جامعة قسنطينة 3/ صالح بوبنيدر

كلية الفنون والثقافة

قسم الفنون البصرية وفنون العرض

– شعبة الفنون البصرية/ فرع :الفنون – تخصص: دراسات في الفنون اللتشكيلية

النزعة الذاتية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري

محمد إسياخم

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

إعداد الطالب:

إلياس فارح

– السنة الجامعية: 2024/ 2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة قسنطينة 3/ صالح بوبنيدر

كلية الفنون والثقافة

قسم الفنون البصرية وفنون العرض

- الرقم التسلسلي: ...../2024

- الرمز: .....

- شعبة الفنون البصرية/ فرع :الفنون - تخصص: دراسات في الفنون اللتشكيلية

النزعة الذاتية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري

محمد إسياخم

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

إعداد الطالب:

ط.د. إلياس فارح

- أعضاء لجنة المناقشة

			رئيسا
منال قدواح	جامعة قسنطينة 03	أستاذ التعليم العالي	مشرفا مقررا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا

- السنة الجامعية: 2024/ 2025

التصريح الشخصي

بعد الاطلاع على أحكام الأمر رقم 1082 المؤرخ في 2020/12/27 وخاصة المادة الثالثة منه، أصرح أن الأطروحةالتي قدمتها للحصول على شهادة الدكتوراه الطور الثالث، فنون، قسم الفنون البصرية وفنون العرض، تخصص دراسات في الفنون التشكيلية، من كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر، هي نتيجة جهدي الشخصي احترمن فيه أخلاقيات البحث العلمي وخاصة منها: تجنب السرقة العلمية واحترام خصوصية المبحوثين، وأتحملمسؤلية محتوياتها. كما أعلن أنه يسمح بالاقتباس منها شريطة الإقرار بذلك وفق قواعد المنهجية العلمية. وأؤكد أن نص أطروحتي تمت مراجعته لغويا من قبل مختصين.

فارح إلياس

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر لله

أتقدم بالشكر إلى أستاذتي ومشرفتي "منال قدواح" لسعة صدرها وعطائها وإشرافها على هذا العمل الذي لم تبخل علينا فيه بتوجيهاتها القيّمة

كما أتقدم بالامتنان إلى كافة أساتذة كلية الفنون والثقافة على دعمهم المشهود

دون أن ننسى أعضاء لجنة المناقشة، الذين نشكرهم على مرورهم وتصويباتهم للموضوع

والشكر والعرفان موصولان إلى كل من ساهم في إتمام هذا العمل حتى يرى النور.

شكرا لكم جميعا

إهداء

أهدي أطروحة الدكتوراه

إلى خالي "فوزي عاشور" الذي علمنا حب الكتاب وتقديره والداعم الأول للعلم في العائلة

مازن

- ملخص:

تشكل الذاتية في الفن أحد الجوانب الهامة في مجال الابداع الفني، وسرعان ما هيمنت هذه النزعة على المنجزات الفنية للفن الحديث والمعاصر فيما بعد، وامتدت هذه النزعة على نطاق واسع لتمس أعمال الفنانين من مختلف أنحاء العالم؛ وليست الجزائر في منأى عن هذا الامتداد الفكري الفني، فقد عرفت الساحة الفنية المحلية لوحات فنية تمثّل رسومات شخصية لعدد من الفنانين الروّاد، ويعتبر الفنان الجزائري أمحمد اسياخم أشهرهم من حيث بروز شخصيته في نزعته الذاتية، لذا كان توجُهنا إلى مسيرته الفنية مدروسا بعناية، ويتمثّل الهدف من دراستنا لأسلوبه وتقنيته في بناء لوحاته الذاتية في إبراز مكامن الجمال لمواضيعه ذات الأبعاد الذاتية، بالإضافة إلى محاولة تقديم أعماله وفق تحليل فني حديث يراعي السياق الروحي الذي وردت عليه أعماله الفنية.

لقد اعتمدنا في هذه الدراسة على ثلاثة مناهج (الوصفي، التاريخي، السيمولوجي) لفهم فصول هذا الموضوع، بالإضافة إلى المقاربة السيمولوجية في تحليل الأعمال الفنية. ومن خلال هذه الدراسة، توصلنا إلى أهم النتائج التي تتعلق بالفكر النقدي والفلسفي للفنان، وكذلك البعد النفسي الذي يتضح من خلال خطوطه وألوانه في تمثيلاته الشخصية. وربما أهم ما اكتشفناه خلال هذه الدراسة هو الانعكاسات السيكولوجية للفنان على أعماله الفنية، وهو أمر شائع الحدوث والذي اكتشفناه مع العديد من كبار الفنانين.

- **كلمات مفتاحية:** الفن التشكيلي، الذاتية في الفن، فن البورتريه، الجزائر، أمحمد اسياخم.

Abstract:

Subjectivity in art is one of the important aspects in the field of artistic creativity, and this tendency soon dominated the artistic achievements of modern and contemporary art later, and soon this tendency extended widely to affect the works of artists from around the world, and Algeria is not immune from this intellectual artistic extension, as the local art scene has known paintings representing the personal drawings of a number of pioneering artists, and the Algerian artist M'hamedIssiakhem is the most famous in terms of the emergence of his personality in his subjectivity. Therefore, our approach to his artistic career was carefully studied, and the aim of our study of his style and technique in building his self-portraits is to highlight the beauty of his subjective subjects, in addition to trying to present his work according to a modern artistic analysis that takes into account the spiritual context in which his artworks are received.

In this study, we have relied on three approaches (descriptive, historical, and semiological) to understand the chapters of this topic, in addition to the semiological approach in the analysis of works of art. Through this study, we reached the most important results related to the critical and philosophical thought of the artist, as well as the psychological dimension that is evident through his lines and colors in his personal representations. Perhaps the most important thing we discovered during this study is the psychological reflections of the artist on his artwork, which is a common occurrence that we have discovered with many leading artists.

- **Keywords**: Plastic art, Subjectivity in art, Portraiture, Algeria, M'hamed Issiakhem.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
- التصريح الشخصي	02
- شــكر وتقديـــر	03
- إهداء	04
- ملخص	05
- فهرس المحتويات	06
- قائمة الاشكال	10
1. مقدمة	**13**
- تمهيد	13
1-1- الاشكالية	13
1-2- التساؤلات	17
1-3- أهمية الدراسة	17
1-4- أسباب اختيار الموضوع	17
1-5- أهداف الدراسة	18
1-6- الدراسات السابقة	18
1-7- مصطلحات ومفاهيم الدراسة	25
1-8- حدود الدراسة	27
2. ثنائية جماليات العمل الفني والنزعة الذاتية عند محمد اسياخم	**31**
- تمهيد	31
2-1- النظريات الجمالية الحديثة	31
2-2- النزعة الذاتية	42
2-2-1- مبدأ الذاتية الداخليّة في العمل الفني	43
2-2-2- مبدأ الموضوعية في العمل الفني	44

2-2-3- خصائص الصورة الذاتية	45
2-2-4- الصوّر الشخصيّة في الأعمال الفنية كنزعة ذاتيّة	46
2-2-5- ماهية الصورة الذاتية	50
2-2-6- المراحل التاريخية لرسم "البورتريه"	52
2-2-7- أنواع البورتريه	60
2-2-8- أشهر البورتريهات الذاتية في تاريخ الفن التشكيلي الحديث	63
2-3- البورتريه كنزعة ذاتية في اعمال الفنان محمد اسياخم	74
2-3-1- عن أمحمد إسياخم	75
- نبذة تاريخية	75
- تكوينه	81
2-3-2- أعماله الفنية	82
- بعض اللوحات	82
- الطوابع البريديّة	87
2-3-3- مشاركاته الفنيّة	90
2-3-4- التكريمات والجوائز	90
2-3-4- فلسفته ورؤيته الفنية	91
2-3-5- النزعة الذاتية في أعمال إسياخم	95
2-3-6- المضمون من خلال تشكيلات الخطوط والألوان عند اسياخم	82
- الخطوط والأشكال في تصوير اسياخم	99
- المضمون في أعمال اسياخم الذاتية	101
2-3-7- سيميائية اللون في أعمال الفنان الذاتية	103
- خلاصة	110

3. الاجراءات المنهجية للدراسة **114**
3-1- مجتمع البحث وعينته 114
3-2- منهج الدراسة 115
3-3- ادوات البحث 119
4. التحليل السيميولوجي لنماذج من بورتريهات أمحمد اسياخم **123**
- تمهيد 123
4-1- تحليل لوحة "بورتريه ذاتي "01" 124
4-1-1- الوصف 125
4-1-2- القراءة التضمينية 132
4-1-3- نتائج التحليل 133
4-2- تحليل لوحة "بورتريه ذاتي"02" 134
4-2-1- الوصف 135
4-2-2- القراءة التضمينية 141
4-2-3- نتائج التحليل 142
4-3 - تحليل لوحة "بورتريه ذاتي"03" 144
4-3-1- الوصف 145
4-3-2- القراءة التضمينية 153
4-3-3- نتائج التحليل 154
4-4- تحليل لوحة "ماضي حاضر مستقبل" 156
4-4-1- الوصف 157
4-4-2- القراءة التضمينية 162
4-4-3- نتائج التحليل 163

4-5- تحليل لوحة "طفلة" 164
4-5-1- الوصف 165
4-5-2- القراءة التضمينية 169
4-5-3- نتائج التحليل 170
- خلاصة 170
5. خاتمة 173
5-1- عرض النتائج 173
5-2- مناقشة النتائج 174
5-3- التوصيات وافاق الدراسة 176
6. قائمة المصادر 179
7- ملاحق 186
- ملحق أ: مجموعة لوحات للفنان محمد اسياخم 186
- الملحق ب: المقال 194

فهرس الأشكال والصور

رقم الصورة	عنوان الشكل/ الصّورة	رقم الصفحة
01	منظر أمامي لتمثال نفرتيتي	53
02	نافورة زيوس في برنيني ، ساحة نافونا في روما ، إيطاليا.	54
03	جايوس يوليوس قيصر	55
04	مجسم لصورة ذاتية بأبعاد طبيعية من إخراج الفنان "بيتر بارلر"	56
05	صورة ذاتية للفنان تيتان	57
06	صورة لامرأة عجوز مع وشاح أخضر ، 1768.	59
07	لوحة رجل يرتدي سترة برتقالية	60
08	صورة ذاتية للفنان بيكاسو	61
09	صورة ذاتية للفنان ديلاكروا	62
10	صورة ذاتية للفنان إدوارد مانيه	62
11	لوحة جوديث وخادمتها	62
12	صورة لأم الفنان جيمس ماكنيل ويسلر باللون الرمادي والأسود	62
13	بورتريه ذاتي للفنان: "فليمنج جان فان إيك"	63
14	بورتريه ذاتي للفنان: "ليوناردو دافنشي"	65
15	بورتريه ذاتي للفنان: "جيورجيون"	66
16	بورتريه ذاتي: "كاثرينا فان هيميسن"	67
17	بورتريه ذاتي للفنان: "أنطوان فان دايك"	68
18	بورتريه ذاتي للفنان: "ديفيد بايلي"	69
19	بورتريه ذاتي للفنان: "فنسنت فان غوغ"	70
20	بورتريه ذاتي للفنان: "فريدا كاهلو"	72
21	بورتريه ذاتي للفنان: "بابلو بيكاسو"	73
22	صورة شخصية لـ: أمحمد إسياخم	75
23	صورة جماعية (نادرة) لعائلة الفنان أمحمد إسياخم	76

رقم الصورة	عنوان الشكل/ الصّورة	رقم الصفحة
24	صورة تذكارية للقاء الفنّانين محمد راسم وأمحمد اسياخم	78
25	صورة لإحدى رسوم اسياخم بجريدة الجزائر الجمهورية	81
26	لوحة محاكمة جميلة بوحيرد (إسياخم)	83
27	لوحة في ذكرى ... (إسياخم)	84
28	لوحة منظر من بلاد القبائل (إسياخم)	85
29	لوحة الأرملة– إسياخم	86
30	عيّنة لأوراق نقدية من إنجاز إسياخم	87
31	الطوابع البريدية التي أنتجها إسياخم	89
32	لوحة الجراح (إسياخم)	95
33	نموذج عام للخطوط ودلالاتها على نطاق واسع في أعمال الفنان الذاتية	100
34	شكل يوضّح توظيف القيم اللونية الزرقاء في أعمال الفنان	105
35	شكل يوضّح توظيف القيم اللونية الحمراء في أعمال الفنان	106
36	شكل يوضّح توظيف القيم اللونية الصفراء في أعمال الفنان	107
37	شكل يوضّح توظيف القيم اللونية الرمادية في أعمال الفنان	109
38	"بورتريه ذاتي 01" (إسياخم)	124
39	صورة توضّح حدود الخطوط الرئيسية في العمل الفني	126
40	صورة توضّح القيم اللونية الأساسية في فضاء العمل الفني	129
41	صورة توضّح تدريجات الوان المغرة الأساسية في العمل الفني	129
42	صورة توضّح تدريجات الرماديات الملوّنة الأساسية في العمل الفني	130
43	"بورتريه ذاتي 02" (إسياخم)	134
44	صورة توضّح حدود الخطوط الرئيسية في العمل الفني	137
45	صورة توضّح القيم اللونية الأساسية في فضاء العمل الفني	139
46	صورة توضّح يوضّح توزيع الصباغ الأساسية في في فضاء العمل الفني	140
47	"بورتريه ذاتي 03" (إسياخم)	144

رقم الصورة	عنوان الشكل/ الصّورة	رقم الصفحة
48	صورة توضّح حدود الخطوط الرئيسية في العمل الفني	147
49	صورة توضّح القيم اللونية الأساسية في فضاء العمل الفني	150
50	صورة توضّح توزيع الصباغ الأساسية في في فضاء العمل الفني	151
51	لوحة "ماضي حاضر مستقبل" (إسياخم)	156
52	صورة توضّح حدود الخطوط الرئيسية في العمل الفني	158
53	صورة توضّح توزيع الصباغ الأساسية في فضاء العمل الفني	161
54	لوحة "طفلة" (إسياخم)	164
55	صورة توضّح يوضّح التكوين الكلاسيكي المائل لعناصر اللوحة	166
56	صورة توضّح توزيع الصباغ الأساسية في فضاء العمل الفني	168

مقدمة

- تمهيد:

منذ بداية القرن العشرين، زاد الاهتمام بتصوير الأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية في الفنون البصرية، وقد قام العديد من الفنانين بتجسيد نهاية ثقافة الذاكرة وتلاشي التأريخ في أعمالهم الفنية المختلفة، لتختلف المناقشات حول الأحداث التاريخية في الفن وتأثيرها ومعالجتها لتحظى بتقدير نقدي، لتظهر هذه المناقشات بشكل متزايد بسبب التغيرات المتعددة التي شهدها المشهد الفني خلال هذه الفترة، والتي أثرت بشكل كبير على تفكير الفنانين وأفكارهم حول مضمون وشكل اللوحة الفنية، وهذا من خلال اعتماد أساليب وتقنيات جديدة في التصوير باستخدام مواد مختلفة.

لقد أصبح الارتباط بين الرؤية والتاريخ مشكلة رئيسية في الفنون البصرية، لتتناول الأسئلة الأساسية في الفنون والعلوم البصرية تعبير الصور وتأثيرها، ويمكن فهم دراسة التاريخ في الفنون البصرية على أنها استعارة للأسئلة التي تنتقد التمثيل وتاريخ الصور نفسها، هذا الارتباط يتجاوز قيمة المجردة ويتم إثباته من خلال التشخيصات الشائعة والدراسات الحديثة حول فلسفة الصورة المعاصرة.

1-1- اشكالية الدراسة:

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ظهرت حركات مختلفة حيث انفصلت اللوحة عن الواقع الملموس بشكله الحسي، وقد كانت تجربة انفصال اللون عن التمثيل الواقعي التي يمكن تلمسها بالحواس أساسًا للمدرسة الانطباعية، ومن ثم المدرسة الوحشية المشحونة عاطفيًا، وبعدها التعبيرية، وتُعرف هذه الحركات أيضًا بأنها أساس الفن التجريدي، وتعتبر دراسات اللون والضوء للانطباعيين بداية للفن التجريدي.

وقد تم إنشاء الإبداعات الأولى فعليا في اتجاه التجريد والفن التجريدي بين عامي 1904 و1906 من قبل الفنان الفرنسي بول سيزان الذي أظهر "أسلوبًا تكعيبيًا" أوليًا في مناظره الطبيعية، ثم قام جورج سوراه بتطوير المناظر الطبيعية ذات الشكل الهندسي المستوحاة من بول سيزان، وكان يسعى أيضًا إلى ابتكار طريقة جديدة ومختلفة لتصوير الحقيقة الملموسة، ومن بين الفنانين الذين اكتشفوا الفن التجريدي مبكرا كان فاسيلي كاندينسكي، الذي وجد فيه "الخارق للطبيعة والإلهي"، حيث رأى أنه "موجود بشكل طبيعي في كل شيء".

على الرغم من ظروف الاستعمار لم تكن الجزائر بعيدة عن التأثيرات الفنية، فقد ساهم عدد من الفنانين الغربيين القادمين إلى الجزائر في ظهور هذه التفاعلات الفنية، جنباً إلى جنب مع الفنانين

الجزائريين الذين تلقوا دروساً في الفن من المعلمين المحليين وأيضاً الذين أكملوا تعليمهم الفني في المعاهد الغربية وعادوا إلى الجزائر، بينما كان الفنانون العصاميون الذين كانوا نشطين في ذلك الوقت يعملون بمواردهم الخاصة حيث كانوا يرسمون المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة ويتناولون مواضيع مختلفة عن تلك التي كان يركز عليها الفنانون الأجانب، والذين تم ملاحظة عدم تناولهم للمواضيع الإنسانية لعد الخروج عم الروح الاستعمارية التي كانت تسيطر على البلاد.

لم يمنع كل هذا وغيره من ظهور تجارب فريدة ورائدة في مجال الرسم والتصوير، ومن بين هذه التجارب، تأتي أعمال الأخوين راسم كواحدة من أبرز النماذج، فقد كان محمد راسم رائدًا في فن المنمنمات، خاصة وأنه وظّف في جل لوحاته عناصر الهوية والتراث الشعبي، وظهر تأثير الفن الغربي والفلسفة في أعمال كل من ازواو معمري، عبدالرحمن ساحولي، وعبدالحليم همش ،بالإضافة إلى تأثيرات الفن الاستشراقي على أساليبهم الفنية.

هناك أيضا أسماء أخرى ذات وزن كبير في الساحة الفنية المحلية، أمثال: باية محي الدين التي عرفت بأسلوبها الفطري في تشكيل لوحاتها الفنية المستوحاة من البيئة المحيطة بها، لتعيد تشكيلها وفق نظرة فنية جديدة تعطيها حيوية من خلال الاشكال والالوان الموظفة، ويلاحظ في هذه الفترة غياب الاعمال النحتية نظرا لعدة عوامل لعل اهمها الدين ثم ظروف الاستعمار التي لم تساعد على ذلك، بالإضافة الى الثقافة التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

كما ظهر اسم محمد خدة الذي اتبع النهج التجريدي في تشكيلاته الفنية، وقد عرف عنه اسلوبه التعبيري المتميز في بناء مضامين أعماله الفنية، ويعتبر خدة رائدا للتجريدية في الجزائر حسب العديد من الكتابات خاصة وأن أسلوبه هو من فرض ذلك، في الفن التعبيري أيضا برز اسم اسياخم كتجربة فريدة في عالم التجريد، خاصة في ظل ارتباط مواضيع اعماله الفنية بالمأساة والمعاناة التي لازمته طيلة حياته، وهي الظروف التي انعكست الوانها وفكرها على مضامين لوحاته، ويلاحظ تأثير أسلوب اسياخم الفني فيما بعد على ثلة من الفنانين الذين جاءوا من بعده.

في السنوات الأولى للاستقلال، تراجع النشاط الفني بشكل كبير في مجال الفنون البصرية، واقتصر ظهور الفنانين على المدن الكبرى مثل الجزائر العاصمة ووهران وقسنطينة. ومع مرور الوقت، شهدت هذه الفنون ازدهارًا وانفتاحًا على العالم الفني بأساليب وتقنيات متنوعة، وقد ظهرت العديد من الأسماء الفنية والأعمال الفنية المتنوعة، بالإضافة إلى الحركات الفنية مثل جماعة أوشام، جماعة الخمس والأربعون، جماعة مسك الغنائم وغيرها، حيث تباينت آراء هذه الحركات ومواقفها تجاه

المشهد التشكيلي السائد في ذلك الوقت، كما كانت إنتاجاتها كثورة على النمط الغربي الذي فرض نفسه في وقت مبكر.

توالى بعدها ظهور أسماء فنية أخرى في الساحة الفنية حتى يومنا هذا، وتتزايد الإنتاجات الفنية بشكل كبير، مع الإشارة إلى السيطرة الكبيرة للأسلوب التجريدي في معظم التجارب. وربما يعود هذا التأثير بشكل رجعي إلى ممارسة الرواد البارزين على رأسهم خدة واسياخم. هذا الأخير الذي تعد ممارسته رائدة بين عدد كبير من الفنانين من خلال ضربات الريشة وطريقة توزيع واختيار الألوان، ولعل هذا التأثير راجع كذلك عمق فلسفة الفنان في التعامل مع مواضيعه المتعددة ذات الشخوص الحزينة والكئيبة، وهي الأعمال التي تعكس في مجملها النزعة الذاتية للفنان بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

وتعني الذاتية في الفن التفرد والإبداع والعاطفة التي تجعل للفنان خصوصية من خلال لمسة متفردة تبرز ذاته وشخصيته التي تكونت بدورها من المجتمع والدين والثقافة والقيود المادية واختلالات الشخصية وحتى مشكلات الصحة العقلية.

لقد اتجه الفن شيئا فشيئا الى الارتباط بالذات المبدعة، وكسر القوالب الكلاسيكية للوصول إلى مجموعة واسعة من المشاعر والأفكار وطرق التعبير، والذهاب لاستكشاف الحياة والوجود برؤية خاصة يعبر عنها الفنان بجرأة بالغة دون الخوف من التحوير في الموضوع ولا في الشكل من اجل نقل تجربته الذاتية لما في داخله وما يحيط به، للحصول على عمق ذاتي حقيقي ومن هذا المنطلق ومع مرور الوقت، كان هناك نمو هائل في الإنتاج الفني، وبالتالي في عدد الحركات الفنية والتيارات الفكرية.

مع مرور الزمن والتغير السريع للأساليب الفنية اتجه الفن أكثر الى النزعة الذاتية ولم يعد يرى الموضوع كما هو في الحقيقة بل كما تراه ذات المبدع، بأبعاد قد تكون مختلفة تماما عن الواقع وهذا ما حدث في الفن التشكيلي الجزائري فقد طرأت عليه تغييرات كبيرة عبر الزمن، وذلك بسبب مرور الجزائر بحقب تاريخية متباينة، بداية من عصور ما قبل التاريخ مرورا بالحضارات القديمة وفترة الإسلام ثم الاستعمار وصولا الى فترة ما بعد الاستقلال، وقد تخلل هذه الحقب بروز أسماء بارزة ممن كانت لهم بصمة واضحة لخلق هوية تشكيلية جزائرية أمثال محمد اسياخم ومحمد خدة وبشير يلس وغيرهم من الذين جلبوا وطوروا أساليب فنية جديدة تعبر عن روح العصر والذات المبدعة.

في هذا السياق، كانت تجارب الفنانين الذاتية نادرة في تلك الفترة، ولعلّ اهم التجارب الجزائرية التي تم فيها التعبير عن الذاتية في حالة نقية هي تجربة اسياخم الفنية، والتي لا تسعى للوصول إلى الموضوعية والحقيقة. فكانت بمثابة تعبير مباشر عن تلك اللحظات الشخصية والتي لا يمكن لأي موضوعية أن تلتقطها وتستوعبها، وهي ذاتية وعالمية على حد سواء وغير قابلة للتكرار.

ففي اعماله يمكننا رصد الاستنتاجات السياسية أو التاريخية التي توصل إليها، فهي نقل لما رآه وعايشه بشكل شخصي، وكيف عبر عن ذاته في أكثر جوانبها خصوصية ونقل المشاعر والعواطف، وذهب الى اشكال تعبير نابعة من نظرته الذاتية الى الأشياء وعن تجاربه الشخصية ونفسيته ومجتمعه وأسرته ومحيطه انطلاقا من ذاته، وهي الجوانب التي أكدت لنا مرة أخرى على تسليط الضوء في دراستنا هذه نحو البورتريه كفن مستقل بذاته عن سياقات التجارب الفنية السطحية، مع التركيز على فكر الفنان اسياخم من خلال بورتريهاته الخمس التي اخترناها كنماذج للتحليل ضمن فصول دراستنا هذه، وهي "بورتريه ذاتي 01"، "بورتريه ذاتي 02"، "بورتريه ذاتي 03"، "ماضي حاضر مستقبل"، و"طفلة".

يتناول الحديث في المناقشة في هذه النقطة بشكل خاص طرح سؤال حول كيفية ربط فن البورتريه بالكتابات النقدية والانعكاسية التي تعبر عن الرغبة في وضع كتابات تاريخية جديدة و"بديلة" وإعادة تقييم العمل الفني في الساحة الفنية والثقافية الجزائرية، ويتطلب ذلك بلا شك كفاءة نقدية خاصة في التعامل مع مختلف أشكال الأعمال الفنية البصرية، وهذا يتطلب أيضًا إعادة تقييم لأعمال امحمد اسياخم شرط أن لا تكون مستقلة عن الممارسات الفنية بشكل متقدم أو مستقل عن المجتمع والسياق الذي جاءت عليه، بل وجب تفهمها في سياقها التاريخي.

من هنا وتأسيسا على ما سبق نطرح إشكالية رئيسية ترتبط بالنزعة الذاتية في الفن التشكيلي عموما وبتجارب الفنان الجزائري اسياخم خصوصا، والإشكالية التي نطرحها كالتالي:

- كيف تجلت النزعة الذاتية في الاسلوب التعبيري للفنان امحمد إسياخم؟

1-2- تساؤلات الدراسة:

تنطلق الدراسة الحالية من التساؤل الرئيسي الآتي: ما هي تجليات النزعة الذاتية في أعمال الفنان امحمد إسياخم؟ وللإجابة على هذه الإشكالية والإحاطة بها يتحتم طرح مجموعة من التساؤلات الفرعية كالتالي:

- فيما تتمثل المظاهر التقنية والاسلوبية التي تبرز ذات الفنان عند محمد اسياخم؟
- ما هي الظروف التي أدت الى تشكيل أسلوب محمد اسياخم؟
- ماهي العلامات التشكيلية التي تبرز ذات الفنان عند محمد اسياخم؟
- ماهي العلامات التضمينية التي تبرز النزعة الذاتية في لوحات الفنان محمد اسياخم المدروسة؟

1-3- أهمية الموضوع:

- تتمثل أهمية الموضوع في رصد ودراسة جانب مهم في مجال الابداع الفني وهو النزعة الذاتية باعتبارها السائدة والمهيمنة على الفن الحديث والمعاصر، فبعد عصر التنوير اتجه الفن الى التفتيش في الذات المبدعة والابتعاد عن القواعد الاكاديمية الكلاسيكية، ولدراسة الظاهرة لا بد من الرجوع الى أسباب تشكيلها حتى يتسنى لنا فهمها.
- أهمية النزعة الذاتية في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر وبتطرقنا لها كموضوع للدراسة سنتطرق حتما الى العوامل النفسية والاجتماعية والسياسية وحتى الجسمانية وغيرها مما يسمح لنا بتقديم رؤية شاملة حول العمل الفني من منظور عميق.

1-4- أسباب اختيار الموضوع:

ان اختيارنا لموضوع الدراسة نابع من اعتبارات ذاتية وموضوعية نذكر منها:

1-4-1- الاسباب الذاتية:

- الميل الشخصي لموضوع الدراسة والرغبة في دراسته.
- رصد النزعة الذاتية في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر.
- حداثة الموضوع وأهميته.

1-4-2- الاسباب الموضوعية:

- تسليط الضوء على الجانب الذاتي في اعمال الفنان محمد اسياخم.
- توضيح مفاهيم جديدة تسهم في فهم العمل الفني ودوافعه.

- التعرف على اعمال محمد اسياخم وتقديمها من منظور حديث.

1-5- أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة بشكل عام الى ابراز العلاقة بين النزعة الذاتية والفن التشكيلي الجزائري المعاصر، واهداف أخرى كالتالي:

- التعرف على النزعة الذاتية في الفن.
- المظاهر التقنية والأسلوبية التي تبرز ذات الفنان.
- ابراز الذاتية في اعمال اسياخم الفنية.
- التعرف على الظروف التي أدت الى تشكيل أسلوب محمد اسياخم.

1-6- الدراسات السابقة:

1-6-1- الدراسة الأولى:

القيم التعبيرية في اعمال الفنان محمد اسياخم، يوسف خوجة هشام، عباس شارف، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، مجلة جماليات، المجلد 01، العدد 05 (2018)، ص 29- 46، (مقال علمي)

- ملخص البحث:

تناول هذا المقال التعريف بالقيمة في شقّيها الفني والتشكيلي، وذلك بارتباطها بالفن التعبيري والحركة التعبيرية تحديدًا. هذا، وتُركّز الدراسة على المسار الفني للفنان امحمد اسياخم، حيث توقف الباحث عند لوحتين من أعمال الفنان (لوحة احياء ذكرى1969، ولوحة شمس سوداء 1969)، وذلك قصد تحليل القيم الفنية والتعبيرية الموجودة فيهما. لقد وظف في هذا المقال الأداة الوصفية التحليلية في تحليل اللوحتيْن، وختم المقال بخاتمة أجاب فيها على التساؤل المطروح في الإشكالية.

- إشكالية الدراسة:

- ما هي القيم التعبيرية التي نستخلصها من اعمال الفنان محمد اسياخم بناء على شكلها ومواضيعها؟

- منهج الدراسة:

- الوصفي التحليلي.

- اهم نتائج الدراسة:

- جل اعمال الفنان اسياخم تحمل قيما فنية وتعبيرية وجمالية مستوحاة من الحياة اليومية التي كان يعيشها الفنان.
- أسهم الفنان في تطوير الاتجاه التعبيري في الفن التشكيلي الجزائري وهذا بإنجازه مجموعة من الاعمال الفنية التشكيلية التي تنتمي الى هذا الاتجاه الفني.
- اعماله الفنية مشبعة بالقيم التعبيرية والدلالات والرموز التي توحي بان الفنان عبر عن حالة اجتماعية بأسلوب خاص.

1-6-2- الدراسة الثانية:

يوسف خوجة هشام، النزعة التجريدية في الفن التشكيلي الجزائري الحديث: مقاربة جمالية في أعمال الفنان امحمد اسياخم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون تخصص الجماليات الفنية البصرية، *جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الادب العربي والفنون، قسم الفنون، السنة الجامعية 2020/ 2021*

- ملخص الدراسة:

يتلخص موضوع البحث حول دراسة جمالية الفن التجريدي الجزائري المعاصر، من خلال أحد رواد النزعة التجريدية: الفنان أمحمد إسياخم، حيث تنصب هذه الدراسة على النسق الجمالي ألعمال الفنان وفلسفته الفنية في التكوين والتشكيل الفنيين جملة الأشكال البصرية والرمزية الموظفة في لوحات الفنان، وتجليات التوتر النفسي في هذه الأعمال الفنية. ونستند في هذه الدراسة إلى المنهجين الإستطيقي والنفسي في تحليل بعض النماذج التجريدية عند الفنان أمحمد اسياخم.

- إشكالية الدراسة:

- ما هي القيم الجمالية والفنية التي نستخلصها من أعمال الفنان اسياخم التجريدية؟ وما هي الموضوعات التي تناولها في تجريدياته؟

- تساؤلات الدراسة:

- لماذا اختار الفنان الفن التجريدي تعبيرا فنيا عن حالته النفسية في بعض لوحاته؟

- ما هي المعاني التي تحملها تلك الخطوط وألشكال والالوان المختلفة في لوحات الفنان اسياخم؟
- ما هي القيم الجمالية التي نستخلصها من أعمال الفنان أمحمد اسياخم وتأثيراتها الجمالية على الفن التجريدي الجزائري الحديث؟
- ما مدى التأثيرات الفنية التي جسدتها أعمال هذا الفنان على الفن التجريدي الجزائري الحديث؟

- منهج الدراسة:

- وظف الباحث منهجيين في هذا الموضوع المنهج الجمالي والمنهج الوصفي التحليلي.

- أهم نتائج الدراسة:

- يتضح أن تجربة الفنية للفنان أمحمد اسياخم وأعماله لم تلق العناية الكافية من الدراسات وخاصة في الدراسات العليا، وإن وجدت فهي تعد على الأصابع، فالفنان اسياخم يعتبر من جهابذة الفن التشكيلي الجزائري ومن رواد النزعة التجريدية في الجزائر، والكثير من أعمال الفنان تميل إلى التجريد خاصة تلك التي تطرقنا إليها في هذا البحث المتواضع.
- تنوعت أعمال الفنان اسياخم بين التجريدية والتعبيرية وهذا راجع للوسط الفني الذي كان يعيش فيه، فبعد الاستقلال تغيرت فكرته حول الفن التشكيلي، وحاول أن يقدم تجربة تشكيلية متميزة في تكويناتالتجريدية وفي أسلوبه الفني.
- إن أعمال الفنان هي التي صنفته من بين كبار الفنانين التجريديين الجزائريين، وهو خاصة تجريدياته الفنية، فقد تفوق الفنان اسياخم في الأمر الذي دفعنا لدراسة أعماله الفنية و تقديم الفن التشكيلي الجزائري انطلاقا من النزعة التجريدية التي تعتبر من أهم الاتجاهات الفنية التي نالت الجزء الأمثل في الوسط الفني.

1-6-3- الدراسة الثالثة:

حمزه تريكي، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة بالجزائر واشكالية التلقي، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، تخصص تقنيات التلقي في فنون العرض، اشراف ا.د نوال حيفري، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الادب العربي والفنون، قسم الفنون، السنة الجامعية 2020/ 2021.

- ملخص الدراسة:

لا شك في أن بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة في الجزائر تسير وفق مدارس الحداثة وما بعد الحداثة، والتي انبثقت عن عدة نظريات فلسفية أبرزها نظرية "الفن للفن"، وهو ما أدى إلى حدوث أزمة في التلقي بالنظر إلى الميولات الغامضة للتشكيلي وذاتية التجربة البصرية، فالفنان يرسم لأجل الرسم قصد إثارة المتعة مع إهمال الموضوع في بعض الأحيان ومنه عدم الاهتمام بالبلاغة التشكيلية ومقوماتها من شبه ومحاكاة ومختلف القيم التشكيلية.

وبغياب أدوات محددة ومعينة لتحليل العمل الفني المعاصر الذي لا يحمل على العموم رسالة محددة وواضحة و هو ما ترتب عن ذلك من وجود هوة ما بين المتلقي والعمل الفني، وهذا لما تمثله بنية اللوحة التشكيلية من مربط الفرس في عملية تلقي مختلف الرسائل البصرية التي يحويها العمل الفني.

في ظل هذه الاضطرابات لم تتخذ الجهات الوصية في ميدان الفنون عامة من معاهد وجامعات وجمعيات ثقافية وما إلى ذلك بصفتها الطرف الرئيسي في إنجاح عملية التلقي أي إجراء فعلي ضمن المناهج الدراسية المسطرة قصد وضع خطة دراسية تتضمن إبراز وإعطاء طرق تحليل الأعمال الفنية المعاصرة وكيفية كشف مضامينها من خلال القيم التشكيلية المتضمنة داخل العمل الفني نفسه، وهو ما ينتج عنه اكتساب فكر فني بصري معاصر.

- إشكالية الدراسة:

- كيفية تأثير بنية العمل الفني التشكيلي المعاصر على عملية التلقي؟

- تساؤلات الدراسة:

- ما المقصود بالبنية التشكيلية في العمل الفني المعاصر؟
- ما المقصود بالمعاصرة في الفن التشكيلي؟
- ما هو الدور الذي تلعبه العناصر التشكيلية في إنجاح عملية التلقي؟

- منهج الدراسة:

- اعتمدت الدراسة على منهجين أساسيين حسب طبيعة الموضوع وهما المنهج السيميائي والمنهج التاريخي وهذا تماشيا مع طريقة التعامل مع الموضوع.

- أهم نتائج الدراسة:

- الفنان يمثل ثقافة عليا تخص المحترفين وانه أحد عناصر التعبير
- مواكبة الفنانين الجزائريين لمختلف الحركات الفنية العالمية
- مساهمة الفن الجزائري في تأصيل الهوية لدى المتلقي
- تنمية الذوق الجمالي وتطويع ملكة استقباله
- الفن التشكيلي الجزائري اظهر بصمة واضحة في الحركات التشكيلية العالمية من خلال اعمال نخبة من الفنانين.

1-6-4- الدراسة الرابعة:

الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال اعمال الفنان التشكيلي مقدس نور الدين، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الفنون تخصص دراسات في الفنون التشكيلية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، كلية الاداب واللغات، قسم الفنون، اعداد مقدس حفيظة، اشراف ا.دطرشاوي بلحاج، 2018/2017.

- ملخص الدراسة:

تبحث الأطروحة المعنونة بالخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال أعمال الفنّان "مقدس نورالدين" عن ما يتعلّق بمجمل المسارات والتحوّلات الّتي مرّ بها تاريخ الفن في الجزائر بلغة مرئية في خطاب تشكيلي، منذ العصر البدائي إلى الخطاب المعاصر في القرن الواحد والعشرين، والّذي شمل هذا الأخير مختلف التقنيات وتناسب مع التطوّر التكنولوجي والعولمة، والرّقمنة، مع التوسع في أسلوب فنّ البيكسال الّذي تميّزت به أعمال الفنّان الجزائري "مقدس نورالدين".

- إشكالية الدراسة:

- ما هي قواعد الخطاب التشكيلي في الاعمال الفنية، وعلى أي أساس نحدد القيم الجمالية لقراءة الاعمال الفنية المعاصرة.

- منهج الدراسة:

- المنهج التاريخي، المنهج التحليلي والسيميائي

- اهم نتائج الدراسة:

- مر الخطاب التشكيلي بعدة تحولات ارتبطت فيها الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية، ولكل عنصر من مكونات الخطاب في العمل الفني لغة رمزية تحمل القدرة على اثارة الانفعال الجمالي والرسالة الفنية من خلال العلامات التي تحمل خطابها التشكيلي.
- رسخت الحضارة العربية الفنون الإسلامية بالجزائر وشكلت مصدر اهتمام للفنان التشكيلي الجزائري
- ابداع الفنان الجزائري في فن الحروفية خاصة مع بداية القرن الواحد والعشرين
- تاثر الفنانين الرواد بالمدرسة الفرنسية من حيث التقنية والتطبيق
- تعدد الخطاب في القرن الواحد والعشرين ليشمل مختلف التقنيات

1-6-5- الدراسة الخامسة:

الرمز في أعمال أمحمد اسياخم، يوسف خوجة هشام، عباس شارف، برلين، مجلة المركز الديمقراطي العربي، المجلد 04، العدد 13 (2020)، ص 352-364، (مقال علمي)

- ملخص الدراسة:

في هذا المقال تم تفكيك بعض الرموز الموجودة في الفن التشكيلي الجزائري الحديث وخاصة لدى الفنان أمحمد إسياخم (1928 – 1985)، وكذا الدلالات التي تحملها أعماله الفنية المنجزة، مركزين على الجانب الجمالي لهذه الرموز ومضامينها الفنية ذات الأبعاد النّفسية. ولقد اعتمد الباحث في بحثه هذا على المنهج الإستيطيقي من خلال الأدوات الوصفية التحليلية في مقاربة لوحتين من أعمال الفنان.

- إشكالية الدراسة:

- ماهي القيم الرمزية التي يمكن أن نستخلصها من أعمال الفنان أمحمد اسياخم؟

- تساؤلات الدراسة:

- ما مدى رواج أعماله بين الأوساط الشعبية؟

- **منهج الدراسة:**

- اتبع الباحث المنهج الوصفي في دراسته هذه في شقها النظري، بينما كان المنهج السيميائي كطريقة للتعامل مع الإطار التطبيقي

- **أهم نتائج الدراسة:**

- يمكن القول بأن الفنان أمحمد اسياخم قد استخدم مجموعة من الرموز والقيم الرمزية والتي تجسد وتثبت وتبين بيئة ومجتمعا كان تحت سيطرة وامرة مستعمر وشعب مقهور، فتلك الرموز والدلالات الفنية التي وضعها الفنان في لوحاته المختلفة لم تخرج عن الاطار العام للبيئة التي كان يعيش فيها اسياخم.

إن أوجه الاستفادة من الدراسة السابقة في الدراسة الحالية تكمن في تناول جوانب من موضوعنا ذلك يطلعنا على مدى انتشار الموضوع وإدراك جوانب التشابه والاختلاف مع الموضوعات الأخرى وذلك للإثراء موضوعنا وتفاديا لتكرار نفس العناصر وتناول جوانب أخرى. ان الذاتية في الفن لم نجد دراسات سابقة فيها رغم بحوثنا المعمقة في هذا الشأن وتقتصر الموضوعات والدراسات التي بين أيدينا على المتغيرات الأخرى من بحثنا وهي الفن التشكيلي الجزائري المعاصر والفنان محمد اسياخم.

على العموم، كانت الاستفادة من الدراسات السابقة ضرورية لفهم موضوعنا بشكل أفضل، خاصة فيما يتعلق بالجانب العلمي والفني في مناقشة مسيرة لفنان أمحمد إسياخم، حيث تم الاعتماد من خلال الدراسة الأولى على مفاهيم أساسية لتحديد المسار الفني للفنان، ومنه فهم السياق الذي تم فيه إنتاج أعماله التعبيرية والقيم الفنية التي تحملها. أما الدراسة الثانية، فقد تم الاستفادة منها لفهم الجوانب الجمالية للأسلوب التجريدي في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، وخاصة النزعة التجريدية التي ساهمت في بناء خطة البحث بشكل متوازن أيضا تم الاستفادة منها في صياغة الأسئلة الفرعية. بالإضافة إلى ذلك، تناول الباحث الانعكاسات النفسية في لوحات الفنان أمحمد إسياخم، مما أدى في مناقشتنا لموضوع دراستنا إلى تحليل جديد ونقاش متجدد حول أعماله والتأثيرات السيكولوجية التي تظهر من خلالها.

تم الاستفادة بشكل خاص من الدراسة الثالثة في الفصل الرابع، حيث تم اعتماد منهجية تحليل شبكة التحليل السيميولوجي. حيث قام الباحث بتفصيل المصدر في التحليل السيميولوجي للأعنال

الفنية للمؤرخ والفيلسوف "لوران جيرفيرو"، بالإضافة إلى مفهوم التحليل الفني وإجراءاته، كما تم الاستفادة من الدراسة هيكلة الرواد الفن التشكيلي الجزائري بشكل تسلسلي، مما ساهم في فهم تنوع الأساليب الفنية في الممارسة التشكيلية. أما الدراسة الرابعة، فقد تم الاعتماد من خلالها على المسارات والتحولات التي مر بها تاريخ الفن في الجزائر، وخاصة الرؤية الفلسفية للفن الجزائري في العصر الحديث من زاوية نقدية، وقد كان هذا محفزًا للتعمق في فلسفة الفن وتوظيفها بشكل محكم في الفصل الأول من الدراسة.

بينما لعبت الدراسة الخامسة أيضًا دورًا فاعلاً في رؤيتنا النقدية للأعمال الفنية، حيث ساهم المقال الموسوم " الرمز في أعمال أمحمد اسياخم" في تعزيز فهمنا الجيّد لمعاني ودلالات الرموز في أعمال الفنان، والتي جعلتنا نركز على تحليل الرمز من خلال الشكل واللون وإبراز تأثيراته السيميائية على المتلقي في فصول البحث.

على العموم توجد اوجه توافق وأوجه اختلاف ما بين الدراسات السابقة التي اعتمدنا عليها وما بين موضوع دراستنا، في حين تظهر أوجه التوافق في الكثير من الخلفيات النظرية تجاه مسيرة الفنان التشكيلي امحمد اسياخم، بالإضافة الى الأبعاد الفلسفية في التعامل مع لوحات الفنان تشكيليا وما الى ذلك من الايحاءات البصرية المتضمنة في العمل الفني والتي يعد الفنان مصدرها الرئيسي، بالإضافة الى الاجماع على ان اسلوب الفنان متميز وأن الدراسات لم تنصفه حق الإنصاف أما أوجه الاختلاف فتكاد تكون شاسعة نوها ما، خاصة من حيث التركيز على المنهج السيمائي وهذا لخصوصية هيكل دراستنا واستفراده بموضوع الذاتية في اعمال الفنان وفق رؤية وتحليل عميقين ونابعين من المناقشة الثرية لعدد من المصادر الهامة قصد استنباط المادة العلمية الهامة، ومن جهة أخرى تم التركيز على الذاتية ومناقشتها تسلسليا مما يعطي فهما اعمق لمفهوم الذاتية في الفن وترسيخه في ذهن المتلقي.

1-7- مصطلحات ومفاهيم الدراسة:

1-7-1- المدرسة التعبيرية:

التعبيرية هي فترة فنية نشأت في أوائل القرن العشرين في فرنسا وتطورت في ألمانيا، وتمتد رسميًا من عام 1905 إلى 1925، وقد كان التركيز في هذا النمط الفني على التعبير عن العواطف والتمثيل الجديد في الفضاء الفني، حيث حاول الفنانون التعبير عن رؤيتهم الشخصية للواقع باستخدام الألوان المتباينة والأشكال المجردة في غالب الاحيان، ومن بين أبرز الفنانين في هذه الحقبة: "فنسنت

فان غوخ، بول غوغان، بول سيزان" وغيرهم، وتجدر الاشارة الى ان التعبيرية قد تطورت من الانطباعية نتيجة لعدة عوامل، مما أعطى لهذا النمط الفني سماته الخاصة فيما بعد.

