلثات صغيرة ورقيقة تشبه في شكلها الأقراط تتصل بحلي مستطيلة الشكل، مصنوعة من الفضة.

الى جانب ذلك ترتدي في أذنيه أقراط دائرية مزدوجة، مغطى رأسها بوشاح يتدلى على كتفيها به خيط ذهبي يتوسطه حلى صغير ذهبي ينتهي على شكل عنقود، ترتدي في كلتا يديها زوجين من الأساور العرضية الفضية.

يقف وراءها سته رجال طوارق حاملين بأيديهم رماح ودروع على يمينها يوجد رجل من الطوارق يرتدي لباس بنفسجي إضافة إلى عمامة رمادية ومغطي وجهه بوشاح أبيض على يمينه يوجد رجل طوارق يرتدي لباس أزرق مرصع بالأخضر على صدره وعمامة بيضاء يظهر منه عينيه فقط خلفه يوجد رجل طوارق هو كذلك يرتدي لباس بنفسجي إضافة الى عمامة بنفسجية وغطاء أبيض على وجهه؛ يظهر عينيه فقط من وجهه خلفه يوجد رجل طوارق يرتدي لباس ابيض تظهر منه جزئيه خضراء على صدره ويحمل رمحا اضافة الى عمامة بنفسجية اللون امامه.

خلف الملكة تنهنان على الجهة اليسرى رجل طوارق يرتدي لباس فيه خليط بين الابيض والاحمر والاخضر إضافة إلى عمامة على راسه وتغطي وجهه باللون الاحمر خلفه يوجد رجل طوارق يرتدي لباس أبيض وبه قطعة قماش من البنفسجي يحمل بيده اليمنى رمحا واليسرى يحمل درعا بالنسبة للدروع البارزة في اللوحة يوجد مباشره وراء الملكة تنهنان درعين كبيرين بها رموز واشكال قريبة من للحلي التي ترتديه الملكة تنهنان.

في البعد الثالث من اللوحة وخلف الست يوجد رجال جيش أو معسكر للطوارق به ضبابيه، بالنسبة لحجم الاشكال التي نراها أمامنا كبيرة فالناظر للوحة أو المتلقي في الوهلة الاولى يسقط على ناظرة الملكة تنهنان وهي جالسه على الكرسي الخشبي فيظهر في ذهن المتلقي أنها الموضوع الاساسي في اللوحة خلفها الدرعان البارزان من الأرضية الى رأس الملكة تنهنان وهي جالسة حجمها متساوي وحجم الدروع التي هي خلفها، نلاحظ كذلك بالنسبة لحجم الطوارق أو الرجال الستة الواقفين خلف الملكة تنهنان ذو حجم واحد.

بالنسبة للخطوط جاءت متنوعة في اللوحة بين خطوط مستقيمة ومنحنية ونصف دائرية نستخرجها من انثناءات الثياب وطريقة جلوس الملكة تنهنان، وقوف الرجال الطوارق خلف الملكة تنهنان والدروع الموجودة في اللوحة.

- **الإطار**

اللوحة محدودة فيزيائيا بإطار ذو قياس 240 x 240 مستطيلة الشكل بارتفاع عمودي 240 سم وقاعدة 54 سم يتوسط اللوحة امرأة جالسة على كرسي خشبي وهي الملكة تنهنان خلفها سته رجال من الطوارق مجسدة بألوان متنوعة منها البنفسجي، البنفسجي المزرق، الازرق الفاتح، الأخضر، الاخضر المصفر الأحمر، الابيض والفضي واصفر المغرة، والاصفر والرمادي.

- **التأطير**

يظهر لنا في المجال المرئي من اللوحة عناصر بشرية تتمثل اساسا في جلوس الملكة تنهنان على الكرسي الخشبي والرجال الطوارق الموجودين خلفها.

- **الاشكال والخطوط**

استخدم الفنان هنا في المنجز الفني "تنهنان" مجموعة من الخطوط المكونة للهيكل البنائي للعمل والتي تظهر في اللوحة على انها قيم جمالية تحمل دلالات فنجده وكما أشرنا سابقا قد استخدم الخطوط المستقيمة والتي نستخرجها من طريقة جلوس الملكة تنهنان على الكرسي طريقة وضع يدها على رجليها حاجباها انفها والوشاح التي ترتديه.

اضافه الى وقوف الرجال الطوارق الستة وطريقة مسكهم للرماح والدروع نجدها مستقيمة أو ترتيب المثلثي للأشكال فنتجت عنه هاته الخطوط.

استخدم كذلك هنا الفنان حسين زياني مجموعة من الخطوط النصف دائرية والمنكسرة والمنحنية بالنسبة للخطوط النصف دائرية نستخرجها من الاشكال الموجودة داخل اللوحة مثل الكرسي الخشبي والمروحة التي تحملها الملكة" تنهنان" بالنسبة للخطوط المنحنية وكما أشرنا سابقا نجدها في انثناءات الثياب لرجال الطوارق الست الموجودين خلف الملكة والحلي والرموز الموجودة في الدروع.

بالنسبة للأشكال جاء توظيفها في هذه اللوحة بشكل مثلثي لتوسيع النظر لباقي المشاهد من البعد الأول للبعد الثالث ومن أجل التوازن في الموضوع الاساسي للعمل "الملكة تنهنان" والاشكال تتمثل أساسا في الاشكال الآدمية إضافة إلى الدروع والرماح الكرسي والمروحة المصنوعة من ريش الطاووس التي تمسك بها الملكة

إضافة إلى وجود أشكال أخرى في اللوحة مثل الأقراط الدائرية الموضوعة على الحلي الموجودة على عنقها أو الملفوفة على عنق الملكة تنهنان وصدرها وهي مثلثة الشكل.

الرسومات المجسدة في دروع كلا من الرجل الواقف على يمين ويسار الملكة تنهنان وأعلى يسار الملكة تنهنان تنوعت بين أشكال المثلثية ودائرية ومخروطة.

- **المساحة**

يتجلى توزيع المساحات في العمل الفني تنهنان غير متوازن إلى حد ما ففي البعد الاول من اللوحة نجد الملكة تنهنان وهي جالسة على كرسي أما في البعد الثاني فنجد ست رجال طوارق خلف الملكة تنهنان يحملون بينهم درعين الدرعين الذي يحمله الرجل الذي على اليمين والذي على اليسار بقدر او بطول الملكة تنهنان وهي جالسة اضافة الى الجيش الموجود في البعد الثالث والخيام التي نراها اعلى يسار الملكة تنهنان واعلى يمين الملكة تنهنان.

من حيث الوحدة، والموضوع، والتنوع، والسيادة بالنسبة لتوزيع المساحات اللونية، فقد تميز بالتدرج من اللون القاتم، إلى اللون الفاتح، والمساحات القاتمة أقل ظهورا في اللوحة، لأن جميع عناصر اللوحة، وأبعادها الثلاثة جاءت فاتحة.

- **الألوان، الضوء والظل.**

جاءت اللوحة متوازنة بين الألوان الحارة، والباردة، وقد شغلت حيزا كبيرا، مع الاستعمال ألوان كثيرة ومتنوعة، ولعل هذا التوظيف مقصودا لحد ذاته على أساس طبيعة الموضوع، والمكان الذي أطر اللوحة، إلى جانب الألوان الأساسية، التي تميزت بالتناسق والتوازن بينها وبين الألوان الثانوية، مثل التوازن الموجود بين اللون الأزرق واللون البرتقالي، وبين اللون البنفسجي واللون الأصفر المغرة في بعض أجزاء اللوحة، وبين اللون الأحمر واللون الأخضر في المروحية التي تحملها الملكة تنهنان، وحليها وجزء من القماش الذي يرتديه رجل الطوارق، إنه توظيف الألوان الذي يناسب البيئة المكانية التي انطلق منها زياني في رسم لوحته، وحاول تجسيدها عن طريق هذه الألوان، والمزج بينها.

بالنسبة للإضاءة فقد تميزت بالشدة، فالضوء جاء طبيعيا، أسقطه الفنان مباشرة على الملكة تنهنان، وعلى رجال الطوارق الموجودين خلف الملكة، أما الظل تمثل في ظلال الدروع، والأشخاص الموجودين في اللوحة.

- **الفراغ**

تشغل الأجسام في اللوحة تقريبا كل الحيز المكاني، فلا يكاد يظهر إلا فيما نشاهده على يسار، ويمين الملكة، وبين رجل الطوارق الواقف أعلى يمين ويسار الملكة، إضافة إلى وجود فراغ آخر في البعد الثالث من اللوحة أمام الخيام.

- **الملمس والنسيج**

الملمس في اللوحة جاء واضحا، لتوظيف زياني تدرج الألوان، من أجل إبراز أحجام الأجسام، والاشكال الموجودة في الفضاء الفني، والإيحاء بعمق اللوحة، وهو ما نتج عنه ملمسا انفعاليا، أو خشنا، وإن هذه الخاصية تعود إلى خصوصية التلوين الزيتي.

ج/ التركيب والإخراج على اللوحة

يمكن أن نتبين التركيب والإخراج من العناصر التالية:

- **الشكل والأرضية**

تظهر بوضوح الأشكال البارزة في اللوحة رسم الملكة تنهنان، ورجال معسكرها الواقفين خلفها، أما الأرضية هي ما تقف، أو تجلس عليه تنهنان، ورجال ومعسكر الطوارق، إضافة إلى الخيمتين الموجودتين أعلى يسار، ويمين اللوحة.

- **التدرج والتباين**

يتضح التدرج من استخدام الألوان، وتدرجها من القاتم إلى الفاتح، أو من الفاتح إلى الغامق، إضافة إلى الانسجام الذي صنعته الألوان التي سبق ذكرها.

- **الإيقاع**

نلمس الايقاع من حركة عينين، وشفتي الملكة تنهنان، ونظرة الجنود الستة الواقفين خلفها.

- **التوازن**

يعد التوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دورا هاما في جمالية التكوين الفني للعمل الفني كتحقيق الإحساس بالراحة النفسية للمتلقي، وهو ما تحقق في لوحة الملكة تنهنان، ذلك أن التوزيع الموظف للأشكال هو التوزيع اللامتناظر، مما جعل اللوحة تتسم بالتوازن، عن طريق توظيف الخطوط، والأشكال والألوان بشكل منتظم في فضاء اللوحة، وهو التوظيف الذي ينقل الإحساس بالتذوق الجمالي في العمل الفني.

كون المشاهد للعمل الفني دائما يبحث عن العلاقة التي تعطي وحده الموضوع السيادة الجمالية وغيرها لذا نقول أن حسين زياني هنا وصل بنا إلى تحقيق التوازن عن طريق تنظيم علاقات الاجزاء الموجودة في العمل الفني من خط ومساحة ولون وملمس ودرجه وضع الالوان من القاتمة الى الفاتحة.

- **الانسجام والوحدة**

توصل زياني إلى تحقيق مبدأ الوحدة والانسجام في اللوحة، حين جمع عناصر العمل الفني ببعضها البعض، مما خلق نوعا من التوحد بين الجانب الفيزيائي للشخصيات المرسومة، والجانب الروحي للموضوع الذي يتمثل في أصالة المجتمع الترقي، من حيث طريقة الجلوس واللباس، والحلي التي وهو ما منح ثراء لموضوع اللوحة، فبين طريقة حياة الملكة تنهنان، ومكانتها في مجتمع الطوارق، وكتعبير عن موروث ثقافي أصيل.

- **مركز الاهتمام**

يظهر مركز الاهتمام في طريقة جلوس الملكة تنهنان، ووقوف الجنود معسكرها، ونصب الخيام، وترتيب المعسكر الموجود في البعد الثالث من اللوحة، وهو ما يبين أن تنهنان هي مركز الاهتمام في اللوحة.

ثانيا: دراسة المضمون

أ/ علاقة اللوحة بالعنوان

جاء عنوان اللوحة موسوما بـ " La reine Tin Hinan تنهنان"، وحين نشاهدها تتراءى لنا صورة الملكة تنهنان، تلك المرأة الأمازيغية التي عرفها التاريخ وخلدها، لما قامت به من دور سياسي، حين وحدت القبائل الأمازيغية، وأقامت مملكة لهم في القرن الرابع الميلادي، وعليه جاء العنوان يتسم بالمباشرة، يعني أنه علاقته بمتن الصورة مطابقا له، ومع ذلك فإنه توظيف مقصود، يحتمل التأويل والقراءة من خلال ما ترمز له.

ب/علاقة اللوحة بالفنان

يعد زياني من أهم فناني الجزائر، وبرسمه لهذه اللوحة التي تمثل امرأة أمازيغية، استطاعت أن توحد القبائل الأمازيغية، وتقيم لهم مملكة قائمة بذاتها، وقد ساعدت العناصر الفنية من أشكال وألوان، وقواعد الفن كالاتساق والانسجام وغيرها، أن تجعل التركيز عليها في اللوحة، حين جعل الخلفية باهتة والحراس الملثمون يقفون خلفها، دلالة على محاولة زياني التعبير عن تاريخ وطنه القديم، حيث الأصالة، والشجاعة والجمال، بالإضافة إلى التراث المادي من خلال رسم طريقة اللباس والحلي، والأثاث، وغيرها، وهو ما من شأنه أن يعمق الثقافة الشعبية لهذا الوطن.

وهوما جعل الفنان حسين زياني أن يرسم أو يأتي بهذا الموضوع برغم ألا توجد أثار عن الملكة تنهنان إلا أن المرأة التارقية والرجل التارقي يكون على الهيأة التي رسمها زياني وهو هدفه بالأساس محاولة التعريف بالثقافة الشعبية للمجتمع التارقي.

ج/المستوى التضميني

تحمل لوحه تنهنان للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني بعدا حقيقيا لأحد نواحي الحياة اليومية في المجتمع التارقي القديم، البعد الأول يتعلق بموضوع اللوحة أو عنوان اللوحة وهو الملكة تنهنان الملكة أو الام الروحية لمنطقه الطوارق التي استقرت بمنطقه الهجار جنوب الجزائر.

وحسب الروايات التي وقعت هذه حول هاته المرأة أنها تعرضت لمضايقات الأسرة الحاكمة بالمغرب فقررت الرحيل رفقه حاشيتها لينتهي بها المطاف بمنطقه تمنراست أين قررت الإقامة بها، اسمها متداول أو معروف في الروايات التاريخية بناصبة الخيام (بن ضحوى، 2022، صفحة 562).

هذا العمل الفني نجد أنه متشبع بعناصر تقليدية أو بطريقة عيش مجتمع الطوارق في طريقة لباسه طريقة جلوسه طريقة عيشه طريقة وضعه لمجوهرات دون سواها طريق الألوان التي يرتديها دون سواها في هذا المشهد التصويري الذي جسده حسين زياني بأسلوب واقعي لم يكن نتيجة فراغ معين بحيث إنه اراد الرسم فقط إنما من تجربه فنية، أراد إيصال عبر هذا المنجز الفني الحياة التي عاشتها الملكة تنهنان فمن خلال أسلوبه الواقعي استطاع زياني أن يحفظ شيئا من تاريخ الجزائر، وتراثه الذي يعد جزءا من هويته الثقافية لبيئة الطوارق بالجزائر، حين ركز على شخصية امتازت بالشجاعة، وعزة النفس ممثلة في الملكة تنهنان.

الرداء الذي كانت ترتديه وتوارثته الاجيال من بعدها الى حد اليوم والذي يتميز بتعدد الالوان زيادة عن ذلك الحلي الفضية التقليدية التي ترتديها منها الاقراط والاساور.

حيث أن الاقراط تدعى في الثقافة الترقية "بالتزبات" او "اربيبل" وكذا الاساور التي تدعى "باشبقان" والعقود التي ذكرناها آنفا (بن ضحوى، 2022، صفحة 561).

العقد الذي ترتديه الملكة في اللوحة على صدرها هو بمثابة تميمة تقي المرأة التارقية من الأرواح الشريرة، ولها دلالة رمزية لعناصر الحياة المهمة: الماء والنار والهواء مصنوعة من الفضة الخالصة وأحيانا يدمج معها النحاس مزينة بأشكال هندسية، وتعتبر كحجاب طارد للأرواح الشريرة والسحر والشعوذة.

استعملها الطوارق قديما كنوع من التمائم تعلق كل يوم في رقابهم، وهذا النوع يسمى تمقروت ويعتبر لباس التصغنس التي ترتديه الملكة تنهنان وصوره الفنان حسين زياني من الألبسة التقليدية الحالية في الجزائر والتي لا زالت تحافظ عليه المرأة الترقية (بن ضحوى، 2022، صفحة 562).

عندما نربط الاشكال الموجودة في اللوحة ببعضها البعض فإننا نستخرج مجموعه من الدلالات من بين هذه الدلالات التي نشاهدها نظرة الملكة تنهنان وهي جالسة ناحيتنا تتسم بالحكمة والوقار وما يؤكده علاقتها مع الرجال الواقفون خلفها.

وهو ما توحي به نظرات الرجال الملثمين خلفها، حماية وطاعة لها، كيف لا؟ وقد استطاعت أن تخضع قبائل الأمازيغ لحكمها، واستطاع زياني أن ينقل أيضا الثقافة الترقية، وعزة الترقيين وجمالهم الذي مثلته الملكة تنهان ونظرة عينها الثاقبتين وشفتيها تأكد رأيها الحكيم والسديد.

إن معالجة حسين زياني لموضوع ملكة الطوارق أو تنهنان جعله يتفرد عن غيره من الفنانين بأسلوب واقعي وهذا ما يبرر اهتمامه بالتراث أو التاريخ الثقافي لبيئة الطوارق بالجزائر والتي تعبر عنه أنه شخصية مميزة تهتم بتاريخ فئات المجتمع الجزائري وتبيينها للمتلقي فلو ذهبنا مثلا إلى المؤرخين لوجدنا أنهم يخبروننا كيف تلبس الملكة تنهنان وكيف كانت تعيش ومن هم خدمها الى غير ذلك إلا أن اننا قد نجد نوعا من الملل في ذلك هنا الفنان حسين زياني ربط أو قدم ما كنا قد نسمعه إلى شيء نراه مجسد أمامنا بطريقة لبس الملكة تنهنان والاساور التي ترتديها طريقة لبس رجل الهجار للباس التقليدي المعين وطريقه وقوفه الزينة التي يرتدون وغير ذلك.

ولعل زياني لم يعتمد في تجسيده لهذه الشخصية على خياله فقط، وإنما على وثائق تاريخية، وتحقيقها، حتى يجانب الخطأ في التجسيد.

ثالثا: نتائج التحليل

من خلال التحليل الذي قمنا به في مختلف مستوياته: الوصف، والموضوع، والقراءة التأويلية، تم استخلاص، مجموعة من النتائج، يمكن أن نعرضها كما يلي:

- تضمنت اللوحة جملة من الأيقونات المعبرة، التي يمكن للمتلقي استقراءها، وربط مكوناتها ببعضها البعض، ودراسة العلامات البصرية، حتى يمكنه إدراك تمثيلاتها الضمنية، والمستوى المضمر.
- يتسم الموضوع الذي اشتغل عليه حسين زياني عن مدى وعيه، وارتباطه بالأقاليم الجغرافية للجزائر والبيئة الاجتماعية التي تمثل مجتمع الهقار، فيما مضى بشكل فني متقدم ومعاصر.
- إن أسلوب زياني في تصوير موضوع تنهنان، الأم الروحية لمجتمع الهقار نابع من تمسكه بالهوية والتراث الشعبي، والذي مكنه من استحضار القيم الروحية، والجمالية للمجتمع الترقي.
- توصل زياني إلى تحقيق جمالية العمل الفني من خلال تحقيق قواعد الفني كوحدة الموضوع والاتساق والانسجام بين عناصر العمل الفني.
- حاول زياني إبراز الرؤية النقدية، كمفارقة اتجاه ما كان يجسده الفن الاستشراقي من رسومات للمرأة الجزائرية، وهي وصيفة في قصر، أو راقصة، وغيرها من الصور التي تشوه أصالتها، حين رسم تنهنان،

المرأة الأمازيغية القائدة، كما هي في المخيال الشعبي الجزائري، وهو ما يدل على اعتزازه بالمرأة الجزائرية وبماضي أمته.

- لوحة Jeune mère berbère (المرأة البربرية وابنها)

المصدر: حسين زياني

https://www.ziani.eu/galerie

أولا: الوصف

أ/ الجانب التقني

- اسم صاحب اللوحة: حسين زياني.
- عنوان اللوحة: Jeune mère berbère (المرأة البربرية وابنها).
- تاريخ اللوحة: 1983م.
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش.
- الشكل والحجم:180سم x 78 سم.
- مكان الحفظ: مجموعة خاصة فرنسا.

ب/ الجانب التشكيلي

- **الوصف الأولي للوحة**

اللوحة ذات إطار محدود بقياس 180سم x 78 سم، تضم ألوان وخطوط وأشكال لعنصرين بشريين وهو إمراة أمازيغية ترتدي لباس تقليدي أمازيغي وتحمل ابنها على ظهرها تظهر المرأة في مركز اللوحة مرتدية لباس أمازيغي ومغطية رأسها بغطاء متلفتة ناحية يدها اليمنى إلى ابنها الذي هو على ظهرها ملامح وجهها ظاهرة وكذلك ابنها.

ترتدي لباس أمازيغي تقليدي أو نستطيع القول القندورة القبائلية مزخرفة بشريط على صدرها به انثناءات وكثفها أعلى ورقبتها ترتدي قرط يظهر في الاذن اليمنى إضافة إلى غطاء فوق رأسها متعدد الألوان (ما يسمى بالمحرمة القبائلية) يبدو التفاعل بينهما جليا، من خلال الضحك، والابتسامة العريضة، وملامح الفرح، وكأن الأم تحدث ولدها.

فهناك انثناءات للرقبة تبين دوران رأس الأم ناحية ابنها والذي يتفاعل معها هي الاخرى بالضحك عين الام ناحية الكتف كأنها تكلم ابنها والطفل يرتدي لباس أسود يظهر في عنقه خيط رفيع برتقالي ذو شعر طويل مشدود بخيط وسط الرأس.

- **الإطار**

اللوحة محدودة فيزيائيا بإطار ذو قياس 180سم x 78 سم، مستطيل الشكل بارتفاع عمودي 240 سم وقاعده 450 سم حيث يتوسط اللوحة امرأة حاملة ابنها فوق ظهرها.

- **التأطير**

يظهر لنا في المجال المرئي من اللوحة عناصر بشرية تتمثل اساسا في امرأة واقفة حاملة ابنها فوق ظهرها.

- **الاشكال والخطوط**

استخدم زياني في المنجز الفني مجموعة من الخطوط المكونة للهيكل البنائي، منها الخطوط المنحنية التي نستخرجها من ترتيب الأشكال في رقبة المرأة والطفل الصغير، إضافة إلى الخطوط النصف دائرية في ثياب المرأة.

بالنسبة للأشكال فقد وظفت بشكل أفقي، من أجل التوازن، وخدمة الموضوع الأساسي، الذي انطلق منه زياني، وتتمثل الأشكال في الشكل الدائري، الممثل في وجه المرأة البربرية وابنها، وفي لباسهما، ومثلثات مستخرجة من التركيب الهرمي للوحة.

- **المساحة**

يتجلى توزيع المساحات في العمل الفني المرأة البربرية وابنها متوازنا فهو بارز في اللوحة حيث راع الفنان قواعد النسب الجمالية وتحقق العمل الفني من خلال الوحدة والموضوع والتنوع والسيادة وتوزيع المساحات القاتمة والفاتحة في اللوحة.

- **الالوان الإضاءة والظلال**

يظهر في لوحة معركة المرأة البربرية وابنها انها تغلب عليها الالوان القاتمة والباردة والتي شغلت حيزا مكان كبير واستعمل الفنان هنا الكثير من الالوان وهذا طبعا لمقصده الطريقة أو التقنية المستخدمة والخامة

التي تحتم على الفنان في أغلب الاحيان التغاضي عن شيء ما وقد قام بتوظيف الالوان الأساسية بشكل جيد، ومن ملاحظة اللوحة يظهر لنا أنه تغلب عليها الألوان الباردة فنجده وظف اللون الأزرق بدرجات مختلفة في لباس المرأة إضافة إلى اللون الأصفر والبرتقالي والأحمر والأخضر والقيم اللونية لكل من الأبيض والأسود.

استعمل حسين زياني تناوبات الظل والنور هنا في هذا العمل الفني ببراعة في تحديد مكونات لوحته وإبرازها.

فمن خلال تلاعبه في توزيعها فوق سطوحها وفي بنيتها، تمكّن من استنهاض حالة تعبيريّة نفسيّة عميقة فيها، وطرح فكرته عن الأم وابنها من خلالها، وعبر عن مشاعر وعواطف تجاوزت الظاهر والسطح لتغوص عميقاً داخل الشخصيات المرسومة، ما تطلب من المتلقي إعمال بصره وبصيرته للوصول إلى دلالاتها ومعانيها.

أرخى زياني هنا عباءات العتمة على عمله، موزعاً فيها ومن خلالها، بؤر الضوء المكثفة ومدروسة التموضع، فهي تعلو تضاريس الوجوه والأشياء بطريقة خاصة تقود المتلقي إلى دهاليز الشخوص المرسومة، وعوالم أرواحها، ومكنوناتها من العواطف والمشاعر والأحاسيس .

في هذا العمل كل شيء تغشاه الظلال، بما في ذلك الضوء، فالضوء هنا يبدو كأنه يخترق الظلال، ليظهر من خلالها أكثر بعداً، وأوفر إشعاعاً.

- **الفراغ**

تكاد اللوحة تخلو من الفراغ، فقد شغلت –تقريبا– كل الحيز المكاني، شخصية المرأة البربرية وابنها.

- **الملمس والنسيج**

اعتمد زياني في لوحته على الألوان الزيتية، والقماش، وهو ما خلف سطحا خشنا، ولامعا، نظرا للأثر الذي تتركه هذه الخامة من تراكم الألوان الزيتية بالتوازي، مع حركة الفرشاة، أما الملمس فقد اتسم بالخشونة، وهذا لوجود البعد الثاني في اللوحة.

ج/ التركيب والإخراج على اللوحة

- **الشكل والأرضية**

اللوحة الذي بين أيدينا تظهر بوضوح الاشكال البارزة المتمثلة في المرأة البربرية وابنها والأرضية هي ما تقف عليها المرأة وهي حامله ابنها فوق ظهرها.

- **التدرج والتباين**

يتجلى التباين من خلال الفروق الواضحة بين الظل والنور في العمل الفني والتدرج في الاشكال من خلال التركيب المثلثي في العمل.

- **الإيقاع**

نلمس الايقاع من خلال تكرير بعض الاشكال مما خلق نوع من الانسجام والجمالية.

- **التوازن في اللوحة**

ويتمثل في تقسيم الفضاء الفني إلى الأشكال والخطوط والألوان الموجودة و"التوازن هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة، وهو أيضا ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة الجاذبية" (الكوفحي، 2006، صفحة 79).

وقد وفق حسين زياني إلى حد بعيد في هذه اللوحة فيما يتعلق بهذا الجانب وهو ما أعطى جمالية

انعكست إيجابا على توازن العمل الفني، وهذا ما يؤكد لنا بمجرد النظر إليها، ما يجعل المتلقي وهو ينظر إليها في هدوء نفسي كبير وراحة بصرية للعين.

- **الانسجام والوحدة**

يعتبر كل من الانسجام والوحدة من أهم الخصائص في العمل الفني ومن أهم خصائص بنية اللوحة" إنّ تحقيق الوحدة في التكوين من المتطلبات الرئيسية لأي عمل فني وتعتبر من أهم المبادئ لإنجاحه من الناحية الجمالية " (الكوفحي، 2006، صفحة 82).

نجد هنا حسين زياني قد وفّق في الوصول إلى تحقيق هذا الهدف، وهذا يجمع كل من الخط واللون والأشكال والملمس والتوازن لخلق وحدة فنية واحدة في هذا الفضاء الفني للوصول لهدفه من خلال هذا الموضوع.

- **مركز الاهتمام**

مركز الاهتمام هنا يظهر في مظهر المرأة وهي واقفة وقفة جانبية وهي تحمل إبنها والتي تمثل مركز الاهتمام باعتبارها العنصر البارز في اللوحة والنقطة التي تعد تقريبا قريبه من مركز الاهتمام هي وجه المرأة وهي تبتسم وكأنها تحدث طفلها.

ثانيا: دراسة المضمون

أ/علاقة العنوان باللوحة

يمكن أن نتناول في علاقة العنوان باللوحة، فعلى غرار عناوين زياني للوحاته، جاء عنوان" Jeune mère berbère المرأة البربرية وابنها"، مطابقا لما هو مجسد في اللوحة، يوحي بمتنها من خلال وظيفة الأم الأصيلة في المجتمع الجزائري، وهي تربية الأبناء، ورعايتهم، وهو المشهد البارز الذي تشكل عن طريق عناصر العمل الفني وقواعده، وبما أن الأم شابة فقد بدا ذلك واضحا، فلا يرى في المشهد البصري التجاعيد، ولا انحناء الظهر، ولا خطى توتر.

ب/علاقة اللوحة بالفنان

تقدم اللوحة امرأة بربرية وهي تحتضن طفلها، وتحمله برباط فوق ظهرها، في جو مفعم بالفرح والابتسامة، لعل زياني يعبر عن ذاكرة الأسرة الجزائرية في تدبر الأم أمر وليدها، حين تكون مشغولة بأعمالها، فلا تترك وليدها وحيدا، أو دون رعاية، بل تحمله وراء ظهره، ولا نشك في أمر زياني أنه قد عاش هذه الذاكرة من والدته، وهو رضيعا، قبل أن يصل إلى مرحلة المشي.

فهي صورة تجسد نمط من أنماط التربية الأسرية في الجزائرية منذ القدم، فهو شيء من التراث وتقاليد هذه الأسرة، المتداول عبر الأجيال، مما يجعل من العمل الفني لزياني يستمد مرجعيته من بيئته الأمازيغية، كيف لا وقد ولد بمدينة بومرداس الأمازيغية.

ج/المستوى التضميني

تظهر المرأة في اللوحة وهي حاملة ابنها فوق ظهرها ترتدي لباس أزرق، يغطي جزئها العلوي به زوائد قماشية باللون الأصفر والأحمر تظفي لمسة من الرقي على ملابسها، ونوع الخيط الذي هو ملفوف على لباس المرأة حول رقبتها وصدرها وكتفها يشير إلى أنها أمازغية وما يؤكد ذلك عنوان اللوحة الذي وضعه حسين زياني، وغطاء الرأس أزرق قاتم به القليل من الأصفر والأحمر والازرق الفاتح، وحاجبا كل من الأم وابنها فاتحة جداً و يتناسبان مع لون بشرتهما الفاتح جداً وهنا المرأة وابنها ترتدي ألوان الطبيعة مما يوحي بتواضع شخصيتها، ربما تحب الطبيعة أو تعمل حول الطبيعة وترتدى الألوان التي تعكس محيطها، قد يمثل اللون البني الذي يرتديه الطفل التربة، بينما يمثل الازرق درجة نقاء معينة أو علاقة الام بأولادها، اللونين الأزرق الفاتح والأصفر يرددان ألوان السماء التي قد تعمل تحتها أو عناصر الأرض التي تهتم بها وهي ترعى أطفالها.

إن إضاءة هذه اللوحة معبرة للغاية ويمكن تفسيرها بعدد من الطرق المثيرة للاهتمام، حيث يتساءل الكثير من أين يأتي هذا الضوء الذي يصيب وجه كل من الأم وابنها ولماذا يضيء في الخلفية شيء، في انعكاس عينيهما، حيث يمكن رؤية أن هناك زاوية للضوء الذي ينير وجههما، وليس من الأمام مباشرة بل قليلاً إلى اليسار، ليس من قبيل المصادفة إن صورة وجه الأم مائلة بشكل صحيح للضوء، إنها تتجه نحو ذلك الضوء، وتوقفت عن النظر عند زاوية محددة إلى الوراء.

يتناقض الظلام في الخلفية بشدة مع ألوان وجهها والعواطف التي تعبر عنها وهي حاملة طفلها بمهارة وألوان ملابسها، وهكذا تحمل الخلفية إحساساً مروعاً، فرح يحيط بهذه الأم ويبدو هروبها نحو النور، يمكن أن يواجه المتلقي هنا خياراً، بين الذهاب نحو النور أو أن يلتفت نحو الظلام، بما أن مصدر النور غامض، وما جعل حسين زياني هنا يفعل هذا لتبين العلاقة الوطيدة التي تربط الأم مع طفلها.

إن افتقار الأم هنا للتجاعيد أو خطوط التوتر يمثل براءة وفرحة تعيشها الأم رفقة ابنها فلو فعل ذلك وجعل في عمله تجاعيد يعني نحصل على نوع من القطيعة نوع من الفصل وهنا حسين زياني اراد اثبات العكس والطفل وهو في الريعان حوالي عامين إلى ثلاث سنوات.

وبالنسبة لحمل المرأة للطفل على ظهرها في منطقة القبائل أثناء عملها في حالة انها تذهب ربما الى الاعتناء بالماشية أو الابقار او تذهب الى جني الزيتون أو لجلب الماء من البئر، ومن هنا من هذا الحوار

الذي حاول حسين زياني تبيينه بلفت الرقبة قليلا أن المرآه أو الام وهي قائمة بعملها تهتم بابنها وأنه جزء لا يتجزأ منها.

نرى هنا أن الفنان حسين زياني قد زاوج بين الأسلوب الفني لهانس فيرمر ورام برانت وذلك واضح في

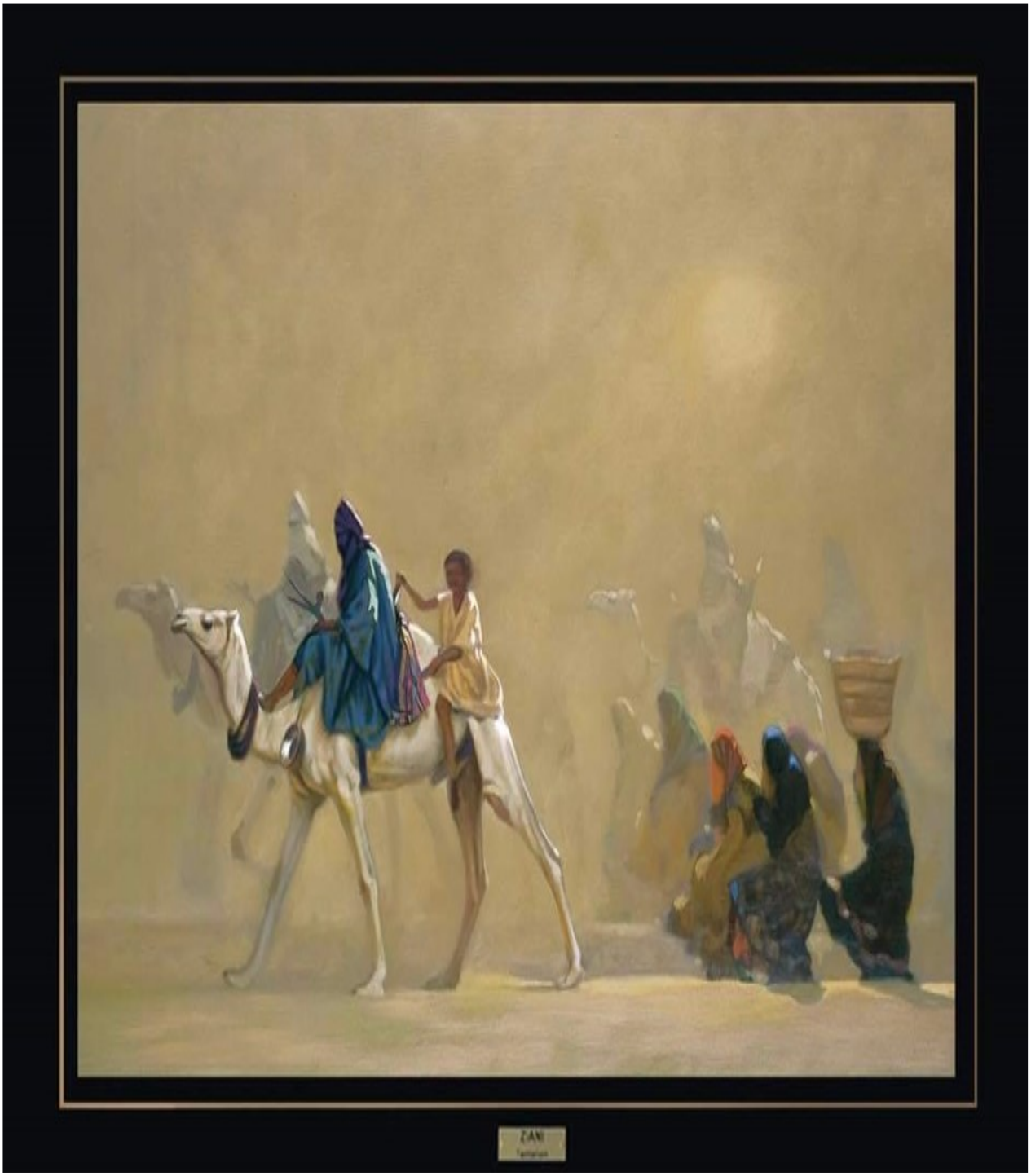
مختلف الألوان التي يستعملها في عمله الفني هذا ما قد يعكس تأثّره بأعمال الفنان فيرمر وتقنية الضوء والظل التي تبين مدى تأثره برام برانت.

ثالثا: نتائج التحليل

بعد تحليلنا للوحة" المرأة البربرية وابنها" للفنان حسين زياني كانت النتائج كالتالي:

- يعتبر الفن الواقعي للفنان حسين زياني شكل من أشكال التعبير، التي يركز فيها على تجسيد مشاعر الفرح والحب، عن طريق ملامح الأشكال والمساحات اللونية، والإضاءة والظلال وهذا يظهر جليا في أعماله من بينها لوحة المرأة البربرية والطفل التي قام برسمها الفنان، أو عن طريق اختيار الألوان التي نراها في أعماله.
- اعتمد حسين زياني في هذا العمل على إظهار الوجوه والملامح، وهذا ما أعطي للوحة شيء الجذابة والعناية الفنية.
- اعتمد حسين زياني على رسم الملابس البربرية والتي تقدم المجال الحضاري والبيئي لتلك الشخصية.
- تعتبر لوحة المرأة البربرية والطفل للفنان مملوءة بالغموض، ولكنها فيها الكثير من التعابير الفنية، والقيم التعبيرية أي أن الفنان له طريقته الخاصة في التعبير فقد ترجم إحساس داخلي في لوحته مبرزا ذلك من خلال تكوين اللوحة إما من الجانب التشكيلي، أو الجانب التقني وهذا ما أضفى قيمة على البعد الجمالي.
- في هذا العمل اظهر الفنان براعة في تأليف العمل، من حيث عناصر التصميم للوحة الفنية، ومبادئ التكوين فيها، حيث استخدم المساحات اللونية وجرد الشكل في أسلوب واقعي، يهدف من خلاله إلى ترجمة حالة نفسية، في قالب درامي يوحي بملامح الانتماء البربري.
- استمد الفنان حسين زياني من الاتجاه الاستشراقي المزاوجة واللعب بين الضوء والظل.

- لوحة Exode (نزوح النزوح).



المصدر: حسين زياني

https://www.ziani.eu/galerie

أولا: الوصف

أ/ الجانب التقني

- اسم صاحب اللوحة: حسين زياني
- عنوان اللوحة: Exode (نزوح النزوح).
- تاريخ اللوحة: 1992م.
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش
- أبعاد اللوحة: 120سم x 150سم.
- مكان الحفظ: مجموعة خاصة فرنسا.

ب/ الجانب التشكيلي

جاءت اللوحة على شكل مستطيل، ذات إطار محدود بمقاس 120سم x 150سم، تضم العديد من الأشكال الغنية بالألوان، تحمل عناصر بشرية، وأخرى جامدة، مكتوبا في أسفل وسط اللوحة باللغة الفرنسية باللون الأسودZiani .

أما عن الأشكال البشرية فهي تظهر جليا في البعد الأول والثاني من اللوحة، وهي عبارة عن مجموعة من البدو النوازح، في البعد الأول من اليمن إلى اليسار يظهر رجل يرتدي لباسا أزرقا، مغطى الوجه والرأس بغطاء بنفسجي، وهو على ظهر جمل أبيض اللون، تظهر بيده اليمنى عصا ذات ثلاثة رؤوس مكشوفة نصف ساق على عنق الجمل، إضافة إلى آنية من المعادن، معلقة على ظهر الجمل أمام الرجل.

يركب خلفه طفل صغير، ذو بشرة سوداء، يرتدي قميصا ذا لون أصفر، يمسك بيده اليمنى على المقعد الذي يجلس عليه الرجل، واليد اليسرى يمسك برداء يمتد من تحت الرجل، مزخرف بألوان متعددة: ألأزرق والأصفر والوردي والأبيض، كما يظهر في البعد نفسه ثلاث نساء، وهم في حالة مشي، تتقدم اثنتان منهما، تردي الأولى لباسا باللون الأصفر، وغطاء على الرأس باللون البرتقالي، على يسارها امرأة ترتدي لباسا يغطي

جميع ملامحها باللون الأزرق، والرمادي، ودرجات من الأبيض والبرتقالي، خلفهما امرأة ترتدي لباسا ذا لون أخضر، وغطاء على الرأس باللون البني، يغطي ملامح الوجه، وتحمل فوق رأسها سلة عسف ذات لون أصفر.

في البعد الثاني، وبالموازاة مع أشكال البعد الأول، من اليمن إلى اليسار، يوجد رجل يركب جملا تكاد تنعدم رؤية لونها، وملابسه ذات لون رمادي، خلفه تمشي مجموعة من الأشخاص، تظهر منهما امرأتان ترتدى إحداهما لباسا أصفر، وغطاء أخضر فوق رأسها، والثانية لا تتضح ألوان ملابسها، يمشي بجانبهما رجل آخر فوق جمل محمل على الأغلب بثلاث من العصي، وكأنها رماح، في البعد الثالث تظهر ضبابية كثيفة جراء العاصفة، مع شمس معتمة.

- **الإطار**

اللوحة محدودة بإطار ذو قياس 120سم x 150سم، مستطيلة الشكل أفقية حيث تصل قاعدتها 150سم وأضلاعها العمودية 120 سم تضم أجسام بشرية واضحة وأخرى غير واضحة.

- **التأطير**

يظهر مجموعة من الرحل يتقدمهم رجل يركب جمل حامل طفل وراء ظهر يمشي خلفه ثلاث نساء في الواجهة قريبة جداً من النظر بالإضافة إلى أربع أجسام بشرية وحيوانية يشغلون تقريبا الحيز المكاني للبعد الثاني من اللوحة.

- **الأشكال والخطوط**

استعمل زياني خطوطا عديدة: أفقية وعمودية ومنحنية، كونت أشكالا مستطيلة، ومربعة مثلثة ودائرية، والخطوط الأكثر استعمالا هي المستقيمة، باتجاه عمودي، طويلة غالبا وتارة قصيرة، والملاحظ أن أغلب الخطوط المستقيمة باتجاه عمودي موجودة في ملابس الرجل، لتدل على القوة، مع الخطوط المنحنية في وضعية جلوس ركاب الجمال، ولملابس النساء، وتشكيل ملامح ووجه الطفل الذي يركب الجمل، وبعض الخطوط الدائرية في سلة الخيزران.

- **الألوان والإضاءة والظلال**

تميزت اللوحة بثراء الألوان الفاتحة والغامقة، مع تدرجات اللون الرمادي والأصـــفر، تم توظيفها بشـــكل جمالي، ومتناسـق، فاللون الترابي يشـغل حيزاً مكاني كبير، فهو لون البيئة الصـحراوية، فتم توظيفه كأرضـية للوحة، إضافة إلى اللون الأخضر والأزرق والبرتقالي الذي استعمل في لباس الشخصيات، كما استعملت القيم اللونية: الأبيض والأسود، كألوان للتعميق، والتفتيح والظل والنور.

فالأسود هو اللون المضاد للأبيض، والأبيض هو المعادل له كقيمة مطلقة، من حيث إمكانية وجوده في طرفي السلم اللوني، بما هو نهاية للألوان الباردة والحارة أيضـاً، وبحسـب كمودة أو لمعانه، يصـبح غياباً أو حصيلة الألوان، سلبها أو نتيجتها مضاد لكل الألوان (الكوفحي، 2006، صفحة 78).

إضـافة إلى الأزرق والبرتقالي والبنفسـجي، أما الظل والضـوء فاللوحة شـديدة الإضـاءة، فضـوء الألوان الفاتحة يسقط على الشخوص أما الظل الذي وظفه الفنان فهو ظل الأجسام نتيجة لانعكاسات الضوء.

- **الملمس والنسيج**

رسمت اللوحة بالألوان الزيتية على القماش، فيظهر سطحها لامعاً، وهو ما يمكن أن يلمسه أيضا المتلقي، كما استخدام الفنان فرشاة ناعمة، وركز على الخطوط الواضحة، التي توحي بخفة القماش وبريقه.

- **الفراغ**

جاءت اللوحة مليئة بأجسـام كبيرة الحجم، والكثير من الأدوات والتفاصـيل، حيث شـغلت كل الحيز المكاني، عدا بعض الفراغ الذي أضفي على البعد الثالث (العمق) من أجل إظهار الخلفية.

ج/ التركيب والإخراج على اللوحة

- **الشكل والأرضية**

يتمثل موضـوع اللوحة في نزوح من الصـحراء، وقد تم تجسيده عن طريق رسم صـورة لمجموعة من الرحل وهم في طريق صحراوي، أما الخلفية جاءت على شكل ضباب كثيف وغبار يكاد يحجب الرؤيا.

- **التدرج والتباين**

تدرج الألوان والشخوص بدا واضحا في اللوحة، وهذا بسبب خاصية الترتيب المنتظم للوحة، وانسجام الألوان، واتساق الأجسام، مما ساعد على خلق حس درامي في اللوحة، ويبرز موضوعها الرئيسي.

- **الإيقاع والتوازن**

يتمثل الإيقاع في تكرار الكتل والمســـاحات والألوان في رســـم الشـــخوص التي تمتطي الجمال، فهم متشـــابهون في الحجم، وفي تكرار الملابس والألوان، بالإضـــافة إلى تحقيق قاعدة التوازن، من حيث توزيع الألوان والظل والضـوء إلى أنصـاف متعادلة في المنظر، لذلك اسـتمت اللوحة بالاتسـاق والانسـجام مما نتج عنه حسا جماليا أضفى المتعة البصرية على مشاهدة اللوحة.

- **مركز الاهتمام**

يتمثل للمشاهد بوضوح فقد ركز زياني على موضوع اللوحة الرئيسي وإبرازه بوضوح، وقد تمثل في نزوح سكان الصحراء.

ثانيا: دراسة المضمون

أ/ علاقة اللوحة بالعنوان

يمكن تمثله من حيث إبراز علاقة الفنان باللوحة، وعلى غرار العناوين التي تم تناولها في لوحات زياني، فقد اتسم عنوان هذه اللوحة "Exode نزوح النزوح" أيضا بالمباشرة، لعل التفسير هو الاتجاه الواقعي الذي طغى على الفنان حسين زياني.

2.3.5. علاقة الفنان باللوحة

يعد زياني من الفانيين الذين وثقوا للإنسانية عبر لوحاتهم، وتصوير مآسيها، وهو ما عبر عنه في اللوحة التي نتناولها بالدراسة، فهو يرسم يوميات شعب الصومال، وهو في حالة نزوح دائم، بسبب الجوع والعطش. و قد علق قائلا: " الصومال عطشان، الصومال جائع، دمرها جفاف غير مسبوق، أصبحت البلاد الآن جافة من الماء والطعام، وغير قادرة على إطعام أطفالها، آلاف الأرواح تتجول وتموت على طريق النزوح" (زياني، 2022).

3.3.5. المستوى التضميني

تعليقا على موضوع اللوحة، و-كما سبق القول- فقد جاء مباشرا، فقد أوحى به العنوان " النزوح" ، وعبر عنه بوضوح، فزياني عاش الواقع المأساوي الذي جسدته اللوحة وجدانيا، وانفعل به، فهي مأساة إنسانية حقيقية، حاول التعبير عنها بريشة الرسام، كما يفعل الروائي، والشاعر، والصحفي، وغيرهم ممن لديهم النزعة الإنسانية، وروح الإبداع وأدواته، وتقريب هذه المأساة من الحس البشري.

فرسم زياني الواقع القاسي للنزوح الصومالي في موقف درامي، كجزء من حلم الإنسان الصومالي في التخلص من ألمه، حيث تظهر في اللوحة حوالي إحدى عشر شخصية، وهي في حالة نزوح، خمسة منها تركب الجمال، والبقية تمشي على الأقدام، مع صورة اللون الضبابي الذي عبر به زياني على البيئة الصحراوية، وتقلباتها البيئية القاسية، وهي مؤشر آخر على المعاناة والألم.

بالرغم من عدم وضوح معالم شخصيات اللوحة، إلا أن حالة المعاناة واضحة، تتجلى في حركتها وفي سكونها، وفي طريقة جلوسها، وفي المشي: مشي المرأة المنهك، وغياب شبه تام للزاد ماعدا سلة خيزران تحملها امرأة في مؤخرة الركب، وآنية المعدن الفارغة الموجودة على ظهر الجمل في المقدمة، إضافة للضبابية والرمل المتناثر، هي كلها علامات بصرية توحي بمعاناة الشعب الصومالي، الذي لم يجد إلا النزوح، وقد أسهم في تلقي هذه الدلالات عناصر العمل الفني وقواعده، مثل تلاعب زياني بالضوء والظل والألوان التي تعبر عن المشهد الدرامي للنازحين، فتوظيفها لم يكم عبثا، بل تجسيدا لقساوة المشهد، إضافة للخطوط المنكسرة والمحنية التي اتسمت بالاتساق والانسجام والتوازن، إلى حد التضاد أحيانا، فأسهمت في تحدي حددت معالم الشخصيات، وواقعها المأساوي.

ثالثا: نتائج التحليل

من خلال خطوات التحليل السابقة للوحة يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

- استعمال الأسلوب الواقعي بدقة وإبراز التفاصيل الدقيقة.
- اختار موضوع إنساني كون الفن الواقعي هو الفن الذي يقتصر على رسم الشخصيات والموضوعات المستمدة من الطبيعة بل الفن الواقعي ينبه الناس إلى جمال الطبيعة كما ينبههم إلى جمال البشر فهو يصور العلاقات الاجتماعية والحالات الإنسانية التي ينشغل بها الناس.

- إن الأعمال الفنية هي من إنتاج فنانين أفراد غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية وأن العنصر الإنساني يظهر في العمل الفني باعتباره الخامة الحية الأساسية التي يجري الاشتغال عليها وتبث فيها الحركة عبر الفنان عن اهتمامه بالحالات الإنسانية من خلال الربط بين العنوان والصورة، التي تحمل رموز تدل على اهتمامه الإنساني بفئة قد استضعفت.

- صور حسين زياني هذه اللوحة كمواجهة للواقع والحقيقة القاسية اتي تعيشها الصومال وشعبها في ظل صمت العالم عليهم.

- إن اختيار حسين زياني لهذا الموضوع نابع من موقفه الإنساني اتجاه هذا الشعب والذي وفق في رسمه من خلال تحقيق وحدة الموضوع وجمال اللوحة في صورة واقعية.

- لوحة La fête sebiba a Djanet (السبيبة)

المصدر: حسين زياني

https://www.ziani.eu/galerie

أولا: الوصف

أ/ الجانب التقني

- اسم صاحب اللوحة: حسين زياني
- عنوان اللوحة: La fête sebiba a Djanet (السبيبة).
- تاريخ اللوحة: 2007
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش
- الشكل والحجم: 230سم x 450 سم.
- مكان الحفظ: مجموعة اوبرا جايري باريس

ب/ الجانب التشكيلي

- **الوصف الأولي للوحة**

تظهر لوحه "La fête sebiba a Djan**et** **السبيبة** في شكل مستطيل، ومحدد بمقياس 230 سمx450 سم، هي تنقل وقائع مهرجان السبيبة بمدينة جانت الواقعة بولاية إليزي، التي تقع في أقصى جنوب الجزائر، بأسلوب استشراقي واقعي، واحتفالي تراثي.

يمكن تقسيم اللوحة إلى ثلاثة مستويات: المستوى الأول يتحدد من اليمين إلى اليسار، حيث يظهر رجل من الطوارق يركب جملا أبيض اللون، رأسه مغطى بعمامة بيضاء، يقود جمله بواسطة خيط مشدود ليده ويحمل سلاح حرب تقليدي، وأمامه مباشرة رجلين من الطوارق، يرتديان لباسا حربيا، متعدد الألوان: البنفسجي والبني والأزرق والأحمر، ويحملان مناديل مزركشة بألوان يغلب عليها اللون الأبيض والأخضر، يؤدون رقصات تقليدية.

بجانبهم مباشرة، وعلى يسار اللوحة رجلان محاذين لبعضهما، يركبان جملين: الأول يرتدي لباسا أزرقا وعمامة حمراء، وسروالا أحمر، يقود جملا أبيضا، باتجاه الراقصين، وهو يشد جمله بواسطة لجام، والمسرج بسرج متعدد الألوان: الأخضر والأحمر والأبيض والأسود، وبعض أكسسوارات معدنية، كانت حول رقبة الجمل،

كان يحمل رمحا بيده اليسرى، وثلاثة من السهام، وبجانبه مباشرة رجل آخر من الطوارق، يرتدي لباسا بنيا، يركب جملا أصفر، يظهر منه النصف فقط، مسروجا بسرج متعدد الألوان: البني والأخضر الغامق، والأبيض والأسود.

في البعد الثاني يظهر من اللوحة رجال الطوارق يؤدون رقصات مختلفة في الوسط مباشرة، وثلاث نسوة مغطاة الرأس، يقمن بالدق على الطبل، بجانبهم، وعلى اليسار مجموعة أخرى من الرجال الطوارق يظهرون وكأنهم يتبارزون بالسيوف والدروع.

في البعد الثالث يظهر مجموعة من الأشخاص يرتدون لباسا تقليديا، وعددهم تسعة أشخاص، يمسكون بأيدي بعضهم بعضا، مشكلين صفا نصف دائر، يحيطهم جمع كثير من الناس، لا تظهر ملامحهم بسبب الضبابية الكثيفة التي عمد إليها زياني.

- **الإطار**

اللوحة محدودة فيزيائيا بإطار ذو قياس 230سم x 450 سم، مستطيل شكل بارتفاع عمودي 230سم وقاعده 450 سم يتوسط اللوحة مجموعة من الرجال الطوارق والنساء يحتفلون بمهرجان السبيبة مرتديين لألبسة متنوعة ويؤدون رقصات وفق إيقاعات موسيقية ومبارزات مختلفة.

- **التأطير**

يظهر لنا في المجال المرئي من اللوحة عناصر بشريه تتمثل اساسا في احتفالات مهرجان السبيبة بجانت.

- **الاشكال والخطوط**

استخدم زياني في اللوحة مجموعة من الخطوط المكونة للهيكل البنائي للعمل، ترتبط بالحدث وهو الاحتفال، فجاءت الخطوط الأفقية والعمودية والمنحنية، كونت أشكالا دائرية، ونصف دائرية وأشكالا مستطيلة ومربعة، أما الخطوط الأكثر استعمالا، فهي الخطوط المنحنية التي تراوحت بين الطول والقصر، وتم توظيف الخطوط الأفقية في وضعية الأشخاص الواقفين، المشكلين صفا واحدا في البعد الثالث.

بالنسبة للأشكال فقد تمثلت في الاشكال الآدمية والحيوانات(الجمال) ومجموع الأدوات التي تستخدم في هذا الاحتفال، ووظفت بشكل مثلثي، ورتبت ترتيبا مثلثي، وذلك لتحقيق التوازن في موضوع اللوحة الأساسي.

- **المساحة**

يتجلى توزيع المساحات في العمل الفني " السبيبة" متوازن، فهو بارز في اللوحة حيث راعى الفنان قواعد نسب الجمالية، ومنه تحقق العمل الفني من حيث الوحدة والتنوع والسيادة، وتوزيع المساحات القاتمة والفاتحة في اللوحة سواء الناشئة من الموضوع أو تلك الناشئة عن تأثير الإضاءة، بحيث يرى المتلقي مراعات الفنان المنظمة في توزيع المساحات.

- **الألوان، الضوء والظل**

استهدف زياني في هذا اللوحة توظيف الألوان، التي تلائم موضوعها، وفضائها المكاني، وهو الصحراء، وما تمتاز به من ألوان خاصة بها، في الملابس والأدوات، فبرع في توظيفها، وتحقيق التوازن بينها، دون إسراف، خاصة بين الألوان الحارة والباردة وغيرها، فقد وظف اللون الأزرق والبني والأحمر الآجوري والبنفسجي والأخضر والأبيض والأسود وأصفر المغرة ،إضافة إلى تدرجات اللون الرمادي، واللون الذي شغل حيزا مكانيا كبيرا، كونه لون البيئة الصحراوية، وقد استعمله زياني كأرضية، وعليه فالألوان وظفت، بإتقان شديد للقواعد اللونية: من التكامل والتضاد والتباين، مما حقق توازنا للعمل الفني.

إنه التوازن الذي أسهمت فيه الإضاءة في وسط اللوحة، وقد أسقطها زياني على جسد الرجال الطوارق في البعد الأول، وهو ما عكس اندماج الألوان فيما بينها، واندس الظل تحت ثنايا الثياب، والأشخاص في أقصى يمين ويسار اللوحة، لإحداث التوازن بين النور والعتمة.

- **الفراغ**

تبدو اللوحة مليئة بأجسام كبيرة، والكثير من التفاصيل التي شغلت تقريبا كل الحيز المكاني، ما عدا بعض الفراغ في البعد الثالث، وذلك من أجل إظهار العمق في الخلفية.

- **الملمس والنسيج**

جاءت اللوحة بالألوان الزيتية على القماش، وهو ما صنع سطحا أملسا، ولامعا ومنها يمكن للمتلقي أن يشعر بملابس الشخصيات، وعلى الأغلب فإن زياني قد استخدم فرشاة ناعمة، وذلك واضح في تركيزه على الخطوط التي تبرز الشخصيات، والأشكال الموجودة في اللوحة، إضافة لبعض البريق الموجود في ملابس الشخصيات، وخاصة في البعد لأول، الإكسسوارات المحيطة بها.

ج/التركيب والإخراج على اللوحة

- **الشكل والأرضية**

يعد الشكل الموضوع الرئيسي للوحة، المتمثل في الاحتفال بمهرجان السبيبة، أما الأرضية فهي الجو الملائم لتنفيذ الموضوع، وقد تجلة في مكان مفتوح بمدينه جانت باليزي.

- **التدرج والتباين**

لا يخفى على أحد أو أي متلقي لأي عمل فني متمكن من قراءته ألا يلاحظ الاختلاف الواضح في أشكال وألوان أي عمل فني في فضائه كما هو واضح في هذا العمل وقد حقق حسين زياني انسجاما بين الاشكال والالوان ودرجة توزيعها مراعيا في ذلك البيئة المناسبة للموضوع.

- **الإيقاع والتوازن:**

يسعى الفنان –دائما– إلى الوصول لنقل موضوعه للمتلقي في أحسن صورة، لخلق حركة ديناميكية وتفاعلية بين منجزه الفني وهذا المتلقي، وهذا ما نجده في هذه اللوحة، إذ أسهم الايقاع كقاعدة فنية في تحقيق التفاعل، من حيث الإيقاع الذي توفر في حركة الفرسان والجمال والرقصات التي تؤدى، وكأنها المتلقي يعيشها في الزمان والمكان.

كما حققت اللوحة قاعدة التوازن، من حيث حسن توظيف الأشكال، والألوان والخطوط، واللاتناظر في توزيع عناصر العمل الفني، ومادته، في أبعاده الثلاثة..

- **الانسجام والوحدة**

جمع زياني بين الأشكال والألوان، لتتحول اللوحة إلى كتلة واحدة، منسجمة، وهو ما ما حقق وحدة العمل الفني.

- **مركز الاهتمام**

إن مركز الاهتمام في لوحة "السبية" هو الاحتفال في مهرجان السبيبة، وكل ما يحيط بها من تفاصيل، ومشاهد، فهي توضح كيفية الاحتفال.

ثانيا: دراسة المضمون

أ/ علاقة اللوحة بالعنوان

يمكن أن نتناول عنصر من موضوع اللوحة وهو علاقة اللوحة بالعنوان La fête sebiba a Djanet السبيبة، جاء هذا الأخير كعتبة تنقل المتلقي نحو العمل الفني، ليأتي مرتبطا بالوظيفة التبليغية، أي تبليغ مضمون، وموضوع اللوحة، وهو مشهد من مشاهد احتفال في مهرجان يدعى السبيبة، بمنطقة جانت، ولعل العنوان أيضا حمل للمتلقي وظيفة توجيهية، حين ذكر اسم الاحتفال أو المهرجان الذي اعتاد أهل المنطقة الاحتفال به كل سنة، وهنا تتأكد الوظيفية التعيينية للعنوان، التي تساعد التلقي في إدراك اللوحة.

ب/ علاقة الفنان باللوحة

يعتبر حسين زياني من بين الفنانين الجزائريين الذين وثقوا لوحات تراثية، تعبر عن انتمائهم لوطنهم بلمسة استشراقية، فاهتم بتاريخ الجزائر، وآثارها وتراثها، ليجسد ويسجل كل ما يمثل هذا التراث والتاريخ.

وقد قال عن ذلك: "لقد نصبت نفسي حاميا للتراث، والأصالة من خطر النسيان، ووباء العولمة فصارت ريشتي، وألواني يعملان على إنعاش ذاكرة المشاهد العربي لماضيه المجيد، وحنينه للبطولات مما يجعله يحس بالفخر لذلك، وهذه المهمة أنجزت عندما أصبحت لوحاتي تعلق على جدران رئاسة الجمهورية، وجل المباني الرسمية، والمتاحف، وعندما صارت قاعات العرض التي تحتضن أعمال تعج بالزائرين" (لمريني، 2020/2021، صفحة 109).

وهو ما تحقق فعلا، فقد دعي زياني من قبل رئاسة الجمهورية بعد الاستقلال، للعمل على تخليد كل ما يوثق للموروث الثقافي للجزائر عن طريق الفن، هذا الموروث الذي تلقى تشويها من قبل الفن الاستشراقي في فترة الاحتلال، في محاول منه النيل من هوية الجزائر، وتاريخها وأصالتها، وبالنسبة لزياني، فإن هذه اللوحة

وهي تصور لموروث ثقافي بطريقة فنية وجمالية دلالة واضحة على حسه الوطني، واعتزازه بالانتماء.

ج/ المستوى التضميني

الموضوع الرئيسي للوحه واضح من خلال الصورة، والعنوان الذي جاء دالا على احتفال في مهرجان السبيبة، الذي يحتفل به سكان منطقة جانت بأقصى جنوب شرق الجزائر، منذ خمسة ألاف عام، وهو احتفال يرمز للسلام والتسامح والتواصل، وهو أكبر الأعياد عند شعب الطوارق، يرتبط بأحداث تاريخية تعود لمئات السنين، يصادف الاحتفال بهذا العيد بداية شهر محرم بالتقويم الهجري من كل عام، ويختتم بمهرجان كبير يوم عاشوراء، يشارك فيه جميع السكان رجالا ونساء وأطفالا، في أفراح تحييها فرق فنية على مدى عشرة أيام.

يواكب الحدث برنامجا استعراضيا، متنوعا، وثريا، تغني فيه النساء اللواتي يظهرن بأجمل ما لديهن من لباس وحلي، بأهازيج توارثت عبر الأجيال، ويرقص على إيقاعها الرجال الملثمون، وهم يرتدون اللباس الحربي، ويحملون السيوف، مستعرضين قدراتهم القتالية، في حركات بهلوانية، بمضمون يستهجن الاقتتال (كعوان، 2021).