إن أهم ما يميز اللوحات التعبيرية هو طريقة التعبير المباشرة عن المشاعر، ويمكننا مشاهدة ذلك من خلال أول لوحة تعبيرية فعليا (قبل الظهور الفعلي للتعبيرية) للفنان إدوارد مونش والموسومة بـ "الصرخة، 1893"، وهي لوحة مليئة بالمشاعر والأحاسيس التي وفق الفنان في ابرازها عن طريق الخطوط والألون بشكل أساسي، بينما كان التعبير عن الذاتية والنظرة العميقة للواقع وللعالم من بين اهم مبادئ التعبيرية، وهي المشاهد التي نقلت ملامح الفرح والحزن أو الألم والخوف...، قصد تحريك مشاعر المتلقي عاطفيا. (طارق، 2006، صفحة 30)

استخدم فنانو المدرسة التعبيرية في أسلوبهم الفني الجديد الألوان القوية مع التأكيد على تباينها وطريقة وضعها على فضاء العمل الفني، لذلك غالباً ما نشاهد غياب المكملات اللونية التي لها أيضاً دلالاتها الخاصة، ويعود ذلك إلى التركيبة المختلفة للألوان التي تتماشى ضمن سياقات الانفعالات الحسية المختلفة، وخاصة العاطفية. وعلى سبيل الذكر يمكن أيضًا رؤية هذه التناقضات القوية والتلاعب بالألوان في مختلف لوحات الفنان امحمد اسياخم، حيث يتناقض اللون الأزرق البارد للطبيعة المحيطة مع اللون الأحمر الداكن والحيوي للأشكال المجردة.

1-7-2- الذاتية في الفن:

تتجلى فكرة التصورات الذاتية في الفن من خلال رغبة الفنان في تقديم عمله الفني بشكل يعكس حالة الإدراك والتعبير عن مضمونه، فالفنان يعبر عن عالمه الشخصي وحالته النفسية من خلال اللوحات التي يرسمها أو الموسيقى التي ينتجها وغيرها من أشكال الفن، ويعتمد هذا النوع من الفن على الخيال في التعبير عن المواضيع المختارة، وبالتالي لا يتدخل الفنان في تفسير معين لعمله الفني، فالفن الذاتي ببساطة هو تعبير عن الذات ويأمل الفنان أن يفهمه ويقدره الجمهور. (الموسوعة العربية الميسرة، 1987، صفحة 120)

وعندما نتحدث عن الذاتية في الفن، يجب علينا أن ندرك معنى هذا المصطلح والمقابل له وهو "الموضوعية"، فالذاتية تعني السياق الشخصي المرتبط بعمل فني ما، وتشمل وجهات نظر وعواطف فردية، (الموسوعة العربية الميسرة، 1987، صفحة 118) بينما الموضوعية تعني عدم التحيز وعدم وجود عواطف مرتبطة بالعمل الفني، في الفن تثير الذاتية جدلاً حيث تطرح أسئلة حول كيفية تحديد قيمة العمل الفني وما يحدد ذلك، حيث يمكن للذوق الشخصي ووجهات النظر المتأثرة

بالعوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية أن تلعب دورًا في تقدير الفن، وغالبا ما تكون ردود الأفعال الشخصية للمشاهدين مختلفة تمامًا على نفس العمل الفني.

1-7-3- فن البورتريه:

يحتل البورتريه مكانة خاصة في تاريخ الفن الأوروبي، ويمكن تعريفه بأنه تمثيل الشخص الحقيقي، وخاصة الوجه، من خلال الرسم والتلوين. كما يكمن التحدي في أن يتمكن الفنان من ترجمة إشارات الهوية الخاصة بالنموذج المراد رسمه، وتعود جاذبية تمثيل الفرد إلى الموضوع وطريقة إنتاج العمل. ومع ذلك، يبدو أن البورتريه يتجاوز مجرد تقليد للنموذج، حيث يسمح بنقل صورة الشخص إلى الأجيال القادمة وإبراز الوضع الاجتماعي للشخصية، حيث يمكن اعتباره بمثابة دعاية لصاحبها ففي القديم كانت الشخصيات البارزة والوجهاء يطلبون خدمات الفنانين لرسم بورتريهاتهم بهدف إظهار سلطتهم.(Lagardette, 2000, p. 102)

في الحديث عن تطور فن البورتريه دائما، نرى تأثير الحركة الرمزية في تغيير شكل اللوحات الذاتية، في هذه الفترة تم استخدام رموز مختلفة الأشكال والألوان لكسر الإطار الكلاسيكي لهذا النوع من التصوير في الفن، حيث تم تغيير هيكل الشخص من تمثيل للواقع إلى شخصيات سيميائية مشبعة بالرموز، خاصة في الخطوط والأشكال ليصور الفنانون أنفسهم كشخصيات مستوحاة من المخيال، بينما كانت الألوان أيضًا رمزية بارزة في هذه المرحلة، حيث اختار الفنانون الألوان بعناية للتعبير عن مشاعر أو حالات مزاجية معينة، والملاحظ أن هذه العناصر الرمزية قد أضافت طبقات من المعنى والتعقيد إلى اللوحات الذاتية، مما سمح للفنانين بنقل أفكارهم وعواطفهم الداخلية من خلال فنهم. (حامد عبد العزيز، 2020، صفحة 257)

1-8- حدود الدراسة:

1-8-1- المجال الزمني:

تتجلى حدود البحث الأساسية في بداية القرن العشرين، حيث تم تناول مسيرة الفنان منذ شبابه المبكر، وتحديداً في الفترة بين سنوات 1928 و1985.

1-8-2- المجال المكاني: الجزائر.

1-09- الخطة البحثية:

تضمنت الدراسة أربع فصول، حيث تم استعراض موضوع الدراسة واشكاليتها في الفصل الأول، بالإضافة إلى تقديم مجموعة من التساؤلات المرافقة للدراسة، حيث تم التركيز خلال هذا الفصل

على تحقيق الأهداف المسطرة مُسبقا، وتم استعراض الدراسات السابقة التي تناولت جوانب متعددة تتقاطع مع موضوع الدراسة الحالية، بينما تم ختم الفصل بتسليط الضوء على حدود الدراسة من الناحية المكانية والزمانية.

تناول الفصل الثاني خلفية نظرية تتحدث عن نظريات الفن من منظور فلسفي، والتي ترتبط بموضوع دراسة علم الجمال وبالذات فن البورتريه ومادة النزعة الذاتية في العمل الفني، وتطرق الفصل أيضاً إلى تاريخ تصوير البورتريه وأهميته، مع التركيز على أشهر البورتريهات الذاتية في تاريخ الفن وتأثيرها في تطوير مفهوم فن البورتريه. بينما تم ربط هذه المادة العلمية بأعمال الفنان أمحمد اسياخم، حيث تم التطرق إلى تجربته في فن البورتريه من خلال بعض الأعمال التي تعد قليلة ولكن لها تأثير كبير على الساحة الفنية في الجزائر. وقد تم استكشاف فلسفة الفنان وفكره في إدراج المضمون في العمل الفني من خلال استخدام الخطوط التي تعبر عنه، بالإضافة إلى الحديث عن سيميائية الألوان في تكويناته البصرية. وختاماً، تم إعطاء ملخص شامل لمناقشة المعلومات المذكورة سابقا.

تم في الفصل الثالث الحديث عن منهج الدراسة الذي تطلّب منا توظيفه، حيث تم استخدام ثلاثة مناهج، منها المنهج السيميولوجي الذي يتعامل مع الصور التشكيلية. كما تم استخدام المنهج التاريخي في تناول الآراء الفلسفية والأحداث التاريخية في فن البورتريه، بالإضافة إلى المنهج الوصفي الذي ساهم في وصف العناصر المختلفة التي خدمتنا في اختيار أدوات جمع وتحليل البيانات. بينما تم تحليل عينة الدراسة وفق مقاربة "لوران جيرفيو"، وهي الشبكة المنهجية التي تساعد في فهم فكر الفنان من خلال أعماله الفنية بشكل تدريجي.

أيضا، تم في الفصل الرابع مناقشة وتحليل الأشكال والدلالات المختلفة في خمس بورتريهات للفنان أمحمد اسياخم. وقد تم اختيار هذه العينات بعناية فائقة وتم مناقشتها بشكل عميق وفقًا لشبكة "لوران جيرفيرو" السيميولوجية، وتعتبر هذه اللوحات من بين أبرز الأعمال التي قدمها الفنان في فن البورتريه، وتشمل "بورتريه ذاتي 01"، "بورتريه ذاتي 02"، "بورتريه ذاتي 03"، "ماضي حاضر مستقبل"، و"طفلة".

في الفصل الخامس تم إعطاء خاتمة للدراسة حيث تم استعراض أهم النتائج التي توصلنا إليها خلال المناقشة، بالإضافة إلى تقديم توصيات هامة في مجال الدراسة. وتم تقديم قائمة الفهارس التي

تشكل الأساس للدراسة، وتحديد قائمة المصادر والمراجع المستخدمة. كما تم إدراج الملاحق التي تتعلق بموضوع الدراسة، وخُتم الفصل بقائمة موجزة لأهم الأشكال والصور التي ظهرت في الدراسة.

الفصل الثاني

- تمهيد:

نظرًا لأن الناس يمكن أن يفكروا بشكل منطقي وفي بعض التجريدات، أي من الوقت الذي يمكنهم فيه النظر والتفكير في إبداعاتهم الخاصة التي تم تشكيلها بواسطة تقنية معينة، فقد فكروا أيضًا في الجمال وأيقوناته منذ العصور القديمة وعلى الأرجح يعود ذلك لفترة قديمة في وقت مثل الحضارة المصرية والهندية، أين صنع الناس أشياء يومية جميلة وجميع أنواع الأشياء الفنية والمصنوعات اليدوية التي لم توجد بأي حال من الأحوال في الطبيعة ولكن تم إنتاجها بواسطة العمل البشري، ولكن كيف استطاع الناس آنذاك التعرف على أوجه الجمال دون تأسيس نظريات حول الجمالية.

قد يكون الجواب المحتمل هو أن الفنانين في ذلك الوقت كانوا طلابًا جيدين للطبيعة، وأنهم لاحظوا الألوان والأشكال والأنماط المتعددة للطبيعة بحواسهم وفي نفس الوقت فهموها بشكل حدسي، ومن خلال ممارسات تقليد معينة قلدوا الطبيعة باستخدام الوسائل الفنية، وقد أصبحت هذه الممارسات التي تعمل بجد تقنيات محددة شكلت مهارات وقدرات صانع الفن، لذلك فإن مصطلح المحاكاة هو على الأرجح أحد أقدم المصطلحات الفنية النظرية التي نستخدمها للحديث عن الجمالية.

كذلك من المحتمل أن يُنسب التقليد الماهر للظواهر الطبيعية بمساعدة تقنية فنية للتطوير الجيد لـ:"جسم" من صنع الإنسان إلى نموذج فني مثالي ظل قائما منذ زمن سحيق، والذي يجب أن يكون موجودًا لفترة أطول مما تسمح به الأجسام الطبيعية، وهناك إجابة أخرى محتملة تتمثل في أنه عندما ننظر إلى تنوع الألوان والأشكال في الطبيعة فسرعان ما ينشأ الفكر بأن الطبيعة نفسها هي أعظم فنان معروف لنا ونعرف حقًا وجوده.

فيما يلي سنتطرق إلى أبعاد النظريات الجمالية الحديثة والتي انبثقت من خلال آراء عديد الفلاسفة ذوي المكانة الهامة والتأثير الخاص في سياق علم الجمال الحديث:

2-1- النظريات الجمالية الحديثة:

2-1-1- الجمالية "بومغارتن": (Alexander Gottlieb Baumgarten 1714-1762)

ولد "بومغارتن" في 17 جويلية 1714 بمدينة "هاله" (Halle) بألمانيا؛ حيث عاش يتيما بعد وفاة والديه وهو صغير، ليلتحق بمعهد الأيتام بعدها، حيث درس البلاغة والشعر بالإضافة إلى اللاهوت والفلسفة، كما أنه كان يتابع محاضرات "كريستيان وولف" (Christian von Wolff

1679-1754) الفلسفية في مدينة "جينا" (Jena)، وقد كانت نظريات "وولف" العقلانية مصدر إلهام لـ"بومغارتن" طوال حياته، ليكون هدفه الأكثر أهمية هو توسيع نظام وولف للفلسفة مع تخصص يتعامل بالكامل مع المعرفة الجمالية. (روزنتال و يودين، 2011، صفحة 94)

بعد مرحلة الدراسة حصل "بومغارتن" على منصب محاضر في الشعر والمنطق في المعهد الذي سبق له الالتحاق به، أين كتب أطروحته عام 1735 تحت عنوان: "تأملات فلسفية متعلقة ببعض موضوعات الشعر"، وعمل من 1737 كمحاضر في الفلسفة في جامعة "هاله"، ومنذ عام 1740 عمل "بومغارتن" في جامعة "فيادرينا" (European University Viadrina in Frankfurt) في مدينة "فرانكفورت" حيث أسس بعدها علم الجمال كعلم قائم بذاته، توفي "بومغارتن" في 27 ماي 1762 عن عمر يُقارب 47 عامًا. (Hlobil, 2009, pp. 105–106)

تناول "بومغارتن" في دراسته إمكانية تطوير معايير جمالية يمكن أن تكون بمثابة أساس علمي للفن، وكان همه الرئيسي هو تأسيس نظرية المعرفة للحواس والتي لا ينبغي بأي حال من الأحوال أن تكون أدنى من علم المعرفة الفكرية، ومع تطور علم الجمال كعلم مستقل أراد "بومغارتن" بشكل خاص إكمال منهجيات علوم "كريستيان وولف"، وفي رأيه قد أهمل "وولف" المعرفة الحسية، حيث يعتمد مفهوم "بومغارتن" للجمال إلى حد كبير على التطوير الإضافي لمفهوم الانسجام المحدد مسبقًا عند "غوتفريد لايبنتس" (Gottfried Wilhelm Leibniz 1646-1716)؛ أي افتراض نظام متأصل في كل الأشياء. (وورم و جديدي، 2015)

بالإضافة إلى الهدف المستوحى من "وولف" كان الشعراء والمفكرون القدامى قبل كل شيء من لعبوا دورًا حاسمًا في أعمال الفيلسوف "بومغارتن"، وعلى وجه الخصوص خدمته خطابات الكاتب الروماني "شيشرون" (Marcus Tullius Cicero 106 B.C-43 B.C) وعالم البلاغة الروماني "كوينتيليان" (Marcus Fabius Quintilianus 35-96) ليتخذها كنقطة انطلاق لتفسيراته الخاصة، بالإضافة إلى أنه تناول في عديد المرات نظريات أفلاطون وأرسطو حول الشعر والبلاغة، وعلى سبيل المثال اختار "بومغارتن" في المقام الأول أقسامًا من الأعمال العظيمة للشعراء القدامى أمثال "هوراس" و"ليفي" و"هومر" و"فيرجيل". (Nannini, 2015, p. 631)

كانت أطروحة "بومغارتن" القائلة بأن الحسية بالإضافة إلى الفكر تُمكّننا من المعرفة؛ ذات أهمية حاسمة للفلسفة الكلاسيكية، حيث إن تأثيرها واضح في رسائل "فريدريك شيلر" حول التربية الجمالية للإنسان كما هو الحال في نقد الحكم لـ: "إيمانويل كانط"، حيث تم تعميق نظام "بومغارتن" من قبل فلاسفة آخرين ليؤثر أكثر فيما بعد على الأجيال القادمة ليكون بذلك أوّل من وضع مصطلح الجماليات بالمعنى الحديث واستخدمه لتسمية الانضباط الفلسفي الجديد، (BLAHUTKOVÁ, 2014, pp. 14–15) ومن خلال ذلك يتراءى لنا نهج التفسير عنده كالآتي:

– تم التخطيط لعلم الجمال كمجموعة شاملة من القواعد لنظام علمي جديد، فالشعرية والبلاغة قبل كل شيء هي التي من تجذب الانتباه من وجهة نظر "بومغارتن"، أين يتم تجاهل الفنون المرئية والموسيقى بشكل كامل تقريبًا.

– يأخذ "بومغارتن" اقتباسات وأمثلة من العصور القديمة اليونانية الرومانية، وهذا لأنه يقدم كل نقطة فرعية تقريبًا من أطروحته بمثل التعليقات التوضيحية لذلك فالنتيجة هي مخطط شبه كامل للأدب القديم والبلاغة.

– بالإضافة إلى المعايير العلمية يسعى "بومغارتن" أيضًا إلى تحقيق أهداف أخلاقية، فهو يخاطب بشكل متكرر الالتزامات الأخلاقية للفنان الذي يجب أن يخضع أسلوب حياته وأعماله لقواعد صارمة حيث تتشابك المعايير الجمالية والأخلاقية بشكل وثيق.

– على الرغم من أن الجزء العملي من الجماليات ظل غير مكتمل، إلا أن هناك أقسامًا يمكن اعتبارها دليلًا عمليًا للحياة الجمالية، ففي أجزاء كتبه يشرح "بومغارتن" الصفات التي يجب أن يتمتع بها الفنان وكيف يمكنه تطويرها بشكل أكبر، وكيف يستخدم القواعد الأساسية المختلفة لتأطير عمله وكيف يجد الموضوعات التي تناسبه...إلخ

– وفقًا لـ:"بومغارتن" يتعامل علم الجمال مع القوة المعرفية المشوشة والدنيا للأفراد والتي يعارضها مع القوة المعرفية الواضحة والعليا للمنطق أو العقل، ومع ذلك ساهم عمله بشكل خاص في تغيير ترجيح المجالين: مع اهتمامه الرئيسي بالتغلغل العقلاني في اللاعقلاني حيث يُقدر "بومغارتن" الجمالية على المنطق.

2-1-2- الجمالية "إيمانويل كانط": (Immanuel Kant, 1724-1804)

تُعرّف "الجماليات" على أنها تلك الحسية أو إدراك البيانات الحسية؛ وقد تطورت إلى تعريف أكثر شمولية يتم تطبيقه على الفنون، ومن خلال ما تطرقنا إليه آنفا يتضح لنا انه ومع ظهورها (حديثا) في منتصف القرن الثامن عشر عندما أسس لها "بومغارتن" كعلم جديد عام 1750 ربطت الجماليات الفن بالحياة، وعلى الرغم من أن "إيمانويل كانط" لم يخترع علم الجمال فقد أضفى الطابع الرسمي على المفهوم الفلسفي وطور الجماليات في مفهوم جديد للفن اتضح أنه مناسب بشكل فريد للقرن الجديد، ولأول مرة أصبح الفن قيمة مميزة في الحياة واعتبر نتيجة لنمط من المعرفة يسمى الجماليات أو المشاعر التي سجلها الموضوع (مضمون العمل الفني)/ أو تفاعل المشاهد كاستجابة لتحفيز العمل الفني. (حلمي مطر، 1998، صفحة 107)

بغض النظر عن نية المتلقي أو الفنان؛ فإن العمل الفني هو كائن فريد من حيث أنه يتم التفكير فيه من أجل البصيرة والبهجة، حيث قام "بومغارتن" بتوسيع مجال الجماليات من الفن إلى السلوك البشري وفتح الإمكانيات لفيلسوف آخر وهو "فريدريك شيلر"، الذي سيبني على الجماليات الكانطية لإنشاء نظريات للفن كمشاركة بنشاط في الحياة نفسها، بالنسبة لجميع الكتاب الرواد في القرن الثامن عشر تعتبر "الجماليات" أرضية وسطى توجد في مكان ما بين العقل والأخلاق، لأن الجماليات تهتم بكل ما هو حسّي أو مادي مثل الجوانب الأخرى للتجربة الإنسانية، حيث يجب إدخال الجماليات في النظام المعرفي الكانطي وإخضاعها لتصور العقل.

هنا يبدو أن للجماليات مفهوم ثنائي من زاوية فلسفية بين الفنان والناقد الفني أو الفيلسوف، وعلم الجمال كفرع من الفلسفة لا يهتم بأعمال فنية معينة ولكنه يهتم أكثر بمسألة الفن نفسه، ومن الواضح أن المعنى المعاصر لمصطلح "جماليات" كجودة أو أسلوب معين للفن أو نية الفنان سطحي ومحدود وغير صحيح، وبشكل أساسي تحاول الجماليات مثل أي فرع آخر من فروع الفلسفة تحديد أسس الفن وأنطولوجيته ونظام المعرفة الذي ينتج ويبني أسلوب الحكم أو التأمل في الفن ونظريته المعرفية، فبمجرد أن تم تبرير الفن كنشاط أثبت دوره في المجتمع كمعلم وتقنية للتعلم لصالح المجتمع. (ابو ملحم، 1990، صفحة 56)

لهذا نلاحظ وأنه في عصر النهضة زمن "جيوتو" (Giotto di Bondone, 1226-1337) كانت مهنة الفنان ثانوية نظرا لاحتياجات المؤسسة الدينية التي تعاقدت على خدماته، حيث كان الفنان أو الحرفي أو العامل الماهر عاملًا متعاقدًا يفعل ما يُطلب منه وفقط، لكن بعد أربع قرون وفي العصر الحديث احتاج الفن إلى شيئين هامين مواكبة للنهوض الفكري، أولاً سبب الوجود أو الانطولوجيا، وثانيًا إدراك نظرية المعرفة، وعلى الرغم من أنه لم تكن نيّة "كانط" ترمي لخلق معنى وهدف جديدين للفن، إلا أن تأثيرات فلسفته كانت ربط الفن بالتعبير الشخصي والحرية الفردية، وكان "كانط" من أطلق الرومانسية من خلال ابتكار نظرية جمالية تناسب العصر تمامًا.

بالنظر إلى أن الجماليات هي فرع من فروع الفلسفة شرع "كانط" في وضع الفن في نظامه المتعالي، وكما هو الحال في نظامه تم تقسيم فكرة الفن إلى جزأين يتوافقان مع الذات والموضوع؛ أي تأمل المشاهد في العمل الفني نفسه.

إن أنطولوجيا العمل الفني ليست هي الموضوع ولا حتى الفنان، بل الاعتراف بالفن الذي هو فعل إدراكي ومفاهيمي خاضع للحكم والتفكير، فالرؤية الفنية مثل أي رؤية ليست أبدًا جافة بل هي متوازنة وتسير وفق نظام محكم، وقد كان نقد الحكم لـ: "كانط" هو الثالث في ثلاثية نظرية المعرفة في أول كتابين نقديين له، ليُؤسس "كانط" أرضية جديدة للعقل والأخلاق والنقد الثالث يجب أن يؤسس أساسًا عالميًا ومتساميًا لإصدار حكم.(Eco, 1999, p. 49)

فالمرء يحكم طوال الوقت؛ و غالبًا ما يحكم المرء عاطفيًا بناءً على رد فعل عفوي أو إحساس لإدراك أو مشهد لشيء ما يعتبر جميلًا أو قبيحًا وما إلى ذلك، واعتمادًا على مدى رد الفعل يمكن للمرء أن يحكم على الشيء على أنه جميل إلى حد ما أو أنه قبيح إلى حد ما، فردود الفعل هذه شخصية ومحلية وتعتمد على الذوق الفردي، وبعبارة أخرى كان من الممكن أن يختار "كانط" أي فئة من الخبرات التي يمارس فيها البشر الحكم مثل القانون الذي يوازن مصير البشر، لكنه اختار الفن وهو اختيار مفاجئ.

كان اختيار الحكم الجمالي باعتباره محور هذا النقد خطوة حديثة للغاية من جانب رجل لديه خبرة قليلة في الفن نفسه، وهنا يُمكن للمرء أن يظن أنه ربما اختار الفن كمركز لنقده على الحكم لأنه لم يكن لديه مشاعر قوية حول هذا الموضوع، ولم يكن الفن قابلاً للحكم بموجب نظام قوانين من

الدولة ولم يندرج في مجال الأخلاق ولم يتعامل الفن مع العقل، ببساطة عن طريق إزالة الفن من سيادة القانون أو الأخلاق كان تحرير الأعمال الفنية والفنانين من الوصاية القديمة على أيدي الأقوياء أو المتدينين مثل بقية المجتمع، ليُصبح الفن علمانيًا ويفقد مكانته في المجتمع، ومع ذلك كان "كانط" يكتب في الوقت المحدد الذي كان فيه الفنان يخسر الطبقة التي كانت بمثابة الرعاة التقليديين أو الأرستقراطيين، وبغض النظر عن نواياه أثبتت جماليات "كانط" أنها الإجابات الجديدة عن تساؤلات عدة. (الدحاني، د.ت، صفحة 31)

2-1-3- الجمالية عند "شيلر": (Johann C. Friedrich von Schiller 1759-1805)

يمتد الوجود الإنساني بين الشهوانية والعقل وبين المادة والشكل؛ هكذا رأى "شيلر" في رسائله المعروفة بالتربية الجمالية للإنسان، فلا يخفى علينا كيف استفزته انتقادات "كانط" الثلاثة خاصة نقد الحكم لتطوير نظريته الخاصة وفق أخلاقياته للعقل، وعلى الرغم من أسسها الراسخة إلا أنه وجد أنها مجردة للغاية في الجوهر ليجيب عليها فيما بعد بعدة أطروحات، كما كتب أطروحة حول التعليم الجمالي للإنسان في سلسلة من الرسائل.

في رسائل (Kallias) تناول "شيلر" الانعكاسات النظرية التي يهدف محتواها إلى فهم كل من الجمالية وطبيعة الإبداعات الجمالية، ونظرًا لأن النظرية الجمالية في شكلها ليست برنامجًا مكتوبًا بشكل منهجي لكنها تقدم لنا مجموعة من التعريفات التي تبدو ذات صلة بالانعكاسات الجمالية اللاحقة لمنظري الفن الآخرين، فمن المهم بالنسبة لنا وخاصة في اهتمامنا البحثي وجب فهم الروابط الداخلية لتلك التي وصفها "شيلر" لجعل المفاهيم قابلة للتمييز وكذلك تعديل المرجعية الذاتية، حتى نتمكن من فهم معنى مفهوم "شيلر" لجماليات الإنتاج الفني الحديث وما بعد الحداثة. (هولغيت، 2020)

وعلى عكس "كانط" لا يريد "شيلر" فحص الطريقة التي نطرد بها جمال الأعمال الفنية من منظور النظر المعرفي لحكمنا الجمالي، وهذا من أجل أن نكون قادرين على التعبير اللفظي عن أحكام الذوق الملزمة والصحيحة بشكل عام مع الإشارة إلى الجمالية، وبدلاً من ذلك يبدو أن لديه ضرورة لاستخدام المصطلحات التي استخدمها "كانط" لتوسيع الرؤية الجمالية لجمال ما يتم تصويره، وتحقيقا لهذه الغاية فإنه يصوغ التحديدات النظرية من النوع الأكثر تنوعًا والتي تتم بناءًا على الشكل الذي تم

فحصه، حيث يُمكن التعرف عليها على أنها عمل فني ناجح بشكل أساسي ومصمم بذاته وشكل جماليًا. (شيللر، 2018، صفحة 76)

إنها ليست نظرية تعريفية للمحتوى المفاهيمي حيث يظل ما يحاول تعريفه مقيدًا بمفاهيم مثل (مثل مفهوم الجمال، والعقل، الطبيعة والفن)، ولكنه يخضع لجميع المفاهيم المميزة التي يستخدمها في هيكل حجته لإعادة عملية تفسير مستمرة، وعلى الرغم من أن "شيلر" يضفي الشرعية على الرؤية الكانطية القائلة بأن العامل الأساسي المحدد للحكم الجمالي هو القدرة على الشعور، إلا أنه يريد أن يفصل نفسه عن الذاتية الكانطية قدر الإمكان من أجل صقل النظرة الذاتية لموضوعية حسن التشكيل الحسي والجمالي. (شيلر، 1991، الصفحات 31-32)

ومع ذلك كان لـ:"كانط" تأثير تكويني على "شيلر"، وعلى وجه التحديد فإن "شيلر" في انعكاساته الفنية النظرية لا يفكر فقط في الجمالية وحدها، بل يراها أيضًا من نواح كثيرة مرتبطة بموضوعات مهمة أخرى مثل العلاقة بين الحسيّة والأخلاق، ويريد أيضًا أن يكتشف كيف يمكن للإمكانيات المختلفة أن تؤثر على الشكل النهائي للعمل الفني الذاتي في سياق التمثيلات على الموضوعات وكيف ينبغي أن تؤثر، بالإضافة إلى الاعتبارات الأخلاقية والجمالية فإنه يدرج أيضًا اعتبارات عامة حول المعرفة وتحديد الإرادة في دائرة أفكاره. (شيلر، 1991، صفحة 40)

هنا يتضح أن أي عمل جيد يُجسد قيمة جمالية له تأثير أيضًا على حساسيتنا، ويفترض "شيلر" وجود تكافل مثالي بين الشكل والمادة حيث لم يعد العمل الفني يريد الظهور كعمل فني، ولكنه يعطي انطباعًا بأن الإبداع الطبيعي سعى إلى طبيعة ثانية كما لو كان تعبيرًا صنعه الفنان بتشكيل مادي مفروض ذاتيًا.

2-1-4- الجمالية "آرثر شوبنهاور": (Arthur Schopenhauer 1788-1860)

من أجل البدء في التفكير في تفسيرات "شوبنهاور" للفن ووظيفته؛ من الضروري أولاً شرح الفكرة الأساسية لفلسفته، وقبل أن نبدأ يجب الإشارة إلى أن التفسير التالي: في ضوء النظام الفلسفي المعقد الذي يريد "شوبنهاور" من خلاله تأكيد فلسفته عن الإرادة لا يُمكن تقديمه إلا بشكل غير كامل ومختصر للغاية في نطاق هذا العمل، وللحصول على صورة دقيقة لفلسفته يُعتبر التعامل مع أعمال "شوبنهاور" شرطًا أساسيًا مطلقًا، حيث يرى أن الإرادة هي أول شيء أصلي وحقيقي في العالم كما

نراها بالمعرفة التي نعرفها وليس أكثر من خيال، فالإرادة مستقلة عن المكان والزمان وكذلك عن أي علاقة سببية وهو ما يسمح للأشياء بالوجود والتأثير في العالم، لأنه وفقًا لـ: "شوبنهاور" كل المظاهر ما هي إلا تجسيد لإرادة واحدة وتفتقر إلى المعرفة. (الدحاني، د.ت، صفحة 37)

حيث يجب أن يُفسّر التأمل الجمالي على أنه إدراك متحرر من الإرادة وجب فيه تمييز الشعور بالسامية عن الجميل والمقدم، بالإضافة إلى ذلك سيتم تقديم نظرية "شوبنهاور" للأفكار فيما يتعلق بهذا الأمر والتي تعتمد بشكل وثيق على المعرفة الأفلاطونية للأفكار، وإضافة إلى التمييز بين الفكرة والمفهوم يجب توضيح الوظيفة الجمالية للأفكار التي تقوم على الفن.

وفقًا لـ: "شوبنهاور" يمثل الفن كطريقة لمعرفة الأفكار عملًا عبقريًا لأنه وحده يمكن أن يكون ذات معرفة بحتة، وفي إشارة واضحة إلى نظرية "كانط" عن المتعة غير المهتمة بالجمال والتي بموجبها لا يأخذ حكم الذوق أي اهتمام حسي أو نظري عقلاني (معرفي) في وجود موضوع التأمل، تثير جمالية "شوبنهاور" التأكيد على أنها تعطي الفن هدفًا تعويضيًا، ليفترض بذلك الخلاص من خلال الملاحظة الموضوعية الصارمة للطبيعة والفن، والتي يدعم بها نظرته الفلسفية الأساسية (تحرير المعرفة من هيمنة الإرادة). (عطية، 2005/2004، صفحة 25)

يُعلن "آرثر شوبنهاور" في رؤيته الرئيسية أن هناك انتقالًا تأمليًا من إدراك الشيء البسيط إلى إدراك فكرة الشيء نفسه، ولكن إذا كانت الأفكار ستصبح أهدافًا للمعرفة فلا يمكن أن يحدث هذا إلا من خلال القضاء على الفردية في موضوع المعرفة، إن التعرف على الأشياء التي يتم اختبارها من خلال الأعضاء الحسيّة هو في خدمة الأهداف الإرادية الفردية ويحدث في هياكل المكان والزمان والتي تشكل عنصرًا أساسيًا للذاتية، إذا لم يعد الموضوع ذاتيا عند التعرف عليه، ويجب أن يتعرف عليه دون الرغبة في ذلك. فإذا كان الانفصال عن إرادة المرء ناجحًا يمكن التعرف على الأشياء على أنها شخصية أو غير شخصية، وذات معرفة بحتة دون أن تتأثر بشخصية الفرد. (الدحاني، د.ت، صفحة 39)

يُعرّف "شوبنهاور" حالة طريقة معرفة التحرر من الذاتية على أنها معرفة لا تتبع علاقات الأشياء؛ لا سيما علاقتها بإرادة الفرد التي تدرك بالأحرى هدفها خارج كل علاقة بالآخرين، لذلك يجب على المشاهد (المتلقي) أن يحرّر نفسه من العلاقات لكي يصل إلى الموضوع ويصبح ذات معرفة

بحتة، فكلما زاد فقدانها لنفسها في الكائن زادت قدرتنا على التعرف عليها وبالتالي اكتساب فهم أفضل للفكرة، وهكذا فإن المشاهد في إدراكه يخضع لقاعدة ما يسمى بمبدأ العقل، وطالما أن الأشياء تعمل كدوافع لإرادته فإن عدم إرضاء الإرادة يسبب المعاناة لفترة طويلة. (العقاد، 2014، الصفحات 44-45)

ونظرًا لأن فعل تحرير المعرفة من الرغبة يحدث من جانب الشخص، يمكن أيضًا تفسير التأمل الجمالي على أنه لحظة توقف للمعاناة، إضافة إلى ذلك فإن الفرضية المرتبطة بالتأمل الجمالي هي أن هذه العملية المعرفية لا يمكن أن تبدأ عن قصد، ولن يكون الاعتراف بالإرادة الحرة كعمل متعمد ممكنًا إلا إذا قرر المشاهد عمدًا الاعتراف بدون إرادة، بالتالي فإن الإدراك الجمالي يحدث دون أي نشاط من جانب الموضوع كحدث استثنائي لم يحدث ويخلق هذا حالة من نسيان الذات، ووفقًا لـ:"شوبنهاور" يبدو الأمر كما لو كان الشيء موجودًا بمفرده ولم يعد بإمكان المرء فصل المشاهد عن الإدراك، ولكن كلاهما أصبح واحدًا. (العقاد، 2014، صفحة 46)

وهكذا في حالة وجود الفكرة يتطابق الموضوع والمضمون، لأنه في تلك اللحظة لم يعد مبدأ الفردية موجودًا، لكن هذه الطريقة في النظر إلى الأشياء تخضع أيضًا للنقد لأن مصطلح التأمل لا يمكن تسميته هنا تأمليًا بل انتقل إلى الخارج وفقد نفسه في الموضوع.

2-1-5- الجمالية عند "فريديريك هيغل": (Georg W. Friedrich Hegel 1770-1831)

"وقد تصور هيجل الحقيقة الوجودية على أنها نمو جدلي للعقل المطلق الذي يصل دائما إلى تركيبات جديدة إبتداءا من مفهومي القضية ونقيض القضية. وفلسفة هيجل تدم مذهبا عقليا شاملا، ولكنها في نفس الوقت رومانتيكية جدا بسبب طابعها الديناميكي والتطوري" (بوشنسكي و قرني، 1992، صفحة 29)، في سياق تتبُعنا لمحاضرات "هيغل" حول الجماليات تبين لنا تدرجه في رؤيته المعرفية خلال ثلاث مراحل محورية، فهو يتعامل أولاً مع فكرة الجمال الفني أو المثالي كجزء أوّل، ثم مع تطور انتشار المثالية في أشكال معينة من الجمال الفني ثانيا، وأخيراً وفي المرحلة الثالثة ناقش نظام الفنون البصرية، وفي هذا النظام يتقدم من الرمزي إلى الكلاسيكي إلى الفنون الرومانسية، وهو يحاول وصف التطور في نظام الفنون البصرية من العمارة والنحت إلى الفنون الرومانسية للرسم

والموسيقى والشعر أن تعامل بالفعل مع العمارة والنحت، فيصف لنا التطور نحو الرسم في ملاحظة أوليّة قصيرة حول الفنون الرومانسية بشكل عام. (صليبيا، 1982، الصفحات 165-166)

يرى "هيغل" أن الانتقال في هذا النظام من مبدأ الذاتية لا يمكن التعبير عنه إلا بهذه الطريقة، وهذا غير ممكن مع النحت لأنه ملتزم بمبدأ الموضوعية لسببين أوّلهما محاولة تصوير الجوهر الأبدي الحقيقي والثاني من خلال التمسك بالواقع الخارجي، إذا فمفهوم الذاتية عند "هيجل" متعلق بفهم الروح المثالية لذاتها والتي تنسحب من الخارج إلى الداخل، حيث يمكن تحقيق هذا التصوير الذاتي عن طريق أخذ رؤية بعيدة عن طريق "الشكل غير المرئي"، ومن ناحية أخرى يتم وضع هذه الرؤية بطبيعتها في بيئة يصممها الفنان، وبهذا المعنى لم يعد الشكل حقيقيًا لكن الواقع يتحول إلى مظاهر، وهكذا تُوجد الذاتية في العمل الفني وتحيط بخاصيّة المشاهد الذي يجب أن يعطي مساحة لديناميكيات الموضوع التي تتكشف بداخله. (عبدالفتاح و هلال، 1994، صفحة 46)

مع وضع هذه الأفكار العامة في الاعتبار ينتقل "هيجل" إلى موضوع الرسم والفنانين، ومن خلال القيام بذلك يحاول تكوين صورة لعصورهم المختلفة، حيث يعترف بأنه على عكس النحت لم يتبق سوى عدد قليل من أعمال الرسم من العصور القديمة، ومع ذلك فهو قادر على تصنيفها على أنها لا تتوافق مع مبدأ الرسم، حيث لا يمكن فصل المحتوى الروحي في الفن عن طريقة الأداء، ويوضح أيضًا أن الأعمال النحتية للفنانين القدامى لم تعد قادرة على جذب الجمهور اليوم، لأن التقدم في التاريخ الفكري يؤثر أيضًا على تصور الأعمال الفنية وتذوقها. (ابو ملحم، 1990، صفحة 66)

يتضمن هذا أيضًا حقيقة أن الفنون المختلفة كانت موجودة دائمًا جنبًا إلى جنب، ولكن كل حقبة طورت فنًا يميز موقفها العقلي بطريقة خاصة، بعبارة أخرى أن فنًا معينًا كان قادرًا بشكل أفضل على التعبير عن الروح، وأن الفن كان لديه دائمًا مهمة توضيح بعض التغييرات العقلية التي وفقًا لشخصيتها تختار شكلاً فنيًا معينًا كوسيلة للتعبير وبالتالي تطويره بشكل أكبر، لهذا السبب يشير "هيغل" إلى تحديد مبدأ الذاتية الذي ربما تم اكتشافه وتطويره فقط في بداية العصر الحديث، فبالنسبة له يمكن للذاتية أن تجد مكانًا فيه وهذا يعني أن الرسم يكتسب قدرًا أكبر من الحرية فيما يتعلق بموضوعه مقارنةً بالعمارة والنحت. (ابو ملحم، 1990، صفحة 70)

يلفت "هيغل" الانتباه مرارًا وتكرارًا إلى التصورات المختلفة للأعمال الفنية، فإذا كان الفنان يصور شيئًا مؤثرًا وذو مغزى فإن هذا الشيء أو المحتوى المرتبط به يصبح موضوع إدراك الجمهور، ولكن إذا كان الشيء المصور غير مهم فسيكون عكس ذلك، وكل هذا يعتمد على قدرة الفنان على الإدراك والتنفيذ، وتكمن احتمالات ذلك في المادة الحسية للأداء ومن مثال ذلك اللون، حيث يرى "هيغل" أن الرسم قادر على محاكاة الموضوع بمساعدة تدرجات لونية أفضل، والتي أصبحت ممكنة من خلال تطوير تقنيات الرسم عبر الأساليب الفنية حتى زمن "هيغل"، وعليه فالضوء الطبيعي على عكس النحت والعمارة لم يعد ينتج أي تأثيرات بصرية، ولكن يمكن للرسام إضافة أي نوع من الظلال ويجب أن يدخل تعديلا على اللّون في لوحته. (حلمي مطر، 1998، صفحة 133)

وبطريقة إشكالية إلى حد ما لا يزال هيجل يحاول تعريف الضوء والظل والنور على أنها تجريد بشرط أن تنفصل عن المادة الحسية (اللون بالطبع)، فلا يستطيع الفنان أن يرسم بدون هذه القواعد لكنه لا يستطيع التجرد منها أيضًا لأنها لا ترتبط فقط بالأشياء ولكن أيضًا باللون، وعلى الأقل فيما يتعلق بالظل والنور، لأنه من ناحية يشرح كيفية استخدام مستويات مختلفة من السطوع لإنشاء فكرة مكانية، ومن ناحية أخرى يوضّح الشكل والمسافة والتقريب والتحديد...، باختصار إن جميع العلاقات المكانية والاختلافات في المظهر في فضاء العمل الفني يتم إنتاجها فقط من خلال اللون ومن خلال التباين الأعمق. (صليبيا، 1982، الصفحات 347-348)

مع أخذ هذا في الاعتبار فإن التجريد يقتصر بالتالي على البعد الثالث والذي يستلزم في نفس الوقت التخلي عن الكتلة الثقيلة كمادة، وهذا هو ما يشكل المكسب الفعلي في الحرية الفنية وإمكانيات التعبير، فاللون نفسه كمادة لم يعد له أي قيمة جوهرية من حيث المحتوى، وفي ظل هذه الحرية يحل الرسم أيضًا التناقض بين العمارة والنحت، وهذا يعني أن الرسم يمكن أن يمثل شخصية وكذلك تشكيل محيطه.

بهذه الطريقة يمكن تشجيع المشاهد على النظر إلى الواقع من منظور مختلف؛ أي منظور الفنان، أو البقاء في مواقف لا يعرفها أو يتجاهلها، وهنا ستعبر اللوحة عن ذاتية ووحدة العناصر المصوّرة من خلال شخص الفنان، لذا فلا عجب أن يضع "هيغل" الرسم بين العمارة والنحت من ناحية والموسيقى والشعر من ناحية أخرى.

2-2- النزعة الذاتية:

من حيث النتائج الفلسفية هذا يعني أن الأعمال الفنية يتم تشكيلها بواسطة أشخاص مختلفين لعل مهمتهم الأولى مراقبة العالم والتأمل فيه، ومنه استنباط مواضيع أعمالهم حسب نشاطاتهم الإدراكية لذلك فهي عملية مزدوجة لظهور الفن خاصة الفن التشكيلي، لأنه ومن جهة هناك عملية البناء للفنان الذي يبني الصورة لنفسه في نشاطه الإدراكي وبالتالي يخلق صورته، ومن جهة أخرى يُنشئ المشاهد صورة متخيلة كما يفعل الفنان في أعماله الفنية، وفي هذه الحالة بالذات تكون أعمال الفنان في شكلها المجرد مُهيأة لإمكانية إعادة البناء الذاتي للصور على أساس إمكانية الإدراك الخاصة بالفرد، وذلك مع كل أحكامها القيميّة القائمة على الذات والمعايير الجمالية. (سوسن، 2020، صفحة 544)

لتتيح صور الفنانين النطاق السابق لمفاهيم الحرية، وهو ما يعتقدُه العديد من الفلاسفة الحداثيين، لأنه ومع هذه الصور تظهر الفرصة المثالية للفرد للانخراط في عملية ذاتية لبناء الإدراك وتحديد معنى التفاصيل الفردية لنفسه، وهذا يعني رسم الصورة في الذهن بمجرد إدراكها وسيهتم العقل بالباقي في وظائفه المعقدة والموضوعية، وبالتالي تظل الصورة "الحقيقية" غير مرئية لأن كل من يدركها (بما في ذلك الشخص الذي رسمها) لا يراها إلا بعينيه، وكيفية رؤيتها تعتمد إلى حد كبير على الإمكانات الروحية والجسدية والمثالية لكل طرف. (سوسن، 2020، صفحة 547)

"فالفن علاقة بين الإنسان وواقعه، فهو كائن اجتماعي يحاول أن يستوعب مجتمعه، أن يحيط بكل جزئياته، أن يتخطى حدود شخصيته وأناه" (المقدم، 2016، صفحة 15)، فيما يتعلق بنطاق الاحتمالات هذا فإن الصور التشكيلية للفنانين بالنسبة للجمهور ما هي إلا رمز لخطاب حيوي بين مشاهد والصورة نفسها، لتكون في النهاية ارتباطاته بالصورة الجديدة مقترنة بكل مرة ينظُر إليها، فهي دائمًا مختلفة وما يشد المشاهد إليها هو عدم وصفها بشكل عام، وفي رأيي الخاص إن عدم القدرة على تحقيق تفاعلية السياق هو أعظم إبداع في هذه الأعمال الفنية، وعليه لا يمكن التعبير عن الجماليات مهما كان فهي "متعالية"، فمهما حاول الفرد إعطاء أوصاف لهذه الأعمال الفنية فلن يتمكن من تفسير وتركيز وجهات النظر في اتجاه معين حسب وجهة نظره.

يبدو هنا أن الإمكانات الكبيرة لهذه الأعمال غير محدودة بالفعل، حيث يتأثر التفاعل بين الصور والمشاهد المعني، ومنه نرى أنه سيأتي بنتائج عكسية خاصة عندما يتم إجراء محاولات

مفاهيمية لتحليل وتفسير وتقييم الاحتمالات التي يُقدمها العمل الفني (في نظام تفاعل ما قبل المفهوم بين المشاهد والصورة)، ففي المقام الأول يجب أن يرى المرء نفسه كملاحظ ويعمل كمفسّر في المقام الثاني ليدخل بذلك في التفكير الذي يتحقق من خلال التفاعل بين نفسه ورموز العمل الفني.

يبدو الفن دائمًا غير موضوعي؛ فهو ذاتي بالمعنى المتبادل لأن كلاهما من وجهة نظر الفنان (الذي يبتكر العمل الفني ويخلقه) والمشاهد (كمراقب للعمل الفني) يخلقه لنفسه بناءً على تصوره كنوع من خطاب العقل، ***"الذاتية شرطا أساسيا لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغ درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والإبداع في العمل الفني"*** (العشماوي، 1980، صفحة 33)، لأن الطريقة التي يرى بها الفنان عمله لا يراها أي شخص آخر؛ وهذا لا يعني جماليات الفن فقط ولكن كذلك من الناحية العصبية الحيوية، لأن إدراكنا (أي النشاط الإدراكي) هو دائمًا ذاتي ولا يتطابق أبدًا مع تصور نظام فكري آخر، أي أن ملاحظة كل تصور لشخص ما هو دائمًا عملية موضوعية لبناء الواقع المعني، وهكذا فإن عرض عمل فني ما هو أمر شخصي وفق ما استنتجناه من خلال العناصر التالية:

– من حيث المبدأ نعم سيكون الفن شخصيا؛ لأنه من الصعب بالفعل تحديد أوجه الفن بشكل عام ومع ذلك لا تزال هناك معايير ذاتية إلى حد ما، مثل المهارة الفنية والاستقلالية الفنية وعمق المحتوى.
– على هذا النحو كل شيء في الفن ذاتي، لكن جزءًا كبيرا من الفن ويمكن تقييمه من وجهة نظر موضوعية.