إن أصل كلمة "السبيبة"، كما تقول الرواية المتداولة أن الاحتفال يتصل بنهاية حرب طاحنة بين قبيلتي: أورارم و تارأورفيت، وهما من أكبر قبائل الطوارق الذين يعمرون تلك المنطقة منذ آلاف السنين، وقد عقد صلح تاريخي بينهما، فقد جاء قرار وقف الحرب مباشرة بعد وصول أخبار سارة للمنطقة عن نجاة نبي الله موسى عليه السلام من الغرق، وانتصاره على فرعون مصر، فجمع الفرح العارم بالخبر السعيد سكان القبيلتين المتناحرتين، وما جاورهما، واكتشفوا أن الذي يجمعهم أقوى مما فرقهم عقودا، ما دفع العقلاء منهم للدعوة إلى وقف المواجهات بصفة كاملة، وإحلال السلام والوئام، وتكريس ذلك بإقامة أفراح مشتركة على مدى عشرة أيام يجمع فيها الشمل، وتنحر الإبل، وتقام الولائم، كما توفر مهرجانات السبيبة فرصة سنوية للتعارف باعتبارها أكبر التجمعات التي يلتقي فيها الطوارق على الإطلاق، ففضلا عن سكان منطقة جانت يحضر شباب من بني جلدتهم من مناطق أخرى مثل ولاية تمنراست الواقعة غربا، ومن ليبيا ومالي والنيجر، لشعورهم بأنهم شعب واحد، ويتحدثون لغة واحدة، وينتسبون إلى عرق واحد وتاريخ واحد. (كعوان، 2021).

عبر زياني عن هذا الانتماء الحضاري بريشته عن طريق عناصر العمل الفني وقواعده، التي تحمل دلالات عن ذلك الحس الوطني والتاريخي والثقافي الذي يتميز به حسين زياني، واتجاهه في الواقعي في حيث ترجمه في هذه اللوحة، عن طريق الخطوط والأشكال والألوان، والإيقاع والتوازن والتضاد وغيرها، والتي

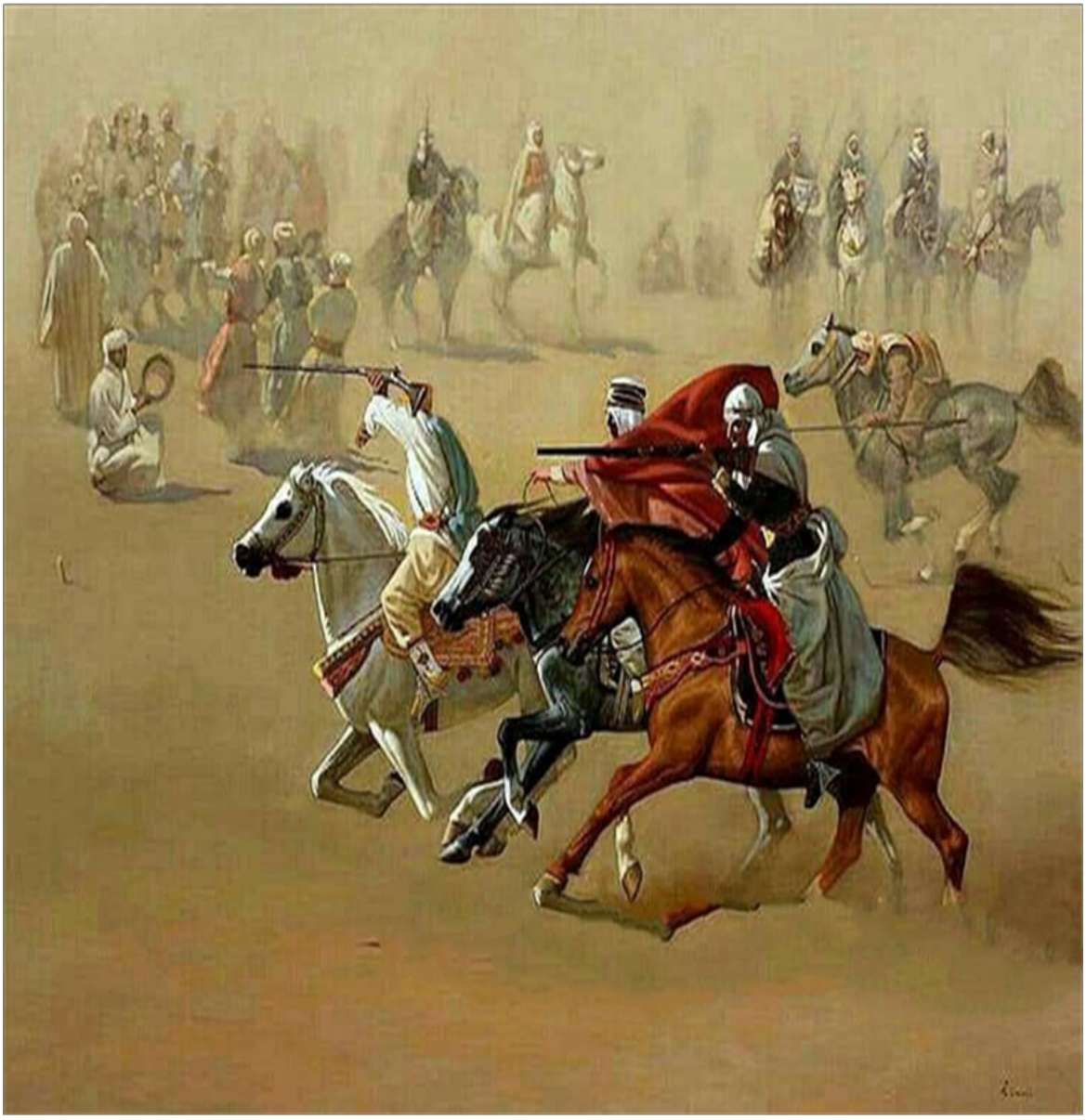
حملت دلالات التلاحم، والتعاون، والتعايش السلمي بين القبائل في أرض واحدة، لتذوب النزاعات الشخصية، ويحل محلها التفاهم والانسجام، والفرح والجمال، والاعتزاز بالانتماء.

ثالثا: نتائج التحليل.

من خلال خطوات التحليل السابقة للوحة حسين زياني، يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

- عبرت اللوحة التي حملت عنوان: " La fête sebiba a Djanet السبيبة" عن صورة التراث الجزائري في أقصى الجنوب، بمدينة جنات، التابعة لمنطقة إليزي، من خلال الاحتفالات التي تعد بمثابة فرجة شعبية مسرحية، اشتهرت بها الجزائر على مر العصور.
- تميز أسلوب زياني بالتأثر بالاتجاه الاستشراقي في هذه اللوحة، في محاكاة واقعيته، وموضوعاته، وكأن ريشته كاميرا تلتقط كل التفاصيل الصغيرة والكبيرة، اعتمادا على تقنية التركيب، واللون، والشكل والخط، وغيرها من عناصر العمل الفني وقواعده
- إن تأثر الفنان زياني بتراث وطنه، واندماجه معه، هو ما جعله يبدع في رسم اللوحة، على عكس المستشرقين الذين حاولوا طمس معالم التراث الجزائري، وكانوا يسخرون من هذه الاحتفالات، فهي في اعتقادهم رمز للتخلف والهمجية.
- يلعب الرمز دورا كبيرا في اللوحة، فقد أوحى بالمستوى الفكري، الذي كان موجودا لدى المجتمع الجزائري في أقصى الجنوب، حيث النزعة نحو العيش في السلم، والتعاون، والوحدة، وكذا البعد الجمالي الذي يبرز على مستوى توظيف عناصر العمل الفني، وقواعده، فتحقق الإبداع في تصوير احتفال حقيقي لا يبعد عن رؤية حقيقية للصورة الفنية.
- يلعب الرمز أهمية ودور كبير في اللوحة الفنية عن دوره التقليدي سواء كان على المستوى الفكري أو التقنية وهو ما نجد الفنان حسين زياني قد أبدع في توظيفه من خلال اللباس التقليدي لمنطقة الجنوب الجزائري في هاته المناسبة.

- **لوحة الفنتازيا**



المصدر :حسين زياني

https://www.ziani.eu/galerie

أولا: الوصف

أ/ الجانب التقني

- اسم صاحب اللوحة: حسين زياني
- عنوان العمل: فنتازيا
- تاريخ اللوحة: 2007
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش
- الشكل والحجم: 420 سم x 290 سم.
- مكان الحفظ: مجموعة الدولة الجزائرية.

ب/ الجانب التشكيلي

- **الوصف الأولي للوحة**

تظهر اللوحة تحت عنوان "الفنتازيا" في إطار محدود بقياس 420 سم x 290 سم، هذه اللوحة التي رسمها حسين زياني سنه 2008 ، يصور فيها مهرجان للفروسية بالصحراء الجزائرية، ويمكن تقسيم اللوحة إلى ثلاثة مستويات: المستوى الأول يظهر فيه ثلاثة فرسان، يمتطون خيولا، وهم في حالة ركض، على الجهة اليمنى الفارس الأول على ظهر الحصان البني، المسروج بسرج زين بزخارف، وخيوط حمراء فوق جلد أسود يحمل الفارس بيده اليسرى بندقية متجهة نحو الأمام، باليد الأخرى يمسك الحصان من أجل الحفاظ على التوازن، يرتدي لباسا عربيا، وهو عبارة عن برنوس أبيض، وقميص أسود، مزخرف بخيط ذهبي في يده، وعلى خصره، مباشرة بجانبه الفارس صاحب الجواد الرمادي، مرتديا برنوسا ذا لون أحمر، وفوق رأسه شاشا واللون مثبت بقطعة سوداء، بها زخارف ذهبية، على اليسار نلاحظ الفارس الذي يرتدي لباسا أبيض، يمتطي جوادا أبيض، متقدما على الفارسين السابقين بمسافة صغيرة، ويرتدي قميصا أبيض، وسروالا عربيا باللون الأصفر، وبرنوسا أخضر، مربوطا لخصره بحزام بني، يقدم استعراضا بالبندقية، وهو يمسكها بكلتا يديه ومحافظا على توازنه فوق الحصان.

في المستوى الثاني من اللوحة، وعلى اليسار رجل جالس في وضعية قرفصاء، يضرب على دف، وحوله مجموعة مكونة من ثلاثة رجال يرقصون، في الجهة المقابلة رجل يمتطي جوادا رماديا، وهو في حالة ركض يقدم استعراضا بواسطة رمح، يمسك به بيده اليسرى، واليد الأخرى يمسك بها سرج الحصان.

في البعد الثالث من اللوحة جاءت الخلفية أكثر ضبابية، وأناس كثيرون في وضعيات مختلفة: مائل ومنحني بطريقة مستقيمة، وكأنه في حال ركض، في الجزء الآخر نلاحظ في أعلى يمين اللوحة أربعة فرسان على جيادهم ثابتين في مواضعهم يشاهدون العرض، أسفل يسار اللوحة غطي بلون بني، وهو يمثل الأرضية أو المساحة دون وجود عناصر أخرى.

- **الإطار**

اللوحة محدودة فيزيائيا بإطار ذو قياس 420 سم x 290 سم، مستطيلة الشكل، بارتفاع عمودي 290 سم وقاعدة 420 سم، يتوسطه ثلاثة فرسان، يقدمون استعراض فروسية، وخلفهم مجموعة من الأشخاص، منهم من يمتطي أحصنة ويركض، ومنهم من هو واقف يشاهد الاستعراض.

- **التأطير**

يظهر في المجال المرئي من اللوحة عناصر بشرية تتمثل في مجموعة من الأشخاص يقدمون استعراضات.

- **الاشكال والخطوط**

استخدم زياني في المنجز الفني "فنتازيا" مجموعة من الخطوط المكونة للهيكل البنائي للعمل، حيث رسمت الشخصيات والحيوانات، وتم توزيعها في اللوحة، بالنسبة للخطوط الموظفة في هذا العمل الفني، فقد تجسدت في خطوط مائلة، وغالبا ما كانت خطوطا وهمية، تشكلت بفعل مواضع ووضعيات مختلفة العناصر المكونة للوحة، كذلك نجد الخطوط الأفقية سائدة أكثر.

بالنسبة للأشكال، تم توظيف مجموعة من الأشكال، ففي أعلى يسار اللوحة نجد الشكل الدائري، الذي تجسد في الدف الذي يضرب عليه الرجل، وهو جالس، وأشكال هندسية للبندقيات التي يحملها الفرسان إضافة إلى الرمح الذي يحمله الرجل في البعد الثاني من اللوحة.

- **المساحة**

يتجلى توزيع المساحات في العمل الفني فانتازيا متوازنا فهو بارز في اللوحة حيث راع الفنان قواعد النسبة الجمالية، وتحقق العمل الفني من خلال الوحدة والموضوع والتنوع والسيادة وتوزيع المساحات القاتمة والفاتحة في اللوحة الفنية سوء اكانت موضوع قصة أو أثرت فيها الإضاءة.

- **الألوان، الضوء والظل**

جاء توظيف الألوان ملائما لموضوع اللوحة، حيث إنها تميزت بالتنوع والثراء، فقد ساد اللون البني، بمختلف تدرجاته، تمثل في لباس بعض الشخصيات، والأحصنة، وغطى الساحة الترابية التي يقام عليها المهرجان، بالإضافة إلى توظيف اللون الأبيض لتجسيد الجواد البارز في مقدمة اللوحة وبعض ألبسة الفرسان، كما استعمل اللون الأحمر، والرمادي بصفة أقل، لتكوين الزخارف المزينة لسروج الأحصنة.

بالنسبة للون الأسود فقد استعمله زياني بكميات قليلة، وذلك لتحديد الأشكال، وإبراز بعض التفاصيل، أما اللون الذهبي فهو بارز في سروج الأحصنة، وبعض ألبسة الفرسان الثلاثة، الذين هم في البعد الأول من اللوحة، وخاصة الفارس الذي يمتطي الحصان البني، والفارس الذي يمتطي الحصان الأبيض.

يعتبر الضوء ملازما لعملية الرسم، فهو يبين مثلا الألوان، ودرجة انتشارها في العمل الفني، كما يقوم بالتغيير في المظاهر الخارجية للأشياء، كما يمثل الدعامة الأولى في الكمية التي تسقط على الأشياء، والتي لها تأثير جمالي.

أما الضوء فقد شكل وسيطا هاما في التشكيل الفني للوحة، كان توزيعه توزيعا متوازنا على مستوى سطحها، أسهم في إحداث التباين على سطحها، فاتسم بالشدة، وجاء طبيعيا، تم اسقاطه مباشرة على الأجسام والشخصيات والأدوات المجسدة في اللوحة، فحدد ألوانها وملمسها، فاستطاع الربط بين هذه العناصر التشكيلية، وهو ما أشاع صورة توحي بالفرح والخفة.

أما الظل في اللوحة فهو عبارة عن ظلال الأجسام وانعكاسها للضوء؛ كظل الشخصيات والأحصنة، والأدوات/ لم يأت على مستوى واحد، حيث تم اسقاطه مع الضوء في مقدمة اللوحة، فبدت أجسامها وشخوصها وأدواتها أكثر وضوحا، لتتلاشى مع تلك التي كانت بعيدة، وهو ما أسهم في قدرته على التعبير عن خصائصها وعمقها.

- **الفراغ**

تشغل الأجسام في اللوحة حوالي 70٪ من المساحة الإجمالية للعمل الفني، ما يظهر فراغ في أسفل يسار اللوحة، وفراغ في البعد الثاني من اللوحة، وقد وظف من أجل تبيين أن الساحة التي يقام بها الاستعراض الفروسي كبيرة.

- **الملمس والنسيج**

جاء ملمس اللوحة ناعما، وواضحا، لتدرج اللون الذي أسهم في إبراز أحجام الأجسام، والأشكال، وهو التوظيف الذي يعود لخصوصية التلوين الزيتي.

ج/ التركيب والإخراج على اللوحة

- **الشكل والأرضية**

تظهر بوضوح الأشكال البارزة في اللوحة، والتي تتمثل في الفرسان الذين يقومون باستعراضاتهم، ومن الجموع التي تشاهد الاستعراضات في الأبعاد الثلاثة، أما الأرضية هي المكان الذي تجسد فوقه هذه الاستعراضات، والأشكال، التي تدرك فوق وأمام الأرضية التي تميزت بالبساطة، لأنها فضاء صحراوي شاسع، أثثه الفرسان والمشاهدون، والأحصنة وأدوات الفروسية، وهو ما خلق نوعا من التفاعل والتكامل بين الشكل والأرضية، فأسهم في خلق الانسجام والإيقاع في إدراك العمل الفني وتذوقه الجمالي.

- **التدرج والتباين والإيقاع**

اتسم التدرج في اللوحة بالوضوح، نتج ذلك عن استخدام الألوان التي توحي بالموضوع، وتناسبه، وتترجمه، في تدرجها من القاتم إلى الفاتح، ومن الفاتح إلى القاتم، فمنح اللوحة تأثيرا في الضوء والظل، نشأ عنه نوعا من الإيقاع في الحركة: حركة الفرسان هم يتبارزون، والضرب على الدف، ودهشة المشاهدين، وحركة الأحصنة وصوت السيوف، وغيرها.

- **التوازن**

أسهم توزيع عناصر العمل الفني من الأشكال والألوان والظل والضوء بشكل منتظم في المظهر العام للوحة، مع توظيف قاعدة التناظر، مما حقق نوعا من الرضى النفسي في التلقي، فالمتلقي يشعر بهذا التوازن الموجود بين يمين، ويسار اللوح، وبين الأعلى والأسفل.

- **الانسجام والوحدة**

انطلق زياني في لوحته من فكرة رسم " احتفال الفروسية "، وهذا ما يدل عليه عنوانها "فنتازيا" ، لذا نقول أن الفنان قد أحسن التعبير عن فكرته، حين توفر الانسجام بين الأشكال، ومنه تحقق وحدة العمل الفني، من خلال جمعه للعناصر ببعضها البعض، اعتمادا على قيمتها الدلالية والجمالية.

- **مركز الاهتمام**

تمثل مركز الاهتمام في اللوحة في الفرسان الثلاثة، الذين يشكلون محور الصورة، أو البعد الأول.

ثانيا: دراسة المضمون

أ/ علاقة اللوحة بالعنوان

يمكن بيان الموضوع من خلال العلاقة بين اللوحة والعنوان، فزياني أراد توظيف خياله لتجسيد تراث ثقافي ينتمي إلى منطقة الجنوب الجزائري، وهي تلك الفرجة الشعبية، التي يمثلها الاحتفال بمظاهر مختلفة كالمبارزة، والرقص، والضرب على الدف، وغيرها، والفنتازيا هنا أن زياني أراد أن يجعل الشيء المألوف غريبا ومدهشا، بهدف خلق المتعة الجمالية، وقد تحققت هذه الفنتازيا في اللوحة من خلال تلاؤم عناصرها التشكيلية.

ب/ علاقة اللوحة بالفنان

ما عرف به زياني هو اتجاهه الواقعي في الفن التشكيلي، إذ يحرص كل الحرص على أن تكون أعماله مستمدة من الواقع، وتأثيثه بالرمز، الذي ينفتح على التأويل والدلالة، ويمكن أن نربط هذه اللوحة مرة أخرى بالنزعة الوطنية، التي تجعل زياني يصور مظاهر التراث الجزائري بمختلف تجلياته، بالإضافة إلى تأثره بالفن العالمي والاتجاه الاستشراقي على وجه الخصوص، فالفانتازيا موضوع تناوله الفن الاستشراقي في أوروبا خلال القرن التاسع عشر، من خلال تصوير الفروسية، ولعل أوجين دولاكروا يكون من الرسامين الأوائل الذين أبدعوا

لوحات في الفنتازيا، فقد ساعدته رحلته إلى المغرب في هذا العمل، ويمكن أن نذكر لوحته التي تحمل العنوان ذاته "الفنتازيا"، سنة 1832م.

ج/المستوى التضميني

الموضوع الرئيسي للوحه واضح من خلال الصورة او العنوان الذي وضعه حسين زياني وهو فنتازيا فما هي الفنتازيا؟

فن الفانتازيا هو نوع من الفن يحدث في عالم خيالي لا يعتمد بالضرورة على أحداث حقيقية، ولكن بدلاً من ذلك يصنعه الفنان، يمكن للفنان استخدام خياله لإنشاء العالم، ثم تكوين الشخصيات والإعدادات والأحداث التي تتناسب مع القصة التي يريدون روايتها (رحماني، 2016).

رغم ان كلمه فانتازيا غريبة على اللهجة العربية ولكن تم تكريسها على نطاق واسع جدا باستخدام السياح ثم استخدامها باللغة الفرنسية منذ عام 1833 وهو التاريخ الذي عمد فيه اوجن دولاكروا الى رسم لوحة فنية للفرسان الراكدين مع البندقية ويقال ايضا تبوريده كونها مشتقه من اصل بودر بالفرنسية اي مسحوق ومن هنا نجد ان الفانتازيا حافظت على حيويتها القوية وشخصياتها الاكثر تقليدية وتعتبر الفانتازيا نسخة غير مباشرة من الفروسية التقليدية والقديمة جدا ومن خصائصها انها تتكون من فرق فرسانية ولكل فرقه لها قائد يسمى العلام.

اشارة البداية تنطلق الخيول المدربة في العدو دفعة واحدة بينما يردد الخيالة بعد الاهازيج التي تعرب عن أمجاد فرقتهم وبطولات منطقتهم وحين الاقتراب من خط الوصول يستعد الخيال لإطلاق البارود بشكل جماعي فمعيار نجاح حركة فرق الخيالة هو سماع الجمهور لطلقات بارود الفرسان وكأنها طلقة واحدة ونقطه نجاح الفرقة هي في توقيع عرضها باستعراض يتناغم فيه اداء كل اعضاء الفرقة وتعالي هتافات تشجيع الجمهور وزغاريد النساء أثناء الطلقات.

جمال وصعوبة الفانتازيا في التزامن اي جميع الخيول تكون معا وإطلاق النار من البنادق في وقت واحد بحيث يتم سماع طلقه مدوية واحدة فقط.

اللوحة التي بين ايدينا ذات مسحة استشراقية تغطي بفعل الضبابية الساحرة للألوان ولكنها تنتمي الى أسلوب الواقعية حيث تتميز بجملة من الخصائص أهمها الموضوع المعالج والمعبر عن الموروث الثقافي

الشعبي حيث يتصور فيه الحدث بكامل تفاصيله مبرزا الطابع الاجتماعي السائد من مظاهر الاحتفال والروابط الاجتماعية التي تربط أفراد هذا المجتمع الممارس لهذا النشاط أو الاحتفال وقد أبدع حسين زياني في اظهار أدق التفاصيل خاصه فيما يتعلق بالعنصر المحوري للعمل ونقصد به الفرسان الذين يقومون بالاستعراض وخاصة الفرسان الثلاثة الذين جاءوا في البعد الاول من اللوحة فلو لاحظنا هذا العمل لاعتقدنا في الوهلة الاولى أنه عبارة عن صورة فوتوغرافيه عالية الدقة وخاصة تجسيده للأحصنة والملمس الناعم لشعرها وكيف بدت في غاية التناسب والانسجام كذلك عضلات الأحصنة وهي في حالة حركة تبدو بارزه اكثر.

العنصر البارز في اللوحة أو الاكثر بروزا في اللوحة هو الفرسان الثلاثة الذين جاءوا في البعد الاول من اللوحة حيث نجدهم مركز الاهتمام وجاء توظيفهم في النقطة الذهبية من أجل جذب عين المتلقي اضافة إلى تسليط الضوء عليهم مباشرة.

طغى على اللوحة اللون البني بمختلف التدرجات والذي يعبر عن الاستقرار والهدوء إضافة الى التأثير والانتماء للبيئة وقد تطابق الدال بمدلوله حيث حمل معنى اساسي معبرا عن ماهيته فهو لون التربة في الاصل أي يعبر اللون هنا بالدرجة الاولى عن طبيعة الشيء المعبر عنه وهو الأرض.

يرمز اللون الابيض للنقاء والطهارة وغالبا ما يقترن في الثقافة العربية مع شعير الحج فهو لباس الاحرام وبما أن أغلب الفرسان يرتدونه عند القيام بهذه العروض المحاكية للمعارك فهم بذلك يجعلون هذا الحدث على مستوى عالي من القدسية والتقدير وللون الابيض في الثقافة الأمازيغية تعبيرات مختلفة عن التبرك والاستبشار بالخير وقد اقترن باللباس فهو دلالة على الترف والثقة والأمانة ورفعة القدر وقد يتعزز هذا التعبير عند اقترانه باللون الذهبي فهو لون ارتبط منذ القدم بالطبقات الملكية ويعبر عن السلطة والمكانة الاجتماعية.

أما اللون الاحمر الذي وظفه حسين زياني في برنوس الفارس ليعبر بذلك عن الإثارة والقوة والدفء ويوحي بالعواطف العميقة والقوه التي يحملها الفارس اتجاه وطنه واتجاه الهدف الذي يسعى للوصول اليه كما يوحي بالحركة المستمرة وهذا ما اكده شكل البرنوس الاحمر يعبر كذلك اللون الاحمر على الانتماء والشجاعة والريادة وهو ما اراد الفنان حسين زياني توصيله من خلال توظيف هذا اللون وقد تجسد من خلال وضعية الفارس الموحية بالإقدام والاندفاع بشده.

جاء توظيف ثلاث ألوان مختلفة للجياد التي أتت في مقدمة اللوحة لتحمل معاني كثيرة منها التنوع والثراء المميز لطبيعة هذا المجتمع وكذا تنوع ثرواته.

حملت الخطوط الموجهة والموضحة في هذه اللوحة العديد من الدلالات حيث تعبر الخطوط العمودية على معنى الشموخ والرفعة والرقي لهذا المجتمع أما الخطوط الأفقية فجاءت لمعاني الثبات والاستقرار والسكينة أما المنحنية فقط أضافت بعض الحركات والمرونة على العمل الفني.

كما أشرنا سابقا جاء توظيف الإضاءة بطريقة خادمة للموضوع فقد لعب دور بالغ الأهمية في تحديد الالوان وملامس الاجسام الموجودة داخل العمل فالإضاءة المركزة في المنتصف والتي كانت من أعلى اليسار وموجهة إلى أسفل يسار تدل على التركيز على أهمية الحدث والكشف عن خصوصيته واعطاء الشخصيات المضاء قيمة أي أنها فاعل أساسي في تطور الحدث وبالتالي الحفاظ على الموروث كما عبر النور المنبعث من أعلى يسار اللوحة عن مجد أو هدف يسعى إليه اولئك الفرسان.

جاء توظيف اللباس هنا بطريقة خادمة للموضوع نجد أن اللباس الاكثر انتشارا في هذا العمل هو البرنوس بحيث يعد من أقدم واعرق الثياب الذي يتميز به الرجل الجزائري فهي تصنع من وبر الجمال وهو انواع ولكل نوع استخدامه الخاص ومناسبته التي تستدعي ارتدائه فيها فنجد هناك البرنوس الابيض البرنوس الوبري البرنوس البني وغيره من الانواع الاخرى التي تعرفه البيئة الجزائرية وخاصه الصحراوية منها، إضافة الى الشاش الموجود على رأس الفرسان فهو عاد متوارثة للرجل الجزائري.

بالنسبة للشخصيات الموظفة في هذا العمل تتمثل في الفرسان والمعروف أن مكانة الفارس متساوية ومفهوم الشهامة والقوة فالفارس هو يعتبر شخصية مرجعية اجتماعية فاعلة تساهم بشكل قوي في حدث معين وهنا الحدث المقصود هو الاستعراض في مهرجان الفانتازيا الشعبية ويعتبر شاب محارب قوي البنية ذو مظهر تقليدي بلباس تقليدي يحظى بمكانة مرموقة ينتمي الى طبقه محافظة ميسورة يتميز كذلك بانه مغامر وشجاع ومقدام وهو ما عمد اليه الفنان حسين زياني في لوحته.

ثالثا: نتائج التحليل

- جاء العمل الفني المتمثل في لوحة" فنتازيا" لحسين زياني متأثرا بالاتجاه الاستشراقي، لتناوله موضوع "الفروسية" و"الفانتازيا" من طرف الكثير من الرسمين الأوروبيين الاستشراقين.
- تظهر اللوحة من حيث خصائصها التشكيلية وفرة التفاصيل الدقيقة عن الموروث الثقافي للجزائر.
- ساهم زياني في التعريف بالموروث الثقافي الجزائري بصورة جمالية، وبحس الانتماء.
- تجلى توظيف بعض الرموز في موضوع اللوحة من خلال الموضوع العام وهو الاحتفال الشعبي وما يتخلله من مظاهر حملت اللوحة أبعاد الشهامة والعروبة، والفروسية، وغيرها.

- لوحة La bataille de bir garama (معركة بئر غرامة)

المصدر: حسين زياني

https://www.ziani.eu/galerie

أولا: الوصف

أ/الجانب التقني

- اسم صاحب اللوحة: حسين زياني.
- عنوان العمل: معركة بئر غرامة
- تاريخ اللوحة: 1996م
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش
- الشكل والحجم: 420 سم x 210 سم.

ب/ الجانب التشكيلي

- **الوصف الأولي للوحة**

تظهر اللوحة الفنية " La bataille de bir garama معركة بئر غرامة" لحسين زياني في قالب استشراقي، تصور معركة الهقار الكبرى التي وقعت بالجنوب الجزائري ضد القوات الفرنسية إبان الاحتلال الفرنسي بالجزائر، كانت العركة بزعامة المقاومة الشعبية بالجنوب، بقيادة الشيخ آمود زعيم الطوارق، والجيش الفرنسي بقيادة الكومندو الفرنسي بول فلاتريس.

تضم اللوحة العديد من الأشكال الغنية بالألوان، تحمل عناصر بشرية، ومادية، وقد كتب أسفل وسط اللوحة لقب الفنان zaini باللغة الفرنسية.

يمكن تقسيم اللوحة الى ثلاثة مستويات: المستوى الأول يظهر فيه الشيخ آمود على ظهر جمل أبيض يحمل بيده اليمنى رمحا، وبيده اليسرى درعا، يرتدي لباسا أزرق اللون، وعمامة بيضاء، وسروالا بنفسجي يظهر من ملامحه عينيه فقط، أمامه مباشرة وتحت أقدام جمله جمل، وهو ساقط أرضا، وتحته مباشرة الكومندو الفرنسي بول فلاتريس، وهو تحت أقدام الشيخ آمود.

كما تظهر مجموعة من الأشكال فوق جمل الكومندو الفرنسي، منها البندقية، والسيف وقارورات الماء والخمر التي يحملها جمله، بجانبه مباشرة جندي فرنسي يحمل مسدسا بيده اليمنى، متجها للأعلى، يرتدي

قميصا ذي لون أزرق، وقبعة بيضاء، يتكئ على الأرض، ويبده اليسرى ورجليه تظهر أنها تحت رقبة الجمل الساقط على الأرض، قد يكون أصيب بالنظر لفمه المفتوح، في الجهة اليسرى برميل، وبندقيتين، ومدفع محطم، تظهر هذه العناصر وكأن جمل الشيخ آمود هو من حطمها، بالنظر لوضعية الشيخ آمود.

في الجهة اليمنى من اللوحة حصان ذو لون بني، هارب من المعركة، مخلفا غبارا، وفي الجهة اليسرى من اللوحة رجل من المقاومين، يرتدي لباسا أزرق، يحمل صندوقا بيده، وأمامه صندوق، وجمله في حالة جلوس، يقوم بتعبئة صناديق، وبجانبه قبعة بيضاء ملقاة على الأرض للجنود الفرنسيين.

في المستوى الثاني من اللوحة، وعلى الجهة اليسرى رجل من الثوار، يرتدي لباسا بنفسجي، يغطيه من قدميه إلى رأسه، يظهر فقط من ملامحه عيناه فقط، وهو يحمل سيفا بيده اليمنى، ودرعا أبيض به تدرجات من اللون البني بيده، وهو يقاتل جنديا فرنسيا، يحمل بكلتا يديه بندقية، محاولا الدفاع عن نفسه، يرتدي سروالا أبيض، وقميصا أخضر، إضافة إلى قبعة بيضاء، خلفهم مباشرة جمل ملتفت بظهره للمشاهد معبئا بصندوقين، وهودج لونه أخضر.

في المستوى الثالث تسعة أشخاص من جيش الشيخ آمود، وهم في حالة قتال على جمالهم، يحملون الدروع والسيوف والرماح، تنتهي اللوحة بخلفية بها ضبابية كثيفة، تمتد حتى أسفل يمين اللوحة تحدد معالم المعركة.

- **الإطار**

اللوحة محدودة فيزيائيا بإطار ذو قياس 420 سم x 210 سم، مستطيل الشكل، وبارتفاع عمودي 420 سم وقاعده 210 سم، يتوسط اللوحة معركة بئر غرامة بالجنوب الجزائري التي قادها الشيخ آمود ضد القوات الفرنسية.