– عند النظر إلى بعض المنتجات التي تسمى "عمل فني" يمكن الجزم أنها ذاتية تمامًا، فقد لا يتعرف المشاهد (المتلقي) على الفن الجيد عندما يراه لكنه سيتعرف على الفن السيئة؛ وقد تبدو هناك بعض الحقيقة في ذلك.

2-2-1- مبدأ الذاتية الداخليّة في العمل الفني:

يعتمد مبدأ الذاتية الداخليّة على الارتقاء بالعقل إلى نفسه؛ والذي من خلاله يكتسب موضوعيته التي كان عليه أن يسعى إليها في الخارج والحسية للوجود في نفسه ويشعر ويعرف نفسه في هذه الوحدة مع نفسه، وهو يشكل المبدأ الأساسي للفن الرومانسي، ويرتبط هذا الآن بالحكم الضروري الذي ينصُ على أنه في هذه المرحلة الأخيرة من الفن لم يعد جمال المُثل الأعلى

الكلاسيكي معيارا، وبالتالي الجمال في شكله الخاص ومحتواه الأنسب هو آخر أمر على مستوى الفن الرومانسي.

لا شك أن حقيقة العقل ليست الانغماس في الواقع المادي بل العكس؛ هنا يصبح متأكدا من حقيقته فقط من خلال إعادة نفسه من الظاهر إلى الباطن ووضع الواقع الخارجي كوجود غير كاف له، لذلك حتى لو تضمن العمل الفني الجديد مهمة جعل الذات جميلة فإن الجمال بالمعنى السابق يبقى شيئا تابعا له ويصبح الجمال الروحي للداخل في حد ذاته كذاتية روحية لا نهائية.

هنا، وكي تصل الروح إلى المطلق يجب أن ترتفع بنفس القدر من الشخصية الشكلية والمحدودة فقط إلى المطلق، أي أن الروحي يجب أن يقدم نفسه كموضوع مليء بالجوهري المطلق وفيه معرفة الذات والرغبة، وعلى العكس من ذلك يجب ألا تُفهم جواهر الأشياء الحقيقية على أنها مجرد خارج نطاق الإنسانية، ويجب هنا كسر النظرة اليونانية الكلاسيكية للإنسان، بل يجب جعله كذاتية حقيقية من حيث المبدأ.

2-2-2- مبدأ الموضوعيّة في العمل الفني:

يستمد المصطلح في المقام الأول من النظرية الفلسفية التي قدمتها الكاتبة الروسية ذات الأصول الأمريكية "آين راند" (Ayn Rand 1905-1982). وتعتمد هذه النظرية بشكل رئيسي على الفكرة التي تقول إن الحقيقة في جوهرها منفصلة تمامًا عن الوعي، وهذا يتجلى في تعامل الأفراد مع الحقيقة بشكل مباشر من خلال الإدراك الحسي. وبالتالي، يمكن للفرد أن يحصل على المعرفة الموضوعية من خلال الحواس عن طريق تشكيل المفهوم والمنطق الاستقرائي، وتجادل "راند" أيضًا بأن الأخلاق هي علم لأنها تستند إلى حقائق يمكن التحقق منها بشكل موضوعي، فالإنسان لا يولد بغرائز ولديه وعي بالإرادة، ويبدو جليا أن هذه النظرية ترفض وجهات النظر الذاتية للأخلاق، أي تلك التي تفترض أن المعتقدات والرغبات المتعلقة بالخير والشر تأتي فقط من الداخل. (شاهين، 2022، صفحة 1202)

لكن الموضوعية في العمل الفني كمعيار للجودة غالبا ما تكون وهما، وهو ما يعكسه النشاط السلوكي والعلوم المعرفية بوضوح شديد حيث أننا نادرا ما ننجح في إجراء تقييم موضوعي، فنحن نحاول بانتظام التحقق من أحكامنا من خلال الاستفسارات الهامة أو التحقق من الحقائق أو تحليل

البيانات، وهذا كله معقول ولكن في الوقت نفسه يجب أن نعترف بأن مجرد اختيار المصادر وتجاهل الجماليات التي لا تحظى بشعبية وتجاهل الآراء الأخرى ف العمل الفني هو بالفعل تلاعب بالنتيجة.

إن النظر إلى شيء ما بشكل ذاتي يعني تقييمه شخصيا من خلال مشاعر المرء وتجاربه وغريزته، ومن ناحية أخرى فإن الحكم على شيء ما بموضوعية هو محاولة لوجهة نظر رصينة وموضوعية بحتة، فقط الحجج العقلانية والبيانات والحقائق مهمة حيث العقل يقرر وليس القلب.

2-2-3- خصائص الصورة الذاتية:

تظهر المعايير التي يمكن من أجلها فحص كل صورة ذاتية عن كثب، لكن دوافع التوجه نحو رسم البورتريه الذاتي مختلفة حيث حاولنا حصر جملة من الخصائص التي تُشير الى تبني الفنانين لهذا الأسلوب على مر التاريخ في أربعة عناصر مهمة وتتطلب التأمل والفحص لاكتشاف خلفياتها، وهي كالآتي: (مرزوق، 2014، الصفحات 125-129)

أ- إظهار تقنية الرسم والوسائط المستخدمة والتي تظهر التنفيذ الرسمي للفنان، حيث يمكن لأي شخص استخدام تقنية الرسم والوسائط من خلال الموهبة التي تُظهر تحكم الفنان في الرسم على اللوحات، وكذلك أيضًا طريقة تعامله مع كل صورة ذاتية، وهو ما ينتج عنه فحص تقنية الرسم ووصف للعمل وتشكيل تحليل جمالي رسمي يستند في كافة الحالات على طريقة عرض الفنان.

ب- عرض موهبة للفنان، فالجوهر الأساسي للصورة الذاتية ليس التشابه الطبيعي للفنان، ولكنه ذلك التصوير الذاتي المرحلي الذي يُعبر عن تجربة الفنان، أي كيف يحب على الفنان أن يُرى الأشياء وكيف يُثري حياته الاجتماعية وهنا يكون معبرا عن الثقة بالنفس.

ج- الكشف عن شخصية الفنان، والتي يمكن توضيحها بشكل أفضل على أساس ظروف السيرة الذاتية التقليدية، والهدف هو العثور على بيانات فردية أقل والمزيد من الشكل الذهني الأساسي للفنان وهذا بدوره يؤدي إلى النظر في الفن الجديد والتاريخ الثقافي، علاوة على أن هذا التدريج (الخبرة) يحتوي درجات متفاوتة من الإفصاح عن الذات.

د- عرض الثقافة المعاصرة والتاريخ الثقافي، هنا نتحدث عن التصرفات الجسدية والنفسية للفرد والتي تتطور نتيجة للتفاعل مع البيئة الاجتماعية والمادية، ومن هنا يُمكن استنتاج أن الصورة الذاتية هي صورة منعكسة لشخصية تتشكل من بيئتها.

2-2-4- الصوّر الشخصيّة في الأعمال الفنية كنزعة ذاتيّة:

يبدأ التاريخ الفعلي للصور الذاتية للفنان في أوائل القرن الرابع عشر (تم توثيق الصور الذاتية في الأدب منذ القرن الثامن قبل الميلاد) مع ما يسمى بصور المؤلف، وهي لوحات تُظهر الفنان يسلم أعماله الفنية إلى المتبرع في صورة المساعد حيث يتم تعزيز الطابع التشاركي للفن التشكيلي، فالفنان يندمج في الحياة الاجتماعية من خلال مشاركته (كشخصية هامشية) في الأحداث التي يصورها، لكنه لا يزال يتراجع خلف إطار الحبكة.

لا يمكن لأحد تجاهل دور الصور الشخصية في فترات ليست بالقريبة على الأقل في إبراز الذات أو "الأنا"، سواء أكانت: صور الفنان نفسه أوصور لأشخاص مع أفراد العائلة أو يستمتعون مع الأصدقاء، في محيطهم البيئي ...إلخ، حيث لا تُظهر الصور الذاتية الشخصية العميقة مبدعيها فحسب بل تلقي الضوء أيضا على جملة من القضايا الاجتماعية والسياسية المعقدة في عصرهم، لكن غالبا ما يُنظر إلى هذه التسجيلات على أنها مجرد محاولات لتوليد اهتمام إيجابي، وعلى العكس من ذلك فإن نظرة أعمق على هذه الممارسة تظهر أن لديها القدرة على التعبير عن الذات الصادق، وهو تعبير يمكن أن يكون بمثابة تعليق اجتماعي، أو ينقل رسائل أكبر وأكثر شمولا من الشخص الذي رسم بورتريه لنفسه. (السعدي و اخرون، 2023، الصفحات 373-374)

منذ القرن الخامس عشر، انتشرت الصور الشخصية بفرنسا كنوع من التعبير الذاتي في التصوير الزيتي في غالب الحالات، واستخدم الفنانون هذا النوع من التعبير للتفكير في عالمهم ومكانتهم فيه ولا يتعلق الأمر فقط بالتقاط المظهر الخاص فقط، بل تسمح الصور الشخصية للفنانين بنقل معتقداتهم في أعمالهم بطريقة مفتوحة وثورية أحيانًا وتخليد أنفسهم وتاريخهم فيها، (السعدي و اخرون، 2023، صفحة 374) فالتعامل مع الذات جزء مهم من كل مرحلة من مراحل التجربة الجمالية للفنان، أين تبدأ تجربة ورؤية الذات كشخصية فردية بشكل منفصل عن العائلة وبعد ذلك عن الأصدقاء، وقد كانت كخطوة مهمة للفنانين خاصة في عصر النهضة، حيث يبدأ تشكيل الذات في اللوحة الفنية عن طريق الفحص "الفني" لرأس الشخص المرسوم أو مع جزء من جسمه لإظهار ما يُميّزه عن الآخرين بصريا، فمن ناحية يتم التعرف عليه من خلال لون الشعر أو لون العين أو شكل الوجه أو لون البشرة، ومن ناحية أخرى لا يظهر الرأس الخصوصيات الخارجية فحسب بل يضم أيضا المشاعر والأفكار الفردية.

إذن فالصورة الذاتية توفر للفنانين الفرصة لإدراك أنفسهم بطريقة أكثر تمايزا، واعتمادا على الموهبة يمكن فهم مشاعرهم وأفكارهم ورغباتهم وآمالهم وتوصيلها فنيا إلى العالم الخارجي، وبالتالي يمكن أن يؤدي إلى نهج أكثر ثقة بالنفس تجاه الذات والعالم الخارجي، بالنسبة للفنانين صار الآن بالإمكان البدء في كسر بعض الحواجز التي تحول دون إيجاد معنى محدد في الفن بما في ذلك تلك الخاصة بالأنماط والثقافات المختلفة، هنا احتاج الفنانون في رحلتهم هاته إلى معرفة الفرق بين النظر إلى شيء ما بموضوعية وذاتية، فالنظر بموضوعية يعني الحصول على نظرة عامة محايدة لمجال رؤيتنا.

في هذا الصدد رسم "رامبرانت" (Rembrandt H. van Rijn 1606-1669) نفسه مرارًا وتكرارًا أكثر من أي فنان من قبله (بدءا من سن الثانية والعشرين)، وقد أنتج حوالي ثمانين صورة شخصية على مدار أربعين عامًا من مسيرته الفنية، حيث رسم "رامبرانت" نفسه أثناء قيامه بالرسم، ورسم نفسه على أنه أمير...، حيث خصّص "جريجور ويبر" (Gregor Weber) غرفة لصور "رامبرانت" الذاتية في معرض عن عمل الفنان المتأخر. (كمال، 2019)

بعد حوالي القرنين ونصف القرن من تجربة "رامبرانت" كان لدى الهولندي "فنسنت فان غوغ" فهم مختلف للصورة الذاتية عن فهم مواطنه "رامبرانت" خاصة بعد أن باع لوحة واحدة فقط في حياته لم يعمل بعدها على تجارة الأعمال الفنية، كان "فان غوغ" لا يزال يعيش مع والديه في "نوينين" عندما مر في أحد الأيام بقبر أخيه وهو في طريقه إلى المدرسة، حيث كُتب على شاهد قبره "فنسنت فان غوغ" وهو نفس الاسم الأول الذي أعطاه والداه لأخيه الذي مات قبل ولادته، وفي الخمسة وثلاثين صورة الذاتية التي رسمها "فان غوغ" لنفسه كان يطرح السؤال: من أنا؟ لكن على عكس "رامبرانت" فإن هذا السؤال يهزم نفسه ويحمل الشك. (أراجيك، 2022)

كذلك هي الرؤية الذاتية تتحدث أكثر عن الفهم؛ فعندما نستخدم الفعل "رأى" فإننا نتواصل مع فهمنا لما يعنيه شيء ما أو بعض مجالات التعلم، لا سيما علم النفس الأنتروبولوجيا التي تساعد في تشكيل الأساس لفهم رؤيتنا، ففي وقتنا الحاضر طوّر الجمهور بالفعل القدرة على "رؤية" وقراءة معاني معينة في الصور وخير دليل أن هناك ما يمكنه رؤيته أكثر مما تراه العين، وقد وجب علينا أن نفكر

في مكوّن ثقافي لكيفية إدراكنا للأعمال الفنيّة وأن نفعل ذلك بطريقة ذاتية، فالرؤية في جزء منها نتيجة للتكيف الثقافي والتحيز.

فالصورة الشخصيّة كنزعة ذاتية ما هي إلا تحقيق في آليات هذا الشكل الخاص من تصوير الذات، ففي العديد من أعمال الفن الحديث وخاصة في الفترات الأخيرة أصبح هناك اتجاه متزايد نحو الفرد، نحو الشخصية ونحو شخصية الفنان، لذلك بدا من المناسب لنا إظهار "نوع الصورة" هذا بأشكاله المختلفة وتحليل وظائفه المختلفة.

بشكل عام الصورة الذاتية (البورتريه) ليست في الأساس منتجًا جماليًا بقدر ما هي نتيجة الحاجة إلى التمثيل، وبغض النظر عن الوجود الجسدي فإن الفكرة يجب أن تكون حاضرة في الصورة لتعيد تقديمها بالمعنى الحقيقي للكلمة، فالقوة التمثيلية المتأصلة في الصورة تجعلها مقياسًا لعلاقات وتحولات الدور الاجتماعي، بينما تتطلب في نفس الوقت تطوير أنواع ومخططات التمثيل الضرورية لتحويل العلاقات التقليدية إلى صور.

حتى لو فقدت الصّور الذاتيّة في الفنون البصرية (على ما يبدو) مرتبتها وأهميتها المؤسسية في التطور التاريخي العام، فإن الأشكال المختلفة للصور الشخصيّة لا تزال تتمتع بسلطة تمثيل متأصلة في التصوير الفوتوغرافي (جنبًا إلى جنب مع تعميمها) أين يتم تلبية الاحتياجات التمثيلية للبرجوازية على أفضل وجه وعادة ما يتم استعارة أنواع التمثيل من الرسم والتصميم، على عكس ذلك وبسبب المتطلبات الجمالية لتدريس الفن في القرن الخامس عشر اكتسبت الصورة الذاتية معاني خاصة وكانت في أعلى مستوى على الطلب من الأعمال التي ترمي إلى تقليد الطبيعة، فالبورتريه الذاتي أو الصّور الشخصية تمثّل خلقا رائعا لكل الأشياء وهي تُساهم في الحفاظ على ذاكرة الموتى وفي إمكانية التمثيل في الصورة.

يلزم هنا فقط إلغاء مخطط المرحلتين للدراسة التجريبية للطبيعة والاختيار الحدسي اللاحق والذي كان يعتبر منذ فترة طويلة أمرًا مفروغًا منه، حيث يؤدي هذا إلى إعادة التفكير في الفنان بصورة ذاتية متغيرة والتي يجب أن تؤثر في المقام الأول على الصورة، هنا يُعد إلغاء شخصية الهويّة لصالح تمثيل المحتوى الروحي (الأمر واضح من خلال نفور "مايكل أنجلو" من البحث التصويري عن الهوية) يُمهّد الطريق لأشكال جديدة تجعل القرن السادس عشر نقطة تحول.

فالفنان يثير الانشغال بشخصه وهو ما يمكن العثور عليه في العديد من الأمثلة لكل حركة فنية، لكن يبقى التساؤل حول الدافع لتمثيل الذات والذات التي يتم تمثيلها قائم، على كل كلاهما سؤالان لا يمكن الإجابة عليهما بأي حال من الأحوال بعبارات عامة لكن يجب دائمًا فحصهما بالتفصيل باستخدام الأمثلة، في حين نتساءل كذلك هل الصورة الشخصيّة هي صورة ذاتية؟ بالإضافة إلى مسألة النيّة الفنية والمضامين الجمالية ربما يكون هذا هو السؤال الأكثر أهمية من أجل جعل شخصية الصورة الذاتية مفهومة.

بالتأكيد تلعب فكرة تحقيق الذات دورًا في هذا بشكل أكثر وضوحًا من الأشكال الأخرى للتعبير البشري، فهي تعتبر كدافع شامل يقوم عليه كل الفعل البشري، وتعمل كحث على إدراك الذات في الأفعال والأفكار، ومنه تحقيق الذات كوسيط بين اللاوعي والواعي مما يؤدي إلى التفرد في إزالة التناقضات بين الطبقتين؛ فتحقيق الذات كهدف يسعى إلى الاستقلالية التي تسمح للفرد بالهروب من سيطرة البيئة، بينما يتجلى "الأنا" السلبي في الصورة الذاتية التي تنبثق من تجارب الفرد كبنية شخصية تقوم على التوجه نحو الاحتياجات الاجتماعية أو الرغبات أو الاهتمامات.

هنا يجب توجيه إجابة كل هذه الأسئلة في النهاية نحو درجة الثقة بالنفس التي تحدث حتمًا في الصورة الذاتية (إذا لم تكن مجرد تكيّف رسمي)، وفي تطور الوعي المرتبط بهذا التأكيد الذاتي يضع الفنان في الصورة الذاتية نفسه أيضًا بوعي على قاعدة "أخلاقية" "سياسية" متهربًا من الطلب التقليدي للوعي الجماعي الشامل باعتباره وظيفة تصويرية، لكن الثقة بالنفس ليست استفزازية، لكن ستكون استفزازية عندما يكون في مجتمع ما عدم القدرة على التواصل وفقدان الهوية، حيث تعد الصورة الذاتية رمزًا واضحًا لتطور الهوية من خلال تواصل الفنان مع مجتمعه.

نظرًا لأن هذه الميولات في الشكل التصويري للصورة الذاتية تخضع في جميع الحالات إلى نيّة بعيدة المدى (أو جماليات)، فإنها تفتقر بالتأكيد إلى الطابع الإصلاحي المتأصل في تصوير الذات لذاتها والميولات الضمنية للتمييز النموذجي وما إلى ذلك، إذن فإن تمايز الصورة الذاتية وفقًا لمحتواها الذاتي أو المحاكي هو أيضًا غير ضروري لكن الصورة الذاتية "الجديدة" تظل قابلة للتمييز حقًا بعد تصويره الوظيفة ضمن السياق الفني للفرد وفي طبيعته (المادية) كنوع من الجمالية والوظيفيّة.

هنا يصبح العمل الفني صورة ذاتية لأنه يعكس شخصية الفنان أو وضعه الاجتماعي، أما فيما يتعلق بسلوك الدور التقليدي أو إطاره المرجعي التاريخي داخل مجتمعه فيعتمد على تحديد موقف الفرد من فحص الشبكة المرجعية وإمكانياتها في التأثير على شخصه، وكي يُمثل الشخص نفسه في سلوك اجتماعي يجب فحص هويته وشخصيته أوّلا من أجل إعطاء صورة مثالية عن نفسه والحفاظ عليها بذالك يعرف قيمة الأشياء الماضية المهملة.

لاشك هنا أن ذاتية الإدراك تُجبر المرء على التعامل مع شخصه وطريقة إدراكه الخاصة، والتي تمكن أو تجبر كل شخص على أن يكون لديه وجهة نظره الخاصة للأشياء بطريقة تمكنه من قراءتها بشكل شامل، فإن الإدراك المباشر للعمل الفني الذاتي ممكن فقط عند النظر في ما وراء اللوحة أو علاقة الفنان بالمضمون، فكل تمثيل يتطلب آلية تغير الإدراك إلى فهم مستويات العمل الفني وكيف نراه باطنيا وظاهريا.

2-2-5- ماهية الصورة الذاتية:

لا شك أن الفن هو المبدأ الإبداعي العام بالنسبة لشخص يعرف كيف يعيد اختراع نفسه مرارا وتكرارا؛ يمكن أن تكون الصورة الفنية علامة على الحرية وبالنسبة لآخر يمكن أن تكون عملا رمزيا للتعبير الإبداعي عن الذات أو تكريما لنفسه، فمهما كانت قيمة المنتج فإن التجربة الجمالية والانبهار بالنتيجة الإبداعية يشكلان أساس الدافع، ولطالما اعتبرت الصورة الذاتية رغبة من الفنان في ترك أثر وشهادة لنفسه ليس فقط من خلال إبداعاته ولكن قبل كل شيء من خلال تمثيله الجسدي.

كان "البورتريه" في الأساس شكلا من أشكال الفن العام أو نوعا من فن الدفن للآلهة والأباطرة والملوك، وقد تم تنفيذ الصور الشخصية كمنحوتات من البرونز أو الرخام أو أي حجر آخر أو لوحات جدارية كلوحات الفسيفساء، وعلى الرغم من أن الأعمال الفنية الخاصة تم تكليفها خلال العصور السومرية والمصرية واليونانية –النموذجية للعائلات المالكة– إلا أن معظم الصور القديمة كانت فنا عاما يهدف إلى تزيين المناطق العامة وكذا تعكس الأخلاق والقيم الدينية في ذلك الوقت.

وما يجعل "فن البورتريه" رائعا للغاية في نظر الفنانين هو قدرته على تمثيل الشخص الذي هو نسخة منه بالكامل، والقدرة التي ليست وحدها كافية ما يتم تصويره ولكن كذلك الفكر والإحاطة بعلم النفس الذي من خلاله توحي الصورة للموضوع بتعابير حسية يمكن أن تلبي الحاجة إلى الوجود

المستمر للذات، بالتالي فإن الصورة الذاتية لا تمثل فقط ميزات الفنان ولكن قبل كل شيء كونه فردا في مجتمعه له شخصيته وعواطفه وأحلامه وأفكاره، وحتى رؤيته للعالم التي يعبر عنها بأسلوبه الخاص حيث تكون أحيانا دقيقة ومدروسة وأحيانا أخرى سريعة وغير واضحة.

في سياق تاريخ الفن؛ سرعان ما أصبح البورتريه الذاتي تمرينا أسلوبيا معروفا جيدا للفنانين، وهذا في الواقع يتوافق مع هدفين قصدين للرسام، حيث تسمح له الصورة الذاتية بالاستجابة لحاجات الأنا والاعتراف به وبهذه الطريقة توقع النجاح حتى بعد وفاته أو بعد ألف عام من الأجيال القادمة، كذلك تسمح الصورة الذاتية للفنان بتزويد الجمهور العام بملامح الوجه المرتبطة الفنان أو توجهه أو طموحات، هنا يسمح له هذا النهج بالتحكم بشكل مثالي في صورته أو على الأقل مظهره الجسدي، فالفنانون سواء رجالا ونساء يظهرون أنفسهم دائما كما يريدون أن يراهم الآخرون، ولكن أيضا هناك جانب آخر يُوحي على أنهم يريدون أن يكونوا مختلفين عن الآخرين. (ابراهيم، 2017–2018، صفحة 75)

الصور الذاتية هي شكل خاص من أشكال البورتريه، وهي تصوير شخص معين (الفنان في هذه الحالة) بتفاصيله، حيث يمكن أن تكون هذه التفاصيل حول التشابه الحقيقي، ولكن بشكل خاص حول التفاصيل الجسدية وحتى النفسية المميزة التي يُعبر عنها من خلال دلالات الألوان سيكولوجيا؛ اعتمادا على الصورة الشخصية، وبالتالي أيضًا الصورة الذاتية هي محاكاة للواقع وتحويل للواقع حيث يجوز كسر منطق العين وقوانينها. (رحاب رجب، 2021، صفحة 122)

"ومفهوم فن الصورة الشخصية أو كما هو شائع في العصور الحديثة (البورتريه) يعني فن الرسم المتمثل بالشخص المرسوم والمعني بموضوع العمل الفني من خلال نقل وتسجيل ملامح وسمات الشخصية الإنسانية في دقائقها الخاصة المميزة وفي العادة تكون لفرد ما حقيقي حي أو ميت أو متخيل باستخدام مجالات الفنون التشكيلية...".(growhill, 1966, p. 69)

كثيرًا ما استخدم الفنانون الصور الذاتية كشكل من أشكال التعبير عن الذات منذ القرن الخامس عشر، حيث يمكن التعرف على وجوه بعض الفنانين تمامًا مثل أعمالهم الفنية (إبراهيم المليجي، 1988، صفحة 35)، ومن مثال ذلك أن الجميع سيتعرف على لوحة "ليلة مرصعة بالنجوم" لـ:"فان غوغ" كما هو محتمل أن يتعرف الجميع تقريبًا على صورته الذاتية، خاصة صوره التي تُظهر

نظراته الجادة وشعر وجهه الأحمر، كما أن خدود "فريدا كاهلو" الزهرية وحاجبيها المميزين تجعل من الممكن التعرف عليها على الفور في العديد من صورها الذاتية.

ولكن إذا سألت فنانًا: "ما هي الصورة الذاتية؟ فمن المحتمل أن تحصل على إجابة أكثر تعقيدًا، فبالنسبة للفنانين تمثل الصور الذاتية الفنان بأكمله، بعبارة أخرى كيف يرى نفسه وكيف يشعر وكيف يريد أن يراها الآخرون، هنا قد لا يتعلق الأمر بالضرورة بإنشاء صورة واقعية للفنان؛ بدلاً من ذلك غالبًا ما يكون تمرينًا على إظهار الذات.

2-2-6- المراحل التاريخية لرسم "البورتريه":

شكلت الصور المثالية والبطولية المثيرة للحكام محورا أساسيا غي فن تمثيل البورتريه قديما خاصة إذا تحدثنا عن التماثيل الإغريقية والتماثيل النصفية الرومانية والنقوش...إلخ، ولكن أيضا أقنعة الموت المصرية هي من بين أوجه فن "البورتريه" قديما، وهنا سنستطرد لمحة تاريخية عن فن "البورتريه" خلال مراحل عدّة.

2-2-6-1- الحضارة الفرعونية:

على الغالب أن أُولى اللوحات تم إنشائها في مصر القديمة، والتي غالبًا ما تتعلق بطقوس دينية كفن جنائزي يتم من خلاله تصوير الملوك والقديسين لتليها صور جماعية وخاصة للأفراد، كذلك في الفن المصري غالبًا ما كان يُصوَّر الناس في دورهم الاجتماعي، وهذا هو السبب في أنه لا يمكن العثور على أي علامات تدل على أعمارهم من خلال تشكيلاتهم الفنية ذات البعد الجمالي المنفرد، ومن الأمثلة على الصور الشخصية من مصر المبكرة منحوتات: الفرعون أخناتون (حوالي 1364 قبل الميلاد)، الابنة أخناتون (حوالي 1375 قبل الميلاد)، تمثال نصفي لنفرتيتي (حوالي 1350 قبل الميلاد)؛ وصور المومياء (حوالي 200 م). (Abraham, 1943, pp. 68-69)

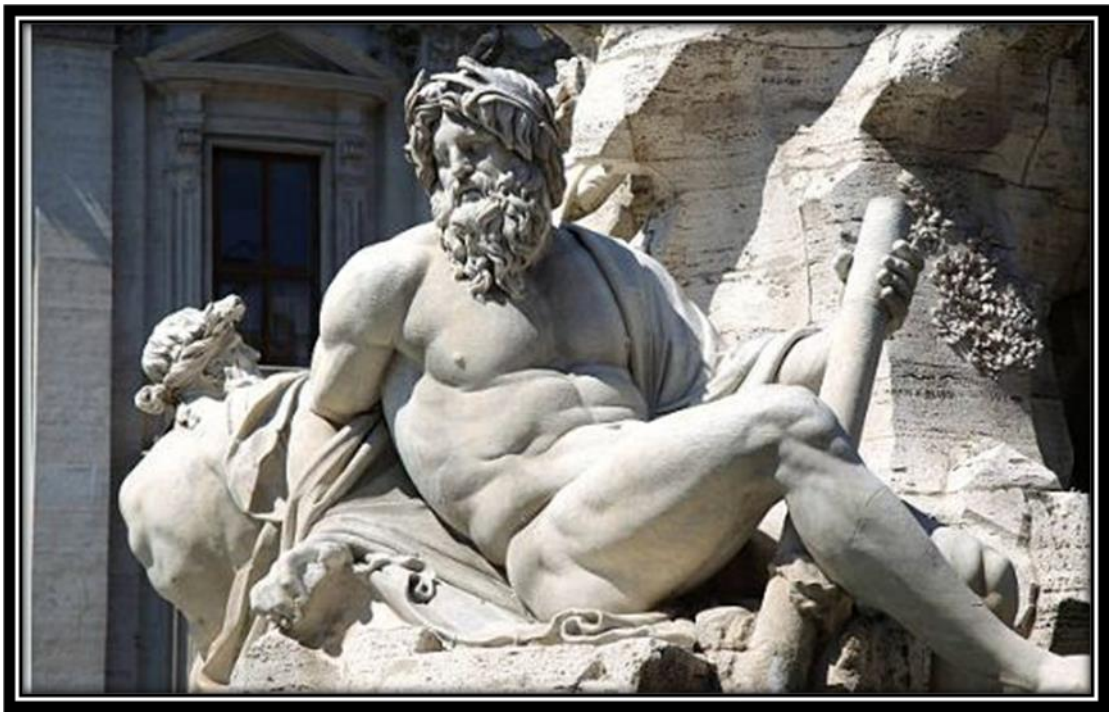
- الصورة (01): منظر أمامي لتمثال نفرتيتي

- المصدر: (Meyer, 2023)

2-2-6-2- الحضارة الإغريقية:

لا يخفى على الكثيرين أن "البورتريه" واحد من أقدم أنواع التصوير على مر التاريخ، وقد تغير وتطور من خلال الأحداث التاريخية والفنانين المختلفين، ففي اليونان القديمة والفن الروماني لم يكن تشابه الصورة مع الإنسان الحقيقي ذا أهمية كبير، فقد تم تصوير الأشخاص بطريقة مثالية وغالبًا ما تكون بعيدة عن التكلف المبالغ فيه، وفي المراحل الأولى لرسم الصور الشخصية كانت هناك صور شخصية للحكام والأشخاص من الطبقات الاجتماعية العالية، لكن لا يمكن إنكار أن صورة الحاكم قد لعبت دورًا محوريا في التطور التاريخي للصور الشخصية (Jeremy, 2016, pp. 10-11) .

- الصورة (02): نافورة زيوس في برنيني ، ساحة نافونا في روما ، إيطاليا.



– المصدر: (Dunacun, 1890)

وشملت المنحوتات اليونانية تمثال نصفي رخامي لسقراط (حوالي 340 قبل الميلاد)، بالإضافة إلى العديد من التماثيل النصفية والنقوش والتماثيل للآلهة اليونانية من "أفروديت" إلى "زيوس"، وقد كان النحاتون المهمون خلال الفترة اليونانية الكلاسيكية هم: "بوليكليتوس" (Polykleitos) و"مايرون" (Myron) و"فيدياس" (Phidias)، كذلك تم رسم الصور الشخصية أيضا على الألواح لكن أيا منها تقريبا لم تسلم من الاندثار.

2-2-6-3- الفترة الرومانية:

كان الفن الروماني قائما على الضرورة السياسية العملية، وقد تم نحت تماثيل نصفية لجميع الأباطرة من "يوليوس قيصر" إلى "قسطنطين" سواء من الرخام أو البرونز، وتم عرض هذه التماثيل علنا في جميع أنحاء الإمبراطورية للاحتفال بالقوة الرومانية، أين نشأت آنذاك صناعة فنية ضخمة في العاصمة وجذبت النحاتين والرسامين والفنانين من جميع أنحاء إيطاليا واليونان لتلبية الطلب على الصور الإمبراطورية، وهناك واصلت الصور الرومانية تقليد الفن في الأماكن العامة. (Jin, 1981, pp. 03-04)

- الصورة (03): جايوس يوليوس قيصر

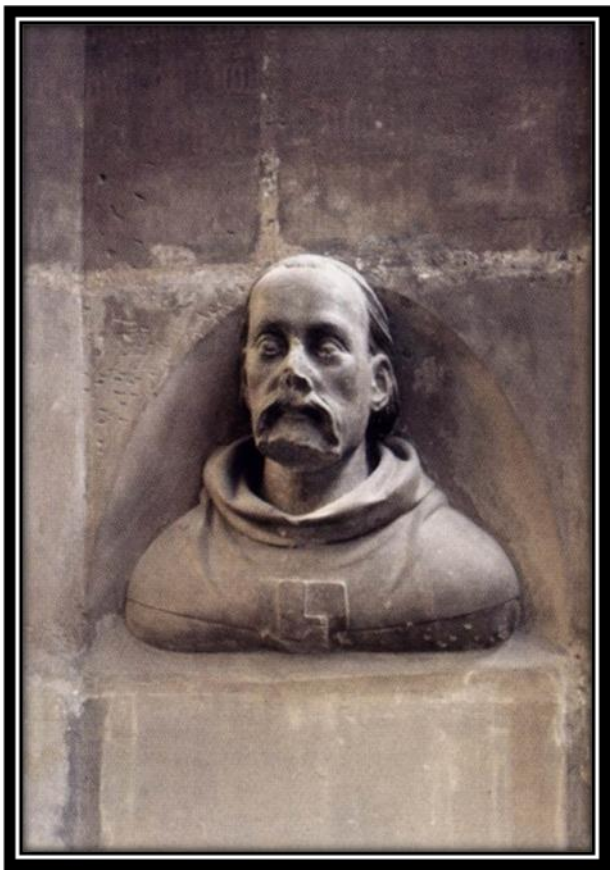
– المصدر: بينتريست، د. ت.

2-2-6-4- العصور الوسطى:

كان تصوير الأشخاص المثاليين هو السائد أيضًا على فن "البورتريه" في العصور الوسطى، حيث كان الغرض من رسم "البورتريه" آنذاك مقتصرا كما أشرنا إليه سابقا على الحكام ورجال الدين وتمثيل مآثرهم؛ أي وضع الشخص المصور لهذا الغرض ثم استخدام ملابس النبالة أو الرموز أو الشارات (الشارة هي عناصر أو شارات رمزية للقوة والتميز) في التي تعكس مكانة الفرد في مجتمعه، فقط في أواخر العصور الوسطى أصبحت شخصية الأفراد الذين تم تصويرهم أكثر شعبية، حيث كانت التقنية الجديدة هي الرسم الزيتي والتي سهلت رسم صور نابضة بالحياة أكثر. (Palamar, 2019, pp. 04-05)

يُعد "بيتر بارلر" (Peter Parler 1330–1399) وهو مهندس معماري ألماني أول فنان قام بتشكيل صورة ذاتية في تاريخ الفن عام 1433، بالإضافة إلى توقيعه وشعار النبالة والنقش عليها، أين كان عمله الفني عبارة عن تمثال نصفي بأبعاد طبيعية، (calendarz) لينشأ بعدها الفنان البلجيكي (الفلمنكي) "فليمنج جان فان إيك" (Van Eyck JanK 1390-1441) أول صورة ذاتية مستقلة في الرسم في تاريخ الفن الأوروبي، ففي ذلك الوقت لا يزال الرسامون في القرن الخامس عشر مقيدين بشكل عام بالتزاماتهم الاجتماعية، والتي لم تمكنهم من رسم صور ذاتية.

- الصورة (05): مجسم لصورة ذاتية بأبعاد طبيعية من إخراج الفنان "بيتر بارلر"



- المصدر: Web Gallery of Art، د. ت.

في تلك الفترة اقتصر تصوير الفنان لنفسه بشكل خفي نسبيا في لوحة داخل قصة رمزية أو كشاهد عيان لحدث ما، وعادة ما يُشار إلى عمله على أنه صورة مساعدة ويحل محل توقيع الفنان، بل إنه يظهر بالفعل ثقة فنية بالنفس، وخلال نهاية القرن التاسع عشر كان الرسامون يحررون أنفسهم ببطء من قيود الكنيسة، حيث عزز تفكير عصر النهضة التفكير الذاتي خاصة مع الأعمال الشخصية الشهيرة لـ: "دورر" (Dürer Albrecht 1471-1528) عام 1498 والتي قلما يُقال عنها أنها تمثل رؤيته وفخره بالنجاح. (أبو غازي، 1970، صفحة 321)

2-2-6-5- عصر النهضة:

كان عصر النهضة الإيطالي المبكر مكرسا للإنسانية، حيث تم خلاله اكتشاف الوجه كدليل على الفردية والثقة بالنفس، وتعتبر ذروة الصورة هي القرن السادس عشر، حيث توثق أعمال هذه الفترة الصورة الذاتية للإنسان الحديث وكيف يرى نفسه وكيف يريد أن يُرى (Gorichanaz, 2019, p.

(18، ومن بين أبرز الأسماء التي اشتغلت على فن "البورتريه" في هذه الفترة نجد كل من: "ليوناردو دافنشي" و"رافائيل" و"تيتيان" و"ألبريخت دورر"...إلخ

- الصورة (05): صورة ذاتية للفنان تيتان

– **المصدر**: ويكي ارت، د. ت.

ومنذ أن تم الإعجاب بالعصور القديمة وتبجيلها في عصر النهضة أصبحت عناصرها الأسلوبية حديثة مرة أخرى، بالإضافة إلى ذلك أراد الفنانون مراقبة الطبيعة عن كثب وتصوير كل شيء بشكل واقعي، حيث كان ينظر إلى الأعمال الفنية القديمة للرومان والإغريق على أنها نماذج ممتازة للتصميم الطبيعي، (غيورغي و نيوف، 1990، صفحة 145) ومن خلالها تم البحث في الفن عن الأبعاد والنسب المثالية ليكون لعصر النهضة فيما بعد تأثير دائم على الأجيال اللاحقة من الفنانين.

في أوائل عصر النهضة الإيطالية زاد الاهتمام بالصور الشخصية خاصة ما تعلق بالطبقات البورجوازية، حيث كان تصوير الأشخاص شائعًا للغاية خاصة في ظل إضفاء الطابع المثالي على الصورة وفقًا لمُثُل الجمال في العصور القديم، بينما في أواخر عصر النهضة تطورت الصورة أكثر فأكثر لتصبح تصويرًا واقعيًا للناس ووصلت الصورة الذاتية ذروتها في هذه الحقبة وأصبحت تحظى

بشعبية كبيرة بين الفنانين، حيث كانت صورة الوضع التمثيلي مطلوبة بشدة في الممالك الأوروبية من أجل تحقيق تمثيل خارجي رائع للمحكمة والنبلاء. (Liping, 2021, p. 147)

مثلت كذلك الصورة الذاتية في عصر النهضة علامة التغيير الاجتماعي، فلم يعد الرسامون مجرد حرفيين كما كان المجتمع يظنهم، فقد ساهم فكر النهضة في انتشار وتقليد التصوير الذاتي من خلال أعمل عدد من الفنانين المشهود لهم، حيث يُعتبر "تيتيان" (Tiziano Vecellio 1488-1576) صاحب مقولة: "والمصور في أعماله– ينبغي دوما إلى أن يهدف إلى ما يُلائم كل موضوع، ويمثل كل شخص بسيماته الصادقة وانفعالاته فممارسته تلك سترضي المشاهدين إرضاءا معجبا"، (روبرت، تريفيس، و الصاوي الجويني، 1997، صفحة 67) و"روبنز" (Pieter Paul Rubens 1577-1640) و"رامبرانت" (Rembrandt Harmenszoon van Rijn 1606-1669) رسامين مشهورين للصور الذاتية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، هنا نتحدث ونشير إلى تطوير "رامبرانت" للصورة الذاتية كتفسير تجريبي للذات (National Gallery, 2014, p. 03).

أما في عصر الباروك في نهاية القرن السادس عشر كان النجاح للتصوير الشخصي في مقدمة الأعمال الفنية المنتجة، وهذا على الرغم من أن الصورة في بدايتها كانت محجوزة لعدد قليل من الناس فقط وهم النبلاء وكبار رجال الدين والفنانين ودائرتهم المقربة، وقد أدت تقنيات التزجيج الجديدة وضربات الفرشاة الأكثر مرونة إلى حيوية أكبر في فن "البورتريه" في هاته الفترة، أين تم تقسيم التراكيب التصويرية الجامدة واكتسبت الصور البشرية ديناميكية من خلال إيماءات أقوى وتأثيرات ضوئية. (حسونة، المليجي، و الدسوقي، 2014، صفحة 144)

2-2-6-6- القرن التاسع عشر:

خلال هذه المرحلة يمكن العثور على التصوير الصادق للناس في الأعمال الفنية المختلفة التقنيات، حيث لم يتم رسم صور لشخصيات محترمة فحسب بل أصبحت الحياة الطبيعية للمزارعين والعاملين في الريف أيضًا عنصرًا بارزًا، خاصة مع المدرسة الانطباعية وتأثيراته حيث تبخر التصوير شبه الواقعي وتم استبدال تصوير الناس حسب التصور الشخصي للفنانين، (Medeiros, 2020, p. 178) ولعل خير دليل على ذلك ما جاء به الفنان "كريستيان سايبولد" (Christian Seybold) الذي فاقت واقعيته في التشكيل حدود المعقول آنذاك (أُنظر اللوحة التالية) ومع اختراع

التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر فقد "البورتريه" سحره فالتصوير الفوتوغرافي يقدم "البورتريه" مع تحديات جديدة تعبر عن ميزات الوسائط الجديدة المستخدمة.

- الصورة (06): صورة لامرأة عجوز مع وشاح أخضر ، 1768.

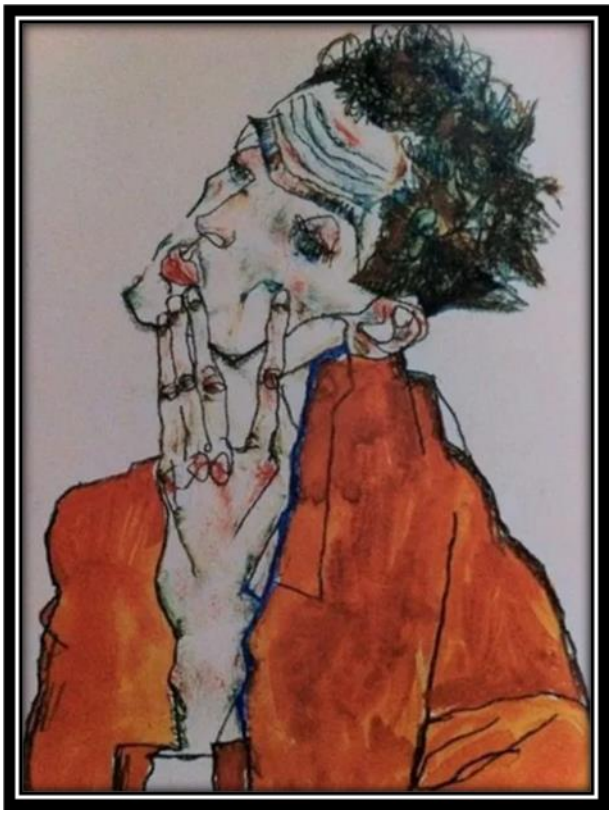
– **المصدر**: Tumgik، د. ت.

2-2-6-7- القرن العشرون:

بسبب الحركات الفنية التي تم إنشاؤها حديثًا وزيادة التجريد الفنية وزيادة تطوير التصوير فقدت اللوحة الشخصية معناها الأصلي، ولم يعد تصوير الأشخاص ذوي القيمة المعترف بها عنصرًا مركزيًا في القرن العشرين، فالتكعيبية مثلا أعطيت الصور ذات الأشكال المجردة تعبيرًا شخصيًا أكبرن وهكذا دواليك إلى التجريد في الفن والذي تغير معه أسلوب تجسيد الصور الشخصية وفق تقنيات المدارس الفنية الحديثة، ومع القرن العشرون عرف فن "البورتريه" تحولا من خلال أسلوب الأداء خاصة مع التعبيرية على وجه الخصوص والتي أوجدت طرقا جديدة للصورة الفنية الشخصية، وفي هذه الفترة

أصبح فن "البورتريه" كنوع من العلاج النفسي للشخص المراد تصويره تتخللها لقاءات مع الفنانين مسبقا. (Simone, 2007, p. 331)

- الصورة (07): لوحة رجل يرتدي سترة برتقالية



– **المصدر**: بينتريست، د. ت.

انفصل الفنانون عن النموذج والطبيعية والتعرف عليها وتم إنشاء صور رمزية وسريالية وتجريدية مثل ما جسده كل من "فرانسيس بيكون" و"بابلو بيكاسو"، أما اليوم أصبحت أغراض التصوير منقسمة لدرجة أنه لم يعد من الممكن رسم حدود وانتماءات واضحة، كذلك وخلال القرن العشرين كانت الصورة الذاتية عبارة عن سجل للحياة وأسلوب للذات، ففي بداية القرن العشرين لم يُصوّر "إيغون شييل" (Egon Schiele 1890-1918) وضعه الاجتماعي والعاطفي في صوره الذاتية فحسب؛ بل عبّر أيضًا عن الجانب المجهول والمظلم من نفسه. (الزاهي، 2018)

2-2-7- أنواع البورتريه:

في الفنون البصرية يمكن أن تكون الصورة منحوتة أو لوحة أو شكلا من أشكال التصوير الفوتوغرافي أو أي تمثيل آخر لشخص يكون فيه الوجه هو الموضوع الرئيسي، وعادة ما تظهر الصور

الشخصية رأس وكتفي الشخص المصور بالطول أو النصف أو الكامل، وهناك عدة أنواع من الصور الشخصية بما في ذلك الصورة التقليدية للشخص أو صورة جماعية أو صورة ذاتية للفنان بعينه، وفي معظم الحالات يتم رسم الصورة خصيصا لتمثيل الشخصية والخصائص الفريدة للفرد (إبراهيم، 2017-2018، الصفحات 62-65)، وقد حاولنا رصد خمسة أنماط جاء عليها فن البورتريه في مراحل متقدمة حتى يومنا وهي كالآتي:

أ- بورتريه من الرأس الى الكتف:

- يظهر من خلاله الرأس والرقبة، ويتم تصوير منطقة الكتف وجزء كبير إلى حد ما من الجزء العلوي من الجسم (انظر الشكل 01).

ب- بورتريه من الرأس الى الصدر:

- يتم فيه تصوير غالبية الجزء العلوي من الجسم مع الذراعين كليا أو جزئيا (انظر الشكل 02).