- **التأطير**

يظهر في المجال المرئي من اللوحة عناصر بشرية، تتمثل في المقاومة الشعبية بالجنوب الجزائري ضد قوات الاحتلال الفرنسي.

- **الاشكال والخطوط**

استعمل زياني مجموعة من الخطوط: العمودية والأفقية والمنحنية والمنكسرة والدائرية كونت أشكلا مستطيلة، ومربعة، ودائرية، ومثلثية، وكروية، ومخروطة، أكثرها استعمالا الخطوط العمودية المستقيمة، المتجهة أفقيا، تبدو قصيرة، لكثرة لأشكال وتنوعها، هذه الخطوط توجد إلى جانب المقاومين الجزائريين، على عكس الخطوط المنكسرة التي توجد بالجانب الفرنسي.

بصفة عامة فقد وظفت الأشكال للأشكال في اللوحة اعتمادا الترتيب الأفقي، وذلك من أجل خلق توازن في اللوحة، خاصة مع توظيف كثير من الخطوط ذات الأشكال المتنوعة، منها المثلثية في دروع يحملها المقاومين الجزائريين، وبنادق الجنود الفرنسيين، إضافة إلى أشكال مربعة، ومستطيلة، ومكعبة، تجسدت في الصناديق التي تحملها الجمال في الجانب الأيسر من اللوحة، وأشكال دائرية لقبعة الجنود الفرنسيين: الجندي في البعد الأول من اللوحة، والجندي بالجانب الأيسر بالبعد الثاني، والبرميل تحت جمل الشيخ آمود الملقى على الأرض، وأشكال مخروطة، ودائرية على جمل الكومندو الفرنسي.

- **المساحة**

جاء توزيع المساحات في العمل الفني معركة بئر غرامة من خلال مراعاة الفنان لكمية توزيع الأشكال بالسبة لأجزاء اللوحة في مملوءة تقريبا بالتساوي في جميع الجهات إضافة لكمية الضوء والظل والألوان الموظفة.

- **الألوان، الضوء والظل**

للون أهمية كبيرة في العمل الفني وهو ما يزيد الصورة الفنية جمالية وتبرز قيمتها الفنية من خلال مدى نجاح توظيف اللون أو القواعد اللونية بحسب التيار الذي ينتمي إليه الفنان وقد وظف الفنان حسين زياني في هذا العمل الفني مجموعة من الالوان مثل الاصفر وأصفر المغرة، البرتقالي، الاخضر البنفسجي، الأحمر، البني، والقيمة اللونية للأبيض والأسود كما وظف مجموعة من المتضادات والمتكاملات حيث نلاحظ وجود تناسق في التضاد الحاد والبارد فنلاحظ تضاد الحاد قائم في هذه اللوحة بين اللون الاحمر والبرتقالي إضافة إلى وجود التضاد بين الاصفر وأصفر المغرة.

أما البارز فنجده بين اللون الاخضر والاخضر الفاتح والبنفسجي والازرق وهذا ما يعطي حيوية وجمالية وتناغم عادة بين الالوان في اللوحة أما اللون الغالب على اللوحة فهو الأصفر، وهذا طبعا لإبراز بيئة اللوحة

وهو ما يحتكم اليه الفنان في موجة الالوان بحيث جاءت اللوحة غنيه بالألوان، وهنا نجد مجموعة من الالوان قد نالت مكانها في العمل الفني ومتفاوتة في درجة الاستعمال وهنا اللون الترابي هو الغالب على اللوحة وعلى الاغلب الفنان قد دمج الالوان الأساسية مع بعضها باختلاف الكميه للحصول على اللون الترابي الذي جاء هنا غالب على اللوحة.

ليأتي بالمستوى الثاني من حيث الكمية اللون أصفر المغرة القريب من الترابي وهو ما نلاحظه بوضوح في الضبابية الموظفة في اللوحة التي تنتشر من البعد الاول للبعد الثالث من اللوحة أما بقيه الالوان مثل البرتقالي الاحمر والبنفسجي فقد وضفت بكميات قليلة في الثياب الشخصيات والأحصنة والأسلحة وبعض الإكسسوارات الموجودة عن الأحصنة والعناصر الجامدة وكل هذه الالوان التي وظفها زياني هنا والتي تبدو متنوعة وبالرغم من تغلب البعض منها وسيطرته على اللوحة إلا أنها أعطت تأثيرا واضحا على العمل وقد عمد اليها الفنان تبعا لمقصده الفني وخاصة الالوان الحارة والتي جاءت لتعطي انعكاس المنظر الفني ومن هذا يمكن القول حقا أن الفنان ابن بيئته فهو جد متأثر بالبيئة الصحراوية التي عاش بها فتره من الزمن.

اللوحة شديدة الإضاءة فهي تغلب عليها المساحات المضببة بحيث يسقط الضوء مباشرة على الشخصيات باستعمال اللون الاصفر وما يتبعه باستخدام تدرجاته المختلفة ودعمها بالقيمة اللونية للأبيض إضافة الى استعمال الاخضر الفاتح وبعض درجات البرتقالي للزيادة من شده الإضاءة بالنسبة للظل الموظف في اللوحة عبارة عن ظلال الاجسام نتيجة انعكاس الضوء كظل المقاتلين والجمال والأحصنة التي تعكس كل واحده على الأخرى.

- **الفراغ**

اللوحة مليئة بأجسام كبيرة الحجم، شغلت -تقريبا- كل الحيز المكاني، فلا يكاد يظهر فراغ، إلا لدلالة معينة قصدها زياني، يوجد فراغ بين الشخصيات في قلب المعركة، وبين الأحصنة، والجمال، والإطار في كلتا الجهتين: اليسرى واليمنى، إضافة إلى فراغ بين جمل الشيخ آمود، والجمل الذي يحمل الصناديق على الجهة اليسرى من اللوحة، فراغ آخر في البعد الثالث يقسم المعركة إلى قسمين، يوحي بقوة الإحساس بالحركة، كما يبدو مثلا في جمل شيخ آمود في وسط اللوحة، وحيث يمتد إلى البعد الثالث.

- **الملمس والنسيج**

الملمس هو ســطح اللوحة، المدرك بصــريا، وقد جاء في اللوحة لامعا، لتوظيف الألوان الزيتية، ويغلب عليه الضوء الشديد، حيث يجعل المتلقي يستطيع ملامسة أحداث المعركة، التي اتسمت بملمس خشن، لأنها رسمت بفرشاة كثيفة.

أما ملمس الأرض، فقد جاء ناعما من خلال الخطوط المنحنية، وبالنســـبة للملابس يمكن أن نشـــعر بنعومة القماش وخاصه ملابس الشيخ آمود، لاستعمال زياني ألوانا تعكس الإضاءة، واستخدام فرشاة ناعمة، لا تترك أثرا للخطوط الرفيعة، بالرغم من أن هناك خطوطا واضحة في الملابس، تعبيرا عن نوعية اللباس.

ج/ التركيب والإخراج على اللوحة

- **الشكل والأرضية**

وردت الأشكال في هذه اللوحة واضحة، بحيث استطاعت أن تبرز موضوع اللوحة، وهو "معركة الهجار"، ضد الاحتلال الفرنسي، أما الأرضية هي المكان الواقعة فيه المعركة بتفصيلاته بين المقاومين بزعامة الشيخ آمود والجيش الفرنسي بزعامة كلاوتوس في منطقة الهجار بالجزائر.

- **التدرج والتباين**

يعتبر التدرج من الخواص المهمة في الرسم بحيث أنه يجعل المشاهد يغوص في العمل الفني عند رؤيته في التدرج مما يعطي للوحة ترتيب منتظم بحيث لا يتشتت النظر، ويمكن ملاحظة التدرج في لوحة "معركة بئر غرامة" من خلال الانسجام الذي استعمله الفنان في الالوان والتي سبق ذكرها وقد وضع هنا الفنان وسط لوحته أجسام ذات ألوان فاتحة وتم هنا تدريجها من اليسار واليمين لخلق جو درامي لإبراز الموضوع الرئيسي وبالنسبة للتباين فهو بارز بكميات قليلة من خلال الفرق بين الضوء والظل وحجم الشخصيات بالمستويات الثلاثة في اللوحة.

- **الإيقاع**

يعتبر الايقاع في العمل الفني عبارة عن عملية تكرار الكتل والمساحات وهذا بارز في اللوحة من خلال قرب الشخصيات في بعض جهات اللوحة لحد التلاصق وتكرار الأشكال الصانعة لها إضافة الى وجود قياس

معتزل في الاجسام من حيث الطول والحجم وبطبيعة الحال ينتج عنه نفس الحركة لخلق نوع من الجمالية والانسجام.

- **التوازن**

يعتبر التوازن في العمل الفني من العناصر المهمة لأنه اذا فقد يساهم في انقاص القيمة الجمالية والفنية للوحة والعكس صحيح وفي لوحة حسين زياني هنا نستطيع القول أنه كان موفقا في توزيع الالوان والإضاءة والظل فنلاحظ أنه وضع اللون الاصفر ليوازن بتوظيف اللون البنفسجي في وسط لوحته ليقوم بعمليه التوازن بين طرفي اللوحة أي بين طرف غامق وآخر أقل عمق منه وهنا يمكن تقسيم اللوحة من حيث توزيع المساحات ونجد هنا أن المساحات الغامقة تشغل ربع المساحة أما الجزء الباقي من المساحة في العمل الفني كلية فهي تتدرج بين اللون الفاتح إلى المساحات الأقل عمقا.

- **الانسجام والوحدة**

انسجام الاشكال في العمل الفني هو من يحدد الشكل والوحدة والفكرة هي من تحدد الشكل المناسب لها وعند مشاهدتنا لوحة حسين زياني هنا يمكن القول أنه انطلق من فكرة معركة بئر غرامة وهذا ما يؤكده عنوان العمل وقد حقق ذلك من خلال رسمه للعناصر البشرية داخل بيئتها خاصة فيما يتعلق بجانب المقاومين التابعين للشيخ آمود ومن هذا يمكن القول أن الفنان أحسن التعبير عن فكرته لحسن انسجام الاشكال مع الموضوع.

- **مركز الاهتمام**

تعتبر النقطة المثيرة في العمل الفني هي مركز الاهتمام في العمل واللوحة التي بين ايدينا تظهر بوضوح بروز الموضوع الرئيسي وهو معركة بئر غرامة وما يمثل هنا المركز الاهتمام هو الشيخ آمود الواقع وسط اللوحة.

ثانيا: دراسة المضمون

أ/ علاقة اللوحة بالعنوان

جاء موضوع العمل الفني موسوما بـ"معركة بئر غرامة" وهو ما تعكسه الصورة، التي جعلت من عناصر العمل الفني وسائط حقيقية لإبراز أحداث هذه المعركة، التي تبدو حقيقية بين المقاومة الوطنية والاحتلال الفرنسي.

ب/ علاقة اللوحة بالفنان

سعى حسين زياني في هذه اللوحة، على غرار اللوحات السابقة إلى تخليد الذاكرة الوطنية، والحفاظ عليها للأجيال، لأن هذه الأرض قد سالت فيها دماء الشهداء، في كل مكان، والدليل على ذلك مشاهد هذه الصورة، التي تناولت معركة حقيقية، وهو تعبير عن الحس الوطني الذي يتميز به زياني.

وموضوع اللوحة، كان قد تناوله الفن الاستشراقي إبان الاستعمار، ولكنه كان تناولا فيه كثيرا من التشويه، فقد كان يستهدف إضعاف المقاومة، حين يجعل كفة الانتصار للجيش الفرنسي، فقد كان الفنان الاستشراقي – عامة– في خدمة الاستعمار.

قادتها مواضيع تصوير المعارك بالجزائر خلال فترة الاحتلال الفرنسي بالجزائر من مواضيع المهتم بها في الفن الاستشراقي وبالخصوص المدرسة الرومانسية والواقعية فهي أكثر رغبة في المواضيع الشرقية في الوقت الذي كانت فيه ريشة الفنانين المستشرقين في خدمة السلطة الاستعمارية سعى حسين زياني بعد عقود من الزمن أن يرد على التمثيل الكاذب لتلك المعارك الحاصلة والتي كانت اغلب لوحاتها تفوق دائما الجانب المستعمر الذي رسمه سنة 1996م.

ج/المستوى التضميني

لوحة "معركة بئر غرامة" من إمضاء زياني، ما يثبت ملكيتها، هذه الملكية التي عبرت بعناصر الفن التشكيلي وقواعده: أشكال وخطوط، وألوان، وانسجام ووحدة وتوازن وغيرها، الاتجاه الفني لزياني وأسلوبه في الرسم وهو الاتجاه الواقعي، لنقل الواقع كما هو دون أن يتجرد من عواطفه، فالواقعية تعبير عن الصدق الفني، فاستطاع نقل الصورة، صورة المقاومة كما هي في مخياله، وفي واقع المقاومة.

إنه الصدق الفني الذي استمده من عشقه للصحراء، فقد كانت مركزا للمقاومة الجزائرية عبر كل مراحلها، هذه المقاومة التي خلدها في كثير من لوحاته، التي تصل إلى أكثر من 20 لوحة، كلها تشيد وتصور هذا الموضوع، وحيث يختلف المكان، باختلاف ربوع الجزائر، وهي مخلدة بالمتاحف الوطنية والوطنية والدولية.

إنها التيمة التي تأثر فيها بالاتجاه الاستشراقي في الفن، وهي المقاومة، ونقل مشاهد واقعية عنها، ومنها هذه اللوحة "معركة بئر غرامة" التي تشيد ببسالة المقاومين والقادة الجزائريين، وصمودهم أمام قوة كبيرة كفرنسا، هي المعركة التي جاءت في ظروف تميزت بالتضامن الشديد، والتنافس الدولي لاقتسام القارة الإفريقية خاصة بين فرنسا وبريطانيا وإيطاليا، وقد هزمت فرنسا في هذه المعركة شر هزيمة، بقيادة الشيخ آمود، والقبائل المتحالفة، وهو ما يلاحظ التنوع على مستوى اللباس والاكسسوار، لتوحي بتعدد قبائل الطوارق المتحالفين في هذه المعركة ضد الاحتلال الفرنسي (غربي، 2016، صفحة 02)، فهي الصحراء التي تضم

قبائل عديدة، فقد شارك في المعركة قبائل: قبيلة" كلاغلا" والتي ترتدي الزي الرمادي، وقبيلة الشيخ آمود وقبيلة " ايمانان وايفوغاسن نلهقار" (غربي، 2016، صفحة 03).

وظف زياني الضبابية الكثيفة التي تنتشر على مساحة اللوحة، دلالة على البيئة الصحراوية، وقساوتها للدلالة على استحالة تأقلم القوات الفرنسية مع هذه البيئة، وأن محاولتهم ستبوء بالفشل، ولن تستطيع التوغل داخل منطقة الهجار، هذه المنطقة التي توحدت بين الجزائر والمغرب، لأن قائد المعركة هو الشيخ آمود وهو ينتسب إلى قبيله إيمانان التي استوطنت منطقة فاس المغربية، بعد أن هاجرت إليها من منطقة الساقية الحمراء، ولم تكن هناك أسباب واضحة قد جعلت هذه العائلة تنطلق إلى مدينة جانت للاستقرار بها، لتصبح ذات شهرة ومكانة مرموقة، ونفود واسع، وأكثر تأثير بين قبائل الطوارق، ليتزعمها الشيخ آمود، الذي كانت علاقته مع الأتراك جيدة ووطيدة، وقد جل عليها أيقون وهو عبارة عن مسدس عثماني، كان مربوطا بخصر الشيخ آمود (غربي، 2016، صفحة 04).

يضيف زياني هناك كما أشرنا سابقا لأفراد متعددة في لوحة واحدة من قبائل الطوارق ورغم أن المعركة كبيرة ولا يستطيع الفنان الإحاطة بكل شيء أي هذا التوظيف جعل بعدا تكاثف بين هاته القبائل وهو جهود هذه القبائل في توحيد بعضها ونبذ التفرقة والتمزق ضد السياسة الاستعمارية وهو ما حاول زياني ايصاله من خلال التفرقة في اللباس ووضعيات الاشخاص المجسدة في اللوحة.

إنه النصر الذي جسده زياني في اللوحة من خلال الأشكال والخطوط التي امتدت للدلالة على سعة رقعة مساحة هذه المعركة، وشموليتها للجنوب الكبير، الخطوط المنكسرة والمنحنية التي حصرها في تصوير الجانب الفرنسي، للدلالة على الانكسار والهزيمة، وسيطرة المقاومة سيطرة تامة على المعركة، مع أيقونات دينية، مثل الهودج الذي جاء بلون أخضر، وفي شكل صومعة مسجد، للدلالة على البعد الديني للمقاومة الشعبية، تحت راية الجهاد في سبيل الله.

ومن أيقونات الشجاعة، ما يوحي به استعمال قائد المقاومة السيف والرمح، رغم امتلاكه للمسدس، في قتاله لقائد الجيش الفرنسي كلاوتوس، الذي صوره تحت حوافر جمل الشيخ آمود، هي كلها رموز تحمل معنى الأصالة التي كانت تميز الفرد الجزائري منذ الأزل.

ثالثا: نتائج التحليل

من خلال خطوات التحليل السابقة للوحة "معركة بئر غرامة" يمكن ان نستخرج جملة من النتائج:

- حسين زياني في هاته اللوحة اعطى تمثيلا استشرافيا فنجده جد قريب من أسلوب اوجين دولاكروا.
- وفق الفنان الى حد كبير في استخدام العناصر الفنية للوحة وحسن تشكيل لكل من الضوء والظل والالوان والخطوط بحيث توظفها بشكل مناسب للدلالة عن أفكاره حول الموضوع المرسوم فنجده وظف أحداث معركة بئر غرامة وفق منحى متناسب وقساوة الحدث على المستعمر الذي يستحق أكثر مما حصل له.
- عبر الفنان عن الانتماء الوطني والديني لرجال المقاومة من خلال الربط بين عنوان اللوحة والصورة التي تبرز العنوان.
- وفق حسين زياني في تكثيف عناصر المعركة بالتعبير عنها عن طريق دلالات ترمز لمخاطبة حواس المتلقي وهو يغوص بها.

- توافق الحس الروحي والانتماء للفنان الذي أحسن التعبير وربط العناصر التي تحمل ابعاد الانتماء لمنطقه الهجار مثل الملابس وهبه المقاومين.

- اهتمام الفنان بإبراز عدة قبائل من منطقة والتي تحالفت ضد المستعمر الغاشم عن طريق اهتمامه الدقيق بإبراز تفاصيل اللباس لتكون مطابقه للقبائل المختلفة.

- ربط الفنان بين الخصائص الدينية والوطنية للمجتمع الترقي والانتماء للوطن الذي يرفض ظلم الاستعمار.

- لوحة La reine de saba (ملكة سبأ)

المصدر: حسين زياني

https://www.ziani.eu/galerie

أولا: لوصف

أ/ الجانب التقني

- اسم صاحب اللوحة: حسين زياني.
- عنوان العمل: La reine de saba (ملكة سبأ).
- تاريخ اللوحة: 2015.
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش.
- الشكل والحجم: 100سم x 81سم.
- مكان الحفظ: مجموعة رشمان فرنسا.

ب/ الجانب التشكيلي

- **الوصف الأولي للوحة**

تظهر اللوحة في إطار محدود بقياس 100سم x 81 سم، مكتوب أسفل اللوحة في الوسط باللغة الفرنسية zaini ، تضم أشكالا بشرية بارزة، وأخرى جامدة، تمثل موكب قدوم الملكة بلقيس لبلاط النبي سليمان عليه السلام، ويمكن تقسيم اللوحة إلى ثلاثة أبعاد: في البعد الأول يظهر ثلاثة طيور من الطاووس، اثنان منها على الأرض، والثالث فوق عمود، وفي البعد الثاني جمل به هودج عليه الملكة بلقيس داخل خيمة فيما يظهر بجانبها على الجهة اليمنى رجلان، أحدهما يمشي، وهو ملتفت لجمل الملكة بلقيس، والثاني يحمل عمودا على كتفه، وهو في حالة حركة ، ويظهر على يسارها ثلاثة رجال يرافقونها، أما في البعد الثالث من مجموعة كبيرة من مرافقي الملكة بلقيس، يمشون خلفها في موكب به ضبابية، فهناك من يركب جملا محملا بأغراض، وهناك من يمشي على قدميه.

- **التأطير**

تظهر اللوحة صورة للملكة بلقيس في موكب زيارة للنبي سليمان واضحة المناظر ، إضافة لبعض الحيوانات، كالجمل والطاووس، وأجسام ذات أحجام مختلفة.

- **الاشكال والخطوط**

استخدم الفنان زياني كل أنواع الخطوط الموجودة في الطبيعة مستقيمة، وعمودية، وأفقية، ومتموجة، ومنكسرة، وبأشكال متعددة: مربع، ومستطيل، ودائري، وبيضاوي، لكن تركيزه كان أكثر على الخطوط المنحنية، فقد وظفها في أشكال الأرضية في البعد الأول، والخيمة على الهودج في البعد الثاني والتموجات العديدة في ملابس الشخوص، تعبيرا على خفه القماش، أما الخطوط الأفقية فقد وظفها أيضا في الأرضية، التي جاءت عبارة عن أشكال مربعة، دلت على الاسترخاء، والراحة، والإحساس بعمق الفراغ بالبعد الثاني، أما بالبعد الثالث تم استخدام الخطوط الأفقية، استخداما غير محدود خارج الإطار، وهو ما يمنح مجالا خصبا للخيال، أما الخطوط الرأسية جاءت لإظهار حجم المكان، والخطوط المتوازنة الأفقية، والعمودية المستطيلة أضافت لمحة جمالية للصورة، وكسرت الملل الذي تسببه الخطوط العمودية على الأرضية.

الخطوط المنحنية والدائرية تمثلت في وضعية جلوس الملكة، وبعض الأجزاء من الأرضية، مما يوحي بالإحساس بالخفة، والتواضع، بالنسبة للخطوط المائلة يمكن ملاحظتها في تشكيل الرجال الذين يمشون على يمين ويسار جمل الملكة، لتعطي إحساسا بالحركة، أما الأشكال من البعد الثاني إلى الثالث فقد جاءت في شكل هرمي، منحت هي الأخرى إحساسا بالاستقرار، ففي البعد الأول نلمس دلالة الأشكال المستطيلة التي توحي بالتعدد والثبات، والأشكال المربعة توحي بالاستقرار، أما البيضاوية والدائرية فهي توحي بالصفاء والنقاء.

- **الالوان الإضاءة والظلال**

تميزت اللوحة بثراء الألوان، وبراعة زياني في استخدام اللونين: فقد برع في توظيف الألوان الأساسية والثانوية بنسب متفاوتة، ومتوازنة في اللوحة، فمنحها تشكيلا رائعا –حسب خاصيتها–: دافئة، باردة، خفيفة ثقيلة، غامقة، وفاتحة، فاستخدم اللون البني بكثرة، وبكل خصائصه، وتدرجاته، وتبايناته، بحيث يمكن للمتلقي الشعور به في كل أجزاء اللوحة، فاللون البني من الألوان الثالثة وتعد من الرماديات الملونة، ولونا حياديا من حيث البرودة، فهو خليط بين لون دافئ وبارد، وهو الشيء نفسه بالنسبة للخفة والثقل، ظهر في المناطق المضيئة في أرضية اللوحة كلون متدرج من الفاتح إلى الغامق يميل للأسود كلون معبر عن الظل.

استعمل لونا ثانويا مضيئا في مناطق معينة بداية من اللون البرتقالي بكل تدرجاته بداية من الخيمة على الهودج، إلى بعض ملابس الشخصيات بالمستوى الثاني، والثالث من اللوحة، إضافة إلى اللون الأصفر الموظف في أرضية اللوحة، موازاة مع اللون البنفسجي في بعض أجزاء اللوحة.

وحتى لا يطغى اللون البرتقالي على اللوحة تم توظيف اللون الأزرق بأرضية اللوحة، ووظف الأزرق وتدرجاته مع الأخضر مع الطاووس، وكان اللون الأبيض بارزا في لباس الملكة، فقد عمد زياني لتوظيف خاصية الانعكاس أو التكامل بين الألوان مثل: الأخضر مع البرتقالي، والبنفسجي مع الأصفر، والبرتقالي مع الأزرق، قليلا من الأحمر والوردي.

بالنسبة للظل والضوء استغله زياني بشكل جيد في تباين وعمق الأجسام، سواء كانت بشرية أو حيوانية أو جامدة رئيسية أو ثانوية، لذلك اتسمت اللوحة بالإضاءة الشديدة، ساعد على ذلك الألوان الفاتحة التي تعكس الضوء مثل الأصفر والبرتقالي والأزرق، وقد أسهم اللون الأبيض البراق على الأرضية في إظهار الظلال بشكلها، وكأنها مرآة ابتداء من طائر الطاووس، والعمود والطائرين باللون الأبيض على الأرضية بالبعد الأول، أما الظلال بالبعد الثاني، فقد جاءت انعكاسا لموكب الملكة بلقيس على الأرضية والتي تظهرها بتفاصيلها كأنها انعكاس على مرآة.

- **النسيج والملمس**

يعتبر الملمس سطح اللوحة، ويرتبط باختيار الخامة، وهو في اللوحة تم توظيف ملمس التلوين الزيتي، الذي يختلف عن ملمس الرسم بالفحم، أو بقلم الرصاص، وذلك لاختلاف امتصاص الضوء أو انعكاسه، وخلق سطح لامع، لعكس الضوء على بعض أرجاء البلاط، ومنه الأرضية، حتى يزيد من بريقها، فتبدو كالزجاج.

عبر زياني عن أنواع كثيرة من الملمس في عدة أجسام، بداية من الأرضية إلى لباس الشخصيات، وقد تم رسمها بنسيج خاص، ومناسب، فاستخدم قطعا ذات خطوط رقيقة، متعددة الاتجاهات، بجانب قطعة عديمة الخطوط، لإظهار النعومة، كما استعمل الألوان التي تعكس الضوء لإظهار شفافية القماش، ونعومته وخاصة في لباس الملكة بلقيس، والمعادن البراقة كالحلي والأرضية الرخامي، وريش الطاووس، لذلك يمكن الإحساس بالملمس الخشن لثياب جند الملكة بلقيس، بسبب الخطوط القصيرة، المختلفة الاتجاهات، أيضا والإحساس بنعومة لباس الملكة بلقيس، بسبب انعدام نسبة الخطوط باستعمال فرشاة ناعمة، وهذا ما يمنح إحساسا بالرقة، والهدوء والنعومة.

- **الفراغ**

جاءت اللوحة بداية من البعد الثاني مملوءة بأجســـام ذات أحجام كبيرة، حيث طيور للطاووس والعمود، والفراغ المشـــترك بين البعد الأول والثاني، ويمكن الإحســـاس بتقدم موكب الملكة بلقيس من خلال الفراغ المشترك بين البعد الأول والثاني، الذي أسهم في إبراز الموضوع الأساسي للوحة.

ج/ التركيب والاخراج على اللوحة

- **الشكل والأرضية**

يظهر الشكل في موكب الملكة بلقيس، وجنودها، وطائر الطاووس في البعد الأول من اللوحة، أما الأرضية فهي البلاط الرخامي المرسوم عليه مختلف الأشكال: من مربعة ومستطيلة ودائرية بمختلف الألوان، وجاء ترتيب الأجسام من اليمين إلى اليسار، ومن الأسفل إلى الأعلى، لأن صاحب اللوحة على عكس ترتيب المستشرقين يكون من اليسار إلى اليمين.

- **التدرج والتباين**

التدرج هو الحالة التي يربط فيها طرفين متباينين مع درجات متوسـطة، فهو حركة متطورة بانتظام، يعطي الإحســاس بالهدوء، وقد اســتعمل زياني الكثير من التدرجات في اللوحة، –ســبق ذكرها– في الألوان كتدرج اللون البني من الفاتحة المشـبعة باللون الأبيض، والغامقة المشـبعة باللون الأسـود وتدرجات اللون البرتقالي، والأصفر، كما استعملت تدرجات الضوء، إذ تأتي اللوحة شديدة الإضاءة على شكل حزمة من اليسار، وأخرى على اليمين، بالإضـافة إلى التدرج في حجم الأجسـام ، بداية من البعد الثاني من اللوحة، فجاءت من الأكبر للأصـغر، وجاء هذا التدرج لإعطاء ترتيب منتظم ، فلا يتشـتت الناظر للوحة ويمنح الإحسـاس بالاسـتقرار، وهو يتأمل العمل الفني.

بالنسبة للتباين فيتمثل في انتقال العين سريعا من حالة إلى حالة مضادة لها، ويمكن ملاحظته في اللوحة من خلال تباين اللون البرتقالي مع الأزرق والبنفسجي، ومع الأصفر، وتباين الضوء مع الظل، مما يمنح الموضوع حالة فراغ يبرز الغاية من العمل.

- **الايقاع**

ينشا الايقاع في اللوحة من خلال التكرار الواقع في المساحات والاشكال والوحدات في اللوحة فقد تكون متماثلة أو مختلفة متفارقة أو متباعدة لإظهار حركة ويقع بين كل وحدة واخرى مسافات تعرف بالفترات الزمنية فيمكن ملاحظتها في اللوحة بالتحديد بين البعد الاول والثاني إضافة الى حركة الحشود الذين هم برفقه الملكة بلقيس على اليمين واليسار كما يمكن ملاحظة إيقاع حر يظهر في تكرار بعض الاشكال والتي جاءت في الأرضية.

- **التوازن**

نلاحظ أن الفنان هنا في هذا العمل قد استعمل الكثير من الالوان الثقيلة مثل البني والبرتقالي والاصفر وألوان فاتحة مثل الاخضر والبنفسجي والابيض والازرق وبذلك نقول أن اللوحة قريبة للتوازن بالرغم من الضبابية الموظفة في البعد الثالث من اللوحة.

- **الانسجام والوحدة**

تحدد الوحدة الشكل، والفكرة والهدف من العمل الفني، فوحدة الشكل هو التي تحدد وحدة الفكرة من خلال انسجام الخط والكتلة، وقد تجلى في تقارب موكب الملكة بلقيس من البعد الأول من اللوحة، وطريقة المشي التي توحي ببعد المساحة، ويمكن الحديث عن وحدة الشكل من خلال الضوء المسلط على العناصر الموجودة داخل العمل، وهذا ما يؤدي لوحدة الموضوع.

- **مركز الاهتمام**

يعد مركز الاهتمام هو الموضوع الرئيسي في اللوحة الفنية والاكثر بروزا ويمكن تحديد مركز الاهتمام بالاعتماد على مجموعة من النقاط والتي يمكن للفنان أن يستعين بها وتتمثل أساسا في شدة الإضاءة الموجهة لموضوع معين والبعد والقرب في اتجاهات النظر ومن هنا نحدد مركز الاهتمام هو قدوم الملكة بلقيس للنبي سليمان.

ثانيا: دراسة المضمون

أ/ علاقة اللوحة بالعنوان

يمكن تناول موضوع العمل الفني من خلال علاقة اللوحة بالعنوان، العنوان الذي اختاره الفنان حسين زياني هو" La reine de saba ملكة سبأ"، وهو عنوان عبر بطريقة مباشرة عن اللوحة، والموضوع الرئيسي، دون رمز ولا إيحاء، فقد ظهرت الملكة بلقيس على جمالها داخل خيمتها الموضوعة فوق الهودج، برفقة جندها القادم ناحية بلاط النبي سليمان عليه السلام، والبلاط هو المكان الذي تلتقي فيه الملكة بلقيس مع النبي سليمان.

ب/علاقة اللوحة بالفنان

ان موضوع تصوير القصص الدينية من المواضيع المهمة في فن التصوير الاستشراقي وبكثرة الفن الواقعي فهي أكثر رغبة في الموضوع الشرقي خاصة وأن الفنان حسين زياني من أوائل الفنانين التشكيليين الجزائريين الذين سعوا إلى التصوير الاستشراقي فقد ساعد جاهدا الرسم الاستشراقي لإبراز المواضيع الدينية في موضوعاته وتعتبر قصه النبي سليمان مع الملكة بلقيس من المواضيع التي تأثر بها الفنان حسين زياني بحيث حاول تجسيدها بطابع استشراقي في عمله الفني الذي جاء تحت عنوان قدوم الملكة بلقيس الى النبي سليمان.

ج/ المستوى التضميني

قصة الملكة بلقيس مع النبي سليمان ذكر المؤرخون والمفسرون عدة اقوال في نسبها فذكر بعضهم أنها بلقيس بنت اليشرح بن ذي جدن بن ايلي شرح بن الحارث بن قيس بن صيفي بن سبأ بنو يشجب بنو يعرب بنو قحطان (بن جرير الطبري، 1922م، صفحة 489).

وذكر بعضهم انها بنت الهدهاد واسمه انيشرح من تبع ذي الأدغار بن تبع ذي المنار بن تبع الرائش وسماها البعض الاخر بلقمه (بن جرير الطبري، 1922م، صفحة 489).

وقيل كان ابوها ملك اليمن كلها ولم يكن له ولد غيرها فغلبت على الملك وكانت هي وقومها يعبدون الشمس وليت حكم اليمن بعهد من ابيها فاراد صاحب عمدان غزوها فزحف عليها فانهزمت ورحلت متخفيه بزي اعرابي الى الاحقاف فادركت رجاله فاستسلمت وتمكنت بعد ذلك من قتله ووليت امر اليمن كلها فزحفت بالجيوش الى باب وفارس فخضع لها الناس (الشيباني، 1987م، صفحة 230).

عادت الى اليمن فاتخذت من سبأ قاعدة لها فبلقيس ملكة عربية وثنية غلبت على عرش اليمن وكانت حكيمة متدبرة في امر عقيدتها ولم يغرها ما كانت عليه من سطوة وجاه عريض حكمت قومها وكانوا يعبدون الشمس وكانوا اولي بأس شديد وقامت على ادارة دولتها كما يقوم الملوك العظام وطارت شهرتها في الافاق حتى وصلت الى النبي سليمان عليه السلام بواسطة طائر الهدهد، قال تعالى: "وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقالَ ما لِيَ لا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كانَ مِنَ الْغائِبِينَ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطانٍ مُبِينٍ21" (سورة النمل، صفحة 378)، علم الهدهد بما حدث؛ فعاد إلى سيدنا سليمان ليبرر له غيابه، قال تعالى:" فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقالَ أَحَطْتُ بِما لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ".

وسرد الهدهد لسيدنا سليمان أنه رأى في منطقة سبأ، والتي تتواجد في اليمن حاليًا، قومًا تحكمهم امرأة، ولها جيشًا عظيم لديه كل ما يحتاجه الملوك من سلاح ومتاع وقوة ومال، واستكمل الهدهد أن هذه المرأة وقومها يعبدون غير الله، ويسجدون للشمس، قال تعالى "إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شيء وَلَها عَرْشٌ عَظِيمٌ 23 وَجَدْتُها وَقَوْمَها يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطانُ أَعْمالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لا يَهْتَدُونَ 24" (سورة النمل، صفحة 379).

تمكنت من الحكم بعد مقتل خصمها عمر ذو الادغار إذ تمكنت من ذبحه بعد أن سقته الخمر وقد ارسلت الى ملوك وامراء حمير فاجتمعوا اليها في قصر غمدان اذ اخبرتهم بما جرى بعد ان كان عمر قد زحف عليها بجيوشه ليهدم عرشها. (الشيباني، 1987م، صفحة 241).

بايعها القوم وولوها الملك أرسل اليها النبي سليمان كتاب قال تعالى: " قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ 27 ٱذْهَب بِّكِتَٰبِي هَٰذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَٱنظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ 28 قَالَتْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَؤُا۟ إِنِّيٓ أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَٰبٌ كَرِيمٌ 29 إِنَّهُۥ مِن سُلَيْمَٰنَ وَإِنَّهُۥ بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ 30 أَلَّا تَعْلُوا۟ عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ 31" (سورة النمل، صفحة 379).

بعد ان قرات كتاب سليمان الذي أرسله اليها عن طريق الهدهد عرفت مضمونه وما فيه جمعت الملأ من قومها لتشاورهم في أمرها بشأن هذا الكتاب الذي ألقى إليها فهي أخذت بحسن الادب مع قومها ومشاورتهم في أمرها وأعلمتهم أن ذلك مطرد عندها في كل أمر يعرض، قال تعالى: " قَالَتْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَؤُا۟ أَفْتُونِي فِيٓ أَمْرِي مَا كُنتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّىٰ تَشْهَدُونِ 32" (سورة النمل، صفحة 379).

فرجعها الملأ بما يقر عينها من إعلامهم إياها بالقوة والبأس، قال تعالى:" قَالُواْ نَحۡنُ أُوْلُواْ قُوَّةٖ وَأُوْلُواْ بَأۡسٖ شَدِيدٖ وَٱلۡأَمۡرُ إِلَيۡكِ فَٱنظُرِي مَاذَا تَأۡمُرِينَ 33" (سورة النمل، صفحة 379).

ثم سلموا الامر إلى نظرها وهذه محاورة حسنة من الجميع والمشاورة أمر قد أقره الاسلام وأمر به فإن الله تعال قد قال "شاورهم في الامر" (سورة آل عمران، صفحة 71) إما الاستعانة بالآراء وإما مدارات للأولياء.

اطمأنت بلقيس الى استعداد الملأ لطاعتها فيما تأمر به من حرب او سلم ولكنها أحست منهم الميل الى المحاربة لما اظهروه من قوتهم وشده باسهم فرأت في أول الامر أن من حسن الرأي ان لا تتعجل في رفض أو قبول طلب سليمان كما جاء في كتابه ليكون لها فسحة من الوقت للنظر فيه حرصا على ملكها وعلى قومها بدفع الهلاك عنهم وتحقيق المصلحة لهم، قال تعالى:" قَالَتۡ إِنَّ ٱلۡمُلُوكَ إِذَا دَخَلُواْ قَرۡيَةً أَفۡسَدُوهَا وَجَعَلُوٓاْ أَعِزَّةَ أَهۡلِهَآ أَذِلَّةٗۖ وَكَذَٰلِكَ يَفۡعَلُونَ 34" (سورة النمل، صفحة 379).

ولأن القتال انما يؤثر ويقدم على المسالمة اذ غلب عليه الظن انتصار على العدو اما اذا حصل التشكيك في هذا الظن او غلب على الظن انتصار العدو فان الراجح ان يكون الميل الى المسالمة والمهادنة ولو إلى حين لان القتال في هذه الحالة اي مع غلبة الظن بانتصار العدو يعد مجازفة ويعرض البلاد واهلها الى الهلاك والهوان وهذا ما راته بلقيس.

ارادت الملكة بلقيس امتحان سليمان عليه السلام لتعرف مدى جديته في دعوته فبعثت له هديه ثمينة مع وفد من مستشاريها فان قبلها كان راغبا في الدنيا وان رفضها وأصر على دعوته كان جادا داعيا قال تعالى على لساني بلقيس" وَإِنِّي مُرۡسِلَةٌ إِلَيۡهِم بِهَدِيَّةٖ فَنَاظِرَةُۢ بِمَ يَرۡجِعُ ٱلۡمُرۡسَلُونَ 35" (سورة النمل، صفحة 379).

وسليمان عليه السلام داعي مجاهد جاد ولذلك رفض الهديه وأصر على دعوته وخاطب الوفد بغاية الصراحة والشده يقول تعالى عن سليمان" فَلَمَّا جَآءَ سُلَيۡمَٰنَ قَالَ أَتُمِدُّونَنِ بِمَالٖ فَمَآ ءَاتَىٰنِۦَ ٱللَّهُ خَيۡرٞ مِّمَّآ ءَاتَىٰكُمۡۚ بَلۡ أَنتُم بِهَدِيَّتِكُمۡ تَفۡرَحُونَ 36ٱرۡجِعۡ إِلَيۡهِمۡ فَلَنَأۡتِيَنَّهُم بِجُنُودٖ لَّا قِبَلَ لَهُم بِهَا وَلَنُخۡرِجَنَّهُم مِّنۡهَآ أَذِلَّةٗ وَهُمۡ صَٰغِرُونَ 37" (سورة النمل، صفحة 380).

عاد الوفد إلى الملكة يخبرها برفض سليمان الهدية وتصميمه على الدعوة وتهديده بغزو اليمن واحتلالها عند ذلك عرفت الملكة حقيقة سليمان عليه السلام وأي نوع من الملوك هو وأنها أمام رجل دعوة وليس جامع

مال وأنه قادم لقتالهم وأنه لا طاقة لهم به واقتنعت بدعوته لها الى الاسلام وصممت على المجيء اليه مع وفد من قومها للإسلام معه

ولما علم النبي سليمان عليه السلام بتوجه ومسيرة بلقيس ومن معها اليه قال للملأ من حوله من الجن والإنس ما اخبرنا الله به، قال تعالى:" قَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَؤُاْ أَيُّكُمۡ يَأۡتِينِي بِعَرۡشِهَا قَبۡلَ أَن يَأۡتُونِي مُسۡلِمِينَ 38 قَالَ عِفۡرِيتٞ مِّنَ ٱلۡجِنِّ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبۡلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَۖ وَإِنِّي عَلَيۡهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٞ 39 قَالَ ٱلَّذِي عِندَهُۥ عِلۡمٞ مِّنَ ٱلۡكِتَٰبِ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبۡلَ أَن يَرۡتَدَّ إِلَيۡكَ طَرۡفُكَۚ فَلَمَّا رَءَاهُ مُسۡتَقِرًّا عِندَهُۥ قَالَ هَٰذَا مِن فَضۡلِ رَبِّي لِيَبۡلُوَنِيٓ ءَأَشۡكُرُ أَمۡ أَكۡفُرُۖ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشۡكُرُ لِنَفۡسِهِۦۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٞ 40" (سورة النمل، صفحة 380).

ولما جاءت بلقيس ووصلت الى سليمان عرض عليها عرشها وقد غير ونكر وزيد فيه ونقص منه، قال تعالى: " قَالَ نَكِّرُواْ لَهَا عَرۡشَهَا نَنظُرۡ أَتَهۡتَدِيٓ أَمۡ تَكُونُ مِنَ ٱلَّذِينَ لَا يَهۡتَدُونَ 41 فَلَمَّا جَآءَتۡ قِيلَ أَهَٰكَذَا عَرۡشُكِۖ قَالَتۡ كَأَنَّهُۥ هُوَۚ وَأُوتِينَا ٱلۡعِلۡمَ مِن قَبۡلِهَا وَكُنَّا مُسۡلِمِينَ 42" (سورة النمل، صفحة 380).

وقيل لها أهكذا عرشك فلم تقل أنه هو لعلمها أنها تركته في بلدها وهو بعيد عن سليمان وتركت عليه حراسها فكيف جيء به ومن جاء به على بعد المسافة الحراسة عليه ولم تقل أنه هو لما رأته من صفاته وعلاماته وأنه غير ونكر فهداها عقلها إلى جواب ذكي قريب فلم تنفي فلم تنفي ولم تثبت فدل ذلك على فراستها وذكائها في مواجهة تلك المفاجأة العجيبة.

أمر سليمان عليه السلام ببناء قصر عظيم ممرد من قوارير أي من زجاج ويجري الماء من تحته فالذي لا يعرف أمره اي لا يعرف أن القصر بني من زجاج يحسب أنه ماء ولكن الزجاج يحول بين الماشي وبينه ووضع سليمان سريره في صدره وجلس عليه.

بنى سليمان عليه السلام القصر لهذه الملكة ليريها عظمة سلطانه فلما رأت ما آتاه الله وعاينت جلالة ما هو فيه وتبصرت في أمره استعظمته وانما فعل ذلك ليزيدها استعظاما لأمره وتحقق نبوءته وثبات على الدين فلما رأته بلقيس حسبته لجة أي ماء عظيم وكشفت عن ساقها لا تشك أنه ماء تخوضه فقال لها سليمان أنه صرح مملس من زجاج فلما وقفت الى سليمان عليه السلام دعاها إلى عباده الله وحده وترك عبادتها للشمس من دون الله فأسلمت، قال تعالى:" وَصَدَّهَا مَا كَانَت تَّعۡبُدُ مِن دُونِ ٱللَّهِۖ إِنَّهَا كَانَتۡ مِن قَوۡمٖ كَٰفِرِينَ 43 قِيلَ لَهَا ٱدۡخُلِي ٱلصَّرۡحَۖ فَلَمَّا رَأَتۡهُ حَسِبَتۡهُ لُجَّةٗ وَكَشَفَتۡ عَن سَاقَيۡهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ صَرۡحٞ مُّمَرَّدٞ مِّن قَوَارِيرَۗ قَالَتۡ رَبِّ إِنِّي ظَلَمۡتُ نَفۡسِي وَأَسۡلَمۡتُ مَعَ سُلَيۡمَٰنَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ 44" (سورة النمل، صفحة 380).

تعد اللوحة محاكاة لشخصية حقيقية من قصص القرآن الكريم، برع فيها زياني من خلال توظيف عناصر العمل الفني، فليس من السهل تشكل الضباب، والظلال في صورة ما، فقط باستعمال الألوان والخطوط والأشكال وغيرها، حين صور زياني الإتيان "بملكة سبأ" من طرف جند سليمان –عليه السلام–، فكان لحظة القدوم صارخة، حاضرة، كأنها صورة فتوغرافية.

جسدها زياني بألوان ممزوجة ببراعة، دلت على زمان قديم، من خلال توظيف اللون البنيّ الفاتح الطاغي لتصوير التراب، وعدم وضوح الرؤية، وحيث راحت تتلاشى شيئا فشيئا، قبل أن تطأ البلاط، الناعم، الأملس فدل على الضلال، والشرك، وعبادة الشمس، أما الجزء المضيء فقد دل على الحق والهداية والإيمان، حين استمر اللون البني بتدرجاته، مع اللون الأبيض ليحصل على ظلال القادمين، وعليهم مظاهر المشقة والغربة والخضوع لسلطان النبي سليمان –عليه السلام– والقدوم من بعيد، وامتداد القافلة التي تدل على كثرة الوافدين مع عدم وضوح الأشكال والصور.

تم توظيف الألوان الزاهية التي منحت صورة واضحة عن ملكة سبأ، وأصحاب القوة والبأس، وطيور الطاووس، مثل اللون البرتقالي على خيمة الهودج، يغلب عليه الأصفر الخافت في بعض تفاصيله للفت الانتباه، وبداخله عتمة تظهر منها الملكة بلباس أبيض، بارد، كلون اللؤلؤ، يتلاشى إلى الوراء في العتمة، دلالة على الخيلاء، خيلاء الملوك، كما أظهر زياني جمال الملكة، وعزتها من خلال تفاصيل وجهها، وهيئتها وثقتها، والجند من حولها، ميزهم الفنان بألوان الإثارة الأصفر والأخضر الفاتح، حتى يسري في النفوس شدة تعلقهم بملكتهم.

مع الدلالات العميقة في رسم طيور الطاووس، والعمود الذي يحط عليه، كيف ولّده الفنان من نفس لون البلاط مع بعض التعميق في اللون البني، ومزجه بالأرجواني مع البرتقالي، والأروع من ذلك ظل الطائر، ثم رسم طيور الطاووس الثلاث لا يقل روعة من الطائرين الأبيضين، حيث الدلالة على السلام، والأنس والتواضع، والوضوح، والخصب والنماء، أما الطاووس المزركش ووضعية رأسه المائلة دلت على الترحيب بالملكة، مع العزة والشموخ، وهو ما أوحى به اللون الأزرق ومجمل القول فاللوحة قمة في الإبداع جسدت قصة في القرآن الكريم.

ثالثا: نتائج التحليل

من خلال خطوات التحليل السابقة للوحه ملكه للفنان حسين زياني يمكن ان نستخلص جملة من النتائج وهي:

- ظهور الملامح الاستشراقية في اللوحة بشكل واضح.
- وفق الفنان الى حد كبير في استخدام عناصر اللوحة الفنية وحسن تشكيلها لكل من الضوء والظل والالوان والخطوط بحيث وضعها بالشكل المناسب للدلالة عن قصة ملكة سبأ من مع النبي سليمان عليه السلام، فقد وصف ملامح الشخصية وحاشيتها وبلاط النبي سليمان بلغة بصرية تشكيلية.
- عبر الفنان حسين زياني على تفاصيل القدوم للحق من خلال توظيف عناصر تشكيلية تبرز ذلك.
- وفق زياني في تكثيف عناصر الحدث بالتعبير عنها عن طريق اشارات ودلالات تخاطب الحواس والعقل.
- ساهمت الملامح الاستشراقية التي استخدمها حسين زياني في التعبير الجيد عن موضوع الحق في اللوحة فقط عبر بخطوط ملتوية عن أنوثه ملكة سبأ وخضوعها للحق والاستسلام وبالوان حاره موازنة ببارده للتعبير عن درامية الموقف.
- قدم حسين زياني صورة ايجابية بلغة تشكيلية لقصة ملك سبا مع النبي سليمان عليه السلام.

ان لوحات الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني رغم تعددها وتنوعها الحامل للتمثيلات استشراقية الا أنها جعلت مكانة لها في تاريخ الفن واستطاعت أن تكشف مغالطات الفنانين المستشرقين الذي كانوا جنب الحكومة الاستعمارية كما استطاعت أن تبرز أصالة وهوية وتقاليد المجتمع الجزائري بتعدد أطيافه كما حملت بعض موضوعاته مثل لوحه النزوح معاني انسانية لما تعانيه المجتمعات من مشاكل عرقية وجوع وعطش وغيرها.

5. خاتمـة

1.5. نتائج الدراسة

2.5. استنتاجات الدراسة.

3.5. آفاق الدراسة.

من خلال الدراسة الذي قمنا بإجرائها حول تمثيلات الاتجاه الاشراقي في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني كان لزاما علينا أن نمر بتاريخ الاستشراق ودوافعه ووسائله وعوامل تطوره وبعدها نمر للاستشراق الفني وأهم ما يحتويه وما أثر عليه وأن نختار نماذج للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني والتي حملت التمثيلات للاتجاه الاشراقي حيث أننا قدمنا لوحه تفصيليه تجمع بين إطار نظري يحتوي على مجموعة من التنظيرات للاستشراق عامة والاستشراق الفني التشكيلي خاصة وإطار تطبيقي به مجموعة من أعمال الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني والتي حملت تمثيل استشراقي وقد خلصنا للنتائج التالية:

1.5. نتائج الدراسة

- لا يختلف الاستشراق الذي جاء في أغلب بلدان الشرقية عن بعضه إذ أن الاستشراق الفرنسي أو الألماني أو الإنجليزي يسعى لتطبيق مناهج ووسائل متماثلة.
- الاستشراق عموما كان مصب اهتمامه بالإعلام والسياسة أكثر من اهتمامه بالثقافة والفن والادب كما يزعم المستشرقون.
- امتازت المدارس الاستشراقية المختلفة بالتعدد والشمولية إذ لا يوجد مجال أغفلت عنه ولم تتناوله في دراستها.
- تعرضت المدارس الاستشراقية في أغلب قضاياها لتزوير الهويات وانتحال ومغالطات عن الشرق.
- اهتمام المدارس الاستشراقية باللغة العربية ونحوها ولهجاتها العامية المختلفة حتى يسهل عليها التوغل ومحاوله طمس معاني من الهوية والثقافة العربية.
- تميز المدارس الاستشراقية بصيغة الاستعمار خاصة في ميدان الفكر والفن والأدب.
- يعد الاستشراق حقبة تاريخية وثقافية ومعرفية وسياسية وحضارية عرف محطات سلبية أكثر منها إيجابية.
- تزاوج نتائج الدراسات الاستشراقية في المجالات المتعددة من فكر وأدب وفن من المقبولة والمرفوضة والشيء الخارج عن المنطق العلمي.
- اهتمام الاستشراق الفني بالجزائر بالوقوف جنبا لجنب مع الحملات العسكرية الفرنسية ضد الجزائر.
- كان الاستشراق الفني الفرنسي بالجزائر في أغلب أعماله الكاميرا التي تصور وتمجد الجانب الفرنسي في حروبه وغزواته.

- عمل الاستشراق الفرنسي بالجزائر على إرسال مخططات وصور عن الجزائر لاستخدامها العسكري فقد كانت ترفق مع التقارير المرسلة للبلاط الفرنسي برسومات يرسمها الفنانين المستشرقين.
- ساهم الفن الاستشراقي بالجزائر مساهمة فعالة في قيام حركة فنية تشكيلية.
- تعددت المذاهب والاتجاهات الفنية بالجزائر نتيجة تبني المستشرقين تأسيس المدرسة الوطنية للفنون وتعليمها.
- عبر الفنانون المستشرقون أمثال اوجين دولاكروا وأوجين فرومنتان واتيان عن الانتماءات الشرقية من خلال ربط أعمالهم بالشرق.
- الاهتمام البالغ الذي أولاه المستشرقون للجزائر والذي عكس روحه وسحر حضارة الشرق عامة والجزائر خاصة نسج عنه قيام حركة فنية متعددة الاتجاهات الفنية.
- ساهم الاستشراق الفني بالجزائر بإعطاء صورة فنية جمالية للعالم الغربي وهو ما جعلها محط اهتمام لزيارات متعددة من فنانين العالم بصفة عامة وفنانين العالم العربي بصفة خاصة فقد عرفت توافد جملة من الفنانين باختلاف الجنسيات من بينهم بابلو بيكاسو وغيرهم.
- استغل الاستشراق الفني بالجزائر وسيله اتصال فعالة مؤثرة في ذهن المتلقي لتمرير أهداف استعمارية. تركيز الاستشراق على عنصر مهم في المجتمع الجزائري من أجل ضربه وهي المرأة إذ حاولوا إصابته من خلالها كونها تعد الام المربية والزوجة الملازمة لزوجها وحريه الرجل الجزائري فقد حاول الاستشراق الكشف عنها ووصفها في صورة لا تطابق تعاليم الدين الاسلامي والمجتمع الجزائري كما هو الحال في لوحه "نساء جزائريات في مخدعهن" للفنان أوجين دولاكروا.
- يمكن أن نلمح جانب إنساني في الاستشراق الفني بالجزائر والذي حاول إعطاء صورة ايجابية عن المجتمع الجزائري وهو من زارها وتأثر حقيقة بطبيعتها وشعبها ومعاناتها وأفراحه مثل الفنان إتيان دنييه الذي لم تكن له رغبة في خدمة الاهداف الاستعمارية بقدر ما كانت في خدمة الجمال والفن.
- ركز الاستشراق الفني بالجزائر على محاولة طمس هويه الشعب الجزائري.
- تأثر الفن التشكيلي الجزائري بالحركة الاستشراقية كونها سبب وراء وجودها.
- شكلت مدرسة الفنون الجميلة والمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر جسر واصل بين فناني الجزائر ومختلف رواد الفن ومؤسساته بالعالم.

- حملت أغلب لوحات الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني تمثيلات استشراقية بأساليب مختلفة منها الرومانسية والواقعية والتعبيرية.
- كانت أعمال الفنان حسين زياني بمثابة رد مباشر على أغلب لوحات المستشرقين والتي كانت تحمل فطياتها زيف ومحاولة تكذيب خاصة المتعلقة بالمعارك والمقاومات الشعبية فكانت لوحات زياني رد صارخ لها.
- عبر الفنان حسين زياني عن حبه للوطن وانتمائه من خلال أعماله المخلدة للتاريخ والمقاومات الشعبية بشرق وغرب وشمال وجنوب الجزائر.
- عمل الفنان حسين زياني لتقزيم الجانب الفرنسي في لوحاته وانهزامه في أغلب المعارك التي رسمها حملت لوحات حسين زياني والتي جاءت بتمثيلات استشراقية تعلقه بالوطن من خلال تبنيه للموروث الثقافي والتراث.
- اهتم حسين زياني في اعماله الفنية بالثقافة الجزائرية المختلفة فنجد أعمال صور فيها الامازيغ والطوارق والعرب لتحقيق الوحدة الوطنية وهو بمثابة رد على لوحات المستشرقين التي حملت الزيف والتزوير والتفرقة خاصة في هذا الشأن.
- تعددت المواضيع التي تناولها زياني في أعماله الفنية من حب الوطن والتراث والثقافة وجمال الطبيعة الجزائرية.

2.5. استنتاجات الدراسة

- الصورة التي نقلها الفن الاستشراقي عن الجزائر لم تكن بريئة حيث أتت ضمن مخططات استعمارية وأن أغلب الصور التي تم تمثيلها هي اختراعات غربية.
- تبرر أغلب الاعمال الفنية التشكيلية للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني تأثره بالمدارس الفنية الاستشراقية فأغلبها جاء بتمثيل واقعي أو رومانسي أو تعبيري.
- بروز الاستشراق الفني بالجزائر وفق اتجاهين الاتجاه الاول كان في خدمة السلطات الاستعمارية وأهدافها وملازم لها والاتجاه الثاني كان بهدف إبراز جمال وخدمة الفن ونصرة القضايا العادلة.
- تنوعت المواضيع الاستشراقية التي تناولها الفنانون المستشرقون عن الجزائر منها المناظر الطبيعية والعمارة والحياة العامة اليومية مثل لوحه شارع الاغواط ولوحه العمارة ولوحه اتيان دينيه.
- ساهم الفن الاستشراقي في بروز حركات فنية تمثله.

- تعددت الاساليب الفنية التي حملها الاستشراق الفني للجزائر ساهمت في تبنيها من قبل فنانين جزائريين نجد ان الفنان محمد خدة تبنى الاسلوب التجريدي
- كما لا يمكن انكار الجانب الايجابي للفن الاستشراقي بالجزائر حيث أنه ساهم في الحفاظ على الذاكرة التاريخية للفن الجزائري.
- ساهم الفن الاستشراقي بتصوير جمال البيئة الجزائرية ومناظرها الخلابة وإثراء الحركة الفنية التشكيلية بالجزائر.

3.5. آفاق الدراسة

في ختامي هذا العمل نوصي بمجموعة من المقترحات في النقاط التالية:

- يقع على عاتق الجامعة الجزائرية دعم الدراسات والبحوث الخاصة في ميدان الفنون والاهتمام بها.
- الاهتمام بالثقافة البصرية لميدان الفنون وبالأخص دراسات في الفنون التشكيلية.
- التوصية بأحداث متحف تابع للجامعة الجزائرية تحفظ فيه اعمال الطلبة التطبيقية.
- تدريس تاريخ الاستشراق الفني بمراحله والاهتمام أكثر بالجانب التطبيقي في الاعمال الفنية.
- عقد اتفاقيات مع مؤسسات ثقافية من بينها المدرسة الوطنية العليا للفنون بالجزائر العاصمة ومختلف الاقسام للجمع بين ما هو تطبيقي وما هو أكاديمي.
- تنظيم معارض فنيه تجمع القامات الفنية التشكيلية بالجزائر وأهم أعمالهم للتسهيل على الباحثين الاتصال مباشرة مع الفنانين دون قيود مشتركة مسبقا من قبل الفنانين.

6. قائمة المراجع

1. **القرآن الكريم**

- سورة آل عمران، رواية ورش.
- سورة النمل، رواية ورش.

2. **الحديث النبوي**

- صحيح البخاري

3. **المراجع باللغة العربية.**

- ابن منظور، إ. (1985). لسان العرب. إيران: أدب الحوزة.
- ادوارد، س. (1980). الاستشراق- المعرفة- السلطة-. لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية.
- إسماعيل، م. (2014). الاستشراق بين الحقيقة والتضليل -مدخل علمي لدراسة الاستشراق. مصر: دار الكلمة للنشر والتوزيع.
- أعمر م. أ. (2017/2016). *التصوير الاستشراقي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر* (أطروحة دكتوراه). كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان.
- ايتجهاوزن، ر. (1953). الفنون والآثار الإسلامية. (ترجمة م.م، زيادة) مصر: مكتبة الأنجلو مصرية.
- بارت، ر. (1968). الدراسات العربية والإسلامية في الجامعات الألمانية. (ترجمة م. مصطفى) القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
- بسابيس، ق. (2016). المقاومة المنظمة في الغرب الجزائري: مرحلة المخاض 1832-1830. *مجلة النص*، *08*(03)، 97- 91.
- بن التومي، ع. (2019/2018). *ظاهرة الاستشراق في الفن التشكيلي الجزائري* (أطروحة دكتوراه). كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران.
- بن عزة، أ. (2020/2019). *اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحرية التعبير* (أطروحة دكتوراه). كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان.
- بن نبي، م. (1969). إنتاج المستشرقين وأثره على الفكر الإسلامي الحديث. لبنان: دار الإرشاد.

- بن يعقوب، م، آبادي، ف. (2005). قاموس المحيط. مصر: دار المعارف.
- بودربالة، ط. (2019). الفونس إتيان دينيه. المغرب: المركز الثقافي للكتاب.
- بولقرون، ع، ا، دراحي، ا. (2022). دور الحركة الاستشراقية في نشأة الفن التشكيلي الجزائري. *مجلة هيرودوت، 08*(24)، 147- 166.
- بيطار، ز. (1992). الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي. الكويت: عالم المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.
- تاج، م. ق. (2014). الاستشراق ماهيته، فلسفته، مناهجه. الجزائر: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.
- تريكي، ح. (2021). سيميولوجيا الاستشراق الفني بالجزائر من الاستشراق إلى الاستشراق الجنسي. مجلة النص، *07* (2)، 478-500.
- الجابري، ص. (2005). تفكيك الاستشراق. ليبيا: دار الكتب.
- جحيش، ح، طوايبية، ح. (2001). إيكوغرافية مدينة الجزائر. الجزائر: وزارة الاتصال والثقافة، المتحف الوطني للفنون الجميلة.
- جنبكة ع. ا. ح. (2000). أجنحة الفكر الثلاثة وخوافيها (التبشير- الاستشراق- الاستعمار) -دراسة تحليلية وتوجيه-. سوريا: دار القلم للنشر والتوزيع.
- جويدي، إ. (2016). علم الشرق والتاريخ العمراني. مصر: الزهراء للطبع والنشر.
- الحداد. أ. (2016). خطاب الاستشراق في النص المسرحي. عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- حسنى، إ. (2012). الاستشراق وسحر حضارة الشرق. دبي: كتاب دبي الثقافية.
- الحسني، إ. (1968). الاستشراق نشأته وتطوره وأهدافه. مصر: مطبعة الأزهر.
- حفناوي، ب. (2016). صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات، وفي الكتابات الغربية. مصر: دروب للنشر والتوزيع.
- حمدان، ن. (1988). مستشرقون (الإصدار الطبعة الأولى). المملكة العربية السعودية: مكتبة الصديق للنشر والتوزيع.

- حميش، س. (1991). الاستشراق في أفق انسداده. مصر: منشورات المجلس القومي للثقافة العربية.
- خالدي، م. (2018). الاستشراق الفرنسي وأثره في نشأة الفن التشكيلي الجزائري. *مجلة جماليات*، 01 (05)، 47-65.
- الخربوطلي، ع. ح. (1988). المستشرقون والتاريخ الإسلامي. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- خفاجي، ع. ا . (1989). الاستشراق وأهدافه. *جريدة الحضارة القاهرة*، 65.
- خليفة، ح. (1979). أثار الفكر الاستشراقي في المجتمعات الاسلامية. مصر: العين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية.
- خليل، إ. أ. (1964). المستشرقون والمبشرون في العالم العربي. عمان: مكتبة الوعي العربي.
- الرازي، م. (1986). مختار الصحاح. لبنان: مكتبة لبنان.
- رحماني، ن. (2016). *"الفنتازيا". فنون الدفاع عن النفس على ظهر الخيول تعود إلى الحياة بعد قرون طويلة في شمال أفريقيا. متاح من خلال الرابط:* https://cutt.us/y1z38.
- زقزوق، م. ح. (1997). الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري. مصر: كورنيش النيل.
- زماني، م. ح. (2010). الاستشراق والدراسات الإسلامية لدى الغربيين. مصر: الهيئة العامة لشؤون المطابع الميرية.
- الزيادي، م. ف. (1998). الاستشراق أهدافه ووسائله (الإصدار الطبعة الأولى). لبنان: دار قتيبة للنشر والتوزيع.
- الزيادي، م. ف. (2002). الاستشراق أهدافه ووسائله. سوريا: دار قتيبة دمشق.
- زياني، ح. (2021). *معركة خنق النطاح*. متاح من خلال الرابط: https://short-link.me/vMqD.
- ساسي، س. (2002). الظاهرة الاستشراقية وأثرها على الدراسات الإسلامية. لبنان: دار المدار الإسلامي.
- سالم، ح.س. (2001). نقد الخطاب الاستشراقي. ليبيا: دار المداد الإسلامي.
- السباعي، م. (1968). الاستشراق والمستشرقون مالهم وما عليهم. لبنان: دار الوراق للنشر والتوزيع.