ج- بورتريه من الرأس الى الخصر:

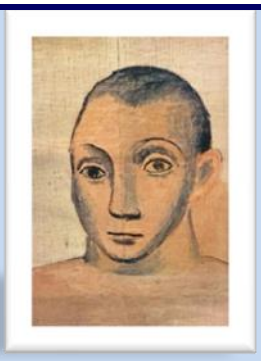
- يُظهر صورة الشخص حتى الخصر (انظر الشكل 03).

د- بورتريه من الرأس الى الركبة:

- يتم رسم الشخص موضوع العمل حتى الركبة (انظر الشكل 04).

هـ- بورتريه كامل:

- يُجسد هيئة الشخص بالكامل (انظر الشكل 05).



- الصورة (08):

Pablo Picasso self-portrait, oil on canvas 39 x 30 cm, 1906.

	- الصورة (09): Eugene Delacroix self-portrait c, oil on canvas 65 x 54 cm, 1837.
	- الصورة (10): Edvard Munch Edouard Manet self-portrait, oil on canvas 83 x 67 cm, 1879.
	- الصورة (11): Judith And Her Maidservant, 1615.
	- الصورة (12): James McNeill Whistler, Portrait of the Artist's Mother, Arrangement in Grey and Black No.1, oil, canvas, 1871.

– **المصدر**: ويكي ارت، د. ت.

2-2-8- أشهر البورتريهات الذاتية في تاريخ الفن التشكيلي الحديث:

سنتحدث فيما يلي على كرونولوجيا أشهر الصور التي تمثل "بورتريهات ذاتية" لعدد من أبرز الفنانين عبر التاريخ، وهي الصور التي انتقيناها بعناية استنادا إلى مدلولاتها التي تُشير تارة إلى الغرابة وتارة أخرى إلى الأناقة، ومنها ما حمل ملامح الجمال أو ملامح الغرور لتتعداها إلى المؤثرات السيكولوجية على غرار ما جاءت به لوحات "فان غوغ".

2-2-8-1- بورتريه ذاتي للفنان: "فليمنج جان فان إيك" (Van Eyck JanK 1390-1441)

قبل القرن الخامس عشر كان الفنان كما نفهمه اليوم (سواء كان رساما أو نحاتا أو حائكا) يُعتبر حرفيا، وبالتالي كان إبداعه في خدمة المجتمع الراقي والطبقة النبيلة بشكل أساسي، لقد أنتج الفنانون أعمال للبرجوازيين والطبقة الراقية ولم يعمل أبدا لنفسه؛ وهذا من أجل تحقيق أهدافه الشخصية، هنا يتبادر لنا اعتماده على التسلسل الهرمي في إشارة إلى الافتقار إلى الاستقلالية والذي ينفي الطموحات الفردية للفنانين، وهو ما يُفسر قلة الصور الذاتية أو انعدامها سابقا.

- الصورة (13): بورتريه ذاتي للفنان: "فليمنج جان فان إيك"

- المصدر: (JAN Van Eyck, 2013)

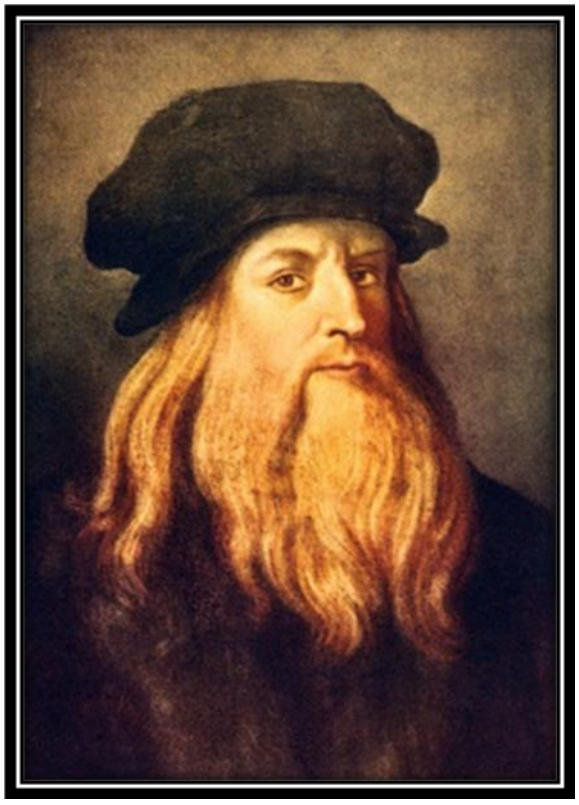
يُعد "جان فان إيك" (1390-1441) أحد أعظم فناني القرن الخامس عشر،وقد تطرق الكثير من الباحثين والمؤرخين إلى كونه مبتكر التصوير الزيتي من خلال تدرجه وتجربته في مزج وتحضير الألوان، (غومبرتش و حديفة، 2016، صفحة 240) حيث يُظهر الفنان في أعماله انفتاحًا غير مسبوق على النزعة الإنسانية ومتخليًا عن الرموز واللوحات الدينية، أين تم وضع الواقعية الحادة في خدمة دراسة نفسية موضوعية لنماذجه وهو أمر غير مسبوق في ذلك الوقت، كما أنه من أوائل الرسامين الذين وقعوا أعماله. (يوسف، 2017-2018، صفحة 22)

كان "فليمنج" من بين فناني البلاط بمعية كل من زميليه "روجر كامبين" المعروف باسم الفنان "فليمال" و"شتيفان لوخنر"، فقد أتقنوا فن التصوير وأسسوا له من خلال أعمالهم الراقية التي مكنتهم من التقرب من الطبقة الراقية، (حميد و حيدر، 2018، صفحة 1158) وقد اشتغل "فليمنج" كرسام في البلاط وهكذا طور من موهبته التي بدأت تشهد تحررا بشكل متزايد من وظيفته النقية كحرفي، حينها أنشأ أقدم صورة ذاتية مستقلة لتاريخ الفن في أوروبان نكتشف من خلالها وجه رجل يُحاكي ازدهار الحياة مع نظرة هادئة وحية تُثير المشاهد، على رأسه تظهر عمامة حمراء كبيرة رسمت بإتقان ووقار وهو ما يوحي بمستوى الفنان.

2-2-8-2- بورتريه ذاتي للفنان: "ليوناردو دافنشي" (Leonardo da Vinci 1452-1519)

كان "ليوناردو دافنشي" عبقريا حقيقيا (1452-1519) وهو من بين الفنانين الأكثر تأثيرا في التاريخ بعد أن ترك إرثا كبيرا ليس فقط في عالم الفن ولكن في شتى العلوم أيضا، (أشرف صالح، 2009، صفحة 49) وقد عاش "دافنشي" في عصر ذهبي من الإبداع بين معاصريه على غرار كل من "رافاييل" و"مايكل أنجلو"، وساهم بعبقريته الفريدة في كل شيء لمسه تقريبا، وقد كان اسمه خير رمز إلى عصر النهضة الذي شهدته البشرية آنذاك في إيطاليا.

- الصورة (14): بورتريه ذاتي للفنان: "ليوناردو دافنشي"



– **المصدر**: ويكي ارت، د. ت.

رسم هذه الصورة الذاتية عام 1505 باستخدام الألوان الزيتية؛ عندما كان ليوناردو دافنشي يبلغ من العمر خمسين عامًا ويعيش في فرنسا، مقاس اللوحة الأصلية 60 × 40 سم، يتبادر لنا من خلال عمله الفني مدى تفكير "ليوناردو دافنشي" حول قوة الفنان بالإضافة إلى كيف يمكن أن يقدم أيضًا دليلًا على الصورة الذاتية الغامضة الشهيرة بالطباشير الأحمر والتي رسمها قبلا، والملاحظ في أعمال فن البورتريه الخاصة بالفنان أنه عادة ما يتوجه إلى رسم نفسه بملامح لا تعكس سنه الحقيقي وقد يمكن أن يكون قد بلغ الستين فقط عندما رسم هذا الرسم، ونتيجة لذلك شك بعض النقاد في ما إذا كان يشبه نفسه.

مع ذلك يبدو أن هناك أسباب وجيهة أخرى بصرف النظر عن ما ذكرناه؛ فإن هذه الصورة تناسب تمامًا الدور الذي ألقى ليوناردو بنفسه فيه، حيث كانت فكرة تصوير الرجل العجوز الجليل ذو اللحية البيضاء الطويلة والعيون الشديدة المظللة تحت حواجب كثيفة هو النوع التقليدي لتمثيل الفلاسفة والأنبياء، بالطبع رسم "ليوناردو" نفسه بوعي في مظهر سام لإظهار وقاره وإبداعه وتفوقه، وعلى الرغم

من أن العديد من الفنانين البارزين الذين يتبعون "ليوناردو" بما في ذلك "رامبرانت" و"كلود مونيه" و"فينسنت فان غوغ" أنتجوا عددًا من الصور الذاتية إلا أن هذه اللوحة الصورة من أبرز الصور الذاتية التي تركها "دافنشي" وراءه.

2-2-8-3- بورتريه ذاتي للفنان: "جيورجيون" (Giorgione 1477-1510)

"جيورجيون" رسام إيطالي ولد في عام 1477 ولم يتجاوز سن الأربعين حيث توفي سنة 1510، ومع ذلك فقد كانت تصاميمه التي استقت إمكانياتها المتعددة من اللون وقيمة الضوء، وهو ما أهله ليرسم العديد من صور الوجوه آنذاك، ولم يكن "جيورجيون" رساما رائعا للصور الشخصية فحسب، بل أنشأ أيضا مناظر طبيعية غاية في الجمال، (فياض، 1992، صفحة 149) وهي الأعمال التي جمعت مابين تقنيتي "سوفوماتو" و"ليوناردو دافنشي" مع لمسة خاصة للألوان الزيتية التي تشع بالنور في كثير من أعماله.

- الصورة (15): بورتريه ذاتي للفنان: "جيورجيون"

- المصدر: Spenceralley، د. ت.

بعد فترة وجيزة من حماس "جان فان إيك" وتحرره من قيود الرسم الكلاسيكية التي تحدثنا عنها جرب العديد من الفنانين في إيطاليا تشكيلاتهم في هذا المجال، وهكذا اندمج "جيورجيون" الرسام

الايطالي في فن عصر النهضة الأول، (فياض، 1992، صفحة 149) حينها قرر استخدام موهبته لتمثيل نفسه فقد تمتع الفنان بموهبة رفيعة وهو ما تعكسه صورته الذاتية التي رسمها في سنة 1510، لكن الأروع هي تلك الملامح التي تُوحي بالغرابة في ملامحها و تركيبها أيضا، خاصة وأنه ملون بشكل غامض يصعب من خلاله إخراج وجه بارد بالكاد مرئي من الظلام غير الشفاف.

2-2-8-4- بورتريه ذاتي: "كاثرينا فان هيميسن" (Cathrina v. Hemesen 1528-1565)

كانت "كاترينا فان هيميسن" (1528-1565) من أوائل الفنانات اللاتي وثقن صورهن خلال عصر النهضة، وهي ابنة "جان فان هيمسن" (1500-1563)، وقد كانت من أبرز الفنانات في تلك الفترة، وبعد فترة من ذلك وبعد زواجها تخلت عن الرسم، وفي عام 1556 انضم الزوجان إلى البلاط الملكي. (Bihiku, 2021)

- الصورة (16): بورتريه ذاتي: "كاثرينا فان هيميسن"

- **المصدر**: (Borzello, 1998)

بعيدا عن القواعد القديمة التي تحكم وتحدد ملامح الفنان، وبداية من القرن السادس عشر تغيرت بعض المفاهيم المتعلقة بالحرفة، حيث تمكنت بعض الفنانات من التأثير على الإنتاج الفني،

وهذا هو الحال بشكل خاص مع الفنانة "كاثرينا فان هيميسن" التي تعد صورتها الذاتية مع الحامل (chevalet) من عام 1548 مظهرا مبكرا لذلك.

حيث تُعد كأقدم مثال معروف على صورة ذاتية لامرأة وهو تمرين أسلوبي غالبا ما يتكرر مع مرور الوقت، لنكتشف من خلال اللوحة امرأة واثقة من نفسها تراقبنا بكل علامات الإبداع المزدهر من خلال أدواة الرسم التي تظهر في الصورة كالحامل، اللوحة، الفراشي الطويلة.

2-2-8-5- بورتريه ذاتي للفنان: "أنطوان فان دايك" (Antoine van Dijk 1599-1641)

مثل سابقيه من الفنانين كان "أنطوان فان دايك" 1599-1641 أيضا نجما في عصره، أصبح الفنان مشهورا من خلال مسيرته العملية الناجحة، وقد تمتع بموهبة رصينة مكنته من خلق مكانة خاصة له ضمن مجتمعه، ليقوم في سنة 1635 برسم البورتريه الشهير لنفسه كنبيل في محادثة مع عباد الشمس، واللوحة أكثر بكثير من أن تكون مجرد تكوين بسيط وغير رسمي، تجدر الإشارة هنا إلى أن عباد الشمس يرمز إلى ملك إنجلترا "تشارلز الأول". (Richard, 1996, pp. 90-91)

- الصورة (17): بورتريه ذاتي للفنان: "أنطوان فان دايك"

- المصدر: Mutualart ، د.ت.

يُحاول الفنان من خلال عمله هذا أن يوحي بالنور والمكانة الرفيعة في آن واحد من خلال تركيب متناسق وبالتالي فإن هذا الترتيب الخاص يجسد الجو الملكي، فيشير الفنان في لوحته بيده اليمنى إلى الزهرة ويلعب بيده اليسرى بسلسلته الذهبية التي تبدو ثقيلة، وهكذا ينجح الفنان في توليف نجاحه الشخصي والمهني بين الشهرة الفنية والهيبة الملكية أثناء النقاش مع المشاهد.

2-2-8-6- بورتريه ذاتي للفنان: "ديفيد بايلي" (David Bailly 1548-1657)

يُوضّح فنان "لايدن" (مدينة بهولندا) "ديفيد بايلي" 1548-1657 في هذا العمل أنه قد يكون من السهل على رسام لامع مثله أن يدرك حياة ساكنة رائعة وصورة ذاتية رائعة في نفس الوقت، ومع ذلك فإن التشكيل الجيدة لهذه اللوحة الزيتية ليس سوى التصور الأول لعمل مليء بالتفاصيل الدقيقة، حيث نكتشف رساما يجلس في نهاية طاولة (على ما يبدو في ورشة عمله) مليئة بالأشياء من جميع الأنواع منها: المنحوتات والمجوهرات، والتحف الفنية، والإكسسوارات، والجمجمة، والساعة الرملية، والمخطوطات العتيقة...، فهذه اللوحة مليئة برموز تُوحي بالتفاخر أو نوع من الغرور إن صح القول، ومن خلال العناصر المرسومة يمكن القول بأن عناصر العمل الفني تُشير إلى تصوير مجازي لمرور الوقت (الموت). (ويكيبيديا)

- الصورة (18): بورتريه ذاتي للفنان: "ديفيد بايلي"

– **المصدر**: ويكيميديا، د.ت.

إن المتأمل في لوحة " ديفيد بايلي" هذه سرعان ما سيلاحظ مفارقة ما أشرنا إليه سابقا (مرور الوقت)، حيث يمكن العثور على حل لهذا اللغز في الصورتين البيضاويتين: نكتشف الصورة الحقيقية "لبايلي" وكذلك صورة زوجته بجوارها في الماضي، هنا قدم الفنان ملامحه كما رأى نفسه قبل 40 عاما، إذن هذه الصورة الذاتية هي لمحة عن ماضي مُصوّرها على الرغم من أننا نفكر في كيفية كشف الفنان عن مستقبله لنا، هنا يستوجب أن نُذكر أنه عندما أنتج هذا العمل كان "ديفيد بايلي" يبلغ من العمر سبعة وستون عاما.

2-2-8-7- بورتريه ذاتي للفنان: "فنسنت فان غوغ" (Vincent van Gogh 1853-1890)

ولد "فنسنت فان غوغ" سنة 1853م بمدينة " زونديرت، هولندا"، وهو من بين أشهر الفنانين في تاريخ الفن، وعند الحديث عن الفنان لا يمكن الاستغناء عن مشاهد عباد الشمس المعروف جيدا من خلال لوحاته الفنية المختلفة، وكذا الحديث عن أذنه المقطوعة، ومع ذلك كان غير معروف إلى حد ما خلال حياته واعتبر نفسه فاشلا.

- الصورة (19): بورتريه ذاتي للفنان: "فنسنت فان غوغ"بورتريه ذاتي للفنان: "فنسنت فان

- المصدر: (The Courtauld Gallery, 2022)

تم إنشاء هذه الصورة الذاتية عام 1889 (قبل عام واحد من وفاته) بعد الأحداث المأساوية في "آرل" (مدينة بفرنسا) في 23 ديسمبر 1888، بعد أن اندلعت مشادة مع صديقه وزميله "بول غوغان" (Paul Gauguin 1848-1903) حيث أثر عليه الغضب وفي حالة متقدمة من السكر غادر "فان غوغ" ورشة العمل ويذهل للتجول في المدينة، لينتهي به المطاف في بيت دعارة معروف وهو يحمل شفرة حلاقة ليُقرر قطع أذنه لتقديمها كهدية لـ:"راشيل" وهي عاهرة يُعجب بها، ليعُود إلى منزله قبل أن تعثر عليه الشرطة التي نقلته إلى المستشفى لتلقي العلاج. (إسماعيل، 2011، صفحة 62)

أكد الأطباء إدمانه للكحول وهو ما أدى كذلك إلى أمراض نفسية أخرى، ومن خلال هذا العمل الذي عكس حالته النفسية مظهر وجه متعرج وبشرة شاحبة، خلفه نرى نقشا يابانيا يُمثله كمعجب كبير بالفن الآسيوي وخاصة الطباعة التي اكتشفها في باريس، إن هذه الطريقة الجديدة للألوان والتصميم التركيبي سيرافقان الفنان بقية حياته التي عذبته مغامراتها المدمرة، (يانسن، لويتن، نييتكه، ياسر، و مجدي، 2017، صفحة 860) وأقل ما يُقال عن هذه اللوحة أنها جعلته يشعر حقا بنفسه أثناء الرسم وهنا ليس هناك شك في أن صوره الذاتية ستشكل تاريخ الفن إلى الأبد.

2-2-8-8- بورتريه ذاتي للفنان: "فريدا كاهلو" (Frida Kahlo 1907-1954)

كما هو الحال مع "فان غوغ" من الصعب إنشاء تصنيف للصور الذاتية الأكثر رمزية دون تسمية الفنانة المكسيكية الأكثر إثارة للدهشة "فريدا كاهلو" 1907-1954، فمن بين مئة وخمسين لوحة أنشأتها في حياتها هناك ما لا يقل عن خمسة وخمسين صورة ذاتية تُمثل الفنانة الجميلة خلال مراحل متفاوتة من عمرها وبوضعيات وتصاميم مختلفة، وقد كان الهدف الرئيسي من هذه الصور الذاتية للفنانة هو التعبير عن الاضطرابات المختلفة لوجودها، لأن حياتها كانت موكبا من المآسي والمصائب "حوادث المرور والإجهاض والمشاكل الزوجية، وأزمات الغيرة ومشاكل الكحول والإدمان. (Haynes, 2006, pp. 01-02)

- الصورة (20): بورتريه ذاتي للفنان: "فريدا كاهلو"

– **المصدر**: بينتريست، د. ت.

رُسم هذا البورتريه الذاتي عام 1940 قبل أن تبقى الفنانة على سريرها في المستشفى وتعاني من إعاقتها، ومع هذا الألم زادها انفصالها عن زوجها ألما آخر مما جعلها تشعر باليأس، فنجدها تجلس في وسط غرفة فارغة مرتدية زيا داكنا وكبيرا جدا من حيث المقاس وتحمل مقصا في يدها اليمنى وخصلات شعر منتشرة في كل مكان، لكنها مع ذلك تلقي نظرة هادئة وفخورة ومتحدية على المتلقي، أما في الجزء العلوي من التكوين نكتشف رسالة تريد أن تنقلها إلينا وعلى ما يبدو هي تُشير إلى الثقة بالنفس والكرامة.

2-2-8-9- بورتريه ذاتي للفنان: "بابلو بيكاسو" (Pablo Picasso 1881-1973)

تبدأ الفترة الزرقاء لـ"بيكاسو" في أوائل سنة 1901 خاصة بعد انتحار صديقه المقرب "كارلوس كاساجيماس" (Carles Casagemas 1880-1901) الذي يتمتع بالكثير من التأثير على حياته، حيث بدأ خلال تلك الفترة سلسلة من اللوحات الزرقاء أحادية اللون عمليا، (العربي، 2010، صفحة

10) فبالنسبة لـ"بيكاسو" يُعبر اللون الأزرق عن البؤس والشيخوخة والموت والبرودة في العالم (كما تظهر الصور التي تم التقاطها خلال هذه الفترة رجال مسنين، نساء تعيسات، عميان ومتسولين...).

- الصورة (21): بورتريه ذاتي للفنان: "بابلو بيكاسو"

المصدر: (wikiart, 2021) –

الصورة الذاتية عبارة عن لوحة زيتية على قماش ذات أبعاد 81 × 60 سم، قدم من خلالها "بابلو بيكاسو" نفسه كشخصية وحيدة، مهجورة، بائسة، ترتدي معطفا أزرق داكن كبيرا يعكس حالة الطقس في الفترة (بالإضافة الى لمسات اللون الوردي على أذنه) التي شكل فيها عمله الفني، بينما جاء تكوين اللوحة فريدا من حيث ترك الفراغ على يسار اللوحة، لكن المثير أكثر هو طريقة تحديقه بشكل غير مفهوم والموجه نحو المشاهد، في ذلك الوقت كان عمره عشرون عاما فقط ومع ذلك يبدو أكبر سنا بكثير، فوجهه نحيف وملامح وجهه بارزة وبشرته شاحبة يبدو من خلالها شاربه الأسود الذي يتطابق مع لون شعره ومعطفه كذلك، أما الخلفية فقد كانت أحادية اللون وزرقاء فاتحة مائلة إلى الخضرة قليلا.:

على الرغم من أن فن البورتريه قد ظهر خلال القرن الرابع عشر إلا أنه تطوّر بشكل ملحوظ أوائل القرن الخامس عشر، وهذا بعد تحليل واكتشاف تقنيات عديدة مثل المراة الزجاجية التي كان لها

دور كبير في إنشاء الصور الذاتية، وهنا تخلي الفنان عن النموذج في تصويره لأنه وبهذه التقنية قد أصبح هو الموضوع العملي للوحته، في حين فرضت هذه التقنية الجديدة (البورتريه) نفسها بشكل ملفت خلال عصر النهضة بفضل تيار الفكر الإنساني الذي عدّل مفاهيم الفنان وعلاقته بالعالم مما أكسبه لاحقا مكانة اجتماعية محترمة، وهذا عبر تمثيله لنفسه في مساحة اللوحة كنوع من ابرا القدرات ولفت الانتباه.

على العموم لا يمكن إنكار أن تصنيفنا لهاته المراحل ليس شاملا، فقد شكل العديد من الفنانين تاريخ الفن من خلال صورهم الذاتية المُبهرة والمثيرة في بعض الأحيان، فقد ابتكر بعض العباقرة مثل "ألبريخت دورر" و"رامبرانت" "فرانسيس بيكون" وغيرهم أعمالا دقيقة وعميقة تعبر عن شخصيتهم الداخلية من خلال مظهر أجسادهم وتفاصيل وجوههم، إلا أننا حاولنا انتقاء أفضل النماذج حسب تسلسلها الزمني في تاريخ الفن.

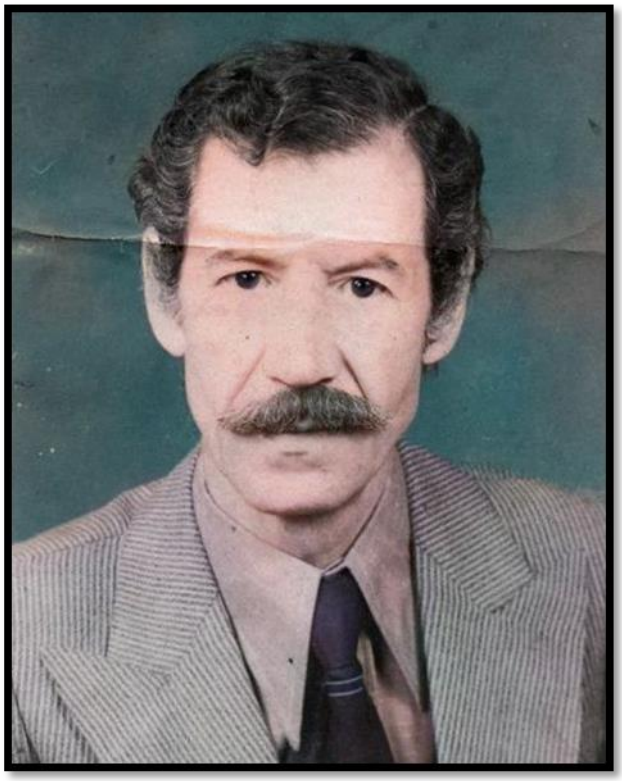
لقد اهتم عصر النهضة كثيرا بقضايا الفنان الذي كثيرا ما حاول تمثيل وضعه الاجتماعي، حيث كشفت الرسوم الذاتية للفنانين تدريجيا عن جزء كبير من حياتهم وأوضاعهم، وهي المواضيع التي نقل من خلالها سماته وأفكاره ودلائله التي تحملها صوره التشكيلية، ولعل الميزة الجديدة في المضمون هي محاكاة جماليات الشخصية بصريا وروحيا بتمثيلات فنية واقعية رائعة تروي قصته أو على الأقل جزءا كبيرا منها كما لاحظناه مع "فان غوغ" و"كاهلو"، فرموزهم البصرية من أشكال وألوان تحدد مزاجهم العاطفي بدرجة كبيرة، ليتطور البورتريه فيما بعد اواخر القرن التاسع عشر ويخرج عن الواقعية وجماليتها البصرية إلى أساليب فنية جديدة لها إيقاعاتها الخاصة بوصفها أهم وسيلة لتجربة تقنيات التصوير في وجه جديد.

2-3- البورتريه كنزعة ذاتية في أعمال الفنان امحمد اسياخم:

يُعد الفنان امحمد اسياخم من بين إحدى الشخصيات البارزة والمضيئة في الفن التشكيلي المحلي والعربي والعالمي، فنان تجريدي موهوب عاش حياة مأساوية أثّرت في نفسيته فصرخ مدافعا عن وطنه وقضيته الأولى التي كان انعكس جزء منها بطريقة تراجيدية على جانب كبير من حياته، أعطى إسياخم الحياة لشخصيات يتخيلها عقله الباطن المعذب، ليشكّلها على صورة جسده المبتور بوجوه مجردة من التعبير وأجسادا مشوهة وأرواح معذبة.

ونظرا لأهمية مسيرة الفنان في تاريخ الفن الجزائري وما قدمه من إضافات إلى الفن ارتأينا أن نغوص في حياته الشخصية والفنية لمعرفة مصدر إلهامه وسر جمال لوحاته، بذلك سنتناول لمحة تاريخية عن الفنان وفلسفته الفنية مبرزين بذلك أهم الأعمال وتوجهاته.

- الصورة (22): صورة شخصية لـ: أمحمد إسياخم



– **المصدر**: (العربي الجديد، 2019) ***ترميم وتعديل الباحث***

2-3-1- عن أمحمد إسياخم:

- نبذة تاريخية:

أمحمد إسياخم فنان تشكيلي جزائري ومصمم غرافيكي من مواليد السابع عشر جوان 1928، بدوار "آث جنّاد" قرب مدينة "أزفون" في منطقة القبائل الكبرى- تيزي وزو شرق الجزائر العاصمة، لبث في مسقط رأسه مع والديه "عمار بن ارزقي" و"اوغمات وردية بنت محمد" مدة ثلاث سنوات، ثم أخذه والده معه للإقامة في غليزان سنة 1931 (اينال، 2008، صفحة 103)، أبدى إسياخم اهتماما بالفن منذ طفولته متأثر بجو العائلة المليئة بروح الوطنية وحب النضال، فقد كان أبوه من أعيان المدينة و مناضلا في الحركة الوطنية آنذاك.

- الصورة (23): صورة جماعية (نادرة) لعائلة الفنان

المصدر: S.D, Missiakhem -

تلقى إسياخم تعليمه الفني بمدينة غليزان في وقت مبكر، وخلال هذه الفترة بدأ يحتك بالمحيط السياسي والاجتماعي وفي إثرها دخل المدرسة الأهلية وحصل على الشهادة وانتقلت حياته لمرحلة جديدة بعد ملاقاته لأمه لأول مرة بعد عدة سنوات وعدم تعرفه عليها.

ما بين سنوات 1936-1943 شهدت حياته الكثير من العنف في منطقته بين قبائل "فلتة" والإنزال الأمريكي "سان لو"، لقد بدأت مأساته عند سرقته لقنبلة بالقرب من مخيم عسكري أمريكي مقام في المدرسة أثناء لعبه مع أقرانه، وفي اليوم التالي عندما كان يلعب بتلك القنبلة اليدوية أصيبت أختاه سعيدة وإيمان وابن أخيه طارق بجروح قاتلة، وأصابت الشظايا ثلاثة أفراد آخرين من عائلته. (اينال، 2008، صفحة 103)

على إثرها وقع إسياخم في غيبوبة، وخلال مكوثه في المستشفى لمدة عامين في وهران أجريت له عملية لعلاج الالتهاب النقي بذراعه اليسرى وقدمه اليسرى، وبترت **السُّلَامَى*** (Phalanges) الأولى لسبابته اليمنى، ولقد بتر أيضا ثلاث مرات على مستويات مختلفة من ذراعه اليسرى خلال مراحل متقدمة من العمليات الجراحية التي أجراها سابقا، وفي عام 1958 خُلع مرفقه الأيسر، وفي سنة 1977 أُدخل إلى المركز الإستشفائي الجامعي لـ:"موسكو" على ذمة الأستاذ محمود ولد سليمان. (اينال، 2008، صفحة 103)

في هذه الفترة وخلال مكوثه بالمستشفى بدأ إسياخم الولوج لمرحلة جديدة في فنه من خلال تخطيطاته الجميلة التي جذبت انتباه الممرضة (راهبة)، والتي لا يُمكن نكران ما قدمته له خلال هذه الفترة العصيبة، فسعت إلى دعمه من خلال تقديم بعض الخامات التي يستعملها في الرسم مثل الألوان المائية والأوراق وما إلى ذلك من أدوات الرسم، بينما كانت تحتفظ بما كان يعجبها من رسومات وتشكيلات فنية له حتى وان كانت تخطيطات وهذا بالعودة طبعا إلى جمالياتها. (تريكي، 2021/2020، صفحة 63)

لم تقتصر معاناته على هذا الحد، فبمجرد رجوعه إلى البيت تلقى صدمة لم تكن في الحسبان وعند لقائه بأمه انصدم بردة فعلها، لم تتقبله بهذه الحال (مبتورا)، لتصرخ في وجهه بقولها: لم ألدك هكذا أخرج من المنزل (اينال، 2008، صفحة 103)، ليخرج بعدها من المنزل متأثرا بالأحداث المأساوية من جهة ومن جهة أخرى بالحادثة المؤسفة التي حصلت، تاركا ورائه كل معاناته وآلامه ومن تلك اللحظة قرر الاعتماد على نفسه وكسب قوته من عرقه، وتوجه إلى حياة جديدة بعيدا عن أهله.

امتلك إسياخم الروح الثورية التي اكتسبها من الحالة الاجتماعية التي كان يعيشها في فترة ما قبل الاستقلال، لتحوله ريشته الإبداعية إلى مناضل حقيقي يُشارك في الثورة الجزائرية بخياله الإبداعي المبهر، وبعد عودته إلى الجزائر سنة 1947، حاول تطوير قدراته الفنية، فالتحق بالمعهد العالي للفنون الجميلة، وإثر لقائه بكبار الفنانين الجزائريين كـ:"محمد راسم" و"عمر راسم" ومخالطتهم تمكن

* **السُّلَامَى**: هي إحدى عظام أصابع اليد أو القدم عند الكائنات الحيّة الفقارية، حيث يكون لإصبع إبهام اليد وللإصبع الكبير للقدم سلاميتان فقط بينما كل الأصابع الأخرى لها ثلاثة سلاميات.

من فن المنمنمات، بالإضافة إلى اكتسابه الفن الغربي من الفنانين الفرنسيين والأسبان. (شرعان، الرمز في أعمال امحمد إسياخم، 2020، صفحة 356)

- الصورة (24): صورة تذكارية للقاء الفنّانين محمد راسم (على اليمين) وأمحمد اسياخم

- **المصدر**: S.D, Missiakhem

اكتسب الفنان ثقافته الخاصة في تاريخ الفن وكذلك التصوير الزيتي وأخذ دروسا في علم التشريح والنحت المجسم، دراسة الأجسام، فن الرسم، تقنية القولبة، النقاشة...، ولقد حصل على الجوائز الأولى في المنمنمة الملونة، الخزفيات والنقاشة والجوائز الثانية في النحت المجسم (اينال، 2008، صفحة 105)، وفي نفس السنة شارك في التجمع الكشافي الأول للكشافين المسلمين الجزائريين بتلمسان، لينهي دراسته متحصلا على شهادة الأهلية.

بدأت رحلة إسياخم في التألق عندما انتقل إلى روسيا، وأنجز خلالها مجموعة من الأعمال الفنية المختلفة التي عالج فيها موضوع التعذيب وحالة المرأة الجزائرية في فترة الاستعمار، ولقد مال إلى رسم النساء بعد حادثة المجاهدة "جميلة بوحيرد"، أين بدأ في رسم المرأة كفنان تعبيري اعتبارا من تلك اللحظة، وتعد هذه اللوحة تاريخا مهما في مساره الفني، لتظهر أعماله في العديد من المجلات كمجلة "محادثات حول الأدب والفنون" 1957. (شرعان، الرمز في أعمال امحمد إسياخم، 2020، صفحة 357)

في عام 1949 عكست أعماله شعور شاب سعيد ومرح يرحب بالحياة بقلب مفتوح، ورغم كل الأحزان عرض ولأول مرة جماعيا في رواق "كارنو" الرواق المجاور لفندق "أليتي" بالجزائر، وفي سنة 1951 قرر أن يتلقب باسم محمد، في هذا الوقت حالفه الحظ للالتقاء بالكاتب ياسين الجزائري، وسرعان ما أصبحا صديقان مقربان، فجمعهما حب الوطن والإيمان بالثورة والنضال والدفاع عن قضايا الوطن في أنحاء أوربا (Abrous, 2006, p. 178)، ليستفيد بعدها من منحة دراسية لمدة عام بمعهد "إتيان" التقني بـ:"باريس"، ليتزوج بـ: "جورجيت كريستانبلكا" ورزق ببنت منها وسماها "سميث كاتيا باتريسيا". (اينال، 2008، صفحة 105)

خلال سنة 1955 عرض لوحته "ماسح الأحذية" لطفل صغير وعند قلبها تمثل شابا جزائريا يحمل الرشاش مقترب من الشيوعيين، وهي اللوحة التي جسّدت تجربته مع القهر والدمار والتوق للتحرر من الاستعمار وتذوق الفرح والتصدي للظلم، وهذا ما عبر عنه (الكره هو الحب)، ومن ثمة أصبح طالبا بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباريس حتى سنة 1958، لقد أثرت حياة البؤس التي كان يعيشها إسياخم واندلاع الثورة التحريرية الوطنية مباشرة حيث شارك لتمثيل الجزائر في المهرجان العلمي للشبيبة والطلاب (وراسو).

بعد تعمقه في أحداث الثورة ومشاركته في آلام وأحزان الناس استطاع أن يغوص في النفوس ويفهمها، فكانت لوحاته ناطقة بمعاناتهم كأنها المترجم لأحزانهم فعبر عما يجول في خواطرهم بأسلوبه البسيط، وبعد توجه الفنان إلى مدينة "لابيزيغ" (Leipzig) بألمانيا وعرضه للوحاته في رواق "دونلستراز"، وأثناء رجوعه إلى فرنسا عالج بعض المرضى النفسيين في إحدى العيادات، وخلال هذه الفترة قام بإنجاز بعض اللوحات الفنية منها لوحة "قطرة الدم" التي رفض جائزتها (جائزة الصليب البحري) الممنوحة من طرف وزارة الصحة الفرنسية. (تريكي، 2021/2020، صفحة 51)

في عام 1960 شارك في معرض جماعي لمجموعة من فناني إفريقيا الشمالية في نادي الرياح الأربعة بباريس وكان ذلك بمشاركة جزائريين ومغربيين، ومع الاستقلال تغير مجرى حياته فبعد الحصول على منحة شهرية بمدريد إسبانيا سنة 1962، عاد إلى الجزائر رفقة كاتب ياسين فعملا مع بعضهما في جريدة الجزائر الجمهورية، فكان يرسم فيها بطريقة هزلية إلى غاية سنة 1964، وتعاون

أيضا مع مجلات مثل الثورة والعمل والجيش هذا ما منحه الفرصة للتعبير عن اللهجة الشعبية. (اينال، 2008، صفحة 34)

ليُحاول تأريخ بطولات وانتصارات الجزائر ونشر قضيتها في مختلف أنحاء العالم من خلال رسوماته وأعماله الفنية في الجرائد والمجلات والطوابع البريدية والملصقات والأوراق النقدية..الخ، وفي سنة 1965 عُيّن في منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة في وهران، وفي 17 جانفي 1967 شارك الفنان في معرض الرسامين الشبان (رواق مولود فرعون بالجزائر). (Ameur Djeradi, 2021, p. 168)

هنا نُشير إلى مساهمة كل التطورات التي حدثت بعد الاستقلال في تطوير أسلوبه الذي غالبا ما أعطى الأولوية إلى النمط التعبيري على الأحداث، ليزور إسياخم دولا عديدة بعد الاستقلال ويتألق في معارض دولية هامة وإنجاز ديكورات أفلام "أثرية جويلية" وفي سنة 1969 أُقيم معرض إستعادي بالجزائر لإعمال إسياخم.

على الرغم مما ألّم بالفنان من خيبات وأوجاع، إلا أن أحزانه لم تتوقف ففي 31 مارس 1971 فقد والده، لكن هذا لم يكن حاجزا لمواصلة دربه، فزادت أعماله وتوالت نجاحاته وبعد أشهر تزوج من امرأة ثانية والتي تسمى "نادية مريم شليوط"، أنجبت له "سوسن" و"محمد" وفي نفس السنة عُيّن أستاذا في فن الخط بالمدرسة المتعددة تقنيات لهندسة البناء والتعمير بالجزائر. (Ameur Djeradi, 2021, p. 168)

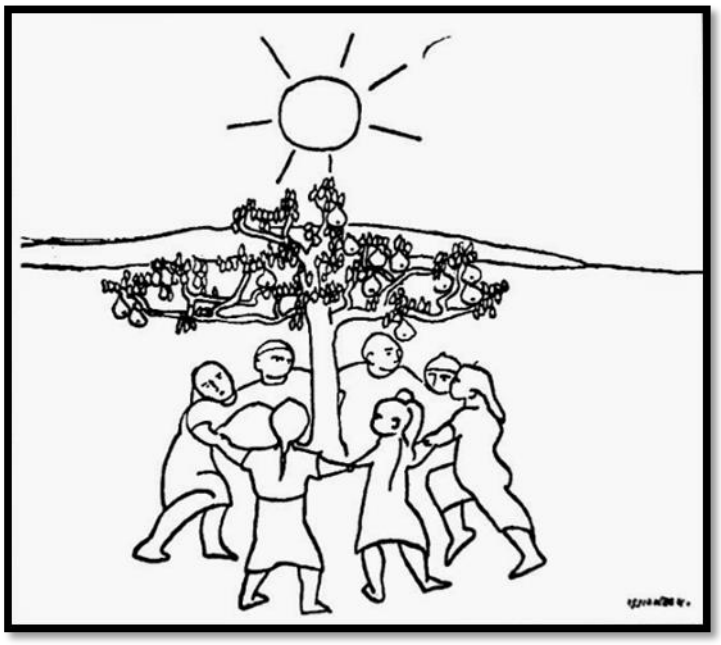
قام إسياخم سنة 1976 برسم نفسه قبل وفاته بسنوات، حيث تُبرز هذه اللوحة القماشيّة على خلفية محايدة صورة ذاتية من وجهة نظر نفسية، ولم يكتفي برسم نفسه مرة واحدة بل رسم نفسه مرتين وأخر بورتريه له كان خلال جلسات العلاج الكيميائي، لتكون تشكيلاته هذه بمثابة العامل النفسي في تعبيريته المتميزة خاصة من حيث الشكل واللون.

في 24 أفريل 1985 توفيت أمه التي عاش منفصلا عنها، ليُتوفى هو بعدها بسنتين (يوم 01 ديسمبر 1987) في الصباح الباكر بعد صراعه مع المرض، مُخلفا ورائه متحفا من اللوحات الفنية التي لا تقدر بثمن. (تريكي، 2021/2020، صفحة 53)

- **تكوينه:**

تبدو مسيرة الفنان مشوقة على قدر ما هي مؤلمة في حد ذاتها كتجربة جمالية لها بُعدها ووقعها الخاص على الفنان، ولا يخفى علينا تدرجه الصعب في ممارسته الفنية التي عالجت قضايا مؤثرة عبر عنها برمزية الأشكال والألوان وما تحمله من دلالات ضمنية تُوحي بعمق المأساة التي استمد منها روحه الفنية، خاصة بعد قراره ولوج جمعية الفنون الجميلة ثم انكبابه على تلقي الدروس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة (1951)، وهي المكتسبات التي ساهمت في إلمام "إسياخم" بالشق المعرفي أكثر وأكثر عند مراودته لمدرسة الفنون الجميلة. (جعفر و لعقون، 2007، صفحة 19)

- الصورة (25): صورة لإحدى رسوم اسياخم بجريدة الجزائر الجمهورية (30 أفريل 1963)



- **المصدر**: (Issiakem, 2015)

في مرحلة أولى مارس "إسياخم" إبداعه التشكيلي في الصحافة، أين جاءت رسوماته ساخرة وأقل دقة حتى من رسوماته التخطيطية (الأوليّة)، لكنها كانت دائما ذات مضمون مستمد من الشعب ومجتمعه، هذا ما جعلها ذات قيمة إضافية تصب في توجيه الفرد نحو تفكير جدي فيما تحمله رسائله البصرية حتى وان كانت ساخرة، فهي جامعة ما بين الفكاهة والعاطفة على الرغم من بنائها التشكيلي البسيط، والأكثر من ذلك أنها ذات دلالات لها علاقة بهوية الشعب وانتمائه، فاهتمامه بمضامين أعماله الفنية يفرض عليه الالتزام، ليس الالتزام بقواعد الفن الكلاسيكية بل هو نوع من التمرد على ما

آل إليه الوضع البشري، وهو ما اختزله الفنان في قالب التعبير بالأشكال و الألوان على بساطتها، لكنه كان مدركا لخطوات بناء عمله الفني وفق أسس ومعايير مدروسة يعكسه تكوينه الأكاديمي الرصين.

سرعان ما تدعم هذا التكوين بدروس عن معهد "إستيان التقني" إثر نيله منحة لمدة عام خلال خمسينيات القرن الماضي، مما زاد في توسعة أفق تعلم قواعد الفن وتقنياته، خاصة بعد انضمامه للمدرسة ضمن صفوف المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباريس، ولعل لملازمته لورشة الفنان "إدوارد غورغ" التي كان يستغلها للاشتغال على فن النقش الأثر في نيله لأحد التقنيات الفنية التي استغلها فيما بعد في تصاويره، بالإضافة إلى "غورغ" تردد "إسياخم" على الفنان "رايمون لوغات" ليتعلم منه شيئا من قواعد التصوير، وهي القواعد التي طبقا خلال مكوثه بفرنسا في نماذج فنية ذات بُعد وجودي عميق، لكنها في مجملها تُعبر عن مظاهر البؤس الذي تعكسه طفولته أكثر ما تشغله قضيته الوطنية. (جعفر و لعقون، 2007، صفحة 20)

2-3-2- أعماله الفنية:

- بعض اللوحات:

رغم معاناة إسياخم من ألم الفراق وصعوبة معيشته وسوء حالته الصحية جراء بتر يديه، لم يتخلى عن تحديه للحياة وواصل مسيرته الفنية حتى وصل للعالمية، فقد أبدع الفنان أمحمد إسياخم في الكثير من الأعمال الفنية واختلفت تقنياته بين الرسم بالحبر الصيني والتصوير بالألوان المختلفة ولقد ذكرت جريدة Le soir d' Algérie التي صدرت في الحادي عشر من ماي 2008 أن الفنان يملك حوالي خمسمائة عمل فني ولا يعرف منها إلا النصف. (شرعان، سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم، صفحة 225)

نستذكر من أعماله لوحة "محاكمة جميلة بوحيرد" المستوحاة من أعمال التعذيب الوحشي أثناء فترة الاحتلال وهي عبارة عن عريضة إدانة خالدة، إن حاجته إلى العطف والحنين اللذان حرم منهما في طفولته جعلته يميل إلى رسم وتفجير تلك المكبوتات على اللوحة أو الأداة التي كان تلهم الفنان ولقد استلهم فكرة المرأة بعد التعذيب والاختطاف التي تعرضت له المجاهدة جميلة بوحيرد وبهذا شكلت المرأة عنصر أساسيا في حياته. (شرعان، الرمز في أعمال امحمد إسياخم، 2020، الصفحات 356-357)

- الصورة (26): لوحة محاكمة جميلة بوحيرد (إسياخم)

– **المصدر**: (شرعان، 2020، صفحة 357)

أما لوحة " لوحة إحياء ذكرى..." (1969) فقد استعملت فيها الألوان الزيتية على قماش ذات أبعاده 132x162 سم، جاءت في إطار مستطيل خارجي لتشكل جسدا إنسانيا ينساب في تشكيل تجريدي عمودي يُعبر عن مشهد شخص مجهول، إنه جسد ملتو أنتج اثر تخطيط موزون شكلا ولونا في دلالة عن تمكن الفنان من المضمون وفق الشكل الذي عبر عنه من خلال مخيلته، هنا تبرز مرة أخرى قدرات الفنان الجمالية على التوليف ما بين الخط والشكل واللون في أعماله الفنية التجريدية.

تتجلى كذلك كاريزما الفنان من خلال تعبيره في فضاء العمل الفني بشكل متوازن وتقسيم متناسق مكّن من احتواء الفراغات والفجوات التي جاءت على اليمين والشمال، ولعل انعكاس قيمه اللونية عليها قد أضفى نوعا من الديناميكية في لوحته هذه، إننا الآن نقف في حضرة فنان استقى الحداثة في فنه بطريقة مغايرة عن أبناء جلدته، ولعل لتكوينه الأكاديمي في الغرب الأثر البالغ في تشكيل ملامحه.

- الصورة (26): لوحة في ذكرى ... (إسياخم)

– **المصدر:** (وزارةالثقافة ،2010 ، صفحة(83)

للفنان كذلك تشكيلات فنية تعبر عن الطبيعة وأجوائها خلال فترة قد خلت من تاريخ الجزائر، ومن مثال ذلك نجد لوحة منظر طبيعي قبائلي (1960) والتي جاءت على قماشة ذات أبعاد 89x130 سم، وهي لوحة زيتية تعبيرية تمثّل منظرا طبيعيا قبائليا خلال فترة الاحتلال الفرنسي بالجزائر في فترة ما بين 1930–1931م، حيث مثل من خلاله وضعية الطبيعة التي سكنها الأهالي الجزائريين إبان الحرب التحريرية التي أنهكت الشعب بالتعذيب بشتى الأشكال. (يوسف و عباس، 2018، صفحة 39)

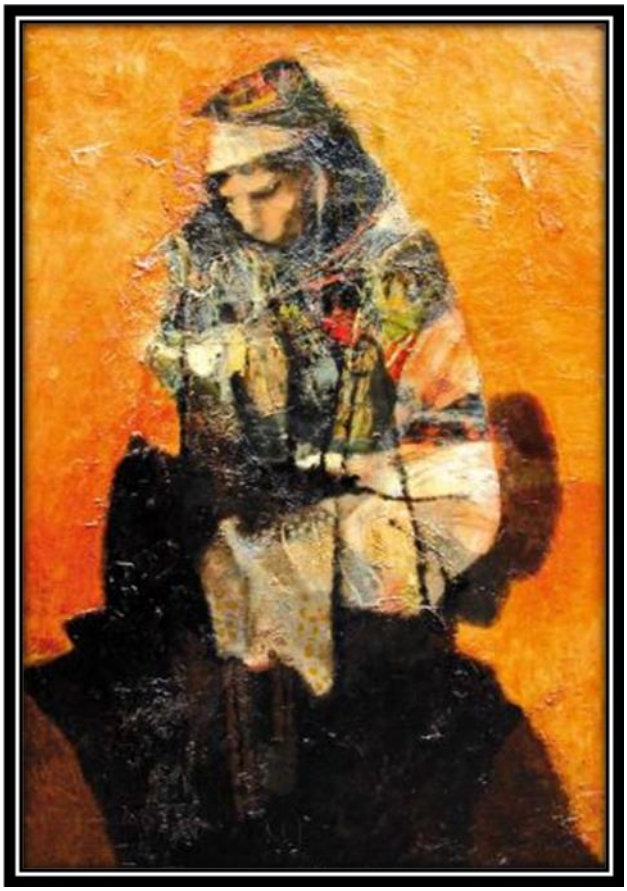
- الصورة (27): لوحة منظر من بلاد القبائل

- المصدر: (jimcontent, 2013)

هنا تتجلى الألوان الصافية والنقية المستوحاة تخيلا من المدرسة الانطباعية؛ نحن نجهل الكثير عن هاته اللوحة إلا أنه يمكن تمييز صفاء السماء و خضرة المحيط، لعل سيميائية الألوان خير دليل على ذلك، وعلى الرغم من نسقها التعبيري إلا أن المتلقي وخلال مشاهدته للعمل وكذا اطلاعه على عنوان اللوحة سرعان ما سيشكل صورة نمطية ذهنية عن الموضوع الذي أراد الفنان إيصاله من خلال تعابيره البسيطة وألوانه الباردة التي تُضفي جوا من الراحة والهدوء والسكينة في عين المشاهد، وهذا على عكس اللوحة القادمة التي كانت ألوانها مغايرة تماما.

وقد صوّرت لوحة الأرملة (1970) التي شكّلها الفنان الواقع الذي عايشته المرأة الجزائرية أثناء الاحتلال الفرنسي في مدة زمنية معينة (شرعان، سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم، صفحة 230)، فهي تعبر عن لوعة الالم والفراق، حيث عانت النسوة من فقدان أزواجهن وأقاربهن خلال الثورة المجيدة، وبصفتها قضيته الأولى فقد أحاط الفنان بالعديد من الجوانب الاجتماعية لعل أهمها قضية المرأة إبان الحرب.

- الصورة (29): لوحة الأرملة– إسياخم



–**المصدر**: (شرعان، سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم، صفحة 230)

ونحن نلاحظ خلال تشكيله الفني هذا مدى تفاعله مع الموضوع من خلال ألوانه الموظّفة والتي قلما يُقال عنها أنها معبرة وكانت ضمن سياق موضوع العمل الفني، إن ألوانه الحارّة والدافئة هذه لم تكن من العدم، ولم تكن دلالاتها اعتباطية بل هي ذات بعد رمزي متضمن يوحي بالخطر والتنبيه الى خطورة الأمر وهذا من خلال اللون البرتقالي بتدريجاته، لعل هاته النسوة يحتجن أكثر من ذلك لكنها التضحية التي ألمت بهن، وعلى الرغم من ذلك نستشعر كما هادئا من الحزن في وجه المرأة المجسدة لعل ماله إلى الصبر والاحتساب، ولكن أجمل ما يمكن استنباطه من خلال المسحة السطحية لعناصر العمل الفني هو ذلك الوقار والهندام الملتزم الذي يحاكي هويّة الأمة.

لم تقف أعماله على هذا الحد فقط بل قام بتصميم الشعارات بالإضافة إلى تصاميم أخرى مختلفة، نذكر منها: الرسم (التخطيط) الأوّلي لزيّ الدرك، أو تلك الخدمات التي قدمها لصالح البنك المركزي الجزائري (جميع الأوراق النقدية عدا المصدرة في 1984)، ليشتغل بعدها على رسم نموذج

تمهيدي للورقة النقدية لفئة خمسة دنانير ومائة دينار عام 1966. (يوسف خوجة، 2022/2021، صفحة 148)

- الصورة (30): عيّنة لأوراق نقدية من إنجاز إسياخم (صادرة عن البنك المركزي الجزائري)

– **المصدر**: تركيب الباحث

بين سنوات 1970 و1983 ، أنجز إسياخم ثمانية أوراق نقدية: الأوراق من فئة 500 دينار، 10 دينار، 20 دينار، 50 دينار، أما الورقة الأولى من فئة 500 دينار، الورقة الثانية من فئة 100 دينار والورقة الحالية لفئة 200 دينار وهي الصادرة عام 1983، حيث كان موضوعها مدينة قسنطينة، قلعة بني حماد بني وقرنا غزال منمنمتان يرمزان إلى مدينة ورقلة، وعلى ظهر الورقة "مقام الشهيد" المكرسّ لشهداء الثورة، كذلك أنجز الفنان أيضا الأوراق النقدية للجمهورية الشعبية الموريتانية وجمهورية غينيا بيساو. (يوسف خوجة، 2022/2021، الصفحات 147–148)

– الطوابع البريديّة:

تُصدر مؤسسة "بريد الجزائر" أيضًا عدة سلاسل كل عام تتناول أنماطًا وأشكالًا مختلفة من الفن تتناول: الفن الحديث، الفن المعاصر، العادات والتقاليد، الموروث الشعبي المادي، المناسبات الوطنية والعالمية، والهندسة المعمارية وغيرها، وقد كانت هذه الطوابع رائعة جدا تعكس مستوى الفنانين الذين تم انتقائهم، ولا تبدو هذه الطوابع جميلة فحسب بل إنها تجذب انتباه الجمهور، كما يمكن أن تُساهم في اطلاعهم على أعمال الفنانين (حينما يلاحظها الأشخاص الأقل اهتمامًا بالفن).

إن حب الفنان وتعلقه بالوطن واحترامه للثوار الجزائريين وشغفه لتحرير البلاد مهد له الطريق لتصميم عدد من الطوابع البريدية، هاته الأخيرة التي تُمثّل أعمالا فنية صغيرة في حد ذاتها، وعلى سبيل المثال من المحتمل أن تكون اللوحة كلوحة فنية من إنتاج الفنان نفسه لكن هذا لا يجعلها أقل جمالًا عند النظر إليها، فالفن متنوع للغاية حيث يبدأ بالتقسيم التقريبي إلى الفنون المرئية والموسيقى والأدب وفنون الأداء، (يصعب تصوير الثلاثة الأخيرة على الطوابع البريدية).

تنعم الجزائر بفنانين عظماء لهم أعمال فنية مختلفة تحاكي مختلف الجوانب، وسواء أكانت تحاكي قضايا وطنية أو الجانب الاجتماعي أو ما تعلّق بالعادات والتقاليد وما إلى ذلك من مضامين أخرى لكن الأكيد أن هناك الكثير لتراه عن المدن والمتاحف في البلاد، هنا يأتي دور إسياخم الذي اعتمد مسبقا على التمييز بين الرسم والمنمنمات وعلاقتها بالتصوير والنحت والعمارة والحرف اليدوية الأخرى، وهي الخبرة التي مكنت من توكيله لرسم مجموعة من الطوابع البريدية التي تعبّر عن مناسبات معينة.

نذكر من تلك الطوابع التي أنتجها الفنان ما يلي: الطابع البريدي المخلد للذكرى العاشرة للمنظمة العربية للعمل 1973، بالإضافة إلى الطابع البريدي المعبر عن الذكرى السنوية العشرين لاندلاع الثورة، كذلك نجد طابعا آخر يُخلّد الذكرى السنوية العشرين للاستقلال في 1982، طابع يخلد التضامن مع الجمهورية الشعبية الأنغولية 1976، لينجز إسياخم إجماليا ثمانية طوابع منها اثنان منهما مستوحيان من أعماله الفنية. (يُنظر الشكل 02). (Flici Guendil, 2007, p. 183)

- الصورة (31): الطوابع البريدية التي أنتجها إسياخم

Aide aux Sinistrés – Inondations de 1969.

Les aveugles _ marss 1987

Rouge

Journée de Solidarité avec le Peuple Palestinien

Solidarité av. la République Populaire d'Angola

Premier Festival Culturel Panafricain

20ème Anniversaire de l'Indépendance (1962-1982(

20ème anniversaire de la Révolution 1954-1974

المصدر: – (Chroniquesalgeriennes, 2015)

2-3-3- مشاركاته الفنيّة:

صوّر الفنان العديد من الأحداث التاريخية والسياسية سواء أكانت وطنية أم دولية، تضمّنت النساء والأطفال وحالتهم خلال التواجد الاستعماري، فبينت لوحاته الطرق المتوحشة لمرارة التعذيب التي مر بها الشعب الجزائري خلال الحرب، بالإضافة إلى عديد الأعمال التي رسمها خلال تعامله مع الجرائد الوطنية. (Moussaoui, 2019, p. 03)

عن مشاركاته الفنية نستذكر أنه قد شارك في أحد الصالونات سنة 1959 في رواق "دونلستراز" (Daulshag) في "ليبزيغ" (Leipizig) في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، (يوسف خوجة، 2022/2021، صفحة 132) وأقام معرض في باريس سنة 1966، بينما كان اسمه بارزا كأحد مؤسسي الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، ليلتحق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر حيث مارس التعليم هناك سنة 1964، وعُيّن في 1966 مديرا لمؤسسة الفنون الجميلة بوهران، كما اشتغل كأستاذ الفن الخطي في المدرسة متعددة التقنيات للهندسة المعمارية والإعمار بالعاصمة، كما شارك في عدة معارض في "غليزان" خلال ماي 1978، إضافة إلى مشاركات أخرى في الجزائر وفي تونس، باريس، صوفيا، موسكو، أفينون...إلخ، اشتغل إسياخم أيضا بالكتابة والصحافة وله إسهامات كثيرة في ذلك، كما ألف كتاب "35 سنة في جهنم رسام" وعرض فيه بعض ملامح من تجربته الفنية والاستثنائية.

2-3-4- التكريمات والجوائز:

كان للفنان أمحمد إسياخم العديد من الأعمال محليا ودوليا كما كان له تواجد في العديد من المشاركات الوطنية والدولية، ومن خلال ما قدمه الفنان نال عدة جوائز تكريمية، عرفانا بأعماله المبهرة بالرغم من إعاقته الجسدية، ومن بين الجوائز نذكر ما يلي:

* جائزة دارفيلاسيكسز في 1958.
* وسام فاتكان سنة 1982.
* وسام ديميطرو في صوفيا سنة 1983.
* حاز على جائزة المهرجان الدولي عن فيلم غبار جولية بالقاهرة. وجائزة أحسن ديكور فيلم الصوة للمخرج محمد سليم رياض. وجائزة أحسن ديكور فيلم وقائع سنين الجمر.

* الجائزة الأولى في مهرجان الوحدة الافريقية

تُوّج بالميدالية الذهبية بالمعرض الدولي بالجزائر لأحسن جناح، وفي سنة 1950 ذهب لـ:"روما" أين حصل على جائزة الأسد الذهبي من قبل منظمة اليونسكو، وذلك تقديرا من هذه المؤسسة للفن الإفريقي، كما شارك الفنان في معرض أقامه في المركز الثقافي الإيطالي بالجزائر في نفس السنة وكان موسوما بـ: "الأمومة.

يُعتبر إسياخم من الفنانين الجزائريين الذي عاشوا مرحلة قاسيّة من طفولته ورغم ذلك فلقد وصل إلى العالمية عن طريق أعماله الفنية المختلفة التي قام بإنجازها في فترات متباينة من حياته، فتلك الحالة الصحية والنفسية التي كان يعاني منها الفنان لم تتركه مكتوف الأيدي بل بادر وقام بتقديم روحه ونفسه من أجل خدمة الفن في صورة حديثة وإخراج جمالي منسق أقل ما يُقال عنه أنه إبداع وتميّز وتفوّق في مجاله.

2-3-4- فلسفته ورؤيته الفنية:

عند تتبعك لمسيرة الفنان سرعان ما سيتبادر إلى ذهنك عمق المبدأ ووجاهته في أعمال "إسياخم"، إنها الأفكار التي بدأت بطفولة شبه معزولة، لتتعدى ذلك لتشمل صور البؤس الذي صاحبت تشكيلاته لفترة قل ما يُقال عنها أنها طويلة، لكن هيهات هيهات؛ فالبؤس الذي جاءت به لوحاته الفنية ما هو إلا مصدر إلهام تتجلى من خلاله الخطوط والأشكال المعبرة، التي زادتها فنيات الألوان جمالا وأعطها مدلولا غير ذلك المتعارف عليه.

وظف "إسياخم" الأشكال والألوان جنبا إلى جنب مع مجموعة الرموز التي تُعبر عن انتمائه وهويته، إنه الانتماء الذي طالما افتخر به الفنان في مزاوجة الخط والشكل، بينما كانت أعماله ذات دلالة هويته وكيانه من خلال استلهامه للأحداث في قالب فني يُعتبر تراجيديا في الكثير من جوانبه، إنها المأساة من صنعت فنانا يُفكر بريشته التي تأخذ تشكيلاتها من وحي مخيال الفنان الذي يستند إلى مواقف من حياته ومجتمعه، خاصة إذا ما تحدثنا عن الجوانب الشخصية للفنان.

لعل المتلقي لأعمال الفنان حتى وان كان استقباله بصريا محدودا سيلاحظ عمق الفكرة ومدى الوعي الذي يتحلى به "إسياخم"، فتشكيلاته البصرية جد متناسقة مع المضمون الذي يُريد الإفصاح عنه، خاصة إذا ما تعلق الأمر بجانب الأعمال الفنية التي تُعبر عن الثورة، أما أبلغها فتلك التي تناولت الشق الاجتماعي والحياة اليومية للمرأة، حيث لا تكاد تخلو لوحاته من الجنس الأنثوي، ولعل

ذلك مرده إلى طفولته الصعبة التي حُرم فيها من حنان الأم بطريقة غير مباشرة، وما زاد الطين بلة تلك الحادثة المؤلمة التي ألمت به وهو طفل صغير، ليعيش فيما بعدها حالة من الفراغ العاطفي إن صح القول بالنظر إلى مسار حياته فيما بعد.

إن التأمل والتفكير في حياة الفنان من زاوية دون غيرها سيؤثر لامحالة على قراءة تشكيلاته الفنية فيما بعد، وقد وجب على المتعاطي مع تجربة الفنان التعامل معها بعناية ودقة فائقتين، هذا بالعودة إلى إشكالية علاقة مضمون العمل الفني بالفنان، وهي من بين أهم الزوايا التي كثيرا ما يُهملها الجمهور، ولعل التجريد أحد أسبابها؛ رجوعا إلى اشكالياته أيضا في التجربة الفنية العربية، فالمتلقي البسيط سيتلقى اللوحة من زاوية سطحية مهملا بذلك أحد الركائز الأساسية في تحليل وفهم العمل الفني.

هنا يقف عائق آخر في وجه عملية فهم واستقبال النصوص البصرية في تشكيلات الفنان، فالكل (الجمهور) إن صح القول يهرب من التجريد على اعتباره غير مفهوم أو عشوائيا، بينما المفارقة الكبرى أن المتعاطين مع تجربته الفنية لا يُولون الأهمية الكبرى لمعاني ودلالات أشكاله التجريدية وان كانت بسيطة إلا أنها بليغة ومعبرة، تحمل في طياتها معان دقيقة تعبر عن استمداد الرؤى وكيفية ترجمتها إلى خطوط وأشكال معبرة تُوحي بعمق تجربة الفنان.

لقد أثرت أحداث الثورة في فن "أمحمد إسياخم"، من خلال رسمه للوحات تجسد قضية الشعب الجزائري كتشجيع منه على صمودهم، ليكون حرمانه من سعادة الطفولة وانفصاله عن أمه وتعاستها بسب الفاجعة التي سببها جراء القنبلة وفقدان أخوته وتخلي أمه عنه بسبب عجزه بداية لشرارة فنية، انبعثت من الألم والعذاب والمعاناة منذ الصغر ولهذا لقب بصاحب " الحقد المقدّس".

اعتبر الرسم أكبر صدمة في حياته لأنه كان يرسم بعذاب وألم، فهو لم يرسم لأنه يحبه بل لأنه يتعذب، فطوال تجربته الفنية كان يستمد جماليته من الخيبات والمخاوف ومكبوتاته اللاشعورية لذا ساد اللون البني والأزرق على لوحاته، إفشاء منه لباطن متعب وذاكرة أثقلتها الأيام، فمارس الفن ساخطا لا مستمتعا، وقد استخدم الفنان كذلك مجموعة من الألوان الرئيسة والثانوية أبرزت الحالة القاسية التي كان يعيشها الشعب الجزائري كاللون البني والأصفر والأسود. (يوسف و عباس، 2018، صفحة 37)

إن توظيفه للون الأصفر بتدرجاته له دلالات رمزية مختلفة ففي لوحتي إحياء ذكرى فلان وشمس سوداء، استخدم نفس اللون (الأصفر) ولكن توظيف هذا اللون لم يكن بنفس الدلالة لا من الجانب الفني ولا الفلسفي ولا النفسي (يوسف و عباس، 2018، صفحة 43)، لكن ريثما تغيرت ألوانه في فترة الاستقلال إلى الألوان الزاهية الموحية للراحة والاطمئنان كالأزرق والأخضر بتدريجاتهما، ورسم الطبيعة التي تدل على النمو والازدهار وتجلى ذلك في العملات النقدية، كذلك حملت لوحاته المنجزة طيلة سيرته الفنية قيما اجتماعية وأخرى فنية جعلته يحتل مكانا مرموقا، فكان من رواد الفن التشكيلي الجزائري الحديث (يوسف و عباس، 2018، صفحة 43)

اختلفت الآراء حول اتجاه الفنان بين تجريدي وتعبيري إذ انه قام بعدة أعمال تصورية تعبر عن حياته اليومية وآلامه وعن مأساة الشعب الجزائري، في حين أنه أرجع الفن إلى دوره الاجتماعي وانحرف عن فلسفة الفن للفن التي أنجبت مذاهب اللاتصوير فكان الغرض من الفن بالنسبة له هو خدمة قضيته، هذا ما نجده أيضا عند الفنان التجريدي "محمد خدة" فمن مرارة الاستعمار أنتج الفنانان تجريدية خاصة مميزة بعيدة عن فلسفة **الثيوصوفيا*** وبعيدة عن المتعة في الفن.

لقد حمل الفنان قضية الثورة الجزائرية واتخذ الفن وسيلة للتعبير عن قضايا المجتمع ومشاغله وأكد على وظيفة الفن الإصلاحية والتاريخية والدينية وإيصالها للرأي العام، مستغلا بذلك عدم وضوح الطابع التجريدي وبهذا كان السبيل الأمثل لممارسة النضال الفني بالتمويه والتكتم في ظل السياسة المفروضة على الشعب الجزائري، بهذا حقق هدفان الأول إنتاج فن يواكب العصر ويساير الحراك الفني عالميا والذوق الفني والثاني تجريد التجريدية من البرناسية وإخضاعها لإنعاكس أي تغيير أسس فلسفة النزعة التجريدية التي تعتبر الفن هدفا لذاته يمارس للمتعة.

رغم بساطة أعمال الفنان إلى أنها حملت في طياتها الكثير من المعاني والدلالات التي كانت بمثابة صرخة ألم في وجه المستعمر للتشهير به وإقناع الشعب بالثورة من أجل الحصول على الحرية، فلوحاته ترجمة للغة الشعب من خلال استخدام صورا ساخرة وساذجة وهزلية لفضح الامبريالية

* **الثيوصوفيا:** فلسفة ملفقة من فلسفات مختلفة قديمة وحديثة تدعي الوصول على معرفة الحقيقة الكاملة عن طريق الحدس أو التجربة الفردية الخاصة.

والمشاكل الاجتماعية وتحطيم المحتل، وإلقاء الضوء على معاناة الشعب الجزائري، فكان فنه واقعيا خادما للمجتمع. (اينال، 2008، صفحة 64)

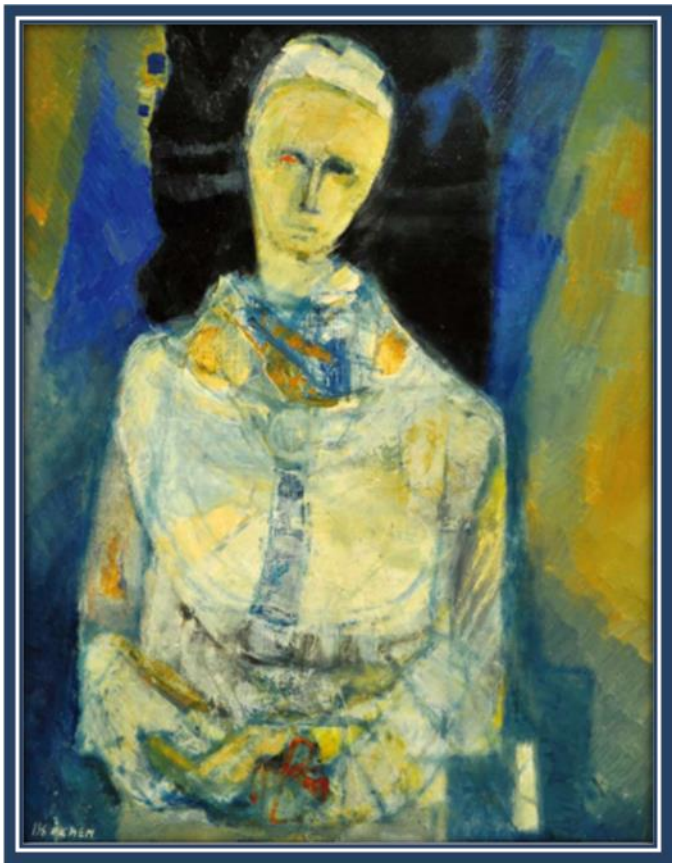
رسومه في "الجزائر الجمهورية"، "الثورة والعمل" و"الجيش" بمثابة تمثيل تاريخي للثورة (اينال، 2008، صفحة 34)، فبث أفكاره من خلال الرسم الكاريكاتوري الذي يتميز بتغير الشكل وإظهار التفاصيل بطريقة مميزة و رمزية (اينال، 2008، صفحة 64)، فكان لديه أسلوب خاص ظهر في أعماله من حيث أسماء لوحاته وألوانه وطريقة تعبيره عن القيم التي ركز فيها على الحالة النفسية والاجتماعية التي مر بها، فحملت بذلك فلسفة وقيما جمالية تعبيرية تُبين عن تأثر أسلوبه بالفنانين التعبيريين الألمان فهو فنان مخضرم عاش فترة ما قبل الاستقلال وما بعده.

عالج إسياخم مواضيع اهتمت بدور الفنان والمتلقي في المجتمع معتمدا في ذلك على ملكة التذوق الشبه المنعدمة داخل المجتمع الجزائري آنذاك، فتعبيره لم يقتصر عن شخصيته أو همومه أو سروره بل برزت شخصيته في المواضيع التي أراد بها إثارة دور الفنان في مجتمعه وهذا ما يعتبر كمحاولة أولى لكسر الحاجز بين الفنان و المتلقي. (تريكي، 2021/2020، صفحة 53)

يُلاحظ كذلك أن حياة إسياخم تشبه حياة الفنان "ليوناردو دافنشي" فهما عاشا نفس الحالة النفسية ف:"دافنشي" حُرم من ابتسامة أمه وهذا ما جعله يوظفها في بعض لوحاته ك:"الموناليزا"، واسياخم حُرم من وجه الأم الذي لا يذكره جيدا وهذا ما تجلى في بعض أعماله (شرعان، سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم، صفحة 228).

هنا نستذكر لوحة "الجراح" (1972) التي جاءت بتقنية زيت على قماش 65x 50 سم والتي رسم فيها امرأة لم تكن ملامحها ظاهرة لأنه لم يتذكرها جيدا، هذا ما جعله يرسم علامات أخرى على اللباس الذي ترتديه، وهنا المتلقي لم يلاحظ تلك الفروقات فجعلته يعيش نفس الحالة التي مر بها الفنان من توتر وقلق وعدم التركيز (شرعان، سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم، صفحة 229)، فكانت طفولته وحنينه لأمه وذكرياته المؤلمة ركيزة وطاقة واندفاع لأعماله الفنية.

- الصورة (32): لوحة الجراح



- المصدر: (Issiakhem, 2010)

كذلك حملت إنجازاته رموز تشكيلية وفلسفة فنية لا يمكن للمتذوق العادي أن يحللها فهو يؤول دائما لتغيير الملامح (تشويهها)، إن لوحاته مشبعة بالإبداع والتميز لامتلاكه حسا فنيا للألوان والأشكال التي كان يضعها فتميزت بالتشابك والتنافر في الأشكال وعدم الوضوح، ومن مميزات الفنان أيضا أنه كان يخرج من العالم المعاش إلى العالم الافتراضي فالفنان كان مختلفا عن البقية لأنه لا يقلد الأعمال الفنية بل كان يصور ويشكل جمالا فنيا جعلته ذا بصمة تشكيلية أوصلته إلى العالمية. (شرعان، سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم، صفحة 229)

2-3-5- النزعة الذاتية في أعمال إسياخم:

تُثير أساليب عمل الفنانين الموجهة نحو العلم والتي يشار إليها غالبا باسم "البحث الفني" أسئلة حول إنتاج المعرفة وتقاسمها وتفكيكها وإعادة تخصيصها، فالعلاقة بين الموضوعية والذاتية هي دائما موضوع أساسي أو يتم تناوله صراحة: في حين أن النهج "الموضوعي" غالبا ما يتوقع من العلوم، فإن الفنون تدّعي الحريّة والحق في "الذاتية". ولكن الخط الفاصل بين هذين النقيضين هو

بالضبط الذي يتم التفاوض على تعريفات الممارسات الفنية والعلمية على أساسه، وسنتطرق من خلال هذا المبحث إلى النزعة الذاتية في الأعمال الفنية لـ: أمحمد إسياخم، بالإضافة إلى فنانين حول هذا الموضوع.

إن الفن هو تعبير عن الإبداع والمستمد من الكلمة اللاتينية "Ars" (تريكي، 2021، صفحة 225)، والفن عند إسياخم هو ترتيب الألوان أو الأشكال أو الخطوط في فضاء العمل الفني حيث يُحدد اختيار النسب الصدى الذي يتردد صداه مع الفنان والمشاهد في الجوانب التي تربطهم ببعض، أين يجب على الفنان بالتأكيد أن يأتي بالتأملية كونه على دراية بالظروف فهو يحتاج إلى القدرة على الصمت، والفن الحقيقي يأتي من الصمت العميق التام وليس من حالة من الأرق العقلي أو الإثارة العاطفية، ولا ينشأ من الضوضاء، بل إن الفن الحقيقي لديه القدرة على إيقاظ الروح لإيقاظ وتحويل كياننا.

أحيانا يعني الفن الذاتي وجهة نظرنا الذاتية المحدودة في عمل فني مثلا، لكن بالنسبة إلى إسياخم فالفن الذاتي يقول شيئا فقط عن الفنان، والفن الذاتي هو تعبير عن الفرد من الأنا في حين أن الفن الموضوعي عالمي، حيث لا يتم استخدام هذا الجانب من قبل فنان شخصي بحت، وهو تعبير عن أعلى وعي فني من خلال الأعمال التي تشد المشاهد، والفن الذاتي عند إسياخم يمكن أن يساعد الفنان في التعامل مع شخصيته كالأزمات العاطفية ومنه القدرة على المساعدة في تحوله الشخصي.

فالفن الذاتي حسب إسياخم يشير إلى فهم عال للفنان بالنسب من الأشكال أو الأشكال أو الإيقاع، حيث يتم إخفاء الرسالة المباشرة عن المشاهد؛ بذلك يُتيح له استكشاف الجوانب التي تقع خارج مستوى فهمه وبالتالي توسيع آفاقه، فالفن هو أيضا تعبير عن تطور الفنان ولا يمكن أن ينفصل عنه، فبمساعدة حواسه يعبر عن الأحداث ويجلب الأشياء العادية إلى الكمال (طالب طراد النداوي، 2015، صفحة 2010)، إذن فالفن عند إسياخم هو دعوة إلى الكمال، فالفنانون الموهوبون الذين لا يتطورون بفنهم يفقدون إلهامهم وفنهم لن يكون أكثر من مجرد تعبير نقي عن فرديتهم.

حسب تتبعنا لفلسفة الفنان يتجلى لنا أن المعنى الأسمى للفن هو تحويل الناس نحو الجمال والتفكير فيه، ومنه إثراء الانسجام والنقاء والمثل العليا بين أفراد المجتمع الواحد، فالقوة الإبداعية في البداية حرة تماما ومستقلة لتكشف، ومع ذلك لا يعيش الفنان في فراغ ولا على وسائد من حرير بل

يعيش في وسط الناس في المجتمع، وهو يرى الوضع الحالي والمشاكل التي يتعين حلها وأن من الضروري للغاية الرد. (هربرت و خشبة، 1998، صفحة 167)

إذن فالفنان السيئ وحده من يغمض عينيه عن أسئلة ذلك الوقت من أجل اللجوء إلى الأشياء التي ربما تكون قد توفيت بطريقة جميلة، وأنا أرى تماما أن مهنة الفنان ومهمته هي إلقاء الضوء على الحاضر وجعل المشاكل مرئية من أجل إيجاد تغييرات محتملة للمستقبل، وليس فقط لفقدان نفسه في إبداعات جميلة ومزهرة؛ ولكن لصياغة موقف واضح من الأحداث الجارية.

يرى إسياخم في الأساس أن الفن الأصيل (يعني الفن وليس الديكور) مجاني؛ مجاني لاختيار واحد أو آخر وهو حر في البحث والتجربة عن الصحيح، حتى الرسم الكلاسيكي يمكن أن يندرج تحته بالتأكيد، فالفن ليس شيئا ولا أحد ملزم بذلك وهو يأتي من الداخل والفنان هو الذي ينجح في تنفيذ وجهة نظره الداخلية بطريقة تصبح مفهومة، فقط النقد يمكن أن يساعده وليس النقد الصاخب للنقاد المتعلمين بقدر ما هو انتقاد غير المتعلمين. (تريكي و بن عزة، دواعي الحاجة إلى تأصيل الفن التشكيلي في الجزائر، 2021، صفحة 308)

على الرغم من أن أنصار الفن الحديث في الحركة التشكيلية بالجزائر غالبا ما يريدون الواقعية الضوئية، إلا أن إسياخم يرى أن الفن الحقيقي الجيد حقا يمكن أن يروق لهم ويساعدهم على توسيع آفاقهم، وهذا لا يعني أنهم يريدون بالضرورة فنا حقيقيا في محيطهم بل هذا يشهد على بعض الذوق السائد آنذاك، لأنه في معظم الأحيان تم تصميم العمل الفني ليواكب السياق الذي كان يفضله الجمهور من جهة ومن جهة أخرى كان العمل الفني الذي يُطلب من الفنان انجازه يفقد جزءا كبيرا من ذاتية الفنان إثناء التنفيذ، وهنا يكون الفن في غير مكانه حيث لا يزال جميع أولئك الذين يصنعون أو يعتقدون أنهم يصنعون الفن يستفيدون اليوم.

بالإضافة إلى ذلك تمكن الفنانون الهواة أن يفتكوا مكانة لهم ضمن الساحة البصرية، وبما انه لم يكن لدى الفنانين في ذلك الوقت متعاملين ثابتين سابقا فقد انضم الفنانون إلى التيارات الفكرية للفلسفة في ذلك الوقت، وعلى هذا الأساس شرع الكثير منهم في الطريق إلى الفن الذاتي، وهكذا قاموا بتكييف تعبيرهم الفني مع التيارات الفكرية في عصرهم، وبالتالي ابتكروا أنماطا فنية تستقطب المبدعين وتستخدم لغة تشكيلية متنوعة ومتخلفة تضع حريتهم الفنية على أسلوبهم الخاص.

أما حول معنى الحرية الروحية في الأعمال الذاتية وخاصة فن البورتريه يستطرد إسياخم ذلك بالامتداد إلى الانقسام بين العقل والشعور (كما هو الحال في التاريخ الفكري الأوروبي بأكمله) والذي لم يتم التغلب عليه نهائيا، حيث يجب أن ينعكس كل شيء غريزي مرارا وتكرارا وإلا فإن ذلك سيؤثر على التراجع الأبدي إلى التشكيلات الفنية المألوفة، وفقط ومن خلال التغلب على الانقسام بين العقل والغريزة سيتم إنشاء هوية "كلاسيكية" دائمة يمكن للأجيال القادمة البناء عليها (عبد الحميد، 1987، صفحة 128).

إن إسناد مستقبل الفن إلى نقاء وحرية المشاعر وحدها يبدو جريئا بعض الشيء بالنسبة لي، حتى الرومانسيون لم يكونوا أحرارا في النهاية، كيف لا وبماذا نفسّر رسم كل هؤلاء "الفنانين الأحرار" لكل الأساطير وعوالم الأحلام وغروب الشمس وما إلى ذلك؟ إذن هناك انقسام آخر لا يمكن التغلب عليه في التاريخ الفكري: سواء كان الإنسان حرا أم لا، فعلى المرء فقط أن يعرف القليل عن علم النفس ليرى إذا خدم على وجه التحديد الغريزة.

لا يعتقد إسياخم أن الفن هو ما يرضي، وعلى العكس من ذلك كان الفن الجديد عنده دائما مثيرا للجدل ومحط هجوم، بينما كانت المتعة تأتي دائما في وقت لاحق وأحيانا بعد ذلك بكثير، ولأن الفن وليد عصره بمعنى انه يواكب الزمان والمكان وفق التكنولوجيات الموجودة فتذوق جماليات ذاتية الفنان في عمله لا يكون من أوّله بل يمكن أن يأخذ وقتا نظرا لعدة عوامل لعل أهمها ثقافة الجمهور البصرية و ما إلى ذلك، نُشير هنا بمثال أنه وحتى اليوم تُقابل أعمال بيكاسو بعدم الفهم من قبل الكثيرين وغالبا ما لا تؤخذ الأعمال التجريدية على محمل الجد. (Kandinsky, Debrand, & Sers, 1989, p. 51)

نرى هنا أنه لا يمكن اليوم أن يشكل الفنان عملا فنيا ببساطة دون أن يُنكر جميع التطورات الحديثة التي لم تكن موجودة، ومع ذلك فإن أولئك الذين يفعلون ذلك يضعون أنفسهم خارج أي اعتبار جاد، ونحن ندرك جيدا وجهة النظر القائلة بأن كل شيء يعتمد فقط على المشاعر الذاتية، وأنه علينا دائما أن نوجه أنفسنا نحو آخر التطورات، فأي ممارس للفن التعبيري لا يتعامل بجدية مع أساليب الفنانين الحداثيين مثل محمد خدة واسياخم...إلخ يكون رساما، لكنه ليس فنانا أبدا.

2-3-6- المضمون من خلال الخطوط والأشكال عند اسياخم

يقول الناقد المصري "العشماوي" (1921 – 2005م): ***«والمضمون: هو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني»*** (محمد زكي، 1980)، وبالتالي يشير المصطلح إلى عملية النقل المؤثرة لعقلية الفنان وتفكيره إتجاه موضوعه نحو ذهن المتلقي بأسلوبية بصرية ذات رؤية هادفة، فالصعوبة التي يواجهها الفنان عند تشكيله لعمله الفني بعبارات بصرية ملموسة تدفعنا إلى التأمل في الكيفية التي دمج بها الفنان عقليته وبيئته ضمن بناء تشكيلي ذو الدلالات السياقية التي تم تصويرها في أعماله الفنية، وفي حياة الفنان التشكيلي أمحمد اسياخم يمكن تضمينها من خلال الخطوط والأشكال والألوان بصفة خاصة.

- الخطوط والأشكال في تصوير اسياخم

لا شك أن للخطوط (بكافة أنماطها) وظائف مختلفة في الرسم تُوديها، وعادة ما يستخدمه الفنانون لتمييز الأشكال وحدودها وبالتالي تحديد الكائنات في فضاء العمل الفني، ويمكن أن يظهر الخط كعنصر تشكيلي مستقل بحد ذاته في اللوحة، ويمكن أيضًا أن يكون كشكل لكائن معين نفسه (على سبيل المثال في لوحاته الذاتية يعبر عن شخصه)، ومن الممكن أيضًا أن يميز مخطط الأسطح أو الأجسام في مساحة العمل الفني، وغالبا ما يسبب نوعا من التباينات الفاتحة والداكنة بين الكائن المرسوم والخلفية، وبالتالي تضم الخطوط مجموعة متنوعة من الإمكانيات التعبيرية والتشكيلية. (حسن، حاتم، و النواوى، 2022، صفحة 269)

وغالبا ما يؤدي تطبيق الخطوط في لوحات اسياخم إلى إنشاء مناطق فاصلة بين الضوء والنور والظل والهيكل من خلال حدة الخطوط وصرامتها، ويمكن العثور على الخطوط في أعماله عند حواف الكائن واللّون أو من خلال الارتباط الذهني لمحتويات الصور الذاتية، وهنا يمكن للمشاهد أن يربط عناصر اللّوحة ببعضها البعض وبناء علاقة بينها، وهذا مع مراعاة الخطوط التي تقسم اللوحة إلى أجزاء فرعية وتمنحها اتجاهًا مهيمنًا من شأنه إنشاء نقاط توتر في العمل الفني (من خلال الخطوط المائلة والمنكسرة).

- الشكل (33): نموذج عام للخطوط ودلالاتها على نطاق واسع في أعمال الفنان الذاتية

نموذج الخط الصلب	صفته في أعمال اسياخم	نموذج الخط اللين	صفته في أعمال اسياخم

الأفقي	الهدوء والسكون	**عفوي**	الحيوية
العمودي	الثبات والاستقرار	**منحني**	تحديد الأشكال مفتوحة/مغلوقة
المائل	النهوض من السقوط	**متموج**	الحركة وعكس السكون
المنحرف	تحديد الاتجاه	**سلس**	الديناميكية في الأداء
القائم	البناءات العامة	**الخطوط الخشنة**	كثيرا ما دلت على الصلابة
المنكسر	توظيفه كان تقنيا	**الخطوط الرفيعة**	تدل على الليونة بين العناصر البنائية

– **المصدر**: تحليل الباحث

بالنسبة للتكوين العام للوحاته نلمح وجود الخطوط الرأسية (الشاقولية) والأفقية في الرسوم التعبيرية لشخصياته، فهي تجعل العمل الفني يبدو ثابتًا وتعطي المشهد أكثر وقارا وعمقا من خلال الأشكال الثابتة، وغالبا ما نشاهد كسرا مرنا لها عن طريق الخطوط اللينة التي تهدف عموما إلى ترتيب اتجاه الأشياء الماديّة في مساحة اللوحة، ومنه خلق نوع من الديناميكية في فضاء العمل الفني، ومن تحليلنا البصري لبعض المنجزات الفنية نلمح أن توظيفه للخطوط المائلة عادة ما يحيلنا إلى حالة الفنان المزاجية الغير مستقرة، بينما الخطوط المنحنية تُشير إلى الايجابية وتأثراتها القوية على عكس أحاسيس ومشاعر الفنان، ونميّز نمطين من الخطوط (على غرار تشكيلاتها) التي وظّفها الفنان بكثرة في لوحاته الأولى مجموعة الخطوط الصلبة بينما تمثل اللثانية الخطوط اللّينة، وقد حاولنا في الشكل الاتي أن نوضح بعض الدلالات حسب ملاحظتنا ومقارنتنا البصرية لجملة من لوحاته. (صبحي عبد، 2012، الصفحات 34-35-36)

على الرغم من أن الخط في ظاهرة التمثيل البصري ليس سوى جزء من المخطط التفصيلي إلا أنه لا ينفصل عن الجسم أو الكائن الذي أنشأه، وهنا فالرؤية الخطية تدلنا على أن إحساس الأشياء

وجمالها في مكامن اللوحات ويتم البحث عنها أولاً بين الخطوط البنائية والتكوينية للأشكال الداخلية والخارجية أيضًا، (ميلاد زريبه، 2015، صفحة 200) وهو ما ركّز عليه اسياخم من خلال اعتماد الخطوط الصلبة بشكل لافت، فعين المشاهد تتوجّه مباشرة إلى الحدود وتوجيهها إلى مساحات الحواف، بينما تبدأ الرؤية الداخلية (الروحية) للمشاهد بتراجع الانتباه عن الحواف وحدود العمل الفني، وهنا تصبح الخطوط الانشائية التفصيلية أكثر اهتماما من طرف العين كخط رؤية للأشياء شعوريا، حيث يساعدها اللّون في ذلك مما يعطي المضمزن مفهوما أدق.

- المضمون في أعمال اسياخم الذاتية

إن مضمون العمل الفني والسياق الذي تأتي عليه مواضيع لوحات اسياخم عادة ما يحيلنا إذا ما كان الفنان عرضة لتأثيرات خارجية، وعلى اختلافاتها المادية والروحية إلا أن الفنان يتفاعل معها مباشرة في أعماله الفنية بطريقة ديناميكية أقل ما يقال عنها أنها معاصرة البناء التشكيلي على عكس الأسلوبية الكلاسيكية الحديثة التي كانت سائدة في ذلك الوقت، ومن خلال ملاحظتنا لأعماله الفنية التعبيرية يتجلّى لنا بأن الفنان يتحدى وجهة النظر التاريخية المحدودة للفنان في زمانه، واستنادًا إلى أعمال اسياخم الذاتية السابقة أيضا، يعيدنا إنشاء لوحاته الشخصية ودمجها ضمن سياق سيرته الذاتية إلى إعطاء انطباع بأن مثل هذه الطريقة كانت احترافية في النظر إلى أصل الإبداع وإلى فكرة الفنان الأولى.

يُمكن النظر إلى ظهور وانتشار الفن التعبيري (التجريدية) في اوخر الثلاثينبات والأربعينيات من القرن العشرين على أنه من بين أهم وأكثر التطورات جذرية في تجاوز الأشكال في حداثة الفن بالجزائر، فقد تجذّر تأصيل المدارس الغربية في أساليب جل التشكيليين الجزائريين ومنهم اسياخم طبعا، وقد كان لفرضية المضمون العميق تأثير حاسم على مجالات أعماله الفنية المختلفة منذ بداية مسيرته الفنية ولم يترك نموذج المضمون ذو الأبعاد الحزينة والكئيبة أبدًا، فتجربة الفنان وجهده المبذول مكّنه من تحويل أشكاله وخطوطه إلى كائن فني ملموس ماديًا، وهذه هي الميزة الأساسية للممارسة الفنية التي جاء بها اسياخم عندما بدأ في التعامل مع مرئياته ومبادئها. (قرزيز، 2020، الصفحات 442-443)

تذهب بنا طريقة تعامل اسياخم مع المضمون في لوحاته إلى قلب الموضوع الذي تحاكيه وتعبر عنه الفكرة الكامنة وراء العمل الفني، وإنما يهدف مفهومه التعبيري إلى استبدال ما لا يقل عن

إدراكه ماديا (المشاعر والأحاسيس)، ولأن الفكرة في أعمال الفنان تعتبر إلى حد ما مساوية لإدراكها، في هذه الحالة لم يعد المتلقي هنا مقيدًا بإدراكه المادي فقط، بل بالتأكيد على الجانب الحسّي أيضا كونه أيضا مطالب بالتفكير في الشكل المجرّد تمامًا وفهم العمل التعبيري بشكل تأملي، وهذا لا شك يعني أن العمل الفني واسع الادراك في مجاله ومجال فكرته ومضمونه، وهو ما يجعل من عملية استقباله الفردية غير محدودة من قبل المشاهد.

هنا يمكن القول بأن الأسلوب التعبيري في لوحات الفنان كثيرا ما يميل إلى التميّز بإضفاء الطابع الحسّي على الفعل الفني وتقليل الوسائل التي تشكله، وهو ما سنلاحظه لاحقا في تحليل النماذج التي بين أيدينا، وعلى الرغم من أن أعمال اسياخم قد وجدت مكانها في المتاحف الوطنية ولدى هواة جامعي التحف الفنية على مر السنين، إلا أن العديد من الجمهور لم يتمكن من رؤية ممارسته الفنية عن كثب ومنه التعرف على حيثياتها بطريقة أكبر، ولعل هذا مرده غياب النقد الفني ومكانة الناقد في الساحة الفنية الوطنية وهي تساؤلات أخرى تُضاف إلى إشكالية تلقي المنجز الفني، ولم تؤثر فقط على الجمهور فقط بل تعداها الأمر إلى جمهور الباحثين الذين قلما نجدهم يتعاملون بطريقة مباشرة مع اللوحات الفنية في دراساتهم، وهو ما من شأنه إعطاء تفاسير خاطئة لمفهوم الفن هذا التأمل في الفعل الفني ومنه تشتيت الآليات المنهجية في تحليل العمل الفني وتعقيد الطرق التي يدرك بها المتلقي هذا المنجز أو ذاك. (تريكي و حيفري، 2021، صفحة 126)

على النقيض من ذلك كان الواجب أن تشجع المشاهد في المقام الأول على التفكير في سياق المنجز ومضمونه، وكذا التفكير في طريقة إنتاج العمل الفني، فالتعريف الجديد للفن التعبيري عند اسياخم لم يعد يشير إلى الأشياء المادية بل تجازها إلى قيم ضمنية ولأفكار ومفاهيم عقلية يمكن تحقيقها من حيث المبدأ، فالإدراك هنا جدٌّ ضروري، وبقدر ما كان أسلوبه التجريدي مهتمًا بترتيب المواد في فضاء عمله الفني، فإن أفعاله التركيبية كانت تهدف بالأساس إلى خلق قيم جمالية تدعونا إلى التفكير التأملي حول العلاقة بين الشيء المحسوس وأنماطه البديلة في التشكيل المرئي.