- سعدون، س. (2010). الاستشراق ومناهجه في الدراسات الإسلامية. الاردن: دار المناهج للنشر والتوزيع.
- شاكر، عبد الحميد (دون سنة). العملية الإبداعية في فن التصوير. الكويت: عالم المعرفة.
- الشيباني، ع. و. (1987م). تاريخ ما قبل الهجرة النبوية الشريفة. لبنان: دار الكتب العلمية.
- الشيخوني، م. (2022). متاح من خلال الرابط: https://web.facebook.com/fineartsinarabic/posts/631947260241108
- صاحب، ح. (2020). متغيرات الرؤية البصرية والجمالية في الفن التشكيلي. عمان: دار الصفاء للنشر والتوزيع.
- ضحوى خ، ب. (2022). الجبل وحلي الطوارق" مقاربة سيمو- أنثربولوجية لنماذج مختارة". *الساورة للدراسات الإنسانية والاجتماعية*، *08*(01)، 555- 573.
- الطبري، أ. (1922م). تاريخ الرسل والملوك. مصر: دار المعارف.
- عجيل ح. م. (2006). *حوار الثقافات في التجارب المسرحية المعاصرة- تجربة فرقة مسرح الرور الالمانية انموذجا-* (رسالة ماجستير). كلية الآداب، بغداد: جامعة بغداد.
- العقيقي، نجيب. (1924). المستشرقون. مصر: دار المعارف.
- عليان، م. ع. ف. (1980). أضواء على الاستشراق. لبنان: دار البحوث العلمية.
- عمارة، م. (2013). طه حسين من الانبهار بالغرب إلى الانتصار للإسلام. مصر: الأزهر للطباعة والنشر.
- عمر العالم لطفي.(1990). *الاستشراق في الميزان*. متاح من خلال الرابط: https://short-link.me/vMyQ.
- فاروق، ع. ف. (1998). الاستشراق والتاريخ الاسلامي (القرون الاسلامية الأولى) – دراسة مقارنة بين وجهة النظر الاسلامية والأوروبية-. لبنان: الاهلية للنشر والتوزيع.
- فولف، د. ف. (1662). الدراسات الغربية في ألمانيا. الوفاء للنشر والتوزيع.
- الفيومي، م. إ. (1993). الاستشراق رسالة استعمار (تطور الصراع الغربي مع الاسلام). مصر: دار الفكر العربي.

- القاسم، أ. س. (1998). تاريخ الجزائر الثقافي. لبنان: دار الغرب الإسلامي.
- قرناب، ع. (2018). المدرسة الاستشراقية في الجزائر فترة الاحتلال الفرنسي. *مجلة العلوم الاسلامية والحضارة، 08*(02)، 461-476.
- قطب، ج. (دون سنة). الفن والحرب. القاهرة، مصر: مكتبة مصر.
- قنان، ج. (1994). قضايا ودراسات في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر. الجزائر: منشورات المتحف الوطني للمجاهد.
- كالي غربي. (2016). مقاومة الطوارق للتوسع الفرنسي في الصحراء الجزائرية 1888-1882. *مجلة كلية العلوم السياسية*،*31*(03)، 1-12.
- كامل، داود. (2022). *الحوار المتمدن*. متاح من خلال الرابط: https://cutt.us/LguoW.
- كعوان، ص. (2021). *السبيبة تقليد تراثي لطوارق الجزائر يرمز للسلم والسلام والالتحام*. متاح من خلال الرابط: https://short-link.me/vMxg.
- الكوفحي، خ.أ. (2006). مهارات في الفنون التشكيلية. الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
- لمريني، ع. ر. (2020/2021). *التراث في الفن التشكيلي الجزائري قراءة في أعمال الفنان حسين زياني* (أطروحة دكتوراه). كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان.
- ماهر، س. (1997). الفن القبطي. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- المتحف العمومي الوطني للفنون الجميلة. (2019). دليل المتحف الوطني للفنون الجميلة. الجزائر: المتحف العمومي الوطني للفنون الجميلة.
- مردوخ، إ. (1988). الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- مردوخ، إ. (2005). مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر. الجزائر: دار هومة.
- مطبقاني، ما. ب. ص. (1995). الاستشراق والاتجاهات الفكرية في التاريخ الإسلامي. المملكة العربية السعودية: مكتبة فهد.
- مفرج، ج. (2009). المعرفة والقوة نحو طريقة علمية للهيمنة. الجزائر: منشورات الاختلاف.

- منتصر، ع.، الصوالحي، ع، أنيس، أ، خلف الله، م. (2004). معجم الوسيط. مصر: مكتبة الشروق الدولية.
- نادية قجال. (2009). الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي. *مجلة إنسانيات*،*2*(46)، 127-142.
- النبهان، م. ف. (2012). الاستشراق – تعريفه، مدارسه، آثاره. المغرب: المنظمة الاسلامية للتربية والعلوم والثقافة.
- النعيم، ع. م. أ. (1997). الاستشراق في السيرة النبوية. المعهد العالي للفكر الاسلامي.
- نيكولاس، ب. (2016). أرشيف الجزائر. الجزائر: مؤسسة ميشال ترينكفال.
- يحي مراد. (2022). معجم *أسماء المستشرقين*. متاح من خلال الرابط: www.kotobarabia.com

4. المراجع باللغات الأجنبية

- Eugène Fromentin .(1984) .*Une Anne dans le sahel* .Gallimard: bibliothèque de pléiade.
- Kingsnorth, s. (2016). *Digital marketing strategy.* UK: Konan page limite.
- Larousse, p. (2006). *Le petite Larousse.* Paris: Larousse.
- Lynne, t. (1994). *Les orientalistes peintres voyageurs.* Paris: ACR roche couleur.

Said Edward .(1979) .*Orientalism* .New York: vintage book

7.ملاحـــــــق

الملحق "أ" السيرة الذاتية للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني ص.177.

الملحق "ب" لوحات فنية ص.183.

الملحق "ج" المقال المنشور: دور الحركة الاستشراقية في نشأة الفن التشكيلي الجزائري ص.203.

- **الملحق"أ": السيرة الذاتية للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني**

صورة(10): الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني المصدر: https://short-link.me/x5PO

أولا: النشأة المسيرة الفنية

حسين زياني فنان تشكيلي جزائري من مواليد 1953م في سيدي داود بالقرب بولاية ببومرداس الجزائر من عائلة جزائرية ريفية، عاش طفولة بمعزل عن الحياة الثقافية أيام حرب التحرير الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي الغاشم، بعد استقلال الجزائر وبالضبط سنة 1964م دخل المدرسة وهو في سن الحادي عشر حينها بدأ في الرسم العصامي وهو في رعان الشباب واصل تعليمه الأساسي والثانوي ليلتحق بعد ذلك بجامعة بومرداس كلية المحاسبة سنة 1969م.

انتقل إلى الجزائر العاصمة عام 1973م لمواصلة دراسته ليحصل بعدها على منصب محاسبي في شركة وطنية " يعتبر حسين زياني واحدا من أشهر الفنانين والرسامين العرب الذين بنوا أنفسهم بأنفسهم، فقد كان يرسم مجموعة من الاعمال الفنية ببهو كلية المحاسبة بجامعة بومرداس.

نظم أول معرض فردي له في غاليري الجزائر العاصمة سنة 1979م، لينظم بعدها لجملة من الفنانين التشكلين الذين تقوا تعليما متخصصا في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة حيق قاموا بتأسيس مجموعة من 35 شخصا ضمت محمد إسياخم، ومحمد تمام، ومحمد خدة، ودينيس مارتينيز، وإسماعيل صمصوم، وشكري مصلي، وعلي علي خوجة، وهلال زبير، وعلي سليم، وموسى نور الدين، ومحمد لويل، وعلى كربوش، والطاهر وأمان وآخرون.

دعت الحكومة الجزائرية برئاسة الشاذلي بن جديد حسين زياني ومجموعة من الفنانين التشكيلين الجزائريين سنة 1983م، لمشروع الذاكرة الوطنية حيث تجمع أعمالهم في متحف المجاهد والتي تسرد وقائع الثورة الجزائرية والمقاومات الشعبية والهوية الوطنية من خلال أعمال حسين زياني التي هي عموما كبيرة الحجم، والتي أثرت مجموعة المؤسسات الحكومية والرئاسة الجزائرية.

بعد هذا ابتعد زياني تدريجيا عن التخصص وأصبح مهتما بموضوع المساحات الطبيعية والناس والخيالات، صار بعده يعالج المساحات الحرة والضبابية في أعماله الفنية، اعماله تحاكي الطبيعة التي نشأ بها، والقرية التي تربى فيها بحقولها وحيواناتها وناسها حيث أعاد سردها أكثر من مرة على لوحاته المتميزة، وعبر عناده ومثابرته وبعيدًا عن أية تأثيرات ثقافية، طوّر " زياني " شخصيته والأسلوب التشكيلي اللائق به، وقد سخّر زياني " حياته لتطوير فنه ولفرض أسلوبه، مازجا بين الواقعية والواقعية المفرطة التي يمكن أن نلحظها في أعماله للوهلة الأولى من جهة، واللمسات التجريدية الواضحة في الخلفية من جهة أخرى.

بدأ العمل كفنان محترف منذ عام 1978م إلى عام 1992م، أنتقل لباريس سنة 1992م، ليلتقي تاجر الأعمال الفنية دانيال لاسنون، الذي كان يدير معرضا فنيا، ليبدأ العمل معه وفي سنة 1993م نظم تاجر الاعمال الفنية مجموعة من المعرض الفنية الفردية والجماعية للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني لمعارض

زياني الفردية والجماعية في باريس وبروكسل وفي العديد من المدن الكبيرة في فرنسا، بعد معرضه الباريسي الأول في عام 1993م، غادر زياني الجزائر وانتقل لباريس واستقر به سنة واحدة لينتقل بعدها إلى ستراسبورغ 1994م (زياني ، ويكيبيديا، 2023).

شهر مارس وأبريل 2013م نظمت مدينة شومون معرضا للفنان حسين زياني من مختلف الأنواع والموضوعات بما في ذلك تاريخ الجزائر والبندقية والحياة الساكنة والصور الشخصية أو الخيول، طلبت بلدية Luxeuil-les-Bains من حسين زياني في عام 2018 أعماله الاستشراقية لتنظيم معرض بعنوان الاستشراق، وهو معرض جماعي مقسم بينه وبين الفنان بول إيلي دوبوا.

يعتبر الفنان حسين زياني من بين أبرز الفنانين التشكلين الجزائريين الذين أسسوا متحف الجيش المركزي بالجزائر وعضو في الأكاديمية الدولية للفنون التشكيلية كيبيك.

تنتسب أعماله الفنية التشكيلية إلى مجموعات من المؤسسات الحكومية والرئاسية في الجزائر وفرنسا والمغرب والإمارات العربية المتحدة وفنزويلا وكوبا والأرجنتين والعائلة المالكة في المملكة العربية السعودية، وهي موجودة أيضا في مجموعات خاصة في جميع أنحاء العالم.

ولعل تفانيه في إبراز الدقائق في لوحاته قد جعله مستحقا لمجموعة من التكريميات الوطنية والدولية، فلوحاته خاصة عن الطوارق تكاد تنطق لقدرته المدهشة على التصوير الواقعي والتوظيف الصحيح للظل والضوء؛ حتى أنه يتلاعب بمفردات الغبار ليضع المتلقي في قلب اللوحة التي تخوض فيها القافلة مجاهل الصحراء، أو تصور معركة حامية بين الفرسان الزرق الذين يرى إبداعهم قد وصل إلى ذروته وقد ساعده في ذك خدمته العسكرية بالصحراء الجزائرية أين احتك بالطبيعة الصحراوية وأناسها وعاداتهم وتقاليدهم، ورسمهم في صور متعددة ومختلفة.

أما مهمته الوطنية فهي كما يقول عنها : لقد نصبت نفسي حاميًا للتراث والأصالة من خطر النسيان ووباء العولمة، فصارت ريشتي وألواني تعملان على إنعاش ذاكرة المشاهد العربي لماضيه المجيد وحنينه للبطولات، مما يجعله يحس بالفخر لذلك، ويضيف قائلا : " وهذه المهمة أُنجزت عندما أصبحت لوحاتي تعلق على جدران رئاسة الجمهورية وجل المباني الرسمية والمتاحف وعندما صارت قاعات العرض التي تحتضن أعمالي تعج بالجزائريين وعن استقراره في فرنسا يقول : وصف أحد النقاد تجربتي الفنية بأنها روح إبداعية يتملكها التراث والأصالة وينبعث منها ضوء أفريقي ينفذ على الحضارة الغربية بتاريخها الوسخ لكني أعترف أن ما يهمني أكثر هذه الرسالة في روح أبناء المغتربين، ونضج تجربتي سيتحقق فقط عندما أتمكن من إنعاش ذلك الإحساس بالمحبة والافتخار بالانتماء العربي عند هؤلاء، وأقصد أبناء الجالية العربية المغتربة المحاصرة فكريًا بخطر العولمة " (زياني ، ويكيبيديا، 2023) (زياني، حسين زياني، 2013).

كانت حياة الفنان حسين زياني مصدرا له يستمد منه إلهاماته المتعددة، أنه ينتمي إلى أسرة متواضعة للغاية وظروف معيشية عادية ولم تكن هناك من الظروف التي تسمح له أن يمارس الفن التشكيلي ولكنه منذ أن كان طفلًا عشق الألوان والتخطيط ورسم أشكال ليس لها معني.

وقد بدأ يرسم على الأرض بالطباشير وبالقلم الرصاص في دفاتره المدرسية، ولم يكن هو نفسه يتخيل أن يكون الفن رفيقًا له في مشوار حياته، وعندما بدأت حواسه تتفتح على مناظر الطبيعة في قريته بدأ حالات من التأمل للشجر والنهر والورد والسماء والأفق البعيد ومن هنا كانت قريته مصدر إلهامه للفن التشكيلي، يقول في إحدى حواراته الصحفية: " هل تتخيل هذا الطفل الصغير الذي يفترش العشب في الأرض ويشرب من النهر وبجواره الحمام الأبيض يحلق والإوز والبط والعصافير والشجر العالي؟ هل تتخيل أن هذه المناظر والصور التي شكلت وجداني وعالمي الجميل؟ " (زياني، لقاء مع الفنان حسين زياني، 2013) .

وقد استطاع فيما بعد أن يسجل بريشته تلك الصور التي ظلت راسخة في عالم الطفولة، وبدأ يقدم لوحاته التي حازت إعجاب العالم وسافر إلى بلاد عديدة ليقدم فنه إلى العالم، ويؤكد أنه مازال هذا الطفل الصغير الذي يستلقي على العشب الأخضر يحلم ويحلم.

ونجد في لوحاته فلسفة مستوحاة من البيئة التي عاش فيها يسيطر عليها رقة اللون في اتجاهاته وحواراته وكذلك تسرب الضوء في كثافته وحنانه، وتبدو في الصورة المرأة الجميلة والحصان الأبيض في لفتاته إليها والبيئة العربية وفنجان القهوة وصحن الفاكهة والمصارع الجبار التي يدين بها القوة الغاشمة بلا عقل أو فكر.

ثانيا: المعارض الفنية للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني

نظم الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني مجموعة من المعارض افنية الفردية والجماعية داخل وخارج الوطن والتي سلمت لنا من قبل الفنان (زياني، 2023) نوجزها فيما يلي:

- المعرض الفردي الأول: غاليري بالجزائر العاصمة سنة 1979م.
- المعرض الفردي الثاني: صالون الفنون التشكيلية بالمجر سنة 1981م.
- المعرض الفردي الثالث: تيتوغراد صربيا سنة 1983م.
- المعرض الفردي صوفيا بلغاريا سنة 1983م.
- المعرض الجماعي بقصر الثقافة الجزائر العاصمة سنة 1990م.
- مجموعة من المعارض في صالون دولا بلاس باريس سنوات: 1993م، 1996م، 2005م.
- معرض الأوبرا باريس سنوات: 1998م، 2000م، 2002م، 2008م.
- معرض فن الإطار باريس سنوات: 2003م، 2004م، 2005م.
- معرض الأوبرا سنغافورة سنوات: 1997م، 1998م، 2000م، 2001م، 2002م.

- صالون الفنانين الفرنسيين باريس سنوات: 1997م، 1998م، 1999م، 2000م، 2001م.
- معرض الأوبرا نيويورك سنوات: 2000م، 2001م.
- معرض بروكسل ستارز للفنون: 1994م.
- معرض الجنوب نيم بفرنسا: 1995م.
- معرض بيكر لوكسمبورغ: 1998م.
- صالون الثلاثين الأوروبي سان دييه فرنسا: 1998م.
- معرض أوك هيوسدن بهولندا: 2002م.
- معرض فروسيل ستراسبورغ سنوات: 1993م، 1995م.
- معرض متحف أرتيوم إيكس أون بروفانس فرنسا: 2001م.
- معرض متحف الفنون الشارقة الامارات العربية المتحدة: ، 2005
- معرض متحف الفنون الجميلة روان فرنسا: 2006م.
- معرض فن النادي دي لا بليس ليون فرنسا: 2007م.
- معرض الأوبرا دبي سنوات: 2008م، 2010م.
- ضيف شرف في معرض تونون ليه بان لقاء فرنسي سويسري: 2008م.
- معرض هيئة الثقافة والتراث أبو ظبي الامارات العربية المتحدة: 2009م.
- تمثيل الجزائر في المعرض الدولي للبلدان المؤهلة لكأس العالم في معرض FIFA – FIFA، جوهانسبرغ: 2010م.
- ضيف شرف في معرض دي بينتر دو ماريه باريس: 2011م.
- معرض فردي "روح النبيذ" في كنيسة القديس بطرس وبولس، شوارزاخ، ألمانيا: 2017م.

ثالثا: الجوائز والتكريمات

حصل الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني على مجموعة من الجوائز الوطنية والدولية والتي حصلنا عليها من الفنان عبر مقال مرسل إلينا بتاريخ 28سبتمبر 2023م (زياني، حسين زياني، 2013) ونوجزها فيما يلي:

- حاصل على وسام الشرف من الرئيس الجزائري الشاذلي بن جديد الجزائر العاصمة، 1987م.
- جائزة شارل إرنست بوليه من أكاديمية الفنون الجميلة، باريس سنة 1997م.
- متحصل على ميدالية الفنون عدة مرات في صالون جمعية الفنانين الفرنسيين، باريس لسنتي 1997-1999م.
- متحصل على الميدالية الذهبية، صالون فيتيل بفرنسا سنة 1998م.

- منح الجائزة الكبرى الأولى صالون أبحاث الفنون آرل بفرنسا سنة 1998م.
- منح الجائزة الكبرى الأولى، الحفل الوطني الكبير لفناني الجنوب نانت فرنسا سنة 1999م.
- متحصل على الجائزة الكبرى الأولى: الميدالية الذهبية، الصالون الدولي لا غراند موت، بفرنسا سنة 2000م.

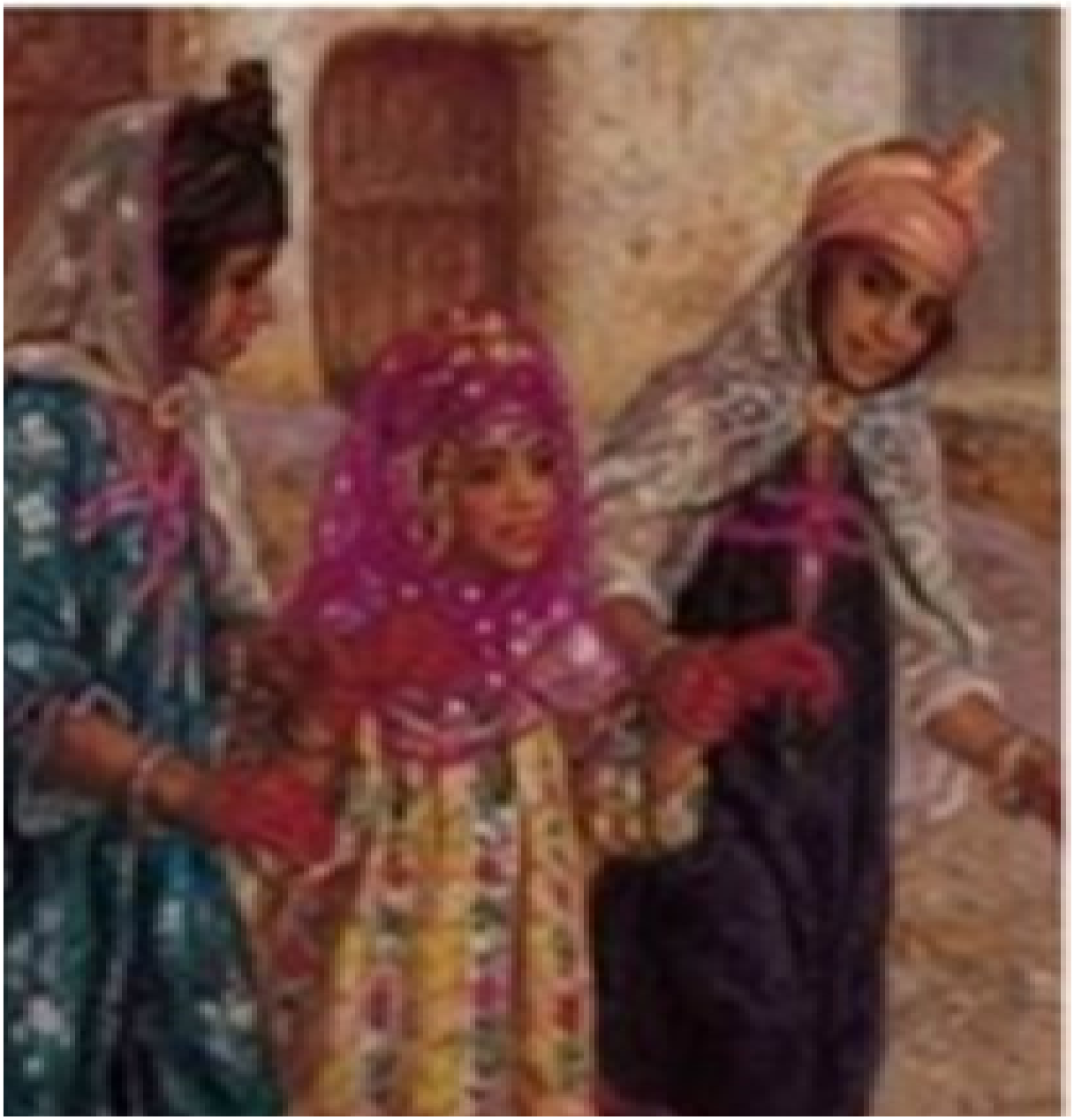
الملحق" ب": لوحات فنية

لوحة (1): فتيات بوسعادة للفنان إتيان دنيه

اتيان دنية: فتيات بوسعادة يلعبن، زيت على قماش،32 x47 سم، العائدية متحف دنييه ببوسعادة،1897م.

المصدر: https://aljazayr.com/art-et-culture/9435.html

لوحة (2): الأخوات الثلاث للفنان إتيان دنية



ايتيان دنية: الأخوات الثلاث، زيت على قماش، 115 x42سم، قصر الشعب الجزائر العاصمة، 1901م.

المصدر: https://aljazayr.com/art-et-culture/9435.html

لوحة(3): فتاة بوسعادة إتيان دنيه

إتيان دنييه: فتاه بوسعادة، زيت على ورق23 x15.7سم، متحف أورساي، 1892م.

المصدر: Recherche avancée | Musée d'Orsay (pinterest.com)

لوحة(4): الراقصة النايلية إتيان دنييه

إتيان دنييه: الراقصة النايلية، زيت على قماش 95 x91سم ، ليون شالوين فوارون، 1925م.

المصدر: https://www.artmajeur.com/kaddouri/fr/artworks/1340789/danseuse-ouled-nail

لوحة(5): طوف الميدوزا

الموسوعة الحرة ويكبيديا:(ثيودور جيريكو، 1819/1818، التقنية المستخدمة: زيت على قماش، الأبعاد: 491×716، مكان اللوحة، متحف اللوفر بباريس).

المصدر: لوحة طوف الميدوزا – بحث الصور(bing.com)

لوحة(6): صيد الصقور بالجزائر الفنان أوجين فرومنتان

أوجين فرومنتان: صيد الصقور في الجزائر، زيت على قماش162.5 x115سم، متحف أورساي، 1863م.

المصدر: Orientalism | Pictures and paintings as a fine art print (reproarte.com)

لوحة(7): الدوق يأسر قافلة الأمير عبد القادر للفنان هوراس فيرنيه

هوراس فيرنيه: الدوق يأسر قافلة الأمير عبد القادر، زيت على قماش720 x390 سم، متحف اللوفر باريس1837م.

المصدر: Orientalism | Pictures and paintings as a fine art print (reproarte.com)

لوحة(8): القبض على قسطنطين للفنان هوراس فيرنيه

هوراس فيرنيه: القبض على قسطنطين، زيت على قماش518 x512 سم، المتحف الوطني شاطو فيرسلي باريس فرنسا، 1838م.

المصدر : Cezayir Tarihi Hakkında Bilinmesi Gerekenler | Vizem.net

لوحة(9): امرأة جزائرية للفنان أوغست رينوار

أوغست رينوار: امرأة جزائرية، زيت على قماش40.6 x50.8 سم، متحف بوسطن للفنون الجميلة، 1881م.

المصدر: رينوار في الجزائر يرسم نساءها وألوانها ودفء شمسها (independentarabia.com)

لوحة(10): فتاة الصقر للفنان أوغست رينوار

أوغست رينوار: فتاة الصقر، زيت على قماش126.5 x78.2 سم، معهد كلارك للفنون، 1880م.

المصدر: La page poésie d'Odile : Lorsque l'enfant paraît - Actualites locales Moyen et Haut Verdon... (verdon-info.net)

لوحة(11): في الحقول للفنان طالبي عكاشة

طالبي عكاشة: في الحقول، زيت على قماش54x73 سم، اللوحة ملك لصاحبها، 2017م.

المصدر: الرائد – الفنان التشكيلي عكاشة طالبي يعرض 50 سنة من الفن (elraed.dz)

لوحة(12): في الحصاد للفنان طالبي عكاشة

طالبي عكاشة: الحصاد، زيت على قماش56x82 سم، اللوحة ملك لصاحبها، 2016م.

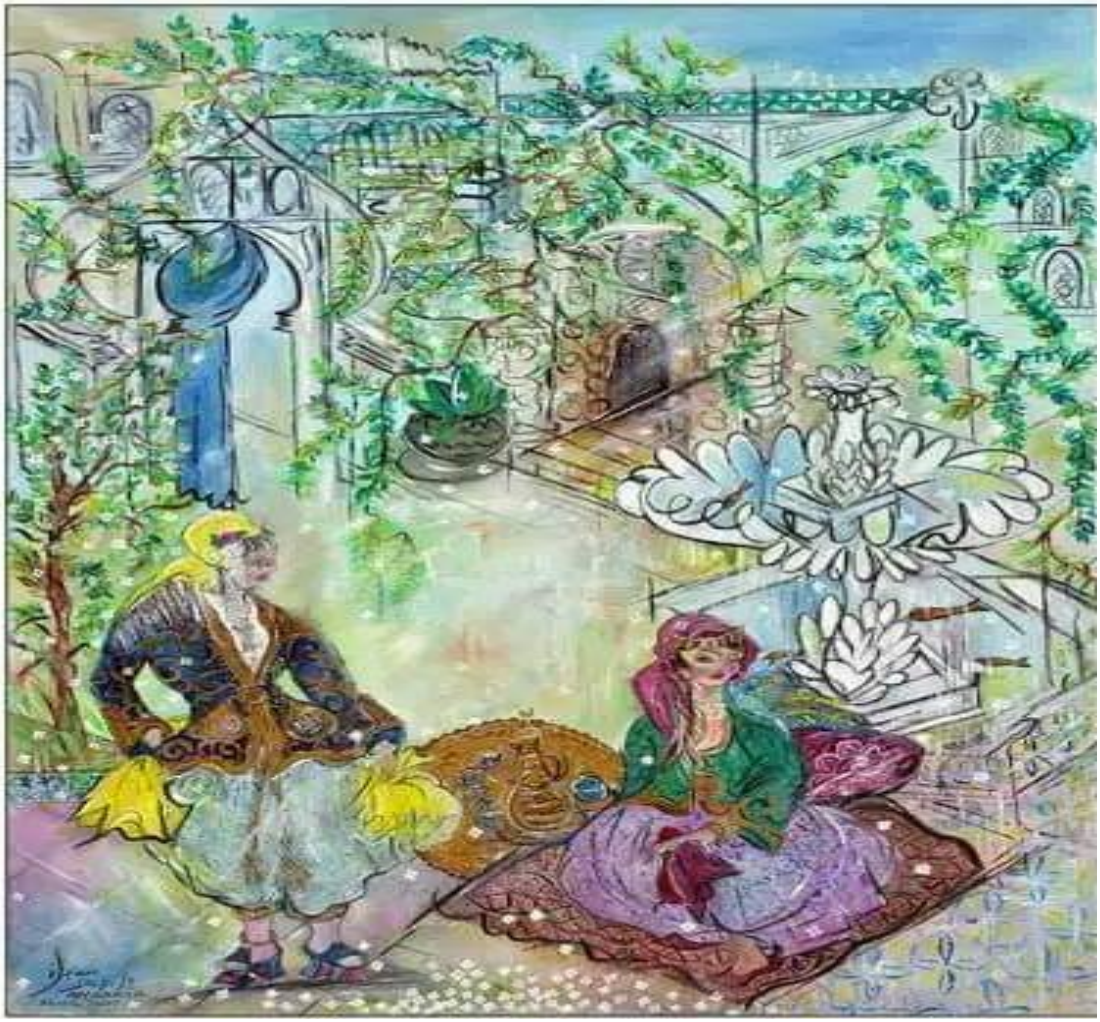
المصدر: الرائد – الفنان التشكيلي عكاشة طالبي يعرض 50 سنة من الفن (elraed.dz)

لوحة(13): "الياف الأمومة" سهلية بلبحار

سهلية بلبحار: "الياف الأمومة"، زيت على قماش، 45x 76سم، المتحف الوطني للفنون الجميلة 1953م.

المصدر: رحيل سهيلة بلبحار.. رسّامة النساء الزهور (alaraby.co.uk)

لوحة(14): مدينة البليدة للفنانة سهيلة بلبحار



سهلية بلبحار: "مدينة البليدة"، زيت على قماش، 65x 92سم، المتحف الوطني للفنون الجميلة 1962م.

المصدر: رحيل سهيلة بلبحار.. رسّامة النساء الزهور(alaraby.co.uk)

لوحة(15): العروس الجزائرية للفنان بشير يلس

بشير يلس: العروس الجزائرية، زيت على قماش، 18x 15سم، اللوحة بيعت سنة 2018م.

المصدر: بشير يلس.. 70 سنة من العطاء في فن العمارة والمنمنمات والتشكيل (ultrasawt.com)

لوحة(16): المرأة والطفل للفنان محمد اسياخم

محمد اسياخم: المرأة والطفل، محمد اسياخم: المرأة والطفل، زيت على قماش، 66x 49سم، متحف الفنون الجميلة الجزائر العاصمة.

المصدر: http://archive.aawsat.com/details.asp?article=604052&issueno=11737

لوحة(17): الفنتازيا العربية

حسين زياني: الفنتازيا العربية، زيت على قماش، 80سم x 60سم، 2000، متحف الشاذلي بالجزائر العاصمة.

المصدر: Pinterest (890)

لوحة(18): الشاعرة داسين

حسين زياني: لوحة الشاعرة داسين، زيت على قماش 92سم x 73 سم، 1998، مجموعة الدولة الجزائرية.

المصدر: https://www.ziani.eu/galerie

لوحة(19): السبيبة

حسين زياني: السبيبة، زيت على قماش، 116سم x 89 سم، مجموعة الدولة الجزائرية.