وليس من قبيل المصادفة أن تُفهم الذّاتية في ممارسة اسياخم الفنية اليوم على أنها الأصل التاريخي لما يسمى بالمعاصرة في الأسلوب فلا يمكن للمرء أن يختبر ويقارن عملًا فنيًا واحدا لاسياخم مع أقرانه دون أن لا يلاحظ عمق تجربته الفنية، وهذا من خلال قراءة الأوصاف والدلالات الضمنية (حقيقية أو متخيلة) لأعماله الفنية، فهو كثيرا ما يعتمد على تكوين شخصياته بمعنى أصيل؛ وإذا ما اختفى هذا العنصر المهم (الذاتية) من التجربة الجمالية كجزء من تصور الفن عند اسياخم، فلم يعد

الأمر مجرد مسألة إعادة انتاج أسلوبية للفن التعبيري بل سيصبح كذلك مسألة خروج متعمد عن أرضية التي أوجد بها فنه، فهو يتعامل فقط في لوحاته من الناحية التعبيرية مع المفاهيم المتعلقة بالفن التجريدي ويتجنب بوعي خلق الفن القائم على الترتيب المادي فقط.

لعلّ استخدام وسائل محددة في التعبير البصري والخلق الأسلوبي للأشكال وتفعيل الحواس يعتبر كأساس في التجربة الجمالية الحسية لفنّاننا، فمساره الفني لا يسعى إلى القضاء على الفعل التركيبي للفن الكلاسيكي فقط باسم هيمنة الحداثة التي تحيلنا إلى التصميم الجمالي للمواد في فضاء العمل الفني على وجه الخصوص، ولا ينبغي بأي حال من الأحوال إهمال البعد التجريدي في أعماله الفنية بل على العكس كان من الواجب التأكيد عليه كأسلوب راق يمكن تضمينه من خلال التركيب الفني.

2-3-7- سيميائية اللون في أعمال الفنان الذاتية

نعني بالسيميائية كعلم حديث: علم دراسة الرموز والدلالات والانساق ضمن السياقات التي تأتي عليها، وقد تأسست وتطورت في بداية القرن العشرين على يد اللغويين "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand de Saussure 1857-1913)، و"تشارلز ساندرز بيرس" (Charles Sanders Peirce 1839-1914)، اللّذان اعتبرا هذا المجال بمثابة الأم الولّادة للغويات وجزء من "علم النفس الاجتماعي"، بالإضافة إلى كون هذا العلم من ناحية أخرى معبر عن المضامين المرئية من حيث جوهر الانضباط الفلسفي والمنطق والظواهر. (نادية، 2021، صفحة 120)

يمكن أن تكون دلالات ألوان اسياخم في لوحاته مميزة من حيث الخصوصية والأسلوب والمضمون وخصوصياته، أي كل ما يمثل الفردية والتميز في أسلوبه الذاتي في فن التصوير، لذلك فإن الأسلوب مهم للتعبير الشخصي الخاص بالفنان وهو ما يعطيه قيمة الاعتراف، فكل بقعة لونية تترك بصمتها الخاصة في نماذجه على فكر المتلقي، وحتما تؤدي مشاركة العمل الفني وتذوقه إلى تغيير هذا الأثر مرة أخرى.

لقد وظف الفنان قيمه اللونية كنمط لتحديد خطوط الرؤية التي رتّبت مساحات الألوان فيها، فنلاحظ أن الضربات اللونية العمودية لفرشاته تبدو أكثر العمودية أكثر ثباتًا وهدوءًا، بينما تشعرنا ضربات الفرشاة المائلة بديناميكية أكثر وحيوية على الرغم من أنها تبدو أكثر اضطرابا في الكثير من الحالات، فالأسطح المضطربة التي تم إنشاؤها بالضربات اللونية أكثر انتشارًا في لوحاته الفنية، فهي تظهر واضحة أكثر من خلال الصباغ الرمادية دون أي تكلّف في الأداء إذا أراد أن يعطينا انطباعًا

حزينة أو كئيبة في اللوحة، لدرجة أننا نتيه في مدلولاتها السيميائية هل هي هادئة ومستقرة. هل هي ديناميكية مستفزة للمشاعر؟، لعل الاجابة هنا تكمن في التباينات اللونية بالإضافة إلى درجات الألوان الأخرى، وهو ما يمكننا في اخر المطاف من جعل المساحات تبدو أكثر حيوية على اختلاف المواضيع، ومنه السلاسة في توجيه الرؤية في اتجاهات عدة من خلال التنقل بين الألوان.

في أعماله الفنية كذلك، مجرد وجود الضوء والظلال والأنوار حتى لو لم يكن دورهما مهما في اللعمل الفني أو رئيسيا إلا أنها تعطيني اشارة لتجربة الفنان في التعامل مع الخامة، وهي لا تحدد جودة الرسومات أو طابعها الرسمي فقط بل ترتبط أيضًا بالكتل والمساحات المجسّدة من أجل اكسابها انطباعاتها الروحية، حيث يبدو استخدام الضوء في لوحاته الفنية الحديثة كعوامل تركيبية لها نطاق واسع من الإيماءات، كل هاته الدلالات يمكن للمشاهد أن يتابعها بحرية، وفي الحالات الخاصّة الأخرى يمكن للظلال والأنوار أن تسيطر على لوحاته الفنية فهما غير محدودان تمامًا خاصة اذا تحدثنا عن استدعاء الكتل من خلال الأنوار والظلال وعادة ما تكون هذه القيم البنائية معبرة في حد ذاتها عن دلالة ما.

عن باليتية الألوان في أعمال اسياخم، لا يخفى علينا ميوله إلى ألوان دون أخرى، فالقيم اللونية الحارة والباردة ما هي إلا انبثاقات لألوانه الأساسية التي يعتمد عليها: الأحمر، الأصفر، الأزرق، وبالحديث عن اللون الأخير فقد اتخذه الفنان كلون رئيسي في مختلف نتاجاته الفنية، نحن نلاحظه حاضرا وبقوة حتى في لوحاته الذاتية، سواء أكان بيّنا ثابتا أو قيمة مضافة إليها بعض الصباغ الأخرى، وحتما فاللون الأزرق له انعكاسات نفسية خاصة على وعي الفنان وادراكه، وهنا سنعطي تفسيرا لبعض ميزات الألوان الرئيسة الثلاث في كافة تشكيلاته الفنية، ولعل معظمها غلبت عليها التباينات اللونية.

- الأزرق:

يعتبر اللون الأزرق من بين أكثر الألوان جاذبية عالميًا على الطيف والأعمال الفنية، وهو من بين أكثر الألوان استخداما في حياتنا اليومية، كونه يمنح التعبير الحرّ عن مجموعة واسعة من الأحاسيس والمشاعر أو حسب مزاجاتها المختلفة، فكثير من الناس يجدون اللون الأزرق بتدريجاته المختلفة لونًا مهدئًا أو مريحا بسبب ارتباط لونه المباشر بالبحر والسماء، وكلما اللون باهتًا شعرنا أكثر بمزيد من الحرية، (عبيد، 2013، صفحة 22) وقد عرف على نطاق واسع بأنه لون الثقة والصدق والأمان، وهو لون يدل على الحنين إلى الماضي لما له من قدرة على الربط ما بين

الانعكاسات النفسية في الماضي وكل ما يحدث في الحاضر والمستقبل استنادا إلى تجارب الماضي طبعا.

غالبا ما يكون اللون الأزرق متقلبا في توصيفات الفنان مثل مزاجه ومشاعره المتناقضة من حين إلى آخر، فتتأرجح الدلالات والمعاني ما بين من الأزرق الكئيب والأزرق الحزين إلى الأزرق ذو الإيحاءات بالاسترخاء، وعلى العموم في جميع درجات اللون الأزرق في أعماله كثيرا ما تكون له تأثيرات رائعة مرتبطة بالهدوء والسكينة خاصة مع تجاربه الرائعة في سياق الرماديات الملونة، وهو ما يمنح اللّون الأزرق نوعا من السحر الخاص ويلغي واقعيته.

- الشكل (34): توظيف القيم اللونية الزرقاء في أعمال الفنان

ColorValue #483d8b	**ColorValue #0000ff**	**ColorValue #7fffd4**	**ColorValue #00ffff**	**ColorValue #f0ffff**

المصدر: Color Code HTML، د. ت.

في الاسلام، لطالما ارتبط اللون الأزرق بالقيم الدينية الروحية بدرجة أولى باعتباره لون السماء ونحن نرفع أيدينا للسماء دعاءا للرب، في مدلول يشير إلى عالم خارق للطبيعة، واللون الأزرق إنساني بدرجة أولى لأنه من الألوان النادرة في عالم الكائنات الحية الأخرى(الحيوان والنبات)، وعادة ما يرمز إلى الصفاء والنقاء بالإضافة إلى أنه يخفض ضغط الدم وتصلّب الشرايين بينما من شأنه خلق نوع من التأثرات السلبية الأخرى (عبد الفتاح محمد مطاوع، 2017، صفحة 425)، أما في لوحات اسياخم الذاتية فهو يرمز إلى الحرية والأحلام والفضاءات الغير من منتهية، في حين يمثّل أيضًا جانبا من الانطوائية والكآبة التي تعود إلى الذات وعلى الرغم من تدريجاته نحو العتمة أو النور إلا أنه ثابت في مدلولاته التي كثيرا ما تعطينا حكمة الفنان الواضحة والموضوعية والحياد والوضوح في إبراز أشكاله التعبيرية، وهو ما من شأنه أن يغرس الثقة ويشعرنا بنوع من الأمان في الكثير من لوحاته.

أما التدريجات الرئيسية للون الأزرق التي وظّفها الفنان في مجموع أعماله الفنية يمكن حصرها في قيمتين اثنتين، الأولى تمثّل الأزرق الفاتح (أزرق سماوي) الذي يعزيه سطوع الضوء في مساحة عمله الفني، وهو ما يحرّر روحه ويعذينا شعورا بالراحة تارة وبالغموض تارة أخرى، وهو لون خفيف كثيرا ما جاء بصفة الشفافية في لوحات الفنان، بينما تظهر القيمة الثانية من خلال مجموع تباينات الظلال وتدريجاتها العتمة كالأزرق الداكن والنيلي، وهي تدل على عمق الأشكال الأفكار وحدود

الأجسام التي عادة ما يكون ملؤها الحزن والتأمل الداخلي (الروحي) في مضمونه في محاولة للإجابة على الأسئلة الفلسفية عن وجود موضوع العمل الفني، وهو يمثل من خلال استعمالاته محاولة استيعاب العلاقات البصرية للسيادة والقوة والثقة في العمل الفني، وعلى العموم كان الأزرق في انتاجات اسياخم لون الحزن والكآبة بدون منازع.

- الأحمر:

قديما كان اللون الأحمر لون الجسم والدم، وفي صدر الاسلام جاء هذا اللون كدلالة على خلق الجنس البشري، وهو من الألوان الأساسية التي لا غنى عنها في دهن الأشكال وطلائها واللون الأحمر ليس مجرد لون دافئ، بل هو من قيم النور لأنه يضيء المساحات بتدرجاته الفاتحة (المائلة نحو الأصفر)، حيث يرتبط اللون الأحمر القوي ارتباطات وثيقة مع مصادر الضوء والدفء كالنيران المشتعلة والشمس ومصادر الضوء الاصطناعية الأخرى، وهو من الألوان الحيوية خاصة إذا تم توظيفه جنبا إلى جنب مع تبايناتها المتوازنة. (خالد، 2015، صفحة 27)

- الشكل (35): توظيف القيم اللونية الحمراء في أعمال الفنان

ColorValue #b22222	**ColorValue #ff0000**	**ColorValue #ff6347**	**ColorValue #ffdab9**	**ColorValue #ffebcd**

- المصدر: Color Code HTML، د. ت.

والأحمر من بين أهم الألوان التي تشير إلى المادية في الخطوط والأشكال (كندير، 2018، الصفحات 208-209)، بالنسبة للأعمال الفنية الأولى لاسياخم كان لون المغرة الأحمر هو الصبغة الوحيدة المتاحة إلى جانب أصفر المغرة في تكوين الخطوط الرئيسية في أعماله الفنية، وهكذا كان اللون الأحمر من أوائل الألوان التي رسم بها الفنان أشكاله وأعطاها أبعادها الفلسفية، وقد يكون منافسه بدرجة أكبر أصفر المغرّة في التمثيلات البصرية العديدة، وهو يمثّل حدود الحروب النفسية التي عاناها الفنان، ومن جهة أخرى يحيلنا إلى قوة المشاعر والعاطفة الجامحة، فيظهر اللون الأحمر بكثرة في شكله الطبيعي في لوحاته ويرمز تارة إلى الإنذار وتارة أخرى إلى الجاذبية في تضمين الأشكال والرموز، ولهذا كان اللون الأحمر مهما في باليتية الألوان عند الفنان.

لقد عنى اللون الأحمر واللون الأحمر الغامق (الداكن) الكثير في لوحات اسياخم فنشاطه قوي للغاية ويمكنه بسهولة السيطرة على مدلولات بأكملها في اختلافاته العميقة والأكثر عتمة، ومن خلال

التدريجات الداكنة والتي نراها مسيطرة تتوسع سيميائية مظهر اللون الأحمر أكثر فأكثر، ليصبح لونًا ذو أثر عميق ورائع على وعي المتلقي.

- الأصفر:

يحيلنا المدلول السيميائي لمعنى اللون الأصفر إلى التوهج والسطوع ونقل الفرح والمسرّة، فخلق بيئة صفراء زاهية في العمل الفني يضع المشاهد في مزاج جي، وأي شيء يضع المتلقي في مزاج جيد يعتبر شائعا لا محالة، واللون الأصفر يعكس ذكاء وسعة عقل حادين لدى الفنان، لذلك فإن المعاني الإضافية للون الأصفر في العمل الفني هي المعبرة عن الحقيقة المطلقة والعقلانية والحكمة في تنفيذ الفنان لعمله، وهو عكس اللون الأحمر الذي عادة ما يحفز جسديًا، فاللّون الأصفر يلهم الروح ويغذيها تغذية بصرية تنم عن عمق المضامين وفق السياقات التي جاءت عليها. (محمد نعمة، 2016، صفحة 25)

- الشكل (36): توظيف القيم اللونية الصفراء في أعمال الفنان

ColorValue #808000	**ColorValue((""#ffff00**	**ColorValue #ffd700**	**ColorValue #f0e68c**	**ColorValue #ffebcd**

المصدر: Color Code HTML، د. ت.

ومن بين الألوان المهمة في لوحات اسياخم نجد اللون الأصفر، وهو اللون الذي يحتل المرتبة الثانية في قائمة باليتية القيم اللونية لدى الفنان، فنجد أن طيف اللون الأصفر يمتد من الأصفر "الليموني" إلى النحاسي ذو الضربات الخضراء وصولا إلى الأصفر الذهبي ذو التباينات المحمرة والدافئة، وهو هنا من بين الألوان الخفيفة ذات الاشراق الكبير، وفي العديد من نتاجاته الفنية رمز الأصفر إلى الجميل والمقدس، بالإضافة إلى أنه أعطى أعماله الفنية مزيدا من الدفء والضوء والإبداع.

فاللون الأصفر "الليموني" الذي نجده منتشرا بكثرة في أعمال الفنان يعطينا اختلافا في المدلول عن غيره من التدريجات الأخرى، وحتما سيكون معناه هنا مقترنا بالفروق الدقيقة المختلفة لتباياناته الأخرى، مما يجعل من "الليموني" بمثابة انعكاس عال للنشاط في فضاء اللوحة، والأصفر الفاتح الخفيف قد يكون كدليل على أماكن الضوء في أعمال اسياخم ما يمنح في حالات عدّة الأجسام

أحجامها من خلال انعكاس الأنوار والظلال مما يعطيها أكثر نعومة، وهو هنا يعكس البهجة ويمثل الأفكار الجديدة وإذكاء الاهتمام المتزايد.

أما التدريجات القاتمة كالأصفر النحاسي أو الأصفر المائل إلى السواد فكثيرا ما تنتشر وتتدفق بشكل رمزي في كافة لوحاته، وهي تستحضر لنا مواطن القوّة والثراء البصري ومثال ذلك من الطاقة وما شابهها من القيم الروحية الأخرى، وهذا على على عكس الذكاء الصاخب والمضيء للأصفر النقي والذهبي الذي كان توظيفه محتشما جدا في انتاجات الفنان، واللون الذهبي عادة ما جاء كدلالة على الحكمة الراسخة والمتفوقة لذات الفنان.

بالإضافة إلى هذا كله كثيرا ما كسر اسياخم اللون الأصفر بصباغ أخرى لها تأثراتها البصرية الظاهرة، فقد كان من السهل جدًا "تلويث" ألوانه النقية بكميات صغيرة من الألوان الأخرى، وقد يكون هذا أيضًا سببا في عدم استقرار الأبعاد النفسية لروحه وذاته، ومن مثال ذلك كسره للون الأصفر باللّون الأخضر أو البني كدلالة على الاستياء والحزن والخيانة والكآبة والجنون، لهذا تمتع اللون الاصفر بتأثير أعمق للمسحات الواسعة بين جميع ألوانه، وهو ما يمكن رؤيته بشكل واضح في أعماله الفنية أواخر حياته.

- القيم اللونية الرمادية:

بداية، لا يختار معظم الناس اللون الرمادي كلون مفضل لديهم ولعل ذلك مرده إلى كونه نقيضا للأبيض والأسود، وبمعنى اخر هو يناقض حالتين نفسيتين مختلفتين تماما، ولكن هناك دلالات سيميائية جمّة لهذا اللون (القيمة) أكثر مما تراه العين، ولا يخفى علينا أنه لا يوجد لون رمادي واحد فقط بل هناك العديد من درجات الرمادي المختلفة من الفاتح إلى الداكن، وهو اللون الذي كان له تاريخ طويل مع سسر الفنانين التشكيليين مما يجعله لونا غير ممل ولم يتم اهماله أبدا في تاريخ الفن عبر العصور. (عباس، 2010، صفحة 10)

أصبح اللون الأسود لونًا شائعًا في مرحلة متأخرة من عصر النهضة، فقد احتل اللون الرمادي والرمادي الملوّن مكانة مرموقة بين أعمال الفنانين في عصر النهضة عندما أصبح شائعًا في كل من الموضة والفنون البصرية الأخرى، وقد كان توظيف الرماديات في اللوحات الفنية كنوع من المكملات المناسبة التي عكسها تطور تقنيات الرسم في هاته الفترة، حيث تنافس الفنانون في هذه المرحلة على

إعطاء الرماديات مكانتها بصريا ونفسيا دون اهمال تأثيراتها على المجتمع، وهو ما تمكن منه عديد الفنانين المرموقين. (إسماعيل عالم، 1976م، صفحة 58)

كثيرا ما تعلقت القيم اللونية الرمادية في أعمال اسياخم باللون الأحمر والأزرق وخاصة درجات اللون الأصفر، حيث أضفت ظلًا جديدًا من الرماديات على أسطح لوحاته كانت تأثيراته ظاهرة على الكتل والأحجام في فضائاته، وفي هذه مراحل متأخرة قام الفنان بالفعل برسم لوحات ثقيلة بصريا من حيث حدّة اللون، وعلى الرغم من أن الفنان قد عانى من التغييرات في خيارات الألوان الخاصة به إلا أنه يفضل الرسم بألوان قليلة يعرفها جيّدا، فالفنان لم يقيد نفسه بتجريب كافة الالوان على اختلافها درجاتها فقط، بل تجاوز ذلك إلى أبعد الحدود حينما اختار الرماديات الملونة كصباغ رئيسية في إنشاء الخطوط وتلوين مساحات أشكاله.

- الشكل (37): توظيف القيم اللونية الرمادية في أعمال الفنان

ColorValue #C11B17	**ColorValue #151B54**	**ColorValue #667C26**	**ColorValue #736F6E**	**ColorValue #726E6D**

المصدر: Color Code HTML، د. ت.

لقد أبانت لنا رمادياته الملونة عن تناغم في الألوان والأشكال وفلسفتها، وغادة ما كانت لوحات اسياخم مكونة من ثلاثة قيم لونية رمادية فقط ما يقابلها من الناحية التقنية ثلاثة أصباغ فقط (تمثل الألوان الأساسية)، ولهذا فإن كل جزء من الصورة ملون بالرماديات يرتبط ارتباطا مباشرا باللون الأساسي متدرجا نحو العتمة أو النور، وعادة ما كانت ظلال الرمادي الفاتحة تارة والداكنة تارة أخرى هي اللبنة الأساسية في طلاء خلفيات أعماله التي غالبا ما كانت عتمة على عكس تقنية الشفافية التي اكتشفها فيما بعد، وهي التقنيات التي تجعل لوحاته حسّاسة لأبعد الحدود.

في لوحات اسياخم كثيرا ما يمتزج اللون الرمادي والأصفر معًا بشكل متناسق، وهو ما يعطي اللوحة تباينات مريحة في عين المشاهد، واللون الرمادي الملوّن الناتج عن ذلك يساهم لا محالة في تحقيق التوازن بين تدرجات اللون الأصفر الفاتح (الليموني)، هذا الاخير يمكنه أيضا أن يساعد التدرجات اللّونية الدافئة في تعويض الألوان الرمادية الأخرى بلمسة أكثر فتاحة؛ أما اللون الأحمر فقد كان بمثابة مكمل مثالي للرماديات الأخرى على السطح، والملاحظ للتشكيلات الفنية سينتبه إلى ذلك

الكم الرهيب من درجات اللون البرتقالي القاتم إلى الأحمر الفاتح، وهو ما يعتبر كلون مثالي لإضافة الدفء إلى الأشكال والكائنات المجسّدة، وخاصة إذا تحدثنا عن إقرانه باللون الرمادي الاساسي ليخلق مزيجهما تأثيرًا دافئًا وناعمًا، واجمالا: تعطينا التدرجات اللونية للرماديات صفة مرئية مناسبة لخلفيات الأشكال في أعمال الفنان اسياخم بوصفها محايدة.

- خلاصة:

كان أمحمد اسياخم رائدا من رواد الحركة التجريدية في الجزائر، ويعتبر من بين الرسامين الشغوفين بدراسة الخط واللون التي تتجلى في تجاربه في لوحاته التعبيرية، وقد احتل الفنان مكانة فريدة في المشهد الفني الجزائري مبكرا من خلال لوحاته الفنية التي تبدو ذات رؤية مستقبلية، وتعامل اسياخم مع مواضيعه المركبة من عناصر محيطه الإجتماعي والطبيعي بتركيبات غير معتادة من اللمسات التجريدية التي تظهر تأثيرا رائعا وغامضا في نفس الوقت.

وقد كانت لوحاته الزيتية التي صورها من عام 1949م (أشهرها صوره الذاتية) شاهدة على الأزمات الخاصة التي مر بها الفنان في حياته كانعكاسات نفسية، عادة عندما يتم ذكر اسم اسياخم فان الأفراد يفكرون مباشرة برسوماته المجسّدة بأسلوب تعبيري حسّاس ملؤه الكآبة التي تكاد تسيطر على أعماله الفنية منذ بداية مسيرته الفنية في ريعان شبابه، وقد كانت اللوحات الذاتية التي أنجزها الفنان في النصف الثاني من مسيرته أكثر شهرة ومختلفة كثيرا من حيث البناء والتمثيل البصري، وهو ما يوحي بشدة الاكتئاب والتعاسة التي سيطرت على الفنان.

اتسمت حياة اسياخم بتوترات دراماتيكية مع تجاربه المريرة مع العائلة بدرجة أولى، وهو ما نتج عنها أحاسيس متناقضة في تشكيلاته الفنية كالحب والخوف والكابة والحزن والأسف، ونظرا لأن الفن محور حياة الفن منذ نعومة أظافره فقد توجه إلى تجسيد أحاسيسه المعبرة بصريا التي كانت انفعالية في كثير من الاحيان، وعلى الرغم من ذلك فنحن نلمس استقرار وتوازنا في أسلوبه الفني على الرغم من التوتر الذي خيّم على حياته.

أحدثت نقاط التحول الكثيرة في حياة اسياخم أيضًا تغييرًا جوهريًا في عمله الفني، فقد بدأ بتجارب جديدة وفريدة سواء من حيث الشكل أو الأسلوب، فقد تحرّر من العذابات النفسية بألوانه التي كانت محدودة ومعبرة للغاية، وبدلا من رسم المناظر الطبيعية والمشاهد اليومية كما يفعله الكثير من

الفنانين فقد حرص على تحويل اختلاجاته الروحية إلى مشاهد فنية رصينة، ومن أهمها اللوحات التشخيصية وصوره الذاتية التي كثيرا ما سيطرت عليها الألوان العتمة المطبقة بشكل مسطح للغاية، وهي نفس الألوان التي استعملها مرارا وتكرارا دون ملل ولا كلل للتعبير عن الحزن.

لقد عالج إسياخم تجارب الانفصال والحزن في أعماله، كما أصيب الفنان بصدمة جراء حادثة اللغم التي أدت إلى حالة الوفاة المغيرة لحياة الفنان بنسبة كبيرة، هنا ألقى اسياخم اللوم على نفسه ليعتبر ما تبقى من أحداث في حياته كنوع من العقاب النفسي أدخلته في اكتئاب شديد، وقد أشار إلى اسياخم إلى هذا في العديد من كتاباته أو لقائاته مع زملائه من الفنانين والكتاب وجامعي التحف الفنية، وتعتبر أعماله الأولى في تصوير الذات من بمثابة اختراق فني له ولعالم الممارسة الفنية المحلية فقد كان جريئا، والمتأمل للوحات الفنان سرعان ما سيلمح سيطرت الخوف والتعاسة وفقدان الأمل عليه حتى نهاية حياته.

كانت أبرز لوحات اسياخم الذاتية بورتريهاته الأربع، منها ثلاثة مشهورة ومتعارف عليها غير أن أحدها ظل غامضا وغير معروف لدى الجميع، جسّد من خلالها الفنان شخصيته في مراحل مختلفة من حياته من العشرينيات إلى الأربعينيات والخمسيات واخر بورتريهاته الذاتية كان ابان مرضه اخر عمره، وهي اللوحات التي كانت بأساليب وتقنيات مختلفة تنم عن مدى تجربة الفنان وتعامله مع مواد عمله الفني، ولعل الفنان قد أراد إبراز ملامح الوجه وتعابيره من خلال تأثير العوامل النفسية والزمن على بنيته المورفولوجية.

إن المتأمل في بورتريهات اسياخم سيلاحظ أن لوحاته هاته حملت نفس الفكرة الشهيرة في لوحات كبار الفنانين (المرأة)، فقد جسّدها في مواضيع متباينة وبأحاسيس مختلفة منها ما يوحي بمكانتها الاجتماعية ومنها ما يعطينا دلالات مادية عنها، وهي الأعمال التي تمّ إنشاؤها بعناية فائقة تحيلنا إلى إمكانياته الفردية في التعامل مع التجارب الجمالية المختلفة، فالذاتية محور تركيز شديد في بناء تشكيلاته البصرية وإعطاءها أبعادها الروحية الحقّة من منزور الفنان، ولهذا فقد كان من الأجدر أن يكون أب الحركة الفنية المعاصرة بالجزائر نظرا لأسلوبه المبكر والخاص في التعامل مع أبجديات العمل الفني.

الفصل الثالث

3-1- مجتمع البحث وعينته:

يجب أن يتم التأكيد أولاً وأخيراً على أن الهدف الأساسي لهذه الدراسة العلمية هو توضيح مدى إسهامها في وصف ظاهرة فن البورتريه والبورتريه الذاتي كأحد الأنواع الرئيسية في هذا المجال. حيث يمكن تحقيق ذلك من خلال النتائج التي يمكن أن تصف الواقع بأفضل طريقة ممكنة. لذلك، قمنا بالاعتماد على عدة عناصر في اختيار مجتمع الدراسة، وأهمها هم الفنانون المشهورون الذين يمثلون الاسماء البارزة في فن البورتريه. بالإضافة إلى ذلك، قمنا بدراسة أهم لوحات البورتريه الذاتية التي قدموها من خلال أعمالهم الفنية المختلفة. وقد حاولنا ربط هذه الأعمال تسلسليا كمحاولة منا لفهم الفكر المصاحب لهذا الشكل الفني الذي لعب دورا هاما خلال فترة الفن الحديث، وهي في الاخير العناصر المهمة التي ساعدتنا في الوصول الى اختيار أنموذج الدراسة والعينة المرتبطة بها.

فقط، تجب الاشارة هنا الى ان اختيارنا لنماذج عالمية في فن البورتريه جاء كمرحلة ضرورية وحتمية لتدارس تجربة الفنان امحمد اسياخم في فن البورتريه الذاتي، والتي تعد أولى التجارب الرائدة في الفن التشكيلي الجزائري، حيث لم نجد أي من التجارب الفريدة التي تسبقها في هذا الشق وعليه فرضت علينا هذه المفارقة التأسيس والتأصيل إليها من زاوية نظر الباحث الذي يؤكد مرة اخرى على التزامه بتدارس الموضوع وفق سياقاته ومن زوايا مختلفة ركيزتاها الاساسيتان هما الجانب الفلسفي والبعد الجمالي للوحات البورتريه.

تطلبت منا حداثة الموضوع على الدراسات الاكاديمية الجزائرية الأخذ بجملة من العوامل والضوابط الخاصة التي نرى انها ستساهم في فهم اعمق للفكرة من وراء موضوع فن البورتريه في نموذج دراستنا لمسيرة اسياخم، وعليه فإن طبيعة دراستنا تقتضي الاعتماد على عينات تبعا لطبيعة الموضوع وأهداف البحث، وهي العينات التي تم اختيارها بناءا على عدة معايير أهمها:

- الافتراضات المنهجية؛
- سياق الاختيار؛
- التمثيل الأيقوني؛
- إمكانية التتبع؛
- النِطَاق الذي اشتملت عليه العينات.

لهذا فقد سبق وأن أشرنا إلى أن مجتمع البحث الذي سنعتمد عليه لتحديد عينة الدراسة الخاصة بنا يتمثل في لوحات فنية مختارة للفنان محمد اسياخم وتم حصرها في خمس لوحات تعكس فن البورتريه وفن البورتريه الذاتي، وهي التي تعتبر قليلة مقارنة مع التجارب العالمية الاخرى لكنها فريدة ونوعية في الجزائر قديما وحديثا، وهي العينات التي نجدها سواء في المتاحف او كمجموعات خاصة أو عبر الوسائط الالكترونية أو المنشورات الفنية المختلفة التي غالبا ما تتناول فترة زمنية محددة في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، وهي اللوحات التي لا يمكن تقدير عددها أو حصره ضمن رقم معين لكن الاكيد انها تتجاوز الثلاثمئة عمل فني، ومنه فقد تم انتقاء خمس (05) لوحات تحمل النزعة الذاتية تم اختيارها بطريقة قصدية لاشتمالها على العناصر التي تخص دراستنا بغية مناقشتها وتحليلها، وهي كالتالي:

عنوان اللوحة	الخامة	القياسات	سنة الانجاز	مكان الحفظ
بورتريه ذاتي 01	ألوان زيتية على خشب	39/ 31 سم	1949	مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة/ الجزائر
بورتريه ذاتي 02	ألوان زيتية على قماش	45.5/29.5 سم	1976	مجموعة زوليخة وجعفر اينال
بورتريه ذاتي 03	ألوان زيتية على خشب	85/ 60 سم	1985	
طفلة	ألوان زيتية على قماش	55/ 46 سم	1969	
ماضي حاضر مستقبل	ألوان زيتية على قماش	230/ 140 سم	1976	مجموعة بن صالح "ناشط"

3-2- منهج البحث وأدوات جمع البيانات:

سنعتمد في درستنا على ثلاثة مناهج أساسية حسب طبيعة الموضوع وهي المنهج الوصفي والمنهج التاريخي والمنهج السيميولوجي جنبا الى جنب وهذا تماشيا مع طريقة التعامل مع الموضوع، بينما في الجانب التطبيقي (تحليل اللوحات) سنعتمد على توظيف مقاربة "لوران جيرفيرو" حسب شبكة

التحليل التي نظّر لها، وهي المقاربة التي تتقاطع مع ميدان الفنون البصرية الذي يحتوي بالضرورة جملة الاعمال الفنية بوصفها أحد أبلغ أشكال الصورة وأحد ركائزها الأساسية منذ التاريخ. فيما يلي لمحة موجزة عن المناهج الموظّفة في دراستنا الهدف منها ككل مترابط يحقق غاية متكاملة:

أ- المنهج الوصفي

يُعتمد المنهج الوصفي في البحث كوسيلة موحدة تُستخدم لوصف الحالات المدروسة وتنبؤ الظروف المستقبلية المحتملة والمرتبطة بها. يُلاحظ أن البحث الوصفي يُستخدم في العلوم الاجتماعية والإنسانية بشكل عام، بما في ذلك مجال الفنون الذي يتضمن خصوصية بالغة الاهمية في التعامل مع تاريخ الفن والأعمال الفنية وكل ما له علاقة بالسياقات التي أوجد في العمل من قبل الفنان، ويُعتبر المنهج الوصفي منهجًا شائعًا للتطبيق في مجال دراسة المواضيع التي لها علاقة بالفن، حيث يهدف إلى تحليل الأنماط والأشكال المختلفة المصاحبة للظاهرة ووصفها والتنبؤ لجديدها حسب طريقة مناقشتها، أين يكون البحث الوصفي دائمًا منطقيًا إذا لم يكن يستكشف مجالًا جديدًا تمامًا.

هنا، وعندما تكون لدينا المعرفة والافتراضات اللازمة حول موضوع معين، يمكننا صياغة إجابة دقيقة لسؤال محدد باستخدام الدراسة الوصفية، وتُستخدم هذه الطريقة في جميع التخصصات ذات الصلة بالتطبيق، (فان، 1994، الصفحات 292-293) والهدف منها هو إظهار الروابط التي تتعلق بوصف وتوضيح مجموعة من الكفاءات المستهدفة أو نموذج أو ظاهرة معينة بالتفصيل.

وهنا لا يمكن كذلك إنكار قوة الأساليب الوصفية ومدى ملائمتها دائمًا للأطروحات النهائية في مجال العلوم الإنسانية. حيث يكون الوصف ضروريًا عندما يتعين وصف الخصائص والظواهر والاتجاهات والفئات المرتبطة بفروع هذا المجال. ولكي نكتسب المعرفة بشكل صحيح، يجب أن لا يكون الموضوع جديدًا تمامًا، ولكن لا ينبغي أيضًا أن يكون موضوع البحث مألوفًا للغاية، فعند كتابة أطروحة الدكتوراه أو العمل بشكل وصفي في ورقة الفصل الدراسي، يجب أن يكون لدينا بعض المعرفة الأولية بالفعل، فالدعم بالبيانات يعتبر أمرًا أساسيًا لتعزيز النتائج، ولذلك فإن الدراسات الوصفية مهمة في العديد من المجالات الدراسية، ويجب علينا أن نتأكد من عدم اختيار موضوع جديد تمامًا، لأن البحث الوصفي يركز على وصف الروابط بين الظواهر، وعليه فكل دراسة بحثية وصفية تحتاج إلى أرقام وحقائق وبيانات مسبقة، ويجب أن يكون هناك بعض البيانات المتاحة للاستخدام. (سامي، 2002، صفحة 353)

للمنهج الوصفي العديد من المزايا. ومن أهم هذه المزايا: إمكانية صياغة سؤال البحث بشكل واضح للغاية. فعندما نتحقق مسبقًا مما إذا كان هناك ما يكفي من البيانات حول الموضوع، فإننا بالتأكيد سنتمكن من تحقيق النتائج المطلوبة. (سامي، 2002، صفحة 253) وبالتالي، يكون البحث الوصفي أقل قدرًا من عدم اليقين مقارنة بغيره من المناهج البحثية. وبالإضافة إلى ذلك، يرتبط البحث الوصفي بشكل كبير بالتطبيق العملي. ولذلك، يمكننا أن نضع أقدامنا في مجال البحث العلمي بشكل ثابت، خاصة في مجالات الفن. ونظرًا لإمكانية تحديد سؤال البحث وحالة البيانات بوضوح مسبقًا، اخترناه كمنهج يمكن من خلاله مناقشة النموذج المدروس بسهولة.

ب- المنهج التاريخي

يُعرف المنهج التاريخي بأنه مجموعة من الإجراءات التي يستخدمها الباحثون لدراسة الأحداث الماضية باستخدام المصادر الأولية والأدلة الأخرى. وقد يبدأ الأسلوب التاريخي بتعريف وتحديد موضوع الدراسة وصياغة السؤال أو مشكلة الدراسة بناءً على مجموعة من المصادر، بينما تكمن الخطوة التالية في تحليل أو نقد هذه المصادر، وينقسم النقد إلى نقد كبير ونقد ثانوي ونقد داخلي. لذلك، يتميز كل باحث بخصائصه المحددة. ويشمل النقد التاريخي أو المنهج النقدي التاريخي تحديد تأريخ المصدر (المكان والزمان) وموقع المصدر في المكان وتأليف المصدر وأصل المصدر والمادة السابقة التي صُنع منها. (حسن، 2015، صفحة 19)

ويركز النقد الداخلي على سلامة المصدر ويقدم اقتراحات لاستخدام المصادر، بينما يركز النقد الخارجي على الشكل، فالنقد الداخلي يهتم بالجوهر ودراسة المصداقية والقيمة الإثباتية للمحتوى، وبعد تحليل المصادر، يتم إنتاج التوليف التاريخي الذي يتضمن صياغة الفرضيات التفسيرية من خلال الجدل التاريخي.

وتتمثل المهمة الأولى للبحث التاريخي في تحديد العمليات أو الحقائق التاريخية الفعالة. ومع ذلك، يجب على الباحث أن يسعى لفهم كيفية حدوث هذه العمليات من خلال التعرف على اللحظات التي أدت إلى ظهورها، وهنا ينتقل الاستنتاج التاريخي من النتيجة إلى السبب، وبالتالي فهو مشكلة بحد ذاته. ولا يمكن أبدًا أن يؤدي إلى اليقين المطلق في المعرفة، بل يمكن أن يؤدي فقط إلى الاقتناع الشخصي بصحة الحكم السببي. وبالتالي، يؤدي المنهج التاريخي دائمًا إلى مشاكل جديدة ومحاولات

متكررة لفهم اللحظات الحاسمة للأحداث التاريخية بشكل صحيح. (حسن، 2015، الصفحات 19-20)

ففي العمليات التي يعتقد الباحثون أنهم يكتشفون فيها الأسباب والدوافع الحاسمة للحدث، يروى باحثون آخرون آثارًا جانبية فقط، بينما يبحثون عن الأسباب الحقيقية والعوامل الفعلية المؤثرة في منطقة مختلفة تمامًا، ويتم تحديد ذلك بناءً على ذاتية الباحث ونظرته للأحداث، وهذا يعتمد مرة أخرى على الميول التي يمتلكها الباحث والتي تسمح له بالاعتراف باللحظات الجديدة باعتبارها فعالة وبالتالي تغيير الحكم باستمرار حول ما هو فعال وما ليس كذلك، وهذا يؤثر أيضًا على فهم الحقائق نفسها التي يستند إليها البحث، حيث يصبح الحدث الفردي حدثًا تاريخيًا بدلاً من مجرد عملية تاريخية ضمن العمليات المتزامنة اللانهائية. ومع ذلك، فإن شكل الحدث لا يتغير فقط من خلال عملية البحث وتحديد الجديد وتصحيح العمليات الفردية المعروفة، بل يؤثر أيضًا كل تحول في مفهوم ما هو فعال على الحدث نفسه، ويصبح هذا الحدث حاسمًا بالنسبة لباحث ما. وبالتالي، يصبح المفهوم غير ذي صلة ويفقد أهميته التاريخية بالنسبة للآخر، وما يعتبر وحدة داخلية بالنسبة للأول يصبح مجرد مجموعة من العمليات المتزامنة التي لا يمكن تلخيصها في مفهوم واحد، والعكس صحيح. (الصباغ، 1980، صفحة 12)

كل هذه الدوافع والخصوصيات التي يتميّز بها المنهج التاريخي جعلت منا نستند اليه هو الاخر في دراسة كرونولوجيا موضوع دراستنا والذي يستند بالاساس الى تواريخ وحقائق مهمة حول حياة الفنان امحمد اسياخم ومسيرته الفنية.

ج- المنهج السيميائي

من الواضح أن دراسة الممارسات والسلوكيات والظواهر الثقافية (الفنية) التي تعتبر أنظمة دالة تتطلب منهجًا مميزًا وعميقًا لفهمها. وبالتالي، يأتي اختيارنا للمنهج السيميولوجي كأحد أبرز هذه الأساليب في التعامل مع موضوع الظاهرة الثقافية، والتي تتجسد في اللوحة الفنية. ومن المتعارف عليه أن المنهج السيميولوجي يهدف إلى استكشاف المعنى، وهذا يعني أنه لا يمكن تقييده بتعريف الاتصال الذي يعتبر نقل رسالة من مرسل إلى مستقبل. ومن خلال هذا التضمين، يجب أن يكون الباحث قادرًا على تفسير أشكال الصورة الفنية بمنهجية أكثر عمومية، وهي عملية المعنى. (حمداوي، 2011، صفحة 10)

كذلك لا يمكن إنكار أهمية المنهج السيميائي في دراسة الرموز والعلامات في سياقات مختلفة، خاصة في مجال الفن. فالسيميائية تلعب دورًا حاسمًا في كشف الرموز والإشارات التي يستخدمها الفنانون للتعبير عن تفضيلاتهم ورغباتهم. ومن الضروري عند التعامل مع هذا المنهج أن ننظر إلى وجهات نظر متعددة، سواء من الناحية اللغوية أو الثقافية. ففي الناحية اللغوية، تركز السيميائية على العلاقة بين العلامات والرموز والمعاني التي تحملها. أما من منظور ثقافي، فإن المنهج السيميائي يتناول الرموز والأعراف الثقافية التي تؤثر في تفسير الرموز في الأعمال الفنية. وقد يحمل نفس الرمز معاني مختلفة في أعمال فنية مختلفة، مما يسلط الضوء على عمق العمل الفني بشكل أكبر. (حمداوي، 2011، صفحة 10)

تمامًا كما تشكل اللغات اللفظية، تشكل الصور حياتنا اليومية. ومع تزايد الوعي بأهمية الأعمال الفنية كجزء أساسي من الثقافة، يزداد اهتمامنا بتأريخ دور لوحات فن البورتريه في الماضي، خاصة في عصر النهضة، وكذلك في الثقافات الأخرى مثلما فعل الفنان امحمد اساخم. في تاريخ الفن الجزائري، أصبحت اللوحات الذاتية في فن البورتريه تلعب دورًا متزايد الأهمية في النقاشات الفنية، مما يثير حديث الجمهور والنقاد حول "المنعطف الأيقوني" و"الثقافة البصرية".

ومن منظور سيميائي ثقافي، يتم التركيز على العلاقة التاريخية والمحددة بين الأنظمة السيميائية للمعنى والأنظمة الأيديولوجية للمقصود في الأعمال الفنية. هنا قد يتساءل الباحثون عن كيفية معالجة الفنانين –بأساليب متنوعة– للمعاني ذات الصلة ثقافيًا، حيث يتم تطوير تركيز تصويري خاص يركز على مفاهيم الوسائط المتعددة للشخص والفضاء وتاريخ العقلية. ومنه تحليل أنظمة الإشارة الفنية المختلفة ووظائفها الثقافية في أنظمة الأدب والفكر والخطاب بطريقة تطبيقية وتجريبية بناءً على منتج فني محدد، بهدف إعادة بناء النظم الفرعية الثقافية والإعلامية بشكل منهجي وعملي. (صالح، 2001، صفحة 03)

تم اختيار الثلاث مناهج سالفة الذكر كآلية هامة في خطة البحث التي تناولت مواضيع مختلفة تتعلق بفلسفة الفن وعلم الجمال، واللذان يشكلان أساساً في تحليل الأعمال الفنية ودراسة فكر الفنانين في الفن الحديث والمعاصر. لهذا فقد تم ضبط الأفكار وتنظيمها وفقاً لتطبيق هذه المناهج بشكل صحيح وفعال.

3-3- أدوات البحث:

إن جمع البيانات وتحليلها على شكل حقائق علمية ناتجة عن تراكيمية البحث يتطلب عددا من الأدوات المنهجية المتنوعة، لذا سنعتمد في دراستنا على الملاحظة العلمية التي تعتمد دائمًا على معايير الجودة العلمية ذات الصلة وعادةً ما تكون مدفوعة بالنظرية دون التخلي عن الجوانب الشخصية، أين يمكن استخدام طرق المسح والتقييم النوعي والكمي. وبالتالي، يمكن للملاحظات أن تنتج بيانات كمية لاختبار الفرضيات بالإضافة إلى بيانات نوعية يكون فيها النهج التفسيري للأحداث المرصودة في الأمام. وهنا يختلف كلا النهجين عن الملاحظات اليومية حيث يتم التصدي للطابع النموذجي للشخصية والسرد من خلال التوحيد والتحقق الذاتي والتوثيق. (محمد سيد، 2005، صفحة 15)

وتُنفَّذ الملاحظات العلمية بشكل مقصود، حيث تحمل دائمًا هدفًا وغرضًا محدَّدًا، وبالتالي تُعَدُّ مشروعًا مُخَطَّطًا له. وبناءً على سؤال البحث، ولهذا يتم فحص بعض الجوانب المحدَّدة مُسَبَّقًا في مجال الإدراك بتفصيل أكبر، في حين يتم تجاهل الجوانب الأخرى. وتهدف الملاحظات العلمية دائمًا إلى تقييم النتائج، وبالتالي يجب أن يتم "تصوير" ما يُدرَك ضمن نظام من العلامات التي تحمل معانٍ متفق عليها. ويجب أن تكون نتائج الملاحظة العلمية موضوعية قدر الإمكان. (عويس، 2000، صفحة 239)

بالإضافة إلى أداة الملاحظة العلمية تم الاستعانة بأداة التحليل السيميولوجي ممثلة في المقاربة السيميولوجية للفنان الفرنسي "لوران جيرفيرو"، (تريكي، 2021، الصفحات 193-194) وهي التي تعتبر الانسب في التعامل مع الأعمال الفنية، حيث يمكن حصر أهم خطواتها في مراحل ثلاث، وهي:

- أولا: الوصف الأولي

أ- الجانب التقني:

- اسم صاحب اللوحة
- تاريخ انجاز اللوحة
- التقنية المستعملة ونوع الحامل، أي نوعية الورق او القماش والخامة المستعملة
- الشكل والحجم

ب- الجانب التشكيلي:

- الوصف الاولي لعناصر اللوحة
- الألوان ودرجة انتشارها وتوزيعها

- التمثيل الايقوني/ الخطوط الرئيسية
- الأشكال
- الظلال والأنوار

- ثانيا: القراءة التأويلية، او القراءة الثانية (التضمينية)

في هذا المستوى تتلخص غاية التحليل السيميولوجي، وحسب بارت فان جوهر الدراسة السيميولوجية هو الكشف عن المدلول والايحاءات والمعاني المتخفية من ورائها أي المدلول والرسالة الحقيقية التي تود الصورة ايصالها.

- ثالثا: نتائج التحليل

وهي الحوصلة التي نخرج منها بعد دراستنا لمختلف خطوات التحليل السابقة.

الفصل الرابع

4. التحليل السيميولوجي لنماذج من بورتريهات أمحمد اسياخم

- تمهيد:

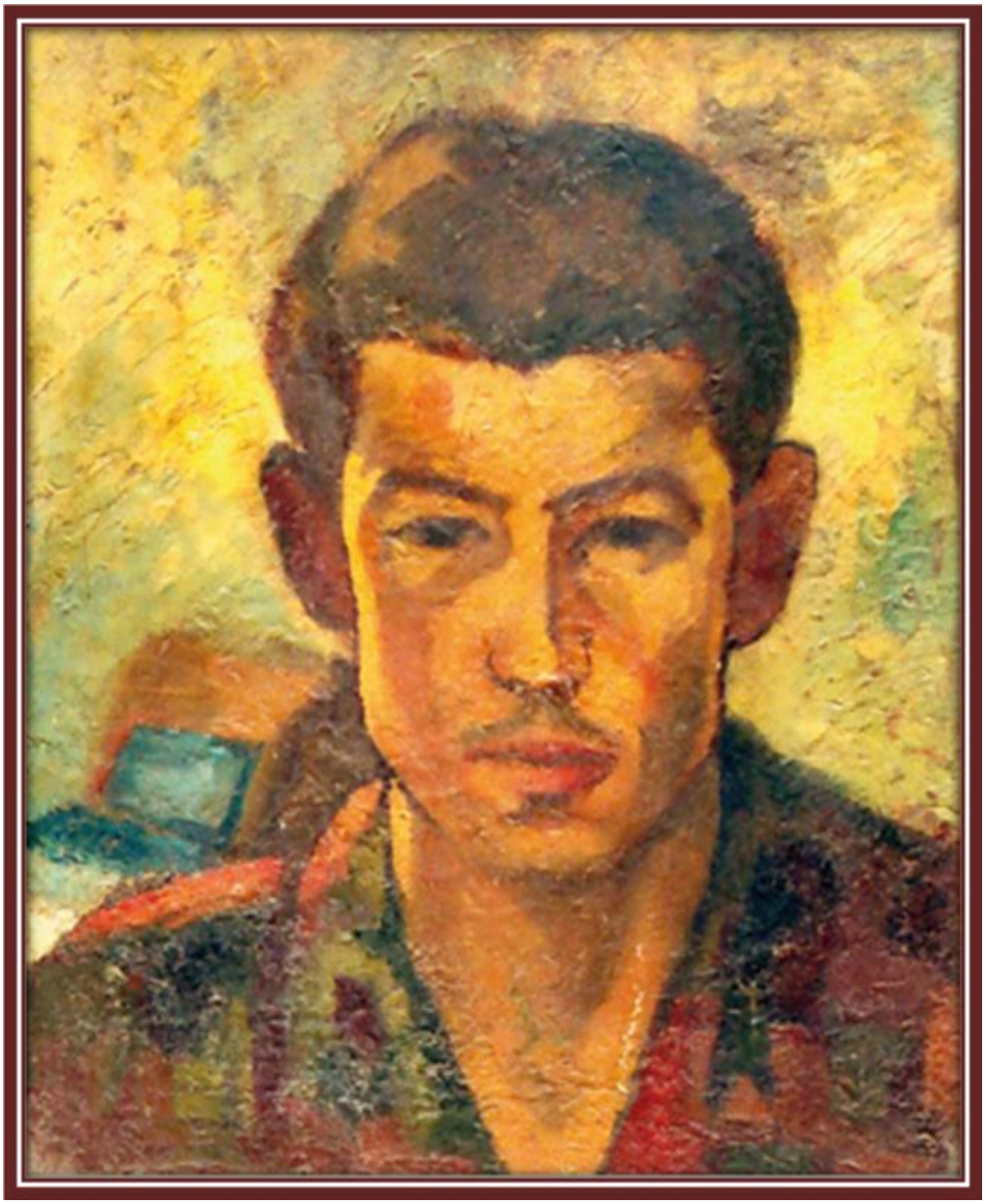
أولا وجب القول بأنه من الممكن فهم الرسم التعبيري والتجريديالتعبيري من خلال دراسة الفن المعاصر كخطوة هامة،وعلى عكس باقي أنماط التصوير الأخرى تتميز الأعمال الفنيةمن هذا النوع بأشكال وألوان لا يمكن مقارنتها بأي شيء حقيقي،ومن الواضح أنهته اللوحات يصعب تحليلها وفهمها نظرًا لعدم وجود أدلة ومعلومات أكثر حول السياق الذي جاءت فيه، بل هي نابعة من الممارسة والتجربةومع الأحاسيس والمشاعر العاطفية للفنان.

فالتعبير والتجريد في الفنون التشكيلية في أساسه: هو فكرةتحوير وتجريد شكل ما بطريقة رمزية في العمل الفني من شكل اخر هو بالأساس تمثيل حقيقي وملموس، وهو ما ينتج عنه أن اللوحة في هذه الحالة ليس لها شكل ثابت ولكنها شكل من أشكال التمثيل، وللتوضيح أكثر يمكن القول بأن أحد أهداف التعبيروالتجريد هو إعطاء الأشكال مظهرًا جماليًا ذو بعد فلسفي عميق، لذلك فهو فن يمكن العثور اللوحات التجريدية والرسومات والحروفية والمنحوتات المعاصرة.

لهذا وفي ظل غياب شبكة منهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية الحديثة والمعاصرةوالتجريدية على وجه الخصوص، فقد توجهنا إلى شبكة "لوران جيرفيرو" في تحليل العمل الفني بوصفها الأقرب في تناول موضوعات اللوحات الفنية ومناقشة فصولها وعناصر تكوينها بطريقة سلسة تمكن القارئ من فهم شامل لمضامين العمل الفني، وهي الشبكة التي وردت في مقال للدكتور حمزه تريكي تحت عنوان "الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة" بمجلة سيميائيات عن جامعة وهران، وفي خطواتها التي تتناول العمل من ناحية سيميائية، الأمر الذي ينطبق كثيرا على النماذج التي بين أيدينا وسنقوم بتحليلها، حيث قمنا بتحديد نماذج لخمس أعمال فنية مختارة من لوحات الفنان التي تمثل بورتريهاتوبورتريهات ذاتية على حد سواء، حيث كانت العينات مخالفة تماما لما جاء في باقي الدراسات لتفادي التكرار في البحث ومنه تشويش ذهن المتلقي بمعلومات عامة وغير دقيقة، وسنحاول من خلال ملاحظتنا ومناقشتنا للنماذج التي بين أيدينا أن نعطي تحليلا أكبر عمقا وأكثر تغلغلا في أعمال أحد أهم رواد الحركة التشكيلية الحديثة بالجزائر.

4-1- تحليل لوحة "بورتريه ذاتي 01" (إسياخم)

- الصورة (38): امحمد اسياخم، بورتريه ذاتي، ألوان زيتية على خشب، 39 سمx31 سم، 1949.



- المصدر: (Collection du Musée national des Beaux-Arts d'Alger, 1949)

4-1-1- الوصف:

الجانب التقني:

- **اسم اللوحة:** رسم ذاتي
- **اسم صاحب اللوحة:** أمحمد اسياخم
- **الشكل والحجم:** اللّوحة في إطار مستطيل ذو أبعاد 31/39 سم
- **تاريخ ظهور اللوحة:** 1949
- **الأسلوب الفني:** تعبيري

من خلال العمل الفني يتجلّى لنا بورتريه من الرأس الى الكتف (يظهر من خلاله الرأس والرقبة)، ويعدُّ أول رسم ذاتي للفنان في أوج شبابه وعلى الغالب أنه رسمه اثناء التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة للعاصمة 1947م، بينما نشاهد على يسار اللوحة وفي الخلفية جانبا من سرير تبدو من خلاله وسادة زرقاء اللّون، وقد جاء العمل الفني في إطار محدود شبه متوازن،حيث جسّد الفنان تفاصيل لوحته بأسلوب بسيط مُفعم بالقيم والايحاءات خاصّة ما تعلّق بقيمة اللون التي أعطت بعدا دلاليا هاما في بناء العمل الفني.

- **الجانب التشكيلي:**

جاء العمل الفني بأسلوب تجريدي تعبيري، وهو الأسلوب الذي تبناه الفنان منذ بداية ممارسته الفنية، ولعل هذا يعود إلى خاصيّة الاسلوب التجريدي الذي يعد منفصلا تمامًا من حيث المبدأ، أين يرفض الفنانون التجريديون أي شكل من أشكال التمثيل بل يرون أن وعيها وقيادتها الإبداعية تعتمد على الجماليات في حد ذاتها، وعلى غرار هؤلاء الفنان يؤكد اسياخم بأنه لا يحاول إنشاء وتمثيل دقيق للواقع المرئي، وعوض ذلك يستخدم مجموعته الخاصة من الخطوط والألوان والأشكال التي تحتمل إيماءات يتحقق من خلالها تأثير أسلوبه.

يتجلى هذا الميل (الاسلوب التعبيري) في أسلوب الفنانبطريقة استخدامهللأشكال والألوان في فضاء عمله الفني وهذا على النقيض من التجريدية الهندسية، حيث يحاول تعميق دراسته لأسلوبه الفنيدون الإشارة إلى الطبيعة المادية، على الرغم من أن هذا الشكل الفني (فن البورتريه) يسير في اتجاه مختلف قليلاً،لكن اسياخم من وراء لوحته هذه يريد إظهار التجريد الحدسي الطبيعة في أعماله،

ولكن بطريقة أقل تمثيلية من الواقعية أو الانطباعية وهذا بالتركيز كما هو واضح على قيمة اللّون التي كان لها دور حاسم في إعطاء العمل الفني بُعده الروحي.

أ- الخطوط:

على بساطة لوحته، إلا أننا نلمس نوعين من الخطوط المكونة للعمل الفني لعل أبرزها الخطوط اللّينة التي كان معظمها كحلقة وصل ما بين عناصر عمله الفني وقيمه البنائية، بينما يتجلى الخط الصلب من خلال الخط المستقيم الذي يمثل عنصر التكوين الأساسي للبورتريه بوصفه طوليا.

- الخطوط الصلبة:

حتى في الفن التجريدي تلعب الخطوط البنائية والإنشائية دورا فاعلا في اعطاء الشكل ملمحه الخارجي، وأعادت حركة الفن الحديث "المؤثرة" في القرن العشرين الخطوط المنحنية خلال القرن التاسع عشر وهو ما استفاد منه اسياخم نوعا ما في اضفاء لمساته المختزلة للخطوط المتباينة.

كما أشرنا إليه سابقا، يبدو الخط الصلب حاضرا في فضاء العمل الفني بأنماط عدّة، لعلّ أبرزها الخط (الوهمي) العمودي المستقيم الذي يشكّل العنصر الرئيسي في تكوين العمل الفني، وهذا على النقيض من الخط الأفقي الذي نراه شبه غائب تماما ماعدا ما جاء لتمثيل بعض العناصر القليلة (العينان، الفم، الذقن)، لتنبثق من العمل الفني مجموعة من الخطوط كانت وظيفية في بناء تفاصيل الوجه.

- الصورة (39): حدود الخطوط الرئيسية في العمل الفني

- **المصدر**: تحليل الباحث

عمد اسياخم إلى جملة من الخطوط الصلبة منها المائلة والعمودية والمنكسرة لإعطاء دلالات للأشياء، فالخطوط المائلة ظاهرة على الوجه خاصة على مستوى الذقن والحاجبين، وهي موجودة كذلك على مستوى الكتفين وفي خلفية المشهد على السرير لتعطي تحديدات للعناصر جنبا إلى جنب مع الألوان، بالإضافة إلى أنها تساهم في البناء الكلي للعمل الفني والذي جاء مثلثيا نظرا لتركيب الصورة.

- الخطوط اللّينة:

في النموذج الذي بين أيدينا تظهر جملة من الخطوط اللّينة التي كان معظمها إنشائيا الغرض منه تحديد جوانب العمل الفني الرئيسية، فتظهر الخطوط اللينة على شكل أقواس بارزة على لباس شخص الفنان في الصورة، بينما تكون أكثر وضوحا على أعلى الرأس لتبدأ في التلاشي رويدا رويدا وهو ما نشاهده أسفل الذقن وكذا على منكبه اليسار وكذا خلف المشهد على الوسائد.

كان توظيف الفنان للخط اللين ممثلا في الخطوط المنحنية بمثابة خلق لروح الإنسيابية في بناء عناصره ومنه كسر الحواجز بينه وبين باقي الخطوط الأخرى، وهو أقل تخطيطا في عمله الفني هذا، ومنه إعطاء العمل الفني بناءا أكثر تماسكا، ما يعطي توازنا بين القيم التعبيرية في فضاء لوحته، ويمكن القول بأنه نوع من التأثر الذي يعكسه الفن الاسلامي الذي توحي الخطوط اللينة فيه نوعا من التماسك واللُّحمة.

ب- الأشكال:

لا شك أن خبرة الفنان هي من تحدد قيمة عمله الفني، وبوصف المدرسة التجريدية من بين أهم المدارس التي قوامها الخروج عن قيم الواقع ومنه الاعتراض نوعا ما عن قيم التصوير السائدة انذاك، لهذا عادة ما تلعب الأشكال جنبا إلى جنب مع الخطوط أو الألوان دورا أساسيا في تحديد الخطوات الأولى لفحص الألوان والأشكال والتعبير عنها في الأعمال الفنية المختارة.

من ناحية أخرى، لا يخفى علينا أن الرسم التقليدي للفنون الجميلة يعتمد على أشكال من العالم الحقيقي، لكن على العكس من ذلك يلتزم الفنانون التجريديون بالاعتماد على أشكال غير طبيعية، وهو ما نلاحظه في أسلوب الفنان أمحمد اسياخم، وهكذا تعامل مع أسلوبه التجريدي في إنتاج أشكال لونية مختلفة، وأصبح حجم وشخصية هذه الأشكال في عمله هذا وعلاقتها ببعضها البعض متوزازنا.

في نموذج البورتريه الذاتي لـ إسياخم الذي أمامنا نلاحظ اختزالا ملحوظا للأشكال التي كانت محدود ما بين الشخصية الرئيسة في العمل الفني والتي تمثل ذاته، وهي الشخصية التي كانت مجرّدة من الأشكال الأخرى الفضفاضة التي من شأنها تشتيت بال المشاهد، بالإضافة إلى العنصر الوحيد في الخلفية والذي يمثل سريرا تعلوه وسادة زرقاء اللّون خلفها دعامة للظهر على ما يبدو برتقالية اللّون، هنا نتحدث عن عبقرية الفنان وفلسفته في اختزال الخطوط والأشكال وتعويضها قدر الإمكان بالألوان المعبرة عن دلالات الأشياء في بعد مدلوله البعد عن التكلف في العناصر البنائية للعمل الفني، وهي الفلسفة التي تخدم إلى حد بعيد أسلوب المدرسة التجريدية في نوعها التعبيري.

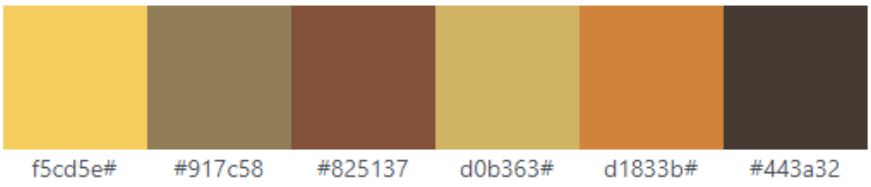
ج- الألوان:

في أسلوب الفنان التعبيري في لوحته هذه، نلمس توجه الفنان إلى التجريد بالألوان أكثر منه بالخطوط والألوان، وهي تقنية ظهرت في التعبيرية التجريدية أواخر الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي،وهو موازٍ للرسم التجريدي المرتبط بالألوان الذي عرف باسم التجريد الغنائي بفرنسا، وفي هذا الأسلوب نلحظتحلل الكائن في دوامة من الصباغ اللونية.

أوّلا، يجب الاشارة هنا إلى أن الأسلوب التعبيري عادة ما يحتمل عدّة تشكيلات لونية، فلا يمكن تحديد لون وإعطاءه صفته المستقلة دون الرجوع إلى تحديد فعلي لقيمته، وهذا ما نشاهده الان في العمل الذي بين أيدينا، فالصباغ هنا عبارة عن قيم لونية لتدريجات الرماديات الملوّنة، وهي تقنية تفكيكية في دراسة وتمثيل اللوحة التجريدية في شقها التعبيري، وعليه سنحاول مناقشة توظيف بعض الألوان ضمن سياقاتها في فضاء العمل الفني.

كما أشرنا إليه سابقا، حمل العمل الفني الذي أمامنا جملة من الألوان المتناغمة تارة والحادّة تارة أخرى، حيث حددناها عن طريق برنامج "أسبوز" (Aspose) لتحليل ألوان الصور في خمسة تدريجات رئيسية تنقسم في مجملها إلى قيمتين، القيمة الأولى تعطي لنا مجموعة ألوان المغرّة بتدريجاتها، بينما المجموعة الثانية تعكس الرماديات الملوّنة بتدريجاتها هي الأخرى.

- الصورة (40): القيم اللونية الأساسية في فضاء العمل الفني



– **المصدر**: Aspose، د. ت.

على العموم نلاحظ تناغمها من حيث التوزيع على مساحة العمل الفني، وقد كانت الغلبة للون أصفر المغرّة بدرجاته الثلاثة الرئيسية (لا يمكن تحديد فعلي لباقي الدرجات الأخرى)، والذي كان سائدا على عموم فضاء اللوحة، وهو ما نلمحه في الخلفية على الرغم من كسره ببعض الألوان الأخرى كنوع من خلق الراحة البصرية في عين المتلقي، ونلمحه مرّة أخرى على الوجه والرّقبة بتدريجات لونية متباينة ومتعددة الهدف منها خلق نوع من الحجم على الوجه والرقبة، ولعلّ نوظيفه هذا نابع من الألوان المنعكسة والموجودة بمحيطه (الغرفة أو المنزل).

- الصورة (41): تدريجات الوان المغرة الأساسية في العمل الفني

– **المصدر**: Aspose ، د. ت.

بالنسبة للرماديات الملوّنة فقد كانت حاضرة بقوة هي الأخرى على سطح اللّوحة، ولا يمكن تحديدها هي الأخرى بعدد معيّن بالنظر إلى تقنيات المزج، وخاصة درجات اللون الأحمر أين أضاف اسياخم ظلًا جديدًا من اللون الأحمر إلى لوحته،ما أعطى بالفعل كتلة حمراء من خلال اللون على الملابس واعلى الرأس، وعلى الرغم من أنالفنان يعاني من التغييرات في خيارات الألوان الخاصة به إلا أنه يفضل الرسم بألوان قليلة يعرفها جيدًا، من جهة أخرى قد يعني هذا أنه ليس لدى الفنان سوى مجموعة صغيرة نسبيًا من الألوان الخاصة به، وقد يعني أيضاأن الفنانيحب الرسم بألوان قليلة فقط في كل صورة.

والتساؤل المطروح هنا هو: لماذا قيّد اسياخم نفسه بهذا الشكل؟، قد يكون الجواب أن السبب الأكثر أهمية هو تناغم الألوان، خاصّة إذا كانت كل الأشكال في الصورة تتكون من ثلاثة ألوان فقط (الأساسيّة)، ومن الناحية المثالية مجموعة أصباغ فقط فإن كل جزء من الصورة يرتبط بطريقة أو بأخرى بكل جزء آخر،فما يحققه كل لون فردي في المراحل المتوسطة هو ببساطة مذهل،حيث يتضح الأمر أكثر بالنسبة للفنان عندما يرسم بثلاثة ألوان فقط،فيصبح العمل الفني أكثر حساسية حقًا وتتناسب تمامًا مع الصورة الصغيرة.

- الصورة (42): تدريجات الرماديات الملوّنة الأساسية في العمل الفني

- المصدر: Aspose ، د. ت.

استخدم اسياخم اللون والشكل في هذا العمل الفني لتحريك المشاهد، وهذا أمر بالغ الأهمية لابراز ملامح الفن التجريدي،حيث جذب أسلوبه بما في ذلك المتغيرات الانتباه بالفعل إلى قوة اللون، لكن التعبيرية الألمانية جعلتها حجر الزاوية في الرسم. كان اسياخم مقتنعًا بالخصائص العاطفية للشكل والخط وقبل كل شيء اللون في الرسم، حتى أنه كان يعاني من حساسية غير طبيعية للألوان يمكن أن يسمعها ويراها، وهي حالة تعرف باسم الحس المواكب، ولا شك أنهيؤمنبأن اللوحة لا ينبغي تحليلها فكريا، ولكن يجب أن تصل إلى أجزاء الدماغ التي تعمل عند مشاهدة الألوان.

هنا تجدر الاشارة إلى أن معظم الفنانين التعبيريين لم يكونوا رسامين تجريديين، لكن تباينهم الواضح في اللون –رجوعا إلى كتاباتكاندينسكي النظرية– قد لفت انتباه الفنانين الآخرين الأكثر تجريدًا إلى قوة اللون، حيث شدد هذا الأسلوب على تأثير اللون في التعبيرية كتيار فني.

د– الظل والنور:

أينما يوجد ضوء يوجد ظل أيضًا وحيثما يوجد ظل يوجد ضوء أيضًا، إنهما شيئان متضادان في العمل الفني، ومع ذلك فهما بحاجة إلى بعضهما البعض ليكمل كل منهما الآخر،ومن هذه

الازدواجية يتضح أنه في الفن غالبًا ما يتم استخدام الضوء والظل ليس فقط لإعطاء عمق للصورة ولكن أيضًا لمنحها معنى أعمق ورواية القصص.

في نموذج العمل الفني الذي أمامنا، عمد اسياخم إلى توزيع الظلال والأنوار بطريقة مدروسة، الأمر الذي يوحي لنا بتجربة الفنان في التعامل مع قيمة الضوء بدرجة أولى في عمله الفني، فالمشاهد للعمل الفني ومن خلال الملاحظة الأولية سرعان ما سيلحظ التوزيع الرئيسي للضوء والذي كان خلف شخصية الفنان، وهو ما يظهر جليا من على كتفه الأيمن على يسار الصورة، لينتشر الضوء فيما بعد على باقي تفاصيل الوجه كالخد الأيمن وجانب من الرقبة بالإضافة إلى انعكاسه على الخد الأيسر في إشارة مدلولها وجود حاجز أو عاكس على تلك الجهة.

لقد كانت تفاصيل الوجه غزيرة من حيث مؤثرات الظلال والأنوار، وهو ما جاء به الفنان لابرازمرفولوجية الوجه وبنائه، هنا يظهر تفوق الفنان في التلاعب بتقنيات المزج لاستخراج الألوان والقيم المنسجمة والمتناسقة سواء مع لون بشرة الفنان أو الانعكاسات المحيطة للضوء، وهو أمر كثيرا ما يصعب على الفنانين القيام به، كونه يتطلب دراسة وتحليلا للون وفق مصادر النور المحيطة والمتعددة، حيث تعمد الفنان هنا توظيف الرماديات الملونة بدرجة قاتمة لابراز الأحجام ومناطق الظل، وهو ما يبدو جليا على كلتا الأذنين والكتف الأيسر وجانب السرير في الخلفية.

نلمح كذلك انتشار قيمة الضوء في باقي أرجاء الغرفة بدرجة كبيرة عكس الكائن الرئيسي في اللوحة، حيث لعبت الألوان الزاهية دورها في إبراز هذه القيمة من خلال اللمسات التجريدية المنسجمة، فالبرتقالي المصفر منسجم مع الأصفر الأوّلي كلون غالب على خلفية المشهد، بينما وازنه الفنان بلمسة تعبيرية للون الأزرق والأخضر المزرق الذي جاء هو الاخر لموازنة قيمة الألوان وتكاملها، فاللوحة غنية بالظلال والأنوار المحددة التي نتجت عن انعكاسات الضوء، فالضوء المنتشر في لوحته هذه غالبًا ما ينبعث من مصادر الضوء التي لها مساحة أكبر من مصادر الضوء الاتجاهية،وهنا لا يركز على نقطة واحدةولكن يمكن أن ينتشر أكثر،فالكائن الذي يقف في هذا الضوء يلقي بظلال أفتح وذات حواف أكثر نعومة.

في لوحته هذه، غالبًا ما أعطى إسياخم الظلال ألوانًا مختلفة وتم رسمها ببساطة على أنها رقعة أغمق،فاستخدم درجات اللون الأزرق القاتموالأحمر بشكل أساسي والتي نتج عنها تفاعل لون

الإضاءة ولون الكائن والانعكاسات الملونة المختلفة،بينما ظهرت ألوان دافئة مثل درجات اللون البرتقالي والأصفر في الصورة أيضًا وهو ما يشارإليه على أنه تباين بارد دافئ.

4-1-2- القراءة التضمينية:

العمل الفني الذي أمامنا عبارة عن لوحة زيتية تمثّل"بورتريه شخصي" للفنان، وتظهر لنا اللوحة شخص الفنان في المقدمة كعنصر تكوين أساسي بينما كان الفراغ شبه سائد في فضاء العمل الفني، ما عدا ما جاء به الفنان على يمين اللوحة ككسر للجمود وخلق نوع من الحركية في فضاء عمله الفني، وهي تقنية كانت رائجة خلال أربعينيات القرن الماضي ضمن أدوات الأسلوب التعبيريالتجريدي.

كانت النظرة العامة لمشهده الفني مواجهة تماما لعين المشاهد، ما أعطى تمثيلا كُليا عن تفاصيل البورتريه بصفة شاملة، حيث نلمس ذلك من خلال التفاصيل المختلفة في فضاء اللوحة وخاصة إذا ما تحدثنا عن تعابير الوجه وكذا البقع اللونية على قميصه، فضربات ريشته متوازنة من حيث كثافة اللون وتوزيعه بدرجات متفاوتة وقيم متكاملة ومنسجمة إلى أبعد الحدود، وقد زادها تناسقا انتشار الضوء بطريقة انسيابية على الأسطح والأحجام ما خلّف إحساسا بالنور والاشراق في هذا العمل الفني.

احتلالبورتريه مكانة خاصة في أعمال أمحمد اسياخم في ذلك الوقت، ولم يتمكن سوى عدد قليل من الفنانين بالجزائر في ذلك الوقت من تشكيل صورة ذاتية معاصرة رفيعة المستوى كما فعل إسياخم،ففي سنواته الأولى في الممارسة الفنية بالجزائر العاصمة أنتج الفنان أعمال بورتريه غير عادية تشهد على إتقان يمكن مساواته مع كبار الفنانين العالميين، وفي العمل الفني الذي أمامنا استخدم الفنان مجموعة واسعة من التقنيات في التنفيذ والبناء لتقديم نظرة عامة ونموذجية عن تجربته الفنية، والتي حاول من خلالها خلق ترابط ما بين الشكل واللون في التعبيرية التجريدية داخل الصورة الواحدة، بالإضافة إلى إبراز فهمه المعاصر لقيم التجسيد في أسلوبه الفني.

من خلال لوحته الفنية هاته،ساعد أمحمد اسياخم على خلق تجربة فنية جديدة في الجزائر زمانه، وهو ما جعل من الكثير من الفنانين ينغمسون في مضامين الصور ويركزون عليهالاعطاء المشاهد احساسا بفقدان نفسه في الرؤية (رؤية الأشكال)، ومنه التوجه بوجدان المتلقي إلى الإنغماس

أكثر في المشاعر والأحاسيس التي يفيض بها العمل الفني، وبقدر ما تكون المشاهدصغيرةومحدودة فإنها تتحرر من هذه الرؤية.

نحن نقف أمام فنان قلما يقال عنه أنه من كبار رواد التعبيرية التجريدية فالجزائر، فإلهامه وحياته وتجاربه الفنية كلها جوانب ساهمت في خلق هذا الأسلوب الذي يكاد متفردا من نوعه على الساحة الفنية الوطنية، فلمساته وألوانه وكذا أشكاله وخطوطه خاصة، تختلف من عمل فني اخر أنجزه الفنان، فالبورتريه الذي أمامنا مختلف شكلا ولونا ومضمونا وتقنيا عن باقي البورتريهات الأخرى التي رسمها فيما بعد، ومع ذلك فهو لا يقوم ببساطة بإضافة الخطوط المختلفة إلى عمله كما هو معتاد في اعماله الاخرى، فالوصلات اللّونية أكثر دقة وتعقيدً على بساطتها، يتضح هذا أيضًا من خلال لوحاته الفنية الاخرى كبيان مقنع لموقف عمله.

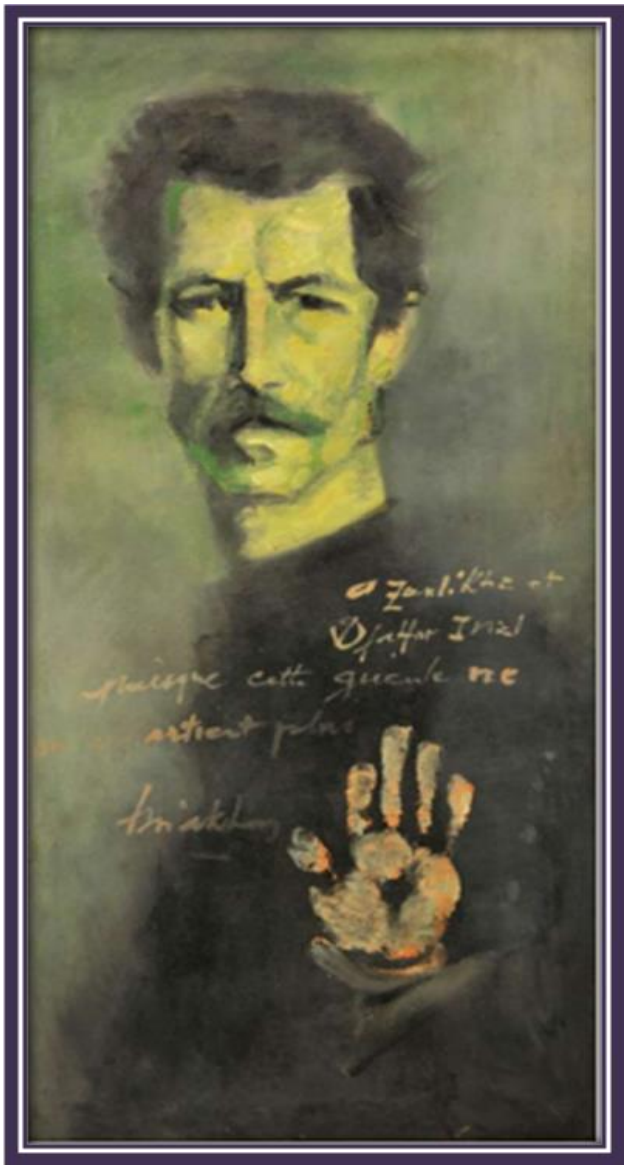
4-1-3- نتائج التحليل:

من خلال مناقشتنا للقيم التشكيلية والعناصر البنائية في نموذج العمل الفني سالف الذكر، والذي يعد صراحة من بين الاعمال الجريئة في التجربة الفنية المحلية في النصف الأول من القرن الماضي استنيطنا جملة من النتائج أهمها:

- تعتبر تجربة الفنان هذه في رسم البورتريه الذاتي بمثابة مرجعية في أسلوبه وطريقة توزيع ألوانه على وجه الخصوص بوصفها التجربة الأولى.
- بالنسبة للقيم التشكيلية، وفق الفنان في تجسيدها بطريقة ديناميكية خاصة إذا ما تحدثنا عن الانسجام اللوني الذي حققه الفنان باللعب على أوتار القيم اللونية الأخرى، الأمر الذي يعتبر جريئا نوعا ما في فترته الفنية وبالمقارنة مع باقي الرواد الاخرين.
- ينبثق لنا من خلال تجربة الفنان هذه تقنيته الجديدة في اسلوبه (كلاسيكية المبدأ) بإلغاء شبه كلي للخطوط وتعويضها بدلا من ذلك بالبقع اللونية واللطخات المتداخلة في اسلوب يشبه إلى حد ما ما جاء به الانطباعبون سالفا.
- من الممكن أن يكون هذا البورتريه (بوصفه الأول) أحد أشكال إبراز قدرات الفنان، وهو ما كان معمولا به في عصر النهضة والفترات التي تلته كنوع من الإظهار الذي يهدف إلى مخاطبة المتلقي وإلفات النظر إلى القدرات حسب الامكانات.

4-2- تحليل لوحة"بورتريه ذاتي 02" (إسياخم)

- الصورة (43): لوحة"بورتريه ذاتي 02"



- المصدر: (Collection Zoulikha et Djaâfar INAL, 1969)

4-2-1- الوصف:

- **الجانب التقني:**
- **اسم اللوحة:** بورتريه ذاتي 02
- **اسم صاحب اللوحة:** أمحمد اسياخم
- **الشكل والحجم:** اللّوحة في إطار مستطيل ذو أبعاد45.50 سمx 29.50 سم
- **تاريخ ظهور اللوحة:** 1976
- **الأسلوب الفني:** الواقعية التعبيرية

في سنة 1976م لجأ الفنان اسياخم إلى إعادة تمثيل شخصه للمرّة الثانية عن طريق بورتريه ذاتي، وقد شُكل العمل الفني على قماشة ذات قياسات 29.50/45.50سم بخامة الألوان الزيتية، وهو العمل الذي تعود ملكيته إلى مجموعة "زوليخة وجعفر إينال" الخاصة، حيث تمتلك العائلة مجموعة واسعة من أعمال الفنان التي من بينها اثنين من البورتريهات الذاتية للفنان، ويتعلق الأمر بكل من النموذج الذي بين أيدينا وبورتريه اخر أنجزه الفنان في مراحل حياته الأخيرة (1985)، وهو ما يعد بمثابة كنز حقيقي لدى العائلة التي تعتبر المصدر الأول وشبه الحصري عن المعلومات الموجودة عن الفنان.

يجب الإشارة هنا إلى تقنية جديدة في تعبير الفنان عن اهتمامه من خلال إدراج نصوص مصاحبة لأعماله الفنية في شق البورتريه الذاتي. حيث يظهر غضب الفنان بوضوح في هذا العمل الفني من خلال إدراجه لعبارة: "إلى زوليخا وجعفر إينال، لأن هذا الوجه لم يعد يخصني" (À Zoulikha et Djaffar Inal puisque cette gueule ne m’appartient plus)، قد تبدو العبارة قاسية إلى حد ما، لكن إيحاءاتها قد تشير إلى عدة احتمالات، منها العلاقة القوية بين الفنان وأصدقائه زوليخة وجعفر إينال، والتي تظهر في اللوحات التي أهداها لهم. ولعل قساوة الظروف التي تعرض لها الفنان جعلته في حالة يأس وكآبة، وهي العوامل التي نتجت عن تراكم الأحداث المأساوية التي تعرض لها في طفولته. وهاهي العائلة العائلة المحبوبة تحصل على كنز آخر يحمل اهداءا جنبًا إلى جنب مع توقيعه الخاص وتوقيعه باليد الذهبية.

- **الجانب التشكيلي:**

البورتريه الذي أمامنا من بين أجرأ اللّوحات الفنية التي أوجدت على الساحة الفنية خلال القرن الماضي، وهي تجربة فريدة من نوعها في أسلوب الفنان أمحمد اسياخم على وجه الخصوص، وهو العمل الثاني من مجوع لوحات البورتريه الذاتي للفنان، حيث جاء البورتريه بأسلوب واقعي بلمسة تعبيرية في بناء فني يكاد يخرج عن المألوف في لوحاته الأخرى، ويظهر لنا البورتريه النصفي رأس الفنان بوضوح مع كامل التفاصيل على الوجه وتعابيره، في حين نلاحظ وجود بصمة اليد خلفها كتابات أسفل اللوحة وهي ما تعتبر كبصمة خاصة باسياخم خاصة في مراحل فنه الأخيرة.

على غرار المضمون في العمل الفني كان أسلوب التنفيذ في هاته اللوحة ملفتا للانتباه، فالجمهور ألف أسلوب اسياخم التجريدي التعبيري في تمثيل لوحاته، وهنا نجد تغييرا جزئيا كبيرا على تقنيات الطلاء والألوان التي جاءت مغايرة تماما للمساته السابقة، فالألوان أكثر حدّة وإيحاءا على بسطاتها، فهي من ناحية تشع بالنور على وجه الفنان ومن ناحية أخرى تحيلنا إلى العتمة المحيطة به ومدلولاتها الغامضة، هنا تتجلّى مرّة أخرى قدرة الفنان على مُجارات تعبيره الحدسي وفق مناهج تشكيلية مختلفة توحيلنا إلى جملة المشاعر والأحاسيس في عمله الفني.

أ- الخطوط :

لا يخفى علينا أن الخطوط لا تقل أهمية عن الأشكال والألوان،حيث يمكن للخط أيضًا إنتاج تأثيرات مختلفة في فضاء العمل الفني أو على نفسية المشاهدوذلك يعتمد على شكل الخط ونوعه،فنجد أن الخط المستقيم أو الخطوطالمائلةتخلق جوًا من الصارمة في العمل الفني (الأمر الذي شاهدناه في لوحات الفنان سابقا)، بينما الخطوط المنحنية واللّينة تخلق حركة وديناميكية سلسة في مساحة اللوحة، ويمكن هنا الحديث كذلك عن الخطوط الانشائية التي غالبا ما يكون الهدف منها تحديد حدود الأشكال، مع ذلك في العمل الفني الذي أمامنايمكن التأكيد على الهيكل العام للرسم بشكل جيد للغاية قصد استنباط الدلالات ضمن سياقاتها.

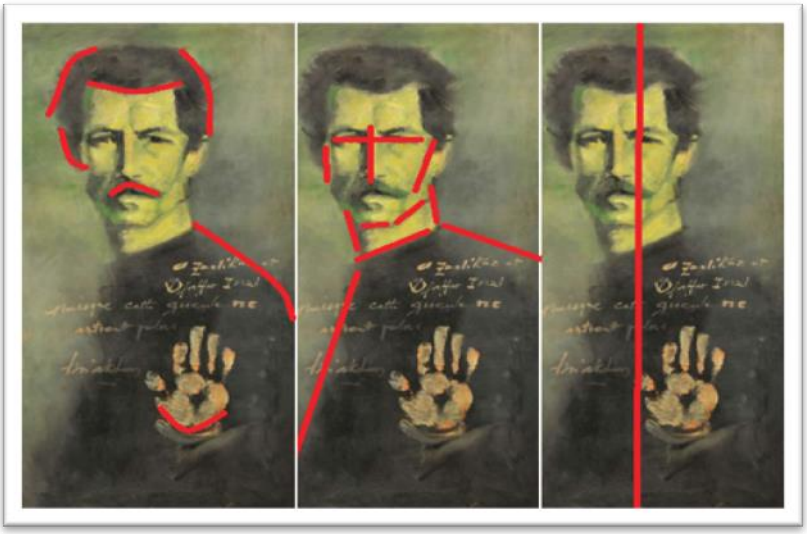
- **الخطوط الصلبة:**

يبدو أن اسياخم قد تبنى التركيب العمودي في انتاجاته الفنية الأخيرة، نحن نلاحظ ذلك جليا في النموذج الذي بين أيدينا، وهو التركيب الكلاسيكي الذي غالبا ما يأتي عليه البورتريه في كافة

أشكاله، فبناء اللوحة يحيلنا إلى التقنيات الموظفة في عصر النهضة لكنها بلمسات معاصرة في التنفيذ.

اعتمد الفنان في هذا العمل توزيعا منظما لخطوطه الصلبة في فضاء عمله الفني، وهو ما يعد مغايرا لما رأيناه في البورتريه السابق، فقد ركز الفنان على وضع خطوط صلبة وهمية كانت جُلها مائلة لتعكس تشريحات الوجه والجسم، فنلاحظ أن الخطوط المائلة على الوجه تعطيه صرامة أكبر، العينان في نظرة ثاقبة متأملة في زاوية مقابلة للمشاهد، تفاصيل الوجنتان والذقن حادّة تسير هي الأخرى وفق الخطوط الانشائية المحدّدة للرقبة وحجمها، كلها خطوط صارمة صرامة دلالاتها وتعابير وجهه، وهنا نلمس تفوق الفنان في إعطاء خطوطه الصلبة مكانتها في مساحة اللوحة بطريقة تعكس مشاعره وأحاسيسه.

- الصورة (44): حدود الخطوط الرئيسية في العمل الفني



– **المصدر**: تحليل الباحث

– الخطوط اللّينة:

لم تكن الخطوط الليّنة كثيفة على عكس نقيضتها الصلبة، ويأتي هذا الاختزال بالموازاة مع قلة الألوان في العمل الفني وحصرها شكليا، يمكن أن نحس بهاته الخطوط الوهمية أعلى رأس الشخصية في اللوحة وكذا على الشارب الذي يبدو مقوسا نحو الأسفل، وهو الخط الذي وازنه بخط انشائي على راحة اليد أسفل اللّوحة،

كل الخطوط سالفة الذكر كانت محدودة ومختصرة إلى حد كبير، لكن الخط الانشائي الذي نتج عن جسم الشخصية ناحية الظهر كان أكثر انسيابية وعمقا عن غيره، ومن المحتمل أنه جاء ضمن سياق التشريح لا أكثر، أي أنه لا توجد غاية للفنان منه سوى تحديد العناصر الكلية، فالمتعارف ان اسياخم في فنه كثيرا ما يلجأ إلى الخطوط الصلبة لاعطاء كائناته وشخصياته نوعا من الصرامة والحدة، وهي المؤثرات البصرية التي نقول عنها أنها تسير ضمن سياقات أسلوبه عامّة.

ب- الأشكال:

الوعاء الفني عبارة عن إطار مستطيل يبدو من خلاله العنصر الرئيسي للوحة وهو بشكل طولي، وعلى عكس الرسومات واللوحات الأخرى يتوضّح لنا أن اسياخم فهمبطريقة ذكية كيف يجسّدأعماله على القماش كوسيلة مستقلة ذات صفات تعبيرية محددة،وعلى سبيل المثالفي البورتريه الأول الذي أنجزه الفنان نجد أن العمل الفني يأسر المشاهد بالإيماءة التعبيرية القديمة للوجه والتي تكاد تكون خالية من الغموض، بينما يجعل تقارب هذه الايماءات في عمله هذا أكثر وضوحا وجدّيةمن الأعمال السابقة.

فأشكاله التفصيلية التي ينشأ عنها الكائن في هذا البورتريه دقيقة وبسيطة في تشكيلها، لكنها ملفتتة للانتباه في مسيرته وأسلوبه الفني خاصة ونحن نتحدث عن تقنية جديدة في الأداء، ولعل هذا الأمر يحسب للفنان دون البقية خاصة إذا ما تحدثنا عن تجارب تقنيات البورتريه، فاسياخم يتفرد بهذه التقنية محليا على رواد الفن في زمانه حيث قلما نشاهد بورتربهات ذاتية لفنانين جزائريين ماعدا ما جاء به الفنان "محمد تمام" وفنانون اخرون قلائل، وهذا ما يدل على عمق تجربة الفنان وتعامله مع أشكاله ضمن موضوع عمله الفني.

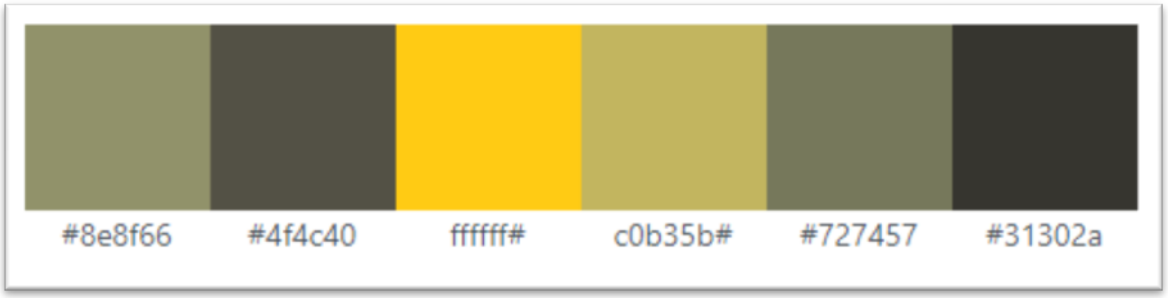
ج- الألوان:

كما نشاهد أمامنا، فاللوحة تكاد تخلو من الصباغ والدرجات اللونية الأخرى، فاللّون الأسود يعُم أرجاء اللوحة بنسب طاغية، وهو ما نلمحه على شعر الفنا ولباسه وبعض أماكن الظل في مساحة اللوحة، إنه لون الغموض، لقد زاد مضمون العمل الفني غرابة وأعطاه شعورا بأنه ذو مقصد مجهول على الرغم من أننا نعرف شخصيتنا هذه، فالأسود على العينان يعطيه وقارا ونظرة ثاقبة نحو المشاهد، لتقل حدّته على أماكن الظل على الوجه والرقبة، وقد وظفه اسياخم بدرجة أقل حدة عن باقي لوحاته

الأخرى، وحدوده بالكاد تبدو مرئية على اللباس الذي يتلاشى في سراب مع الخلفية الأفتح من حيث درجة اللّون.

في المرتبة التالية نجد أن الرمادي الملوّن (المائل إلى البرونزي) قد عمّ الفضاء خلف شخصية الفنان، ضربات الفرشاة فيه تتداخل لتخلف تدريجات لونية أفتح تارة وعتمة تارة أخرى، حيث تمكن الفنان من خلق تباين مذهل بينه وبين اللون الأسود والنحاسي على الوجه، وغالبًا ما استخدم الفنانهنا الألوان التكميلية (مثل الأصفر والأخضر) أو الألوان الفاتحة والداكنة لخلق تباينات.