المصدر: https://www.ziani.eu/galerie

لوحة(20): مظاهرات بوهران

تاستلزكي: لوحة مظاهرات بوهران، 34سم×32سم

المصدر كتاب الفنانون المستشرقون والثورة الجزائرية

الملحق" ج": مقال دور الحركة الاستشراقية في نشأة الفن التشكيلي الجزائري.

مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية والاجتماعية | المجلد 06 / العـــدد: 24 (2022)، ص 147-166

دور الحركة الاستشراقية في نشأة الفن التشكيلي الجزائري

he role of oriental schools in the emergence of Algerian plastic art

ط.د بولقرون عبد الرحمان*	دراحي إبتسام
جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة03 (الجزائر)	جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة03 (الجزائر)
abderrahmane.boulakroune@univ-constantine3.dz	ibtisseme.derrahi@univ-constantine3.dz

تاريخ الاستلام: 2022/04/26 تاريخ القبول: 2022/11/10

الملخص:

تعكس الحركة الفنية الاستشراقية بالجزائر والتي بدأت مع الدخول الفرنسي للجزائر، تلك المراحل التي مر عبرها الفن التشكيلي الجزائري من خلال زيارة الفنانين التشكيليين للجزائر باختلاف تياراتهم الفنية، حيث جاء هذا المقال لتسليط الضوء على دور المدارس الاستشراقية وتأثيرها على نشأة الفن التشكيلي الجزائري، وباعتبارها السبب الأول لظهور الحركة الفنية التشكيلية الحديثة بالجزائر، وهي تحشد العديد من الأجهزة المفاهيمية التي تنتسب إلى أكثر من جنس أدبي تتوزع بين الأدب والفلسفة والأنثروبولوجيا والتاريخ والفنون، فإنها ساهمت أيضا وبشكل كبير في تأريخ الفن الجزائري، وهنا تأتي ورقتنا البحثية لفكّ ما استغلق على لوحاتهم الفنية وكيف تأثر الرواد الجزائريون بهم وبمختلف المدارس الفنية، وعليه فالمزاوجة بينهم وبين الآخر لا يبلغ حدود ديالكتيك في التضاد فقط وإنما لتبرز حضورهم القوي في توثيق تراثنا وموروثنا المادي واللامادي، وحتى حضور المشهد الكولونيالي في الخطاب الاستشراقي الذي ينطوي على إقصائية باطنية للهوية الجزائرية وطمس معالم التراث الإسلامي.

كلمات مفتاحية: دور، فن تشكيلي، جزائر، استشراق، مدارس فنية.

Abstract:

The Orientalist artistic movement in Algeria, which began with the French entry into Algeria, reflects the stages through which Algerian fine art passed through through the visit of fine artists to Algeria in different artistic currents, where this article came to highlight the role of Orientalist schools and their impact on the genesis of Algerian fine art, and as the first reason for the emergence of the modern plastic art movement in Algeria, it mobilizes many conceptual organs belonging to more than one literary race divided between literature, philosophy, anthropology, history and the arts, It has also contributed significantly to the history of Algerian art, and here comes our research paper to untie their paintings and how Algerian pioneers have been influenced by them and various art schools, so the marriage between them and the other amounts not only to the limits of dialectic in contrast, but also to highlight their strong presence in documenting our heritage and material and material heritage, and even attending the colonial scene in the orientalist discourse that involves an internal exclusion of Algerian identity and obliteration of the features of the Islamic heritage.

Keywords: Role, art, Algeria, orientalism, art schools.

* بولقرون عبد الرحمان

مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية الإجتماعية | المجلد 06/ العـــدد:24 (2022)، ص 147-166

1. مقدمة

مما لاشك فيه أن الفن التشكيلي الجزائري لا يخلو من تمثيلات المدارس الفنية الغربية التي جلبها المستعمر، ذات البعد الجمالي من جهة والخلفية الشرقية من جهة ثانية، وقد مهد المستشرقون للحركة الفنية التشكيلية بالجزائر، فكان في ظاهر هذا التمهيد إشباع لفضول جامح من أجل رغبة فنية وباطن هو بمثابة استعمار، ولكن المتتبع لظاهرة قيام الحركة الفنية التشكيلية بالجزائر وبغض النظر عن المقاصد والأهداف التي جلب من أجلها المستشرقون، فإنه كان لهذه الحركة الأثر الكبير في نشأة الفن التشكيلي الجزائري، هذا الأخير تأثر بمدارس فنية غربية متتبعا أساليبها جلبها المستشرقون للجزائر عن طريق الحملة الفرنسية ساهمت في نشأته وفق مبادئ وأسس فنية.

يحمل الخطاب الاستشراقي في أطوائه أثراً بعيدًا من آثار التأثير في رواد الفنانين الجزائريين، يجعلنا نقيم له اعتبارا في عمله السياقي وتعاقداته السلطوية مع الاستعمار ، وينبني عليه من جانب آخر نصوص ثقافية لثيمة دورهم في تدوين التاريخ الأثري الجزائري والتي لم تعرّف الأوروبيين على الأهالي فحسب، بل كسرت أيضا الحواجز الزمنية لتبقى بمثابة نافذة أبدية للأجيال على الماضي، و لتشكل اليوم أحد المصادر المهمة في دراسة أحوال الشرق في بداية العصور الحديثة، بعيداً عن النظرة الأحادية التي يرى بعض الدارسين أنها كانت المحرك الرئيسي لدوافع الاستعمار و التبشير، لاسيما وأن دراساتهم عنيت بقضايا المسلمين والإسلام والعقيدة والشريعة أثناء رحلاتهم التي أخذتهم في زيارات وإقامة واستيطانهم في بلاد الشرق الإسلامي، وحقيقة لا يمكن غض النظر عن دورهم الكبير في حفظ تفاصيل دقيقة للتراث العربي خلال القرن التاسع عشر، إذ لم يكن من السهل حفظها لولا تصويرهم التسجيلي، فقد ترك هؤلاء ميراثاً كبيراً من اللوحات ذات الطابع التوثيقي للشوارع والأسواق، بل وللحياة الاجتماعية من مسكن وطقوس ومن داخل البيوت، ومن دون شكّ يعتمد بعض الباحثين المحدثين على هذه اللوحات الفنية لدراسة حالة العمائر الأثرية إبان فترة الاحتلال وحتى فترة الاستقلال، وناهيك عن الألعاب الشعبية والحرف التقليدية التي كانت تمارس من طرف الأهالي الجزائرية وسائر بلدان العرب في لوحات "إيتيان ديني"(Etienne Dinait) و"أوجين فرومونتان"(Eugene Fromentin) و"أوجين دي لاكروا"(Eugène Delacroix)، وغيرهم، التي انعكست بنسب متفاوتة على شكل ومضمون العمل الفني، الذي ارتبط بجميع التيارات الفنية في القرن التاسع عشر، الأكاديمية والرومانسية والواقعية والانطباعية، وهو ما يجعل من لوحاتهم مجالاً خصباً لدراسة بعض أوجه الفنون الشعبية والإسلامية والمعمارية والتطبيقية على حد سواء، فكان التصوير بطبيعة الحال من ضمن الأدوات الفعّالة التي وظّفت وساهمت بإسهاب في تحقيق هذه الغايات.

ساهم هذا المفهوم في توليد موضوع البحث عن دور المستشرقين بمقاييس علمية المتعارف عليها بمنهج تاريخي وتحليلي، ومثّل لنا استلهاما جديدا، حينما رافق التوسع الاستعماري في شمال أفريقيا بصفة خاصة، فكيف قدم الفن الاستشراقي الكثير من المنافع التي لا يمكن صرف النظر عنها، والتمييز بين ما هو على النقيض من ذلك؟، وهي دراسة مدعاة للتأمل والبحث، عما ما خلّفه هذا النوع من الأسلوب الفني من أدلجة للفن التشكيلي الجزائري بتوظيف ذاتي مختلف، وباعتبارها ظاهرة فنية وعلمية قديمة وبطريقة ما يمكننا أن نعتبر أن استقلال عام 1962 كان بمثابة نهاية للرسم الاستشراقي إلا أنها دوما متجددة الطرح، لم ولن تنته جدليتها من التوافق وصولا إلى درجة الصدام.أيضا فإن الموضوع دعوة للفنانين الباحثين إلى عدم التركيز فقط على المواضيع التقنية وحصر الفن في دائرة معينة، وأيضا دعوة لهم للشروع في دراسة مواضيع تساهم نتائجها مساهمة مباشرة في التأثير إيجابيا في مفاصل المجتمع بهدف التعريف بتاريخ الفن التشكيلي الجزائري ودور الحركة الاستشراقية وتأثيرها على الفن التشكيلي الجزائري.

بحكم أن البحث العلمي هو نشاط منهجي منظم لابد على الباحث تحديد الأهداف التي ينشد تحقيقها من خلال بحثه وهذه الأهداف تشكل الصورة الحقيقية الدقيقة للمنهجية التي سوف تتمحور حول النتائج الفعلية التي يصل إليها الباحث عن طريق تطبيق المعايير والإجراءات العلمية على البحث نفسه، حيث أن الدراسة تهدف إلى وضع رؤيا شاملة للحركة الاستشراقية في مجال الفن ودورها على الفن التشكيلي الجزائري وتبيان أهم ايجابياتها وسلبياتها.

2. تحديد المفاهيم:

1.2 لغة:

الاستشراق من الفعل السداسي استشرق: وأصله (ش ر ق) والالف والسين والتاء إذا سبقت الفعل الثلاثي أفادت الطلب، وعلى هذا فاستشرق أي طلب الشر[1]، والشرق: الشمس أو الجهة التي تشرق منها الشمس، والمشرق: مثله، وفي النسبة: مشرقي (بفتح الراء وكسرها) والشَرْقَة والمشْرَقة (مثلثة الراء): موضع القعود في الشمس بالشتاء وتشرق: أي جلس فيها، وأشرق: دخل في وقت شروق الشمس، وأشرقت الشمس: أضاءت[2]، وعليه فمعنى الكلمة هنا يدور: جهة الشروق، والضوء، وسمي الاستشراق بذلك لأن الغرب طلبوا علوم المسلمين والعرب، وبحثوا في الإسلام حيث كان مبدؤه من جهة الشرق بالنسبة لهم[3].

يُقال أشرقت الشمس: أي طلعت، وشرق: أخذ من ناحية المشرق، والشرق: وجهة شروق الشمس وشجرة شرقية: تطلع عليها الشمس من شروقها إلى نصف النهار[4].

بالرجوع لعلم الاشتقاق وقواعد الصرف يمكن استخلاص معنى الكلمة من الفعل" استشرق" أي أدل نفسه في أهل الشرق وأصبح منهم[5]، أما الفاعل مستشرق هو من يهتم بدراسة المستشرقين المختلفة، فالمستشرق هو عالم متمكن بثقافة الشرق وكل ما يخصهم من فكر ولغة وأدب وفن.... إلخ، وهو تعبير أطلقه غير الشرقيين على الدراسات المختلفة المتعلقة بالشرق[6].

2.2 اصطلاحا:

تعددت تعريفات مصطلح الاستشراق وكل تعريف يوجه للهدف الذي جعل أصحابه يعرفونه ومن بين هذه التعريفات نجد:

- الاستشراق هو علم الشرق أو علم العالم الشرقي وكلمة مستشرق بالمعنى العام تطلق على كل عالم غربي يشتغل بدراسة الشرق كله: أقصاه ووسطه وأدناه، في لغاته وآدابه وحضارته وديانته[7].

---

[1] -فتح لله الهادي محمد-الاستشراق أهدافه ووسائله-دار قتيبة للنشر والتوزيع-دمشق سوريا-2002م-ص.17.

[2] - الفيروز أبادي-قاموس المحيط-المطبعة الميمنية-القاهرة-1386هـ/ 1967م -ص. 1157.

[3] - المجمع اللغوي-معجم المصطلحات الفنية-الهيئة العامة للنشر والتوزيع-المطابع الميرية-القاهرة مصر-1970-المجلد 12-ص.65.

[4] -بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي محمد-مختار الصحاح-بيروت لبنان-1988-ص. 141.

[5] - يحي مراد-معجم أسماء المستشرقين-الهيئة المصرية للكتاب-القاهرة مصر-1978-ص.6.

[6] - المرجع السابق-ص. 07.

[7] -زقزوق محمود حمدي-الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري-كورنيش النيل-القاهرة مصر-1997-ص.18.

مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية الإجتماعية | المجلد 06/ العـــدد:24 (2022)، ص 147-166

– يعرفه "منير بهادي" في كتابه الاستشراق والعولمة الثقافية " هو معرفة الشرق ودراسته على أن الشرق المقصود هنا ليس أمصار أوروبا من الجهة الشرقية إنما يمثل جغرافيا الأقاليم غير الأوروبية أي آسيا وإفريقيا، ويمثل ثقافيا النطاق الخارج عن الهيمنة الثقافية الأوروبية المسيحية[1].

– تعرفه الموسوعة الميسرة على أنه" تعبير يدل على الاتجاه نحو الشرق، ويطلق على كل ما يبحث في أمور الشرقيين وثقافتهم وتاريخه، ويقصد به ذلك التيار الفكري الذي يتمثل في إجراء الدراسات المختلفة عن الشرق الإسلامي، والتي تشمل حضاراته وأديانه وثقافته وآدبة ولغاته، وقد أسهم هذا التيار في صياغة التصورات الغربية عن الشرق الإسلامي بصورة خاصة، معبرا عن الخلفية الفكرية للصراع الحضاري بينهما[2].

بهذا نقول إن الاستشراق هو اللجوء للشرق والاهتمام بدراسة الآداب واللغات وثقافة الشرق، لكن من ناحية المفهوم الفلسفي، فإن الباحثة المصرية الدكتورة "إيناس حسني" في كتابها الموسوم ب« الاستشراق وسحر حضارة الشرق»، تؤكد على أن الدارس حينما ينظر إلى نشاط الاستشراق في الفن، لا بد من مراعاة الفرق بين معنيين، الأول منهما يقصد به(الفنون الشرقية)، وهي التي من إنتاج فناني الشرق أنفسهم، أو نتاج حضارتهم الشرقية المتعاقبة على مر العصور، أما المعنى الثاني فيقصد به(الفن الاستشراقي)أو(الاستشراق في الفن)، الذي يختص به المستشرقون أو المستعربون سواء بإنتاجهم الفني أو بدراستهم المتعلقة بذلك الإنتاج المرتبط في الوقت نفسه بالفنون الشرقية، كدراسات تاريخ الفن أو علم الجمال وعلم الآثار وتأثر الفنانين العرب بهذا الأسلوب[3].

3. الاستشراق والفن التشكيلي

ظهر مصطلح الاستشراق منذ أكثر من عقدين من الزمن في المعاجم الأوروبية وتختلف فترة ظهوره باختلاف أراء الباحثين في تاريخ الحضارات، ويعتبر الفن التشكيلي أحد المحاور التي اهتم بها الاستشراق وانكب على دراستها في الشرق، حيث أن الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي مرت بمراحل بحسب المؤرخين وينقسم لقسمين:

القسم الأول: يعتمد تصنيفه لمراحل الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي على النشاط العسكري الفرنسي سنة1798م إلى سنة1830م، حيث يلخص أحداث هذه الفترة بكيفية السيطرة على العالم الإسلامي ومحاولة الخروج من السيطرة العثمانية، فتمثل أول حدث للفن الاستشراقي في الرسومات البصرية لمناظر حروب وانتصارات "نابليون بونابارت"(NAPOLEON BONAPARTE)، أما الحدث الثاني فقد ارتبط بالحروب اليونانية للتحرر من القبضة العثمانية سنة 1827م، وأما الحدث الثالث فتمثل في احتلال الجزائر سنة1830م [4]، فأصبح هنا الفن التشكيلي وسيلة لعرض ونقل أحداث هذه الفترة الزمانية بواسطة المستشرقين المهتمين بالتصوير من جهة، والمصورين الذين جلبوا خصيصا لأهداف استعمارية واضحة.

أما القسم الثاني: يرى أن الحركة الاستشراقية في الفن التشكيلي قد بدأت في مرحلة القرون الوسطى المسيحية، ورغم أن الحرب كانت حادة بين الشرق والغرب في تلك الفترة إلا أن أوروبا استقبلت التحف الفنية التي رسمها المسلمون، وهو ما زاد من إعجاب الغربيين بالفن الإسلامي [5]، وقد كانت للفرنسيين الريادة في نسبة الفن الاستشراقي، فأول من نسب له تسمية التصوير الاستشراقي هو الناقد "توفيل غوثيه"

[1] – بهادي منير–الاستشراق والعولمة الثقافية–دار الغرب للنشر والتوزيع–بيروت لبنان–2002–ص.8.

[2]- الموسوعة الميسرة في الأديان والأحزاب المعاصرة–مادة الاستشراق–687/2. 2002– ص.687.

[3]– بوفلاقة محمد سيف الإسلام–الاستشراق وتجلياته في فن التصوير –مجلة العمارة والفنون –الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية– العدد10، ص.126.

[4] زقروق محمود حمدي–مرجع سابق–ص.55.

[5] – ريتشارد إيتنجهاوزن–الفنون والآثار الإسلامية ضمن الشرق الأوسط في مؤلفات الأمريكيين–ترجمة: محمد مصطفى زياد –مكتبة الأنجلو مصرية–القاهرة مصر–1953–ص. 64.63.

(Théophile Gautier) والذي تميز بكتاباته في رحلاته للشرق، وقد عبّر عن مكانة الجزائر بالنسبة للفنانين بقوله:" إن السفر إلى الجزائر يضاهي في أهميته الحج إلى إيطاليا[1].

وقد اهتمت الحركة الاستشراقية أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر خاصة المدرسة الفرنسية، بالبحث في ثقافة وتراث الشرق، وتعد هذه الفترة الزمنية أفضل فترة عرفت بغزارة التصوير الزيتي للشرق، حيث أنه من كثرة الاهتمام بهذا الجانب أطلق عليها " النهضة الاستشراقية للتصوير الزيتي"، وفي إثر الرحلات الاستشراقية أثناء الاستعمار الفرنسي والبريطاني، تواصلت وفود من الفنانين الفرنسيين والإنجليز، فهم أنفسهم معنيين بخدمات عسكرية ودبلوماسية في الحرب، وعلى رأي الباحثة "لين ثورنتون"(Lynne Thornton) فإن الفنانين الانجليز كانوا يغامرون للتنقل نحو الأماكن الضيقة والضائعة والمهمشة في العالم ؛كونهم يحاولون ربط علاقة بين الكتاب المقدس والمشرق أمثال: "دافيد ويلي"(David Willkie) و" هلمانت هو"(Hallmante Houât) وهو الأمر نفسه بالنسبة للفنانين الفرنسيين أمثال "جيمس تيسوت"(Games Tissot) ، حيث كانوا يسافرون للبحث عن حقيقة وأصالة الديكور والزينة من أجل مواضيعهم المقدسة، كما تؤكد الباحثة اهتمام الأوروبيين بالتصوير الاستشراقي لاكتشافهم قيمة إرث العمران الإسلامي[2] .

وقد تباينت دوافع اهتمام المدارس الاستشراقية بالفن التشكيلي بين دوافع استعمارية ودينية واقتصادية، من بينها نجد نشاط الرهبان والدعوة للتبشير في الشرق في الفترة التي تلت الحروب الصليبية، وهو ما أدى إلى انتقال المخطوطات المسيحية وفنونها وظهرت بما يسمى "بتجارة فنون المصنوعات الشرقية"[3].

إلى جانب هذا فقد اهتمت الكنيسة بشراء المخطوطات الشرقية واعداد دراسات على فنون الشرق، وهو ما نجده عن تجوال المصور الفرنسي " برنيس دافني" (P. Davin) في بلاد الشام وفلسطين قبل زيارته لمصر[4].

أما في الفن الحديث فمعلوم أن الجدال كان محتدم بين أتباع المدرسة الكلاسيكية والرومانسية، فالكلاسيكية بزعامة "جاك لويس دافيد"(Jacques-louis David) اهتموا بالخطوط والمثل الأعلى للفن ومصدرهم الفن اليوناني والروماني القديم، والرومانسية التي ترفض هذا المبدأ، وقد كان لهذين الاتجاهين التأثير الكبير بالشرق فكان محطة أعمالهم، حاولوا أن ينقلوا كل ما يمسحه نظرهم في صور متعددة ليكون هنا الفن التشكيلي مساند للحملات التوسعية الغربية، فهو بذلك أصبح العين التي تتجسس تحت غطاء السياحة وحب السفر والبحث عن الجمال[5].

فكانت بذلك رسوماتهم بمثابة توثيقات فوتوغرافية؛ ومن هنا فالرسم موجه بالدرجة الأولى للعسكريين وليس للجمهور، وظيفته النقل الدقيق للواقع دون حذف أو زيادة، وهو مانوه إليه الكاتب الفلسطيني" إدوارد سعيد" صاحب كتاب "الاستشراق" لمّا أشار لدافع جلب الفنانين

[1] Théophile Gautier, voyage pittoresque en Algérie Edition parnaleleuse Cottin Genève pari, 1945, p 92

[2]- زقروق محمود حمدي-مرجع سابق-ص. 63.

[3]- إيناس حسن-الاستشراق وسحر حضارة الشرق-كتاب دبي الثقافية-دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع-الامارات العربية المتحدة-2012-ص.63.

[4]- المرجع السابق-ص.78.

[5] – قجال نادية-الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي-إنسانيات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية-جامعة أحمد بن بلة وهران-العدد05 2009-ص. 130.

(Théophile Gautier) والذي تميز بكتاباته في رحلاته للشرق، وقد عبّر عن مكانة الجزائر بالنسبة للفنانين بقوله:" إن السفر إلى الجزائر يضاهي في أهميته الحج إلى إيطاليا[1].

وقد اهتمت الحركة الاستشراقية أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر خاصة المدرسة الفرنسية، بالبحث في ثقافة وتراث الشرق، وتعد هذه الفترة الزمنية أفضل فترة عرفت بغزارة التصوير الزيتي للشرق، حيث أنه من كثرة الاهتمام بهذا الجانب أطلق عليها " النهضة الاستشراقية للتصوير الزيتي"، وفي إثر الرحلات الاستشراقية أثناء الاستعمار الفرنسي والبريطاني، تواصلت وفود من الفنانين الفرنسيين والإنجليز، فهم أنفسهم معنيين بخدمات عسكرية ودبلوماسية في الحرب، وعلى رأي الباحثة "لين ثورنتون"(Lynne Thornton) فإن الفنانين الانجليز كانوا يغامرون للتنقل نحو الأماكن الضيقة والضائعة والمهمشة في العالم ؛كونهم يحاولون ربط علاقة بين الكتاب المقدس والمشرق أمثال: "دافيد ويلي"(David Willkie) و" هلمانت هو"(Hallmante Houât) وهو الأمر نفسه بالنسبة للفنانين الفرنسيين أمثال "جيمس تيسوت"(Games Tissot) ، حيث كانوا يسافرون للبحث عن حقيقة وأصالة الديكور والزينة من أجل مواضيعهم المقدسة، كما تؤكد الباحثة اهتمام الأوروبيين بالتصوير الاستشراقي لاكتشافهم قيمة إرث العمران الإسلامي[2] .

وقد تباينت دوافع اهتمام المدارس الاستشراقية بالفن التشكيلي بين دوافع استعمارية ودينية واقتصادية، من بينها نجد نشاط الرهبان والدعوة للتبشير في الشرق في الفترة التي تلت الحروب الصليبية، وهو ما أدى إلى انتقال المخطوطات المسيحية وفنونها وظهرت بما يسمى "بتجارة فنون المصنوعات الشرقية"[3].

إلى جانب هذا فقد اهتمت الكنيسة بشراء المخطوطات الشرقية واعداد دراسات على فنون الشرق، وهو ما نجده عن تجوال المصور الفرنسي " برنيس دافني" (P. Davin) في بلاد الشام وفلسطين قبل زيارته لمصر[4].

أما في الفن الحديث فمعلوم أن الجدال كان محتدم بين أتباع المدرسة الكلاسيكية والرومانسية، فالكلاسيكية بزعامة "جاك لويس دافيد"(Jacques-louis David) اهتموا بالخطوط والمثل الأعلى للفن ومصدرهم الفن اليوناني والروماني القديم، والرومانسية التي ترفض هذا المبدأ، وقد كان لهذين الاتجاهين التأثير الكبير بالشرق فكان محطة أعمالهم، حاولوا أن ينقلوا كل ما يمسحه نظرهم في صور متعددة ليكون هنا الفن التشكيلي مساند للحملات التوسعية الغربية، فهو بذلك أصبح العين التي تتجسس تحت غطاء السياحة وحب السفر والبحث عن الجمال[5].

فكانت بذلك رسوماتهم بمثابة توثيقات فوتوغرافية؛ ومن هنا فالرسم موجه بالدرجة الأولى للعسكريين وليس للجمهور، وظيفته النقل الدقيق للواقع دون حذف أو زيادة، وهو مانوه إليه الكاتب الفلسطيني" إدوارد سعيد" صاحب كتاب "الاستشراق" لمّا أشار لدافع جلب الفنانين

[1] Théophile Gautier, voyage pittoresque en Algérie Edition parnaleleuse Cottin Genève pari, 1945, p 92

[2]- زقروق محمود حمدي-مرجع سابق-ص. 63.

[3]- إيناس حسن-الاستشراق وسحر حضارة الشرق-كتاب دبي الثقافية-دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع-الامارات العربية المتحدة-2012-ص.63.

[4]- المرجع السابق-ص.78.

[5] – قجال نادية-الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي-إنسانيات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية-جامعة أحمد بن بلة وهران-العدد05 2009-ص. 130.

مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية الإجتماعية | المجلد 06/ العـــدد:24 (2022)، ص 147-166

الفرنسيين للجزائر، حيث استعمل الفن في الظاهر للترويج للسياحة والجمال في البلاد وسحرها وطبيعتها وشمسها الحارة وألوانها، وفي الباطن هو بمثابة تصوير فوتوغرافي لجلب المعلومات عن المنطقة، ونقل الواقع كما هو بمنظار عسكري[1].

4. أثر الحركة الفنية الاستشراقية على الفن التشكيلي الجزائري

مما لا شك فيه أن الحملة الفرنسية بالجزائر شكلت نقطة قوة للتواصل بين الشرق والغرب، ومن هنا تنشط مجالات عديدة ومن بينها الاستشراق في مجاله الفني خلال التواجد الاستعماري؛ فقد قامت الحكومة الفرنسية بالاهتمام بالإرث الثقافي والفني للجزائر من خلال جلب فنانين في ظل تواجد الجيش الفرنسي والامتيازات التي تمنحها فرنسا للفنانين في الجزائر؛ لهذا كانت لهم الراحة التامة في إنجاز أعمالهم[2].

وقد أنشئت جمعيات فنية ومدارس خاصة بالمستشرقين وأبناء فرنسا، أمثال "أوجان دولاكروا "(Eugène Delacroix) ، و"أوجان فرومنتان" (Eugene Fromentin) ، باعتبار الجزائر كانت قبل 1930م قبلة للزيارات المتتالية للفنانين المستشرقين أسست خلالها جمعية الفنانين المستشرقين سنة1895م ، والتي هدفت بالأساس على تنظيم معارض فنية خارج فرنسا[3]، كذلك فتح فيلا "عبد اللطيف" كمدرسة للفنون الجميلة أمام الفرنسيين سنة1881م[4]،"والتي تعتبر إرث عثماني تركه الأتراك في الجزائر العاصمة، بأول عقد ملكية سنة 1715م، أين استعملت في البداية لإقامات المسؤولين الأتراك، إلى أن امتلكها رجل غني ومثقف اسمه "سيدي أحمد عبد اللطيف" عام 1795م، ثم سلبت منه أثناء الاحتلال الفرنسي رغم إرسال عبد اللطيف لرسالتين إلى الجيش الشعبي العام، ثم رسالة ثانية مؤثرة جدًّا إلى وزير الحرب الفرنسي مناشداً السلطات الفرنسية أن تعيدها إليه، ودون جدوى صنّفت في 1922 كمعلم تراث تاريخي، وأثناء الاستعمار استعملت هذه الدار كمستوصف صحي لمعطوبي فيلق الجيش الفرنسي[5]، وبعد أن أثارت نخبة الفنانين الفرنسين وبالخصوص "أرسن ألكسندر" (Arson Alexander) و"ليونس بنيديث"(Léonce Benedite)محافظ متحف لكسمبورغ، تم تحويلها لإقامة الفنانين التشكيليين والنحاتين، فلاقت الفكرة اعجاب الحاكم "جونار"(Gounart) الذي رممها سنة 1907م، ووجهت دعوات لكبار الفنانين الأوروبيين بأن يزوروها وتكون محط إقامتهم، ثم أقيمت لهم مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر لتكون امتداد للمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس.

هناك بعض الفنانين وإن كانوا يُعَدون من المستشرقين كالفنان "إيتيان دنيه"(Etienne Dinait)، إلا أن دوافع قدومه إلى الجزائر كان مختلفا عن قرنائه، فهو لم يجلب من السلطات الفرنسية، وإنما كان قرار زيارته في سنة 1884م من نبع وإرادة ذاتية، بصحبة صديقه الفنان "لويس سيمون"(LOUIS-SIMON) لاكتشاف وجمع الحشرات النادرة المتواجدة في سهول وجبال الهدنة بالجزائر، فأعجب بالموازاة بعمارة القصور الصحراوية وإشعاع الحياة الجزائرية فتحول روحيا إلى رجل إفريقي، ليستقر ببوسعادة ويندمج مع حياة المجتمع الجزائري المسلم، ومن ثم يعلن إسلامه ويغير اسمه إلى لقب ينضح بسمات الدين الإسلامي، وقد كانت بصمته في الفن التشكيلي الجزائري واضحة حيث صار مغرما بالجزائر وأخذ قرار بالدخول في الإسلام والبقاء بالجزائر ليصور حال وأماني وطموحات الشعب الجزائري بأفراحه وأحزانه[6].

---

[1]- المرجع السابق-ص.134.

[2]- خالدي محمد-الاستشراق الفرنسي وأثره في نشأة الفن التشكيلي الجزائري-مجلة جماليات-جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم-المجلد الأول-العدد05-2018-ص. 49.

[3] - المرجع السابق-ص.54.

[4]- سعد لله فوزي-قصبة الجزائر الحاضر والذاكرة والخواطر-دار المعرفة للنشر والتوزيع-الجزائر-ص.87.

[5] - بن عزة أحمد-اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحرية التعبير-أطروحة دكتوراه غير منشورة-قسم الفنون-كلية الآداب واللغات-جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان -2021-ص. 132

[6] -أحمد بن عزة-مرجع سابق-ص. 270.

عرفت الجزائر نشاط حركة فنية استشراقيه كما ذكرنا آنفا وقد كانت هذه الحركة الاستشراقية منقسمة لقسمين من حيث أهدافها فهناك فريق من الفنانين كان بمثابة عين الاستعمار الفرنسي والذي كان في خدمات عسكرية فرنسية وفريق آخر حمل على عاتقه التعاطف الإنساني ورفض همجية ووحشية الاستعمار ونقل عبر ريشته ما رأى من وحشية الاستعمار قبل وأثناء ثورة نوفمبر وكانت أعمال الفنانين التشكيلين خلال فترة الاستعمار الفرنسي مادة أرخ من خلالها للأحداث التي شهدها الشعب الجزائري فهي سجلت وفق ما جرى، أخذ بعض الرسامين ينتقدون ويشجبون الحرب الاستعمارية في الجزائر فنجد الفنان "بوريس تاسليتزكي" (Boris Taslitzki)المنبثق من المقاومة، قد خبر المحتشدات وشهد عليها من خلال الرسم اكتشف الاستعمار من الداخل "بواسطة تحقيق قام به في 1952 في الجزائر وقد أثر اكتشافه اللامساواة والظلم المبسوطين في على الذات، في نفسه أيما تأثير، وكانت امرأة شابة رسامة تدعى "ميراي ميياي" (Mirai miyi)كانت ترافقه خلال تحقيقه هذا وحملوا رسوم مؤثرة ظلت أبلغ نقد لما كان الاستعمار الفرنسي يعذب ويقتل ويشرد وفي الوقت الذي كان فيه الفنانين الآخرين يرافقون الجيوش الفرنسية ويحرصون أيما حرص على تمجيد الاستعمار ونقله بوجه يدل على شعار الثورة الفرنسية آن ذاك القائم على الحرية والعدل والمساواة"[1].