- الصورة (45): القيم اللونية الأساسية في فضاء العمل الفني



– **المصدر**: Aspose ، د. ت.

لعلّ المدلول الأقرب لتوظيف اللّون الرمادي هو عكس الشعور بالخسارة والاكتئاب، وهو لا محالة متصل باللون الاسود الذي يزيده عمقا في المعنى وقوّة في التأثير، وقد يشير توظيفه أيضا في عمله هذا إلى الوحدة والحزن، وهما الحالتان المسيطرتان على ناحية كبيرة من حياة الفنان، وعلى الرغم من انتشار اللون الرمادي ودلالاته النفسية إلا أنه يعطي طاقة مماثلة للون الأبيض بصريا، وهو ما يجعلنا نركز أكثر على الكائن الموجود فاللوحة ومنه التدقيق أكثر في تفاصيله وما يريد الفنان إيصاله عبر هذه الإيماءات.

كان للون النحاسي على بشرة الكائن في اللّوحة تأثير عاطفي قوي، فقد عرض اسياخم أسلوبيته النموذجية في مزج الألوان من الناحية الجمالية الحسيّة والماديّة، والتي يمكن الإعجاب بها والانجذاب إليها من الوهلة الأولى للمشاهدة، في حين أنالتدريجات اللونية بالأخضر والأصفر على الوجه قد زادته نورا وسطوعا وتفصيلا تشريحيا بسيطا، وهذا كونااللون النحاسي وحده ليس فقط العنصرالمهمعلى الوجه لاسيما ونحن نتحدث عن الاحساس بالعمق وخلق الحجم في هذا العمل الفني.

- الصورة (46): الصباغ الأساسية في فضاء العمل الفني

– **المصدر**:تحليل الباحث

هاته الألوان وغيرها من التدريجات الملونة الأخرى ساهمت في إعطاء البورتريه هيئته النهائية، وسنكون منصفين إذا قلنا بأن باليتية الفنان ثرية بفكره وتجربته الفريدة، فنحن لا نلمح تكلفا في فلسفة اللون الموظف ولا ثرثرة لونية بصرية، لقد منح فضاء عمله الفني هذا ديناميكية رصينة تنم عن مدى عمق مضمون اللوحة ومدى ارتباطه بموضوعها، ببساطة فاسياخم يذلل الألوان الزاهية ليجعل منها مادة أولية في طلاء أشكاله الحزينة والكئيبة، وهنا يظهر فكر الفنان ومقدرته على جعل اللون يأخذ سياقاته في اللوحة بطريقة معقدة وأشد غموضا.

د– الظل والنور:

في هذه اللوحةعاد بنا اسياخم إلى التقليد النظري الكلاسيكي في توزيع الظلال والأنوار، وهو التقليد الذييوحي بوجود مصدر ضوء ساطع للغاية تعترضه كتلة (الكائن أو الجسم المراد تصويره)، مما يخفف من تباين الظل المحمولوانعدام الظل الظلال المنعكسة وهو ما طبّقه الفنان في النموذج الذي بين أيدينا، وهذا ما يعمل كاتصال بين الظل والضوء بطريقة مباشرة،ومن هذا المنطلق ينقل اسياخم إلى مجال عمله الفني هذا مبدأ تطوير الذات في تحليل تطورات مخياله الخاص وطريقة تعامله مع القيم التشكيلية في بناء لوحاته.

وتعتبر طريقته في توزيع الضوءمن بين الفروق الدقيقة للتعامل مع اللّونوتدرجاته، ومنه ترتيب التصورات المعقدة لموضوع لوحته وتعابيرها اللّونية التي تستمد من لوحة الألوان الرمادية، فاللّون الأصفر النحاسي متجانس مع ضربات الظلال باللون الأخضر النحاسي، ومن الرمادي إلى الأسود يتضح الشكل النهائي للجسم بوضوح ولكنه مليءبالغموض، وكل هذه القيم اللّونية لا تعتمد فقط على شدة الإضاءة أو توزيعالأنوار ولكن أيضًا على ترتيب العناصر نفسها،وهذا حتى تحتفظ بظلمتها الخاصة تحت تعرضهاللضوء، وبهذا تكون قادرة على اعطائنا تفاصيل وملامح أكثر عن هوية الكائن في العمل الفني.

في هذا الجانب من استخدام الأنوارلإبراز ملامح الشخصية في عمله الفني هذا غيّب الفنان الضوء الأبيض الذي يمكن أن يخترق الظلمة في كل مكان، واستبدله بالأصفر الذي يبدو جليا على وجه الشخصية، وهو اللون الذي يتحلل إلى درجات مختلفة من اللون الرمادي القاتم في الخلفية في تبدد للضوء، وهذا الأخيريبدأ بالتلاشي والاضمحلال على حدود جسم الكائن الذي تمثلخلفيته مساحة مغلقة ومخفية لا يمكن الوصول إليها.

على العموم تبقى الظلال والأنوار في هذه اللوحة خافتة ومبهمة وهو ما خلّفهانتشار الضوء المضطرب، في حين يمكننا القول بأن لمسات النور قد أعطتنا نظرة عن بعض الفروق الدقيقة للظلال والأنوار،وهي في أحسن الأحوال مجرد مؤشرات لتماسك بناء بصمات الوجه، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حدس الفنان في الربط بين الظواهر التي تحيلنا على عمق التجربة ودقة والملاحظة وبين التصالح مع الذات ككيان ذو بعد روحي.

4-2-2- القراءة التضمينية:

تظهر اللوحة التي أمامنا رسما ذاتيا للفنان امحمد اسياخم في اواخر الأربعينيات من عمره، حيث يبدو شامخا في نظرة مباشرة وثاقبة اتجاه عيني المشاهد، وعلى النقيض من المعتاد في لوحاته انتهج الفنان الأسلوب الواقعي التعبيري في تنفيذ عمله، وهو ما يبدو جليا على الوجه وتفاصيله التي غابت فيها لمساته التجريدية المعتادة، في حين غيّب الخطوط والأشكال في مساحة عمله الفني وركز بشدة على الوجه فقط كدلالة على الالتفات إلى شخصه وإيلائه نظرة ثاقبة للتأمل في أسلوبه.

كذلك كانت النظرة العامة مواجهة تماما لمصدر النور الذي يرجح أن يكون شمعة أو قنديل، وهي النظرة التي أعطت صرامة أكبر لمضمون العمل الفني من خلال القيم التشكيلية المحكمة التطبيق، هنا نلاحظ تحد جديد لاسياخم في التعامل مع الخامات وفق سياق الظواهر التي تأتي عليه، وهي من بين أصعب التقنيات التي تمنح العمل الفني روحه البصرية وتعكس انطباعاته العاطفية اتجاه هذا الكيان المكسور.

بالنسبة لديناميكية اللوحة نشاهد أن الفنان أعطاها ثقلا نوعا ما، فالتكوين العام للوحة ومختلف الخطوط الصلبة الأخرى خلقت نوعا من الصرامة والثبات في بناء الشكل النهائي، بينما خيم الهدوء والسكون على النواحي الاخرى في مساحة اللوحة، فالفنان يسير بثبات نحو تجربة أقل ما يقال عليها أنها مبهرة فقلما نجد هاته التجربة عن أقرانه، ولعل الهدوء هو العنصر المشترك بين كل بورتريهاته الذاتية التي أنجزها، لكن هذا أكثرها غموضا وإيحاءا من حيث الدلالات التي تكاد تكون مجهولة أصلا.

لازال الحزن مخيما على روح اسياخم، وهذا ما تعكسه ألوانه الكئيبة التي توحي عن عمق الأثر الذي خلّفته حياته النفسية على تعابير وجهه، الوجه هنا شاحب أيضا وألوانه باهتة تعكس تأثيرات العاطفة السلبية عليه، نحن لا ندري كم عانى الفنان وكم تطلب الأمر ليمثّل لنا هذا الكم الهائل من الأحاسيس في لوحة تكاد أشكالها معدومة، لقد ألغى الخطوط كما ألغى الأشكال التي تصاحبها وعوّضها بدلا من ذلك بتراكيب لونية وتدرجات متباينة تعكس الشكل العام وعمق فكرته التي تكاد تكون غامضة في كل هاته الألوان العتمة.

4-2-3- نتائج التحليل:

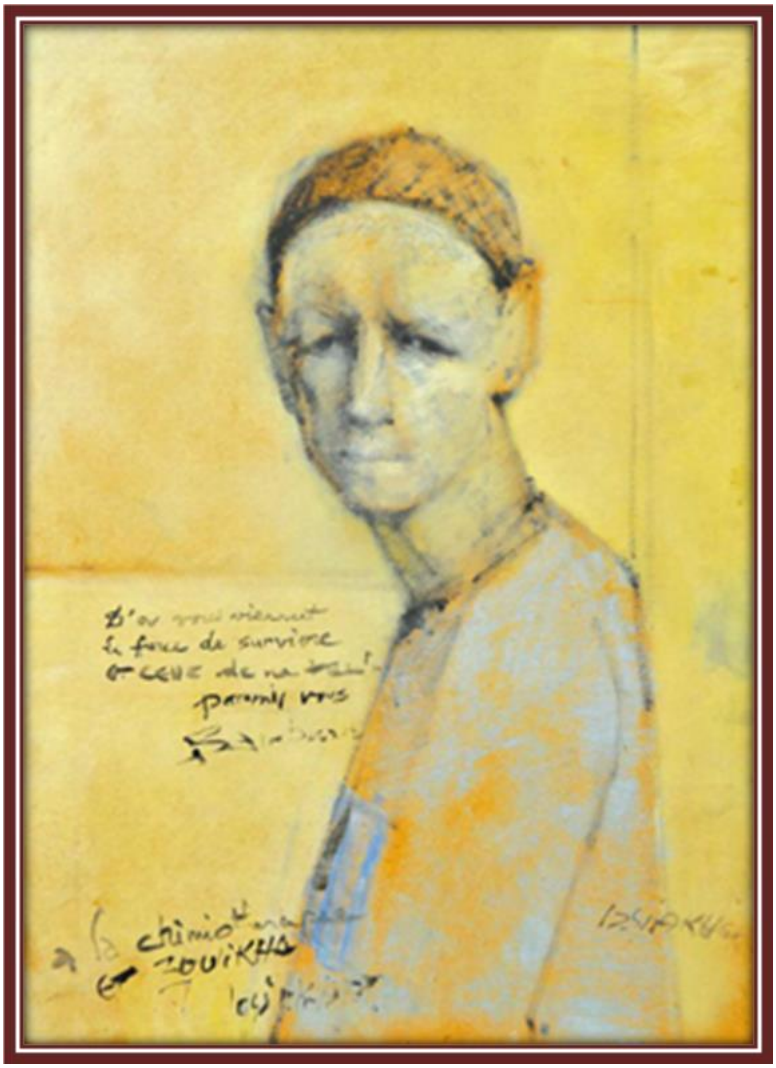
بعد تحليلنا للوحة الثانية التي تمثّل بورتريه ذاتي للفنان أمحمد اسياخم والتي أنجزها بوقار أكبر عن سابقتها كانت النتائج كالآتي:

- تفوق الفنان في هذا البورتريه من حيث التعامل الرصين مع مضمون عمله الفني، حيث أبان عن تجربة عميقة مع توصيف الظواهر بصريا.
- حقق اسياخم علاقة ما بين الشكل والمضمون من خلال اللون فقط، وهي تجربة فريدة من نوعها في كل البورتريهات الثلاث التي رسمها الفنان لذاته.

- لا تبدو مضامين العمل الفني متاحة لكافة المتلقين، وهذا لما لها من تعقيدات وغموض في الانشاء والتكوين على حد سواء، وهذا على الرغم من أننا نعرف الشخصية التي أمامنا بصريا لكننا نجهل بعدها الروحي العاطفي.
- يتجلى لنا أن رؤية الفنان اتجاه الفن التشكيلي كممارسة جمالية ابداعية أعمق من كونها هواية دون فائدة، فالعمل الذي أمامنا كله جماليات مبهمة تستحق منا تفكيرا معمقا.
- مكنته أسلوبيته في تصوير مواضيعه ذات العلاقة أولا واخرا بذاته وهويته الخاصة من افتكاك مكانة محترمة بين معاصريه من الفنانين.

4-3- تحليل لوحة "بورتريه ذاتي 03" (إسياخم)

- الصورة (47): لوحة "بورتريه ذاتي 03"



- المصدر: (Collection Zoulikha et Djaâfar INAL, 1969)

4-3-1- الوصف:

- **الجانب التقني:**
- **اسم اللوحة:** بورتريه ذاتي 03
- **اسم صاحب اللوحة:** أمحمد اسياخم
- **الشكل والحجم:** اللّوحة في إطار مستطيل ذو أبعاد 85 سمx60 سم
- **تاريخ ظهور اللوحة:** 1985
- **الأسلوب الفني:** تعبيري

نموذج اللوحة التي بين أيدينا من انتاج الفنان التشكيلي الجزائري أمحمد اسياخم وهو أحد أهم أعمدة الفن التشكيلي الحديث في الجزائر، يمثل العمل الفني تصويرا ذاتيا (بورتريه نصفي من الكتف إلى أسفل الصدر) لشخص الفنان في اواخر عمره (خلال ثمانينات القرن الماضي)، وهو ما يعتبر بمثابة اخر بورتريه جسّده الفنان قبل وفاته بسنوات قليلة.

يُظهر لنا العمل الفني شخص الفنان وهو واقف على جنبه الأيسر في اتجاه اليمين وهو شاخص ببصره ناحية المشاهد في نظرة ملؤها نوع من العبوس أو الحزن، وهو ما تعكسه ملامح الوجه التي بدورها توحي لنا باثار المرض والوهن اللذان يبدوان واضحين بشكل واضح على جسده النحيف، واتخذ اللّون الأصفر للخلفية في تعبيره الفني، بينما عمّ الفراغ في باقي أرجاء اللوحة لتكسره عبارة "من أين تأتي القوة للنجاة وعدم الضعف بينكم أيها البرابرة"(D'où vous viennent la force de survivre et celle de ne faiblir parmi vousBarbares)، بالاضافة إلى امضائه الخاص على أسفل يمين اللوحة باللّون الأسود.

بلا شك، تحمل هذه العبارة العديد من الرموز اللغوية التي يرغب الفنان في التعبير عنها جنبًا إلى جنب مع الصورة الرمزية، ويمكن أن تشير العبارة إلى المعاناة التي واجهها الفنان في مسيرته الفنية، خاصةً وأنه كان معروفًا بظروفه الاجتماعية الصعبة. وها هو يهدي مرة أخرى واحدة من أهم أعماله الفنية إلى أصدقائه المقربين جدًا (زوليخة وجعفر اينال). من ناحية أخرى، قد تشير العبارة المصاحبة للصورة الرمزية للعمل الفني إلى الظلم الذي تعرض له الفنان خلال حياته، التي عرفت الكثير من اليأس ولحظات خيبة الأمل. ومع ذلك، تظل العبارة غامضة بالنسبة للمتلقي الذي له الحق في تفسيرها وفقًا لسياق اللوحة وموضوعها العام.

- **الجانب التشكيلي:**

ينتمي العمل الفني إلى فئة التصوير الزيتي، وهي التقنية التي كانت شائعة إلى حد كبير في فن التصوير الحديث، وهي تمثل تصويرا ذاتيا لشخص الفنان في مراحل متقدمة من العمر، وقد أنشأها الفنان بأسلوب تعبيري تجريدي في محاكاة للأسلوب الذي تبناه خلال مسيرته الفنية، وقد تميّزت اللوحة عن سابقاتها بالعفوية والتعبير عن العقل الباطن كركيزة أساسيةفي لغته الفنية التعبيرية،وهو ما يعارض أفكار البنائية والواقعية والتجريد الهندسي بشكل عام،ويمكن القول بأن الأمر يتعلق بتصوير المشاعر وأن الفنان رسم بشكل حدسي أكثر مما رسمه سابقا.

حيث نلاحظ جليا عدم اهتمام اسياخم بالأفكار العقلانية في أسلوبه التعبيري هذا والذي يبدو أكثر تطورا عن ذي قبل خاصة وأننا نتحدث عن تجربته في فن البورتريه الذاتي. لكنه هنا يكرس نفسه تمامًا للرسم العفوي واللاوعي وهوما يؤدي هنا إلى إنشاء مجموعات تجريدية في الغالب من الألوان والأشكال وعلى النقيض كذلك من باقي أعماله التجريدية الأخرى نلمس أن هناك محتوى واضح نوعا ما يمكن التعرف عليه، والأمر أيضًا يعني تصوير شيء محدد وأكثر حول إنشاء عمل فردي وذاتي يمثل الكائن الوحيد في الصورة وهو صورة الفنان.

وعندما يتعلق الأمر بتقنية الرسم في أعماله التي تعكس بورتريهات ذاتية، يعتبر اسياخم الممثل الرئيسي للتجريدية التعبيرية والتوجه الفني هذا في الجزائر، فأعماله تشتهر بالاستخدام الديناميكي للألوان،وقد كان من المهم بالنسبة له أن يشعر بحرية كبيرة أثناء الرسم،لهذا نلاحظ أنه توجه إلى التنفيذ على لوحات كبيرة الحجم نسبيا مقارنة مع باقي لوحاته الأخرى أثناء الرسم، ومع وجود فضاء أكبر للعمل الفني كان بإمكان اسياخم التجول وإنشاء تعابيره الفنية من جميع الجوانب،فغالبًا ما استخدم تقنية الطلاء بالطريقة التي نشاهدها في النموذج الذي أمامنا،حيث كان يترك الطلاء بضربات متباينة على القماش بطريقة تنم عن مشاعره الداخلية، وهو ما يشير إلى أن اسياخم اتبع الحركات الفنية في تطبيق طلائه التي تعكس إيقاعه الداخلي، حيث عكس موضوع عمله الفني هذا مشاعره وموضوعات ذات صلة ليس أقلها ما تعرض له في طفولته.

أ- الخطوط :

سنتحدث عن أهم العناصر البنائية في عمل الفنان أمحمد اسياخم والتي ساهمت في تحقيق الشكل النهائي في لوحته هذه، حيث اعتمد الفنان على التركيب العمودي في بناء عناصر لوحته (الكائن الوحيد)، والملاحظ هو انسيابية الخطوط وليونتها مقارنة مع أعمال البورتريه السابقة، وهو ما كان ككسر للجمود والفراغ في باقي أرجاء اللوحة.

- الخطوط الصلبة:

على عكس ما عهدنا في سابق أعمال اسياخم نلاحظ حضورا محتشما للخطوط الصلبة، ولكنه ليس بالأمر الجديد، فالفنان عوّدنا على اختزال خطوطه وحتى أشكاله في الكثير من الحالات كنمط عاطفي لمخاطبة وجدان المتلقي، وعلى الرغم من ذلك نلمح ذلك الخط الشاقولي الوهمي الذي كان بمثابة الدعامة الرئيسية في تكوين صورته هذه، وهو ما يعتبر على كل حال كأحد الأنماط المتعارف عليها في فن البورتريه،

- الصورة (48): حدود الخطوط الرئيسية في العمل الفني

- **المصدر**: تحليل الباحث

كذلك يعطي هذا الخط المستقيم الثبات لصرامة الفنان واحكامه في توظيفه باتزان، وهو الخط الوهمي الذي أن يقسم اللّوحة إلى نصفين متساويين وهنا نلاحظ تحسنا كبيرا في تقسيم فضاء عمله الفني مقارنة بأولى تجاربه في فن البورتريه، ونشير هنا إلى أن الفنان كثيرا ما يتخذ هذا النوع من الخطوط في تقسيم عمله إلى نصفين وغالبا ما يكون أحدهما الاخر أكبر بقليل من التالي، وهو نموذج من التكوين قلما نراه في اسلوب الفنان عامة، فاسياخم يحاول من خلال هاته الخطوط البنائية أن

يعطي لنا نوعا من استقرار الكيان في عمله الفني، معبرا بذلك عن رتابة ووجاهة في استعمال الخطوط والتحكم في أحجامها وتكويناتها.

بالحديث عن الخطوط الصلبة في العمل الفني الذي بين أيدينا، يمكن كذلك ملاحظتها وحصرها في التكوين العام المثلثي للصورة في لوحة الفنان، وهو التكوين المتعارف عليه في أسلوب إسياخم البنائي جنبا إلى جنب مع التركيب العمودي للعناصر التشكيلية، وهنا لمسنا مرّة أخرى وعلى الرغم من تفاوت فترات تجاربه في رسم البورتريه الذاتي تكوينين أساسيين في أعماله الفنية يسيران معا ألا وهما التركيب العمودي ومثيله المثلثي.

- الخطوط اللّينة:

جنبا إلى جنب مع مجموع الخطوط الصلبة في اللوحة هناك مجموعة من الخطوط اللينة، وعلى الرغم من قلّتها (نظرا لاسلوب الفنان الاختزالي) إلا أننا نجدها حاضرة بشكل محتشم على بعض التفاصيل في صورة الكائن، ويمكن القول بأن هذه هي الطريقة التي يستمر بها أسلوب الفنان التجريدي في التطور، ففي صورة لوحته تنتقل الأسطح والأعماق إحساس الفنان الداخلي لموضوعاته؛ وهنا يتلاعب بالخطوط بطريقة ملفتة للنظر،مما يجعل المتلقي يستكشف الحدود بين التجريد والواقعية، ويدعو المشاهد إلى التجول عبر مجموع خطوطه المكونة لعمله الفني بفكر أكبر عمق.

وقد حملت بعض الخطوط اللينة أيقونية بارزة في بعض أماكن توظيفها، لعلّ أبرزها الخط اللين أعلى ظهر الشخصية وهو ما يدل على الوقت وتأثراته على مرفولوجية جسمه وتأثرها بعامل الزمن، وهي الخطوط التي كانت انسيابية إلى جد كبير لتكسر حدّة نظرة الشخصية إلى ععين المشاهد والتي ملؤها حزن وكآبة، إن تجسيد كل هذه الخطوط يبدو مدروسا إلى حد بعيد خاصة وأننا نتحدث عن تجربة الفنان في مراحله الأخيرة، حيث جاءت صورته أكثر حيوية عن غيرها من البورتريهات الأخرى.

ب- الأشكال:

لا يخفى علينا أن الأشكال في هذا العمل الفني لها تشريح مثالي لجسم الإنسانلكن وفي نفس الوقت يبدو أنها مشوهة ومتعبة بسبب وضعيتها،فالأشكال الانسيابية تتعرج وتداخل لتشكل وجعًا وهميًا

على الكائن في فضاء اللوحة، فاسياخم يركز هنا بشكل أساسي على الألوان والأشكال والخطوط للتعبير عن المشاعر والمزاج.

تنتشر الأشكال المجردة مثل الدوائر والمثلثات والمربعات بطريقة وهمية في فضاء العمل الفني،وغالبًا ما تخلق هذه الأشكال في تعبيرات اسياخم الفنية مزاجًا صارمًا ورسميًا، لهذا كثيرا ما ترتبط هذه الأشكال بالبورتريهات والشخوص الحزينة في لوحاته على اختلافها،وهي ما يكون نتاج الخطوط المنحنية أو الأشكال المادية أو الأنماط غير المنتظمة في تشكيلاته،وعادة ما ترتبط هذه الاشكالبعلم التشريح في لوحات البورتريه خاصته،فالشكل العام في هذه اللوحة يعتمد على ما يريد الفنان التعبير عنه فيرسمه، بينما تميل حوافه الواضحة إلى ايماءاتبالرصانة من خلال الخطوط المنحنية الحالمة.

في هذا البورتريه أيضا، الأشكال والخطوط لا تقل أهمية عن الألوان،فاسياخميعتمد اختيار الأشكال والخطوط كنوع من التأثير المقصود للرسم، وهو ما يمكن أن يختلف من فنان إلى فنان، فالمتأمل والملاحظ الدقيق لهذا البورتريه وسابقيه يميّزاستخدام الفنانللمساحة والملامح السلبية، أو ما يعرف أيضا بالفضاء السلبي، وهو مصطلح يشير إلى المساحة الفارغة بين الأشكال والخطوط في الأسلوب التعبيري، حيث يمكن للمساحة السلبية أن تكون بنفس أهمية الشكل والخط نفسه، فالمساحة السلبية المدروسة جيدًا يمكن أن توجّه عين المشاهد إلى أجزاء معينة من اللوحة وتعزز تأثير اللوحة، حيث يمكن للفنان التأكيد على الأشكال والخطوط وتحسينها لخلق تأثير قوي.

هنا كان من الواجب على محبي الفن التجريدي أو المهتمين بهذا الشكل الفني أن يتعرفوا على الأشكال والخطوط المختلفة المستخدمة في الفن التجريدي،خاصة في اسلوب اسياخم، ففهم هذه العناصر يساعد على التعرف بشكل أفضل على المشاعر والأحاسيسوالحالة النفسية التي يحاول الفنان التعبير عنها من خلال عمله ومنه تقديرها،فالأشكال في لوحاته توصلنا نحو عالم من الحرية الإبداعية وهو ما يعتبر كوسيلة للفنان للتعبير عن أفكاره ورؤيته.

ج- الألوان:

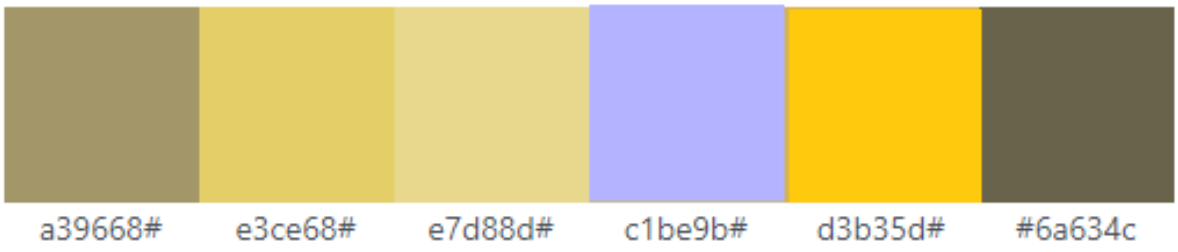
غالبًا ما يتعلق الأسلوب التجريدي التعبيري بالتعبير عن المشاعر والحالات المزاجية من خلال الأشكال والألوان،حيث يمكن أن يثير اللون مجموعة متنوعة من المشاعر والحالات المزاجية

اعتمادًا على السياق الذي جاءت عليه اللوحة وكذا الانسجام بين اللون السائد وبين الألوان الأخرى، وهو أمر شائع في تصوير اسياخم بصفة عامة، لكننا نلاحظ خصوصية فريدة من نوعها في تقنية رسمه لبورتريهاته الذاتية، فألوانه مختزلة هي الاخرى لكنها معبرة بشكل دقيق عن الانفعالات الحسية التي يرد الفنان إيصالها للمشاهد، وعلى الرغم من قلتها إلا أننا إلا أن لها تأثيرا عاطفيا قويا، وقد ساهمت في ذلكالتقنيات المختلفة التي مكنت الفنان من التعبير عن الحالة المزاجية وعواطفه في عمله الفني.

نلاحظ أيضًا توظيف الفنان تقنيات مختلفة في مزج الألوان ومطابقتها في لوحته هذه ومنها تقنية الشفافية في التلوين،وهذا من خلال التدرجات اللونية المتناغمة في فضاء اللوحة،حيثأنشأ الفنان هذه التدرجات عن طريق خلط الألوان أو طلاء طبقات من الألوان بدرجةسطوعمتفاوته تسهل من الانتقالات السلسة بين الألوان وتحسين تأثير الألوان على المشاهد.

والمشاهد للعمل الفني الذي بين أيدينا سيلاحظ لا شك غلبة لون أصفر المغرة (يرجح أن يكون اللون الأصفر في الأصل مُتأثرا بعوامل الحفظ والعزامل المؤثرة) وسيادته على فضاء العمل الفني، إنه منتشر بكثافة، حيث يمكننا رؤيته جليا في كافة أرجاء اللوحة ليمتد إلى اللباس بتدريجات حادة وكذا على باقي مساحة الوجه، وعلى الرغم من أن الدلالة العامة للون الأصفر هي البهجة والسرور إلا أن اسياخم جاء به للدلالة على نوع من التعاسة والكابة، لا ندري ان كانت انعكاسات طفولته هي السبب أم أن هناك مسببات إجتماعية أخرى، لكن الأكيد أن المزاج الذي مرّ به الفنان طول حياته له التأثير بطريقة أو أخرى.

- الصورة (49): القيم اللونية الأساسية في فضاء العمل الفني



- المصدر: Aspose ، د. ت.

فقلّما وظّف الفنان اللون الأصفر بتدريجاته في باقي لوحاته الأخرى، لكننا نلمس طغيانه بشكل ملفت ويدعو إلى التفكير أكثر في هذا البورتريه الذي بين أيدينا، لقد جعل هذا اللون اللوحة مليئة بالتعاسة والحزن في إيحاءات عاطفية لامست بال المتلقي بطريقة ذكية من الفنان في توظيفه وبسطه على المساحة الكلية للعمل الفني.

وعلى الرغم من أن اللون المكمل للون الأصفر هو البنفسجي، في هذه الحالة توجه اسياخم إلى استبداله بألوان أخرى قاتمة تعوّض توازن اللون الأصفر على غرار الرماديات الملونة القاتمة واللون الأزرق القاتم الذي كان لتحديد الحواف على العموم، وهي التدريجات التي كانت متناغمة ومتوافقة إلى حد ما فيما بينها، وهو ما يعتبر كدهاء من الفنان في إيجاد صيغة أخرى لخلق توازن ما بين القواتم والفواتح بتدريجات متناسقة.

- الصورة (50): توزيع الصباغ الأساسية فيفي فضاء العمل الفني

– **المصدر**:تحليل الباحث

بالحديث كذلك عن التكاملات اللونية يبدو اللون الأزرق حاضرا هو الاخر وبدرجة فاقعة عن المعتاد في لوحاته الأخرى، وهو اللون الذي جاء كدلالة لما تبقى من جسد الفنان المليء بالأوجاع والأحزان، وهو منتشر بضربات متقطعة على لباس الشخصية نظرا لضربات الفرشاة بطريقة خاصة، وقد كان بمثابة اللون الأول المكسّر لانتشار اللون الأصفر، وهو ما نلاحظه كذلك في تعابير الوجه ولكن بدرجة متفاوتة غلبت عليها الرماديات كتأثير مباشر، وهو ما توافق بصريا إلى حد كبير مع اللون على اللباس.

لهذا قام الفنان بكسر اللون الأزرق مع الرتقالي الذي بدّد انتشار اللون الأزرق وتخلل كذلك ملامح الوجه و"الشاشية" على الرأس، في حين تجاوزه إلى أسفل يمين اللّوحة تحت الإمضاء الكبير للفنان، فاللون البرتقالي يخلق نوعا من العاطفة التي توحي بالدفء وتكسر حاجز الحون المخيم على المشاعر العامة للوحة، وهي تقنية غالبا ما لجأ إليها الفنان في كسر العواطف ودمجها في قالي واحد معبر يجعل من المتلقي هائما في صفة الألوان ومقارنتها مع الخطوط العريضة وكذا سياق العمل الفني.

د- الظل والنور:

تعتبرالظلال والأنوار من التقنيات الأسلوبية المهمة في الفن التجريدي والتي لا تعطي فقط عمقا تشكيليا للصورة، ولكن يمكنها أيضًا نقل جملة من المعاني المحددة للغاية، لذلك هي جزء لا غنى عنه من تحليل اللوحات التشكيلية التجريدية،وفي النموذج الذي بين أيدينا سنتحدث عن أنواع مختلفة من الأنوار مثل الضوء الشامل وتقنيات مختلفة عند اسياخم لرسم الضوء والظلال.

وعندما نتحدث عن اللون السائد (الأصفر) في هذا العمل الفني فإننا بالأكيد سنتحدث عن قيمة الصوء التي نراها أكثر سطوعا عن البورتريهات السابقة، فضربات اللون الأصفر احتملت الكثير من درجات السطوع المتفاوتة في أرجاء اللوحة، وهو ما خلقه الفنان كنوع من إثارة الحواس فينا، نحن لا نلمح مصدرا للنور على العكس من الرسومات الأخرى إلا أننا نشاهد توزيعا منتظما لهذه القيمة وبدرجة شاملة عن المعتاد، هذا ما يعزّيه اضمحلال مناطق الظل التي كانت محدودة للغاية.

عادة ما ينتج عن هذا التوزيع الشاسع للضوء في فضاء العمل الفني نوع من التسطيح، فلا يكون هناك إحساس بالعمق المادي أثناء مشاهدة اللوحة، ولكننا نلمس العمق المعنوي بلفت النظر عن ذلك والتركيز في مكا وراء اللوحة ومضمونها، وقد نشأ عن هذا التسطيح في العمل الذي أمامنا نوع من اضمحلال الأشكال والأحجام وانصهارها ضمن قالب واحد يعنى بتفاصيل الكائن الكلي الذي رسمه الفنان، فقد جاء تشكيل الجسم بسيطا للغاية دون تفاصيل تذكر، الأمر نفسه نلاحظه على تشريح الوجه وتقاسيمه، فكثرة الضوء أثرت على هذه التفاصيل وجعلتها أكثر انسيابية من المعهود في أعمال الفنان.

في حين تجاوز الفنان هذا شكليا وبصريا بتحديد بعض العناصر والتفاصيل بألوان قاتمة، غلبت عليها الرماديات واللون الأزرق القاتم، حيث كانت بمثابة حدود بنائية للشكل العام بدرجة أولى لتمتد إلى بعض تفاصيل الوجه لاظهار العمق حول هالة العينين وبعض التفاصيل الأخرى، على قلة الظلال في هذه اللوحة إلا أننا نشاهد وظيفيتها التعبيرية في الاظهارات المختلفة للأحجام والعمق من خلال بعض العناصر، وتعتبر هذه تقنية أخرى ذكية من الفنان في اختزال الظلال على غرار الخطوط في فضاء اللوحة.

4-3-2- القراءة التضمينية:

يندرج العمل الفني ضمن تقنيات البورتريه الذاتي في الفن التشكيلي، وهو حالة خاصة في هذا الميدان نظرا للأسلوب التعبيري الذي جاء عليه، وهو ما يعتبر كطراز قديم جديد في التشكيل الفني (كنوع من المعاصرة في الأسلوب)، والفنان هنا يؤكد مرّة أخرى على خياراته التامة لأسلوبه وتقنيات بناء عمله الفني، وقد أبان اسياخم في هذا البورتريه عن عاطفة جيّاشة ملؤها الكابة والحزن، وهو العمل الذي فتح افاقا في ما بعد على الساحة التشكيلية الداخلية لاعطاء العمل الفني بعدا روحيا اكثر منه ماديا في تشكيلاتهم الفنية.

تم إنشاء البورتريه الذاتي(دون عنوان لكنه أنجز خلال فترة علاجه) (1985) من الألوان الزيتيةالموزّعة على سطح العمل الفني، ويُظهر اسياخم هنا نوعًا من الكابة أو التعاسةالتي تعكس حياته ومعاناته مع العلاج الكيمياوي، وهو ما أكد عليه الفنان بعبارة: (D'où vous viennent la force de survivre et celle de ne faiblir parmi vousBarbares)، والتي تعني بالعربية "من أين تأتي القوة للنجاة وعدم الضعف بينكم أيها البرابرة"، وهذهالجملة في حد ذاتهاتدعو للتساؤل،فمعظم لوحاته بدون كتابات أو جمل توضيحيةبل تتميز بأنماط متكررة من الأشكال المجردةملونة بالبقع أو اللطخات اللونية التي تظهر بشكل عشوائي.

تُحيلنا العبارة سالفة الذكر إلى مدى الانكسار الذي يعانيه الفنان في بيئته ومجتمعه، خاصة إذا تحدثنا عن مراحل الفنان الأولى في مسيرته الفنية، ولعلّ هذا الانكسار مرده إلى حالته النفسية والمادية التي لا يخفى علينا تدهورها سابقا، ولا يخفى علينا كذلك دعمواهتمام زملائه من الفنانين وجامعي التحف على غرار "زوليخة" التي نجد اسمها واضحا بخط ثخين على اسفل يسار اللوحة، وهنا

تجدر الاشارة الى أن اللوحة تعتبر من مجموعتها الخاصة التي تضم في مجملها عددا معتبرا من لوحات الفنان التجريدية.

تعطينا اللوحة أبعادا أخرى عن الالم والحزن اللذان لازما الفنان طيلة حياته، وهو ما حاكته تعابيره الخطية وتشكيلاته اللونية المختلفة، فقد رسم عمله هذا بعاطفة كبيرة أتقن من خلالها التقنيات الكلاسيكية للرسم على أكمل وجه، وعلى الرغم من ذلك فقد جسّد موضوعه هذا بطريقة معاصرة للغاية،وهو يعد من بين أبرز أعمال اسياخم في فن البورتريه والتي تؤكد أشكالهعلى العواطف التي غالبًا ما تكون ناقصة التمثيل، فقد مارس تمثيله هذا نوعًا من الانبهار الخافت على المشاهد، ففي عمله هذا كيانيبدو جامداترتبط تقنيته وتصويره بتلك المشاعر والأحاسيس النابعة من الفنان.

غالبًا ما تكون أعمال اسياخمذات تنسيق كبير والأشكال قريبة من الواقعية، وفي مكان ما بين هذا البورتريه الذاتي المجرّد تكون النغمات كئيبة بشكل خاص،وهذا ما من شأنه أن يخلق جوًا مفجعًا نوعا ما، ومن ناحية أخرى فهو يخلقثقلًا معينًا ووقارًا في تمثيل الوجه، وهذه الخصائص تجعل لوحاتاسياخم أعمالاً فريدة تنقل الكثير من المشاعر ،والملاحظ أن البعد التاريخي لا ينفصل عن البعد الروحي تقريبًا في هذا البورتريه، وهو ما يمثل بشكل مثالي الفنان الفلسفية والنفسيةلأنه يتأرجح بين التصوير والفن التجريدي.

4-3-3- نتائج التحليل:

يمكن استخلاص عدّة نتائج مهمّة لتحليلنا هذا، وهو ما من شانه إعطاء لمحة تقنية أكاديمة عن أسلوب الفنان وتقنيته في تصوير العمل الفني هذا:

- أوّلا، الموضوع الذي اشتغل عليه الفنان من بين المواضيع التي أنشأها سابقا لكن بتقنيات حديثة وبدراسة عميقة تحيلنا إلى نوع من المعاصرة في أسلوبيته.
- كان البناء العام للعمل الفني محكما ومتوازنا عكس ما شاهدناه في باقي نماذج البورتريهات السابقة، وهو ما يُعد شهادة عن تجربة الفنان الرصينة في التعامل مع فضاءات عمله الفني.
- جاء التركيب العام للكائن في فضاء عمله الفني متوزنا، حيث نلاحظ من خلال تقسيم الخطوط الرئيسية توازنا شبه متطابق في كافة مساحة اللوحة.

- بالنسبة للألوان، نلاحظ انسجاما وتناسقا غير معهودين اذا ما تحدثنا عن المكملات، حيث جاءت الكتل اللونية متوازنة ومتوافقة من حيث الحدّة والتضاد.
- استحضر الفنان البعد الروحي في مضمون عمله الفني، وعلى الرغم من شبه الجمود الذي نلاحظه بصريا على فضاء العمل الفني إلا أننا نستشعر عمقا كبيرا في المضمون.

4- 4- تحليل لوحة "ماضي حاضر مستقبل"

- الصورة (51): لوحة "ماضي حاضر مستقبل"

- المصدر: (Collection Bensalah NACHET, 1976)

4-4-1- الوصف:

الجانب التقني:

- **اسم اللوحة:**ماضي حاضر مستقبل
- **اسم صاحب اللوحة:** أمحمد اسياخم
- **الشكل والحجم:** اللّوحة في إطار مستطيل ذو أبعاد 230 سم x 140 سم
- **تاريخ ظهور اللوحة:** 1976
- **الأسلوب الفني:** تعبيري

تضم اللّوحة أشكالا وألوانا تعبيرية تفرز لنا ثلاثة أفراد يمثلون على الغالب عائلة صغيرة، بينما نشاهد على الجهة اليسرى إمضاء الفنان الخاص باللغة الفرنسية (ISSIAKHEM) بكتلة غبر مألوفة عن المعتاد، بالنسبة للشكل الواضح في الصورة فهو عبارة عن كهلوأم تحمل رضيعها بين ذراعيها، وللوهلة الأولى من النظر للوحة يتضح لنا أن الشخصيات تشغل منتصف المساحة والحيز المكاني المتوازن في اللوحة.

- **الجانب التشكيلي:**

بينما تنظر إلى لوحة "ماضي حاضر مستقبل" للفنان أمحمد أسياخم، يأسرك مشهدٌ رائع ينبض بألوان الحياة والعاطفة المعبرة عن هذا الرحلة المعقدة، وقد جاؤ العمل الفني بأسلوب تعبيري كما جرت العادة في تشكيلات فناننا الذي انتهج هذا الأسلوب في انتاج أعماله الفنية، وقد جاءت الخلفية صفراء لتظهر كنوع من السراب لمناظر ريفية أو لحقول، وهو ما يشير في دلالاته إلى البدايات والنمو والتطور، وتمثل سيميائية ألوانه بذلك الأمل والتفاؤل ما يُعكس بشكل مباشر معنى المستقبل.

فالكهل ذو اللّحية البيضاء بلباسه التقليدي البني (القشابية) يُجسِّد الجانب الثقافي العاكس للعادات والتقاليد والتمسك بها، وهو حامل لعكازه وعصاه الرمزيّة التي قد تعبر عن الحكمة والتجربة المكتسبة عبر السنين، وهي دلالات أتى بها الفنان من خلال أيقونية الأشكال والألوان، فاللّون البني يرتبط ارتياطا مباشرا بالأصالة والتراث والبيئة الاجتماعية الجزائرية، بينما يمكن تفسير اللحية البيضاء على أنها علامة على السنوات الطويلة الممتدة، زبهذا فعمل الفنان يحتمل عدة قراءات لكنها تسير وفق جانب تشكيلي واحد.

في المقابل، الحاضر يظهر في صورة امرأة شابة ترتدي لباسًا أزرقًا فاتحًا، مُجسدةً الهدوء والسكينة والتجدد، فالأزرق على لباسها يعكس الثقة والتفاؤل ويرتبط أحيانًا بالسماء واللاّمحدود، بينما يشير الطفل الرضيع إلى بداية حياة جديدة، وهو رمز للأمل والمستقبل المشرق، وبهذا فتفاصيل اللوحة التشكيلية تُعبّر عن تناغم ماضي وحاضر ومستقبل الإنسان، حيث يتقاطب الكهل والشابة والرضيع في ساحة الزمن، وكأنهم يرتبطون في دورة لا نهائية من الحياة، فاللوحة تُعبّر عن تأثير الزمن والتجارب على الفرد والجماعة، وكيف يُشكّلون معًا جوانب ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم.

أ- الخطوط:

أسند الفنان محمد إسياخم إلى لوحته تنوعًا فنيًا عبر استخدام متنوع للخطوط، حيث يجمع بين خطوط صلبة ولينة، فضلاً عن الخطوط المستقيمة والمنحنية، بينما تميّزت لوحته أيضًا باستخدامه للخطوط المتموجة مما يخلق تشكيلات متعددة من الأشكال مثل الدوائر والمربعات والمثلثات، فيما يلي سنتناول اماكن توظيف الخطوط الرئيسية ودلالتها في اللوحة:

- الصورة (52): حدود الخطوط الرئيسية في العمل الفني

- **المصدر**: تحليل الباحث

- الخطوط الصلبة:

في تكوين اللوحة، تبرز الشخصيات الثلاث واضحةً في وسط الإطار، بينما تظهر الخلفية كأرضية طبيعية هادئة تعكس السكون والعزل، يُشبه المنظر حقولًا وأريافًا تجمع بين معاني الأزمنة

الثلاث: الماضي.. الحاضر.. والمستقبل، وهي العناصر التي كان تركيبها عموديا وبشكل طولي ملفت من حيث التشكيل البصري، وهو ما يظهره الخط الوهمي المركزي في اللوحة من خلال بناء الشخصيات الثلاث وفقه.

تتركز نقطة التركيز بشكل أساسي في الصورة على موضوع محدد، حيث يظهر لنا الفنان بوضوح تميز المركز المثير للاهتمام في اللوحة، تمثل هذه النقطة البارزة واحدة من العناصر الرئيسية والمهمة التي تستقطب الانتباه، ويعكس توجيه الفنان جهوده نحو تصوير الكهل والمرأة وهما المركز الأساسي للرسم "ماضي حاضر مستقبل". لهذا تشكل هذه الشخصيات النقطة المحورية داخل اللوحة، حيث يتجلى الوضع الذي يمرون به من خلال تعابير الخطوط الصلبة وتفاصيلها الظاهرة.

وعلى الرغم من محدوديتها، إلا أن الخطوط المائلة والمنكسرة موجودة هي الأخرى في تمثيل العناصر التشكيلية الثلاث، وهو ما يبدو جليا أسفل أقدام الشخوص بالإضافة إلى ميلان الذراع التي تحمل الرضيع وكذا الجانب الأيسر للكهل، ولعلّ هذه الخطوط كلها إنشائية نظرا للسياق الذي جاءت عليه، وهو ما يحيلنا على أن الفنان لم يولي الخطوط في لوحته هذه بعدا عاطفيا بل جرّدها هي الأخرى لتعطينا حدود العناصر وفقط، وهو ما يعتبر من بين تقنيات التصوير الكلاسيكية.

- الخطوط اللّينة:

كانت الخطوط اللينة حاضرة بقوة في هذا العمل الفني، لكن الملاحظ للعمل الفني سيلمح خلوها هي الأخرى من التعابير النفسية التي عادة ما ارتبطت ارتباطا وثيقا بأعمال الفنان الذاتية، فقد خرج عمله الفني هذا عن سياقاته الروحية إلى الأبعاد الدلالية بشكل كبير، وحتى الخطوط اللينة هنا كانت بدورها إنشائية لا أكثر، وهي تكاد أن تكون عامة بشكل أكبر من نظيرتها من الخطوط الصلبة، فنشاهدها منتشرة على أرجاء اللوحة وملفتة أكثر في تكوين الشخصيتين (الكهل والمرأة).

لا نعلم بالضبط لماذا غيّب الفنان خطوطه المعروفة بدلالاتها المؤثرة، ويمكن أن نعزي ذلك إلى التجربة في ممارسته الفنية، وحديثنا هذا عن غياب دلالات الخطوط نفسيا في هذا العمل الفني لا ينقص من قيمته إلا أنه ملاحظ بشكل أكثر من نسبي، ولهذا يمكن القول بأن الفنان اكتفى بتوظيف الخطوط كعناصر تشكيلية ضمن وعاء عمله الفني لا غير.

ب- الأشكال:

يظهر الفنان مهارته