وقد قدمت "ميراي ميياي"(Mirai miyi) المقاومة القديمة هي الاخرى المنبثقة من الجيل الاحمر بتولوز لمستها وبصمتها الشخصية بتوجيه نظرها صوب أضعف الناس في هذا المجتمع البائس، صورت نساء ذات نظرة ملوسة بسبب الجوع والأمراض غير المعالجة وأطفالا حفاة، بعضهم قد باشر العمل مقابل أجر زهيد في ملكية استعمارية كبرى، في الوقت نفسه، يثمن التحقيق كفاح بعض الزمر الاجتماعية مثل عمال الميناء أو الفلاحين، أما " بوريس تاسليتزكي"(Boris Taslitzki)، فقد أنجز صورا لرجال تعلوهم هالة من العزة والإباء مع كثير من الإصرار، هم نقيض الرؤى المتخلفة للاستشراق وقد صوروا هاهنا دون أية نزعة غرائبية[2].

بالنسبة للفنانين الجزائريين فنلمح في أعمالهم الفنية تمثيلات الاتجاه الاستشراقي ولعل من بين الفنانين الذين تبنوا هذا الاتجاه نجد الفنان "حسين زياني" حيث يعد الفنان "حسين زياني" واحدا من الفنانين الذين مارسوا الفن التشكيلي بأنفسهم وفرضوا أسلوبهم على المجتمع، حيث تجاوز المستوى المحلي بواسطة أعماله والتي تعد أغلبها نسخة طبق الأصل للنموذج الاستشراقي مع انه في أسلوبه لم يقلد أو يحاكي أحدا إلا ان المتأمل للوهلة الأولى في أعماله تقع في عينيه رسومات زياني للمعارك والخيول والنساء والرجال والمحاربين... وغيرها، فتقفز لذهن المتلقي الطريقة التي صور بها أغلب المستشرقون الأوربيون الجزائر والمعارك الفرنسية وغيرها أمثال "أوجين دولاكروا"(Eugène Delacroix) و"جان ليوم جيرون"(JEAN LEON GIRON) و"ثيودور شايرو"(THEODORE SHIRO) وغيرهم، حيث أن أعمال "زياني" وخاصة الاعمال التي خصها للمعارك الحربية والتراث والشخصيات الوطنية من بينها لوحة" معركة خنج نتة"(ينظر إلى الصورة: 01)، والتي يحكي لنا عنها الفنان "حسين زياني" في موقعه الخاص أنها ترجع إلى قبل 189 سنة إلى يومنا هذا في جوان 1832م عند أبواب "وهران" بالقرب من المضيق المسمى "خنج نتة" شاب جزائري اسمه "عبد القادر" ثائر ضد غزو بلاده وقدم نفسه للغزاة وخاض بشجاعة في المعركة ضد قوات العدو، كانت معركته الأولى على الإطلاق، المنتصرة بقيادة سلاح الفرسان المدربين حديثا في جيش نظامي من المجندين والمتطوعين، بعد عقدين من الزمان خلال احتجازه في فرنسا، دعي "عبد القادر" ذات يوم لزيارة متحف يحتوي على لوحات تصور بعض معاركه، أدلى عبد

[1]- أنيسة بوعياد-المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر-الفنانون العالميون والثورة الجزائرية-وزارة الثقافة-الجزائر-ص.23.

[2]- أنيسة بوعياد-مرجع سابق-ص.25.

مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية الإجتماعية | المجلد 06/ العـــدد:24 (2022)، ص 147-166

القادر بهذه الملاحظة لمضيفيه : " لكنكم لا تظهرون أي من هزائمك الكثيرة التي ألحقتها قواتنا في عام 1983م، بعد قرن ونصف من "معركة خنج نتة" أجبت دون أي ادعاء، رغبة "عبد القادر" الضمنية بأداء أول معركتي على الإطلاق على قماش"[1] .

ولوحة" الملكة تنهنان" ولوحة" القصبة ولوحة" الام الامازغية الشابة وطفلها"(ينظر إلى الصورة: 02) وغيرها من اللوحات التي يغلب عليها المسحة الاستشراقية، وتعتبر تشكيلات "حسين زياني" في اغلب لوحاته هي تشكلات استشراقية مارسها مستشرقون جاءوا للجزائر خلال فترة الاحتلال الفرنسي ولعل أسلوب "زياني " يقترب كثيرا من المدرسة الرومانسية وهذا ما نجده في لوحة" معركة بئر غرامة"(ينظر إلى الصورة:03) حيث يصور اللوحة بمبالغة شديدة في المشهد الدرامي وكان المشهد يتحرك أمامنا فالألوان الموظفة فيه أزهى من الواقع وحركات القتال تبدو وكأنها أشد عنفا وهو ما يشد انتباه المتلقي في تغليب خياله على الواقع وجاء ذلك من خلال صدق الفنان في التعبير ويعبر عن اللوحة بقوله" كان الاستعمار دائما، بقوة من عنفه القاتل أنه يأخذ كل شيء في خطوة وإلى الأبد، لذلك قبل140 عاما في بئر غرامة سنة1881م وفي قلب الهقار دافع الرجل الأزرق جسدا وروحا عن أكثر ما كان مقدسا في أعينهم وهو كرامة شعبهم يوم رد على العدوان والظلم، في سنة1996م وبعد مرور أكثر من قرن على هذا الحدث الهمتني قراءة هذه القصة في لوحتي تحديدا لتكريم شجاعة الرجل الأزرق"[2]

5. المدارس الفنية الغربية وأثرها على تطور الفن التشكيلي الجزائري

تعد الجزائر من أفضل بلدان الشرق، التي من خلالها نستطيع أن نفهم التأثر بالنظرات والتيارات الفنية المستوحاة من أجيال متعددة من فناني القرن الثامن والتاسع عشر، والذين قدموا من آفاق مختلفة أثناء الحملات الاستشراقية، في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تشهد ظهور مدارس فنية بدءًا من الكلاسيكية الجديدة.

1.5 الكلاسيكية والرومانسية

ظهرت المدرسة الكلاسيكية عام 1800م ومن فناني المدرسة "جاك لويس دافيد"(Jacques-louis David)، و"وان كرز" (wankrres)، ويعتبر "جاك لويس دافيد"(Jacques-louis David) زعيم الكلاسيكية الجديدة التي ظهرت في أعقاب الثورة الفرنسية وبعد انهيار للنظام الملكي الذي كان يحتكر الموهبة والفن حيث سار هذا الفن على خطى وأمجاد الحضارة الرومانية واليونانية بالنقل من أثارهم، وقد فرض هذا الاتجاه الفني مجموعة من الضوابط في الفن لا تقبل النقاش، فهو يحارب كل جديد والالتزام بقواعد الصرامة ومقاييس معقدة لا تقبل إظهار العواطف والانفعالات والالتزام بنبل الموضوع ورصانة الألوان وصرامة الخطوط[3]، وهو ما نلاحظه في لوحة "جاك لويس دافيد"(Jacques-louis David) " قسم الإخوة هوراس"(ينظر إلى الصورة:04)، وقد اتسعت رقعة هذه المدرسة بفضل الحملة العسكرية الفرنسية فلا نجد أي مُسْتَعْمَرة تخلوا من أثر الكلاسيكية، وقد انتقل هذا الأسلوب للجزائر عن طريق اقتناء المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة بعض أعمال الكلاسيكية، منها أعمال "جاك لويس دافيد"(Jacques-louis David)، و"توماس كوني"(THOMAS KONY) و"وان كرز"(wankrres)، وتوجد هذه الأعمال بالقاعة المربعة للمتحف؛ ونتيجة لهذا الاقتناء نجد أن بعض من الفنانين الجزائريين من زيارتهم الأولى قاموا بإعادة رسم بعض اللوحات على غرار لفنانين الفرنسيين بأسلوب الكلاسيكية[4].

[1] – حسين زياني–معركة خينج نته– تم الاطلاع بواسطة الرابط - https://cutt.us/2g2Vo- يوم -03/23/ 2022 على الساعة -15:45.

[2] – حسين زياني–مرجع سابق–

[3]– علوان محمد علي–تاريخ الفن الحديث–الدار العربية للكتب والوثائق–بغداد–العراق–2011–ص.24.

[4]– مردوخ إبراهيم–لحركة التشكيلية الجزائرية المعاصرة–المؤسسة الوطنية للكتاب–الجزائر–ص.63.

أما المدرسة الرومانسية فهي حركة فنية ظهرت كردة فعل على الكلاسيكية، وأول من رفع لواء هذه المدرسة هو "ثيودور جيريكو"(THEODORE JERICHO) حيث سافر عام 1814م لروما للدراسة، وعند عودته سنة 1818م اتفقت عودته مع وقوع الحادثة الأليمة التي أثارت مشاعر الفرنسيين وهاجمت حفائظهم، تلك هي حادثة "الميدوزا"(MEDUSE) التي غرقت في المحيط الهادي بعد انطلاقها من إحدى موانئ افريقيا، ليفر الضباط بقوارب النجاة تاركين ورائم أكثر من 100 بحار يصارعون الأمواج على طوف اصطنعوه لأنفسهم على عجل من بعض أخشاب السفينة، ومرت أسابيع فلقي معظم البحارة حتفهم من شدة العطش ومن فرط الجنون، قبل أن تلمح إحدى السفن هذا الطوف فتجره للشاطئ لينجو منهم حوالي 15 شخص، فألهبت الحادثة مشاعر "ثيودور جيريكو"(THEODORE JERICHO)، فصمم على تصويرها بكل ما انطوت عليه من هول وبشاعة، ونجى من السفينة النجار الذي صنعها، ليطلب منه "ثيودور جيريكو"(THEODORE JERICHO)، أن يصنع طوف مماثل للذي استخدمه البحارة في النجاة ووصف النجار تفاصيل الحادثة، وذهب لمستشفى مجاور للاقتراض بعض الجثث وأرقدها على الطوف بالشكل الذي وصفه النجار، أنتهى "ثيودور جيريكو"(THEODORE JERICHO) من رسم لوحته التي عنونها بعنوان" طوف الميدوزا" [1](ينظر إلى الصورة:05)، وعرضت هذه اللوحة في صالون 1819م وفازت على الفور بإعجاب الجماهير وأجمع النقاد على استنكارها لمخالفتها لقواعد الكلاسيكية، ليعلن بعدها تطليق الفن أين هاجر لإنجلترا وهناك التقى بالفنان "كونستابل"(KUNISTABL) الذي يخرج للطبيعة ويرسم من ضوء الشمس وتقلب الجو، وقد تحمس "ثيودور جيريكو"(THEODORE JERICHO) لهذه الأعمال وعاد لوطنه بفرنسا ليقوم بشرح لزملائه ما رآه من "كونستابل"(KUNISTABL) لتقوم الرومانسية في معرض1824م "[2] بباريس لكن "ثيودورجيريكو"(THEODORE JERICHO)، لم يشهد ذلك لوفاته قبل المعرض، التقط راية الرومانسية بعده الفنان "أوجين دولاكروا"(Eugène Delacroix)، الذي يعتبر من أوائل الفنانين الثائرين على القواعد الكلاسيكية، والذي زار الجزائر مباشرة بعد الحملة الفرنسية سنة1832م، ليجد في الجزائر ضالته الفنية ويجسد المعارك والمشاهد في لوحاته أهمها لوحة" نساء جزائريات في مخدعهن" (ينظر إلى الصورة:06) ولوحة "أسد يفترس أرنبا""(ينظر إلى الصورة:04) إلى جانب فنانين آخرين جعلوا الجزائر موضوعا محوريا في أعمالهم منهم الفنان "فانتان لاتور"(Fontan Latter) و"أوجان فرومنتان"(Eugene Fromentin) ومن أعماله لوحة" شارع بالأغواط""(ينظر إلى الصورة07)؛ فالمدرسة الرومانسية تعد نقطة هامة في تاريخ الفن التشكيلي الجزائري، لدرجة تأثر بعض الفنانين الجزائريين ومن بينهم الفنان التشكيلي "طالبي رشيد" من أبرز لوحاته التي انتهج فيها أسلوب المدرسة الرومانسية "لوحة سالومي""(ينظر إلى الصورة:08)، أين اتبع في هذا العمل كل ما تحمله الرومانسية من خصائص ومميزات وهذا يدل على تأثره بها وبالمستشرقين في استعمالاتهم ومتقناتهم اللونية، ولازالت تلك اللوحات للفنانين المستشرقين محتفظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة[3].

2.5 الواقعية والانطباعية

الفنان عندما يريد أن يرسم منظر طبيعي أو واقعي فإنه يستفيد من قواعد وقوانين الطبيعة المعلنة من قبل علماء البيولوجيا والفيزياء، ولكن ما يصوره الفنان ليس الطبيعة المستقلة أو الخالية من شخص الفنان، بل يكون مقرون بأحاسيسه وتجربته الخصبة الفردية، وعند حديثنا عن الفن

[1] – علوان محمد علي–مرجع سابق–ص.29.

[2] – هيجل–الفن الرومانسي–ترجمة: جورج طرابلسي–دار الطليعة للنشر والتوزيع–بيروت لبنان–1979–. ص.123.

[3] – إبراهيم مردوخ–مرجع سابق–ص. 87.

مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية الإجتماعية | المجلد 06/ العـــدد:24 (2022)، ص 147-166

التشكيلي نستطيع أن نميز الأسلوب الواقعي، أسلوب جاء ثائرا على الكلاسيكية والرومانسية والذي يرتكز على العناية التامة بالصيغة الموضوعية والذهنية لحياة المجتمع والاهتمام بجميع طبقات المجتمع ونقل صورته كما هي، انتشر أسلوب الواقعية في أوروبا وعلى رأسهم "غوستاف كوربيه"(GUSTAVE COURBET) حيث وضع هذا الفنان عبارة(فن الواقعية) على باب معرض ضم لوحاته المرفوضة سنة1800م حين أراد توضيح أن الواقعي أسلوب جديد يراقب الحياة كما هي في شكلها الكامل، ويتناول الناس في أحوالهم المادية ويظهر الشخصيات في مجرى وجودهم اليومي المعتاد[1]، وقد داع صيت هذا الاتجاه ووصل للجزائر ليستقطب العديد من الفنانين الجزائريين، ويَعتُبِر الفنان "إبراهيم مردوخ" أن "محمد زميلي" و"عبد الرحمان ساحولي" رائدا هذا الاتجاه، مطبقين ما يمليه من تعليمات وذلك تبعا لما رؤوه من رواده المستشرقين، وهناك لوحات لكل من "غوستاف كوربيه"(GUSTAVE COURBET) والفنان "كامل كورو"(KAMILL CORRO) في المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة[2]، وقد التجأ الفنانين التشكيليين لهذا الاتجاه لقربه من حياة الشعب الجزائري وويلات الحروب التي يعانيها، فكانت اللوحات الفنية سبيل لنقل معاناتهم وحالتهم المعيشية وهو هدف المدرسة الواقعية بالأساس، نجد من بينهم الفنان "إبراهيم عبد الجبار" بلوحة" ضفاف واد الهامل(ينظر إلى الصورة:09).

أما المدرسة الانطباعية هي الأخرى من المدارس الحديثة بعد الواقعية، ونفس الاعتراض لاقته هي الأخرى، حيث أنه في الربع الثاني من القرن التاسع عشر أخذ الفنانون يتهافتون من باريس لاجئين إلى قرية صغيرة تدعى "الباربزون" عند أطراف "غابة فونتيبلو" وهناك كانوا ينصبون حواملهم في الهواء الطلق لرسم مناظر الغابة، ويعد الفنان "كلود مونييه"(KLAUDE MONET) أول رواد المدرسة بلوحته المسماة" انطباع شروق الشمس""(ينظر إلى الصورة:10)، وتهتم هذه المدرسة بدراسة تأثير الضوء على الأشياء واستخدم ألوان الطيف وإهمال اللون الأسود والبني ومشتقات الرمادي، وتهمل النسب الواقعية والأصول التشريحية، وقد عرفت المدرسة رواجا كبيرا في فرنسا[3]، ثم انتقلت عبر المستشرقين إلى الجزائر، وكان لها تأثير كبير على عدد من الفنانين الجزائريين؛ فقد اهتموا برسم الريف الجزائري بأسلوب جميل وغني بالألوان واهتموا باللون على حساب الرسم، ومن بينهم الفنان "محمد بوزيد" الذي باشر الرسم متأثرا بأعمال "كلود مونييه"(KLAUDE MONET)، الذي يعد من الفنانين المخضرمين ضمن الأسلوب الانطباعي، فهو يرسم الريف الجزائري بألوان غنائية متقنة، أقام العديد من المعارض داخل الجزائر وخارجها، منها معرض بالمركز الثقافي الفرنسي سنة1922م ومعرض بباريس سنة1998م، وكذلك نجد الفنان "طالبي عكاشة" هو الآخر متأثرا بالمدرسة الانطباعية، والذي أقام بعض المعارض بالجزائر، تعكس نزعته اتجاه المدرسة الانطباعية، والفنان "نور الدين شقرون" من بين أعماله في الانطباعية نجد لوحة" الريف الجزائري" (ينظر إلى الصورة:11)، وقد اقتنى المتحف الوطني للفنون الجميلة بعض من أعمال رواد المدرسة الانطباعية من بينها أعمال "كلود مونيه"(KLAUDE MONET)[4].

3.5 الوحشية والتكعيبية

إن كل فنان في القرن العشرين وبالرغم من انتمائه الصريح لحركة فنية معينة، إنما يعيش حياة بحث دائم في عالم الأشكال والأساليب، فقد عرفت فرنسا في القرن العشرين حركة فنية مهدت هي الأخرى لحركات فنية، وهي المدرسة الوحشية التي ظهرت نتيجة لاختلاف الأسلوب بين المدرسة الانطباعية في الفترة المتأخرة، وقد ضمت الوحشية الأسلوب الجامح والمنضبط وهي الطريقة التي تبناها الفنان "فلامنك"(FALAMANAK)، وجوهرها أنها انقادت لغريزتها والثانية اهتدت بالفكر والمنطق، تبناها الفنان "هنري ماتيس"(HENRI

[1]–الشاروني صبحي–الفن التأثيري–المركز العربي للثقافة والعلوم–بيروت لبنان–1978–ص. 102.

[2]– مردوخ إبراهيم–مسيرة الفن التشكيلي الجزائري–دار هومة للنشر والتوزيع–الجزائر–2005–ص.92.

[3] – الشارون صبحي– مرجع سابق– ص. 112.

[4] – بن تومي علي–ظاهرة الاستشراق في الفن التشكيلي الجزائري–أطروحة دكتوراه غير منشورة–قسم الفنون–كلية الآداب واللغات والفنون–جامعة أحمد بن بلة–وهران–2020–ص. 136.

MATISSE)، حيث اعترف بأنه حاول أن يرسم بقلبه وأحشائه دون أن يهتم بالأسلوب، واعتبر الفنان "فلامنك"(FALAMANAK) أن الهولندي "فان كوخ"(VAN GOGH) هو الأب الروحي للوحشية، وأسلوب الوحشية عموما يتجلى بأنه يستخدم الألوان البراقة والعنيفة ويمنح حرية للون تكون أوسع بحيث يجرد اللون من القواعد السابقة، والدلالة على الظلال لم تكن باستخدام الألوان الباردة فقط بل استخدموا الأرجواني والأحمر [1]، وقد توسعت حدود المدرسة ووصل صداها إلى الجزائر، بل زار روادها الجزائر والدليل على ذلك كتابات " هنري ماتيس"(HENRI MATISSE) عن الجزائر أعماله الموجودة في المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، من بينها لوحة" الجزائرية" للفنان "هنري ماتيس"(HENRI MATISSE) (ينظر إلى الصورة:12)، ويمثل الفنان "نور الدين شقرون" هذا الاتجاه إضافة إلى هذا نجد أسلوب المدرسة الوحشية قريب جدا من الفن الساذج، وهو ما نلمحه في أعمال الفنانة "باية محي الدين" و"سهيلة بلبحار" من ناحية التسطيح، واستخدامها للألوان في اللوحة[2].

أما المدرسة التكعيبية فقد قامت على أعقاب الوحشية، ويعتبر الفنان "بول سيزان"(PAUL CEZANNE) أول الرواد للمدرسة والذي ابتعد عن أسلوب الانطباعية مؤكدا على السطوح والكتل حيث قال" إن الطبيعة يمكن أن تتحول إلى أسطوانة أو مخروط" [3]

إضافة إلى دعوة "جورج براك"(GEORGES BRAQUE) و"بابلو بيكاسو"(PABLO PICASSO) باختزال الأشياء والموجودات على شكل مكعبات وأشكال هندسية؛ وقد كتب الناقد "لويس قوسيل"(LOUIS QUESEL) السيد "جورج براك"(GEORGES BRAQUE) اختزل كل شيء، المواقع، الأشخاص والبيوت وجعلها تخطيطات هندسية"، وتعتمد هذه المدرسة على مبدأ إهمال العاطفة واللون واستبعاد الضوء ،كون الظل يؤثر على الشكل ويعطيه ظاهرا يختلف على حقيقته (علوان، 2011، صفحة 110)؛ ويذكر(مردوخ، 1988، صفحة 111)، أنه وصلت أعمال التكعيبية للجزائر، ووجد فيها الفنان التشكيلي الجزائري الملاذ الجميل ليصور تعبيراته وانتهج أسلوبها؛ من بينهم الفنان "بشير يلس" و"شكري مسلي" و"محمد إسياخم" و"إسماعيل صمصوم"، ومن بين لوحاتهم نجد لوحة "رموز عربية وحرف أمازيغي للفنان "شكري مسلي"(ينظر إلى الصورة:13)، ولوحة "الشهداء" للفنان "محمد إسياخم"(ينظر إلى الصورة:14)، إلى جانب هذا فقد كانت مساحة لرائد المدرسة التكعيبية الفنان "بابلو بيكاسو"(PABLO PICASSO)، في الفن التشكيلي الجزائري لوحة "نساء جزائريات"(ينظر إلى الصورة:15).

4.5 المدرسة التجريدية والسريالية

في عام 1911م ظهر اتجاه فني يستمد مقوماته من الموسيقى وفن العمارة، من جهة أخرى يقوم على مبدأ استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد، مبتعدين فيه عن الطبيعة، وأطلق عليه بالاتجاه التجريدي الذي ينقسم إلى تجريدي هندسي ويمثله الفنان الهولندي "بيت موندريان"(PIET MONDRIAN) وتجريدي غنائي يمثله الفنان "فاسيلي كاندانسكي"(VASSILY KANDINSKY)، وكل منهما يخلص إلى الابتعاد بالرسم عن تصوير أي شكل معروف، ويهدف إلى تأليف فني يعالج موضوعا ولا يستخدم سوى الخطوط والألوان والأشكال الهندسية [4]، وقد تبنى هذا الاتجاه الفنانين التشكليين الجزائريين، وأضافوا إليه خصوصية أخرى وهي

[1]– بهنسي–عفيف–الفن في أوروبا–دار الراشد اللبناني للنشر والتوزيع–بيروت لبنان–1972–ص.87.

[2] – بن التومي على –مرجع سابق–ص.144.

[3] – البسيوني محمود –الفن في القرن العشرون –دار المعارف، – مصر – 1989 –ص.122.

[4] – أمهز محمد، الفن التشكيلي المعاصر–دار المثلث للنشر والتوزيع –بيروت لبنان–الطبعة الأولى – 1981–ص.32.

مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية الإجتماعية | المجلد 06/ العـدد:24 (2022)، ص 147-166

توظيف الخطوط العربية، من بينهم الفنان "محمد خدة" رائد التجريدية في الجزائر، والذي يكاد أن يكون مدرسة بحد ذاتها من أعماله التجريدية " لوحة" Mécanisme D'une Vague (ينظر إلى الصورة:16)،إضافة الى الفنان "عزالدين عياشين"، والفنان قرماز، الذين انتهجوا كذلك أسلوب المدرسة التجريدية[1].

أما بالنسبة للمدرسة السريالية التي ظهرت عام 1924م على انقاض الدادئية تهدف بالأساس للغوص في أعماق اللاشعور للبحث عن مصدر الالهام بعيدا عن الرقابة التي يفرضها العقل إضافة لرفض كل ما يقوم على المفهوم المنطقي أو العقلاني واستخدام تفسيرات في تحليل الاحلام تجمع الواقع بالخيال في لوحة واحدة [2]وقد انتقل هذا الأسلوب إلى الجزائر عبر اقتناءات المدرسة الوطنية العليا للفنون وتدريس اسلوبها لطلاب المدرسة، وقد انتهج هذا الأسلوب كل من الفنان "حنكور" والفنان "الطاهر ولمان" والفنانة "فيلالي سامية" نجد من أعمالها لوحة" المرأة والبحر"(ينظر إلى الصورة :17)، كذلك الفنان "نصر الدين دوادي"[3].

6.خاتمــة

من خلال ما سبق يمكن ان نستخلص أن الفن التشكيلي الجزائري تأثر تأثير واضح بالحركة الفنية الاستشراقية، وإن كان البعض يعتبرها فقط لوحات تناولت المواضيع التي تدور حول الاستشراق الذي تجلى في أعمال المصورين المستشرقين، كما لم يكن ثمة فنانون تخصصوا في الاستشراق وحده، بل كانت المدارس الفنية التي انتموا لها هؤلاء الفنانين كالسريالية والتجريدية دور في التأثير على الفنانين الجزائريين الأوائل، والتي كانت من أبرز محطات الحركة الفنية التشكيلية الجزائرية، وهي السبب وراء وجود فن تشكيلي جزائري بضوابط تيارات الحركات الفنية في الفن الحديث، حيث شكل الاستشراق الفني باختلاف تياراته رابط مع المهتمين من الرواد بين الشرق والغرب، واستخلصنا بعد القاء الضوء على دورهم في حفظ التراث العربي والتأكيد على حرفتهم العالية، أنهم فعلاً كفنانين أدوا دور فني وتقني في حفظ شواهد الزمن، وينتاب لوحاتهم أيضاً اللبس والتزييف ويغشاه الاصطناع من جهة أخرى، وقد شكلت مدرسة الفنون الجميلة والمتحف الوطني للفنون الجميلة الجسر الواصل بين الجزائر ورواد الفن العالم، وباستقلال الجزائر اختفت الثيمات الاستشراقية تدريجياً، إلا أن بعض الفنانين الجزائريين حملت لوحاتهم العالمية أثر ملحوظ لهذا الأسلوب الفني من الغنى اللوني وكثرة الصور في المنظر الواحد.

[1]- بن التومي علي-مرجع سابق-ص.154.

[2] - أمهز محمد -مرجع سابق -ص. 61.

[3] - خالدي محمد-مرجع سابق، ص.61.

7. ملاحق

الصورة01: لوحة معركة خنج نتة

حسين زياني: معركة خنج نتة، التقنية المستخدمة: زيت على قماش الأبعاد:450×210سم، 1983م، مجموعة الدولة الجزائرية.

الصورة02: لوحة المرأة الأمازغية الشابة وطفلها

مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية الإجتماعية | المجلد 06/ العـــدد:24 (2022)، ص 147-166

حسين زياني: المرأة الأمازغية الشابة وطفلها، التقنية المستخدمة: زيت على قماش 2014، مجموعة خاصة، فرنسا.

الصورة03: لوحة معركة بئر غرامة

حسين زياني: معركة بئر غرامة، التقنية المستخدمة: زيت على قماش، 1996م، مجموعة متحف الشادلي.

الصورة 04: لوحة قسم الاخوة هوراس

الموسوعة الحرة ويكيبيديا:(جاك لويس دافيد، 1784 م، التقنية المستخدمة: زيت على قماش الأبعاد: 330×425سم، مكان اللوحة متحف اللوفر بباريس).

الصورة 05: طوف الميدوزا

الموسوعة الحرة ويكيبيديا:(ثيودور جيريكو، 1819/1818، التقنية المستخدمة: زيت على قماش، الأبعاد: 491×716، مكان اللوحة، متحف اللوفر بباريس).

الصورة06: نساء جزائريات في مخدعهن

بن التومي علي: أوجين دولاكروا، 1834 م، التقنية المستخدمة: زيت على قماش، الأبعاد: 229×180، مكان اللوحة متحف اللوفر بباريس.

https://cutt.us/48QFM.

الصورة07: أسد يلتهم أرنبا

بن التومي علي: أوجين دولاكروا1855م، التقنية المستخدمة: زيت على قماش، الأبعاد: 55.5× 46.5، مكان اللوحة متحف اللوفر بباريس.

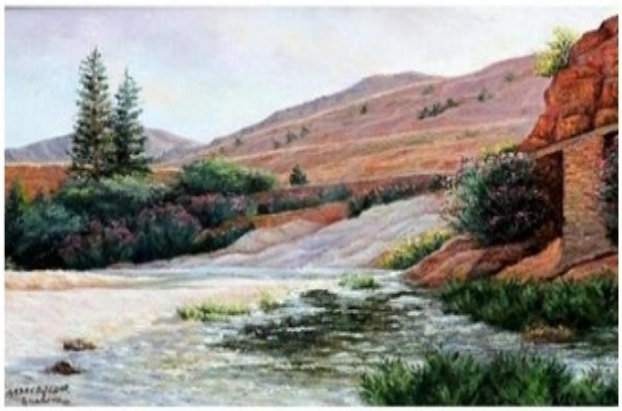
https://cutt.us/48QFM.

الصورة 09: لوحة سالومي

بن التومي علي: رشيد طالبي، التقنية المستخدمة، زيت على قماش، الأبعاد:60×50سم.

https://cutt.us/48QFM.

الصورة10 : لوحة ضفاف وادي الهامل



المتحف الوطني للفنون الجميلة: هنري ماتيس، التقنية المستخدمة، زيت على قماش، الأبعاد:81×65سم،1909م، العائدية متحف الفنون الجميلة الجزائر.

الصورة14: لوحة حروف عربية ورمز أمازيغي

المتحف الوطني للفنون الجميلة: شكري مسلي، التقنية المستخدمة، زيت على قماش العائدية متحف الفنون الجميلة الجزائر

الصورة15: لوحة الشهداء

المتحف الوطني للفنون الجميلة: محمد اسياخم، التقنية المستخدمة: زيت على قماش.

الصورة16: لوحة نساء جزائريات

متحف اللوفر: بابلو بيكاسو،1955م، التقنية المستخدمة: زيت على قماش،144×146سم، العائدية متحف اللوفر باريس.

https://cutt.us/2cPTQ.

الصورة 17: لوحة المرأة والبحر

فيلالي سامية: التقنية المستخدمة، زيت على قماش،66×28سم، اللوحة بيعت لأحد من محبي الفن بقسنطينة.

Boulakroune Abderrahmane

Representations of the Orientalist trend in the works of the Algerian visual artist Hussein Ziani.

A Thesis submitted for the PhD Degree Arts and Culture

Abstract:

This study aims to present the influence of artistic Orientalism on Algerian plastic art by displaying representations of this trend on the works of the Algerian plastic artist Hussein Ziani. In our study, we relied on the descriptive and analytical approach coupled with the sociological approach as well as in the applied aspect. We used observation in our study, and a set of results were concluded from Among them:

French Orientalism worked in Algeria to send plans and pictures about Algeria for military use.

They were accompanied by drawings drawn by Orientalist artists with reports to the French court.

The Algerian plastic artist, Hussein Ziani, was interested in the different Algerian culture in his artistic works.

We find works in which he depicted the Berbers, the Tuareg, and the Arabs to achieve national unity, and it is a response to the paintings of the Orientalists, which carried falsehood, forgery, and discrimination, especially in this regard.

Most of the paintings of the Algerian visual artist Hussein Ziani carried Orientalist representations in various styles, including romanticism, realism, and expressionism.

The study presented a set of recommendations, including:

- The Algerian university must support and pay attention to special studies and research in the field of arts.

- Recommending the establishment of a museum affiliated with the Algerian University, Faculty of Arts, specifically in which students' applied works will be preserved.

- Teaching the history of artistic Orientalism in its stages and paying more attention to the applied aspect of artistic works.

- The need to pay attention to the issue of Orientalism in Algerian plastic art.

Keywords: Direction, Orientalism, plastic art, Algerian art, Hussein Ziani, realism.

Supervisor: ibtissam drrahi-University of Constantine3

2024/2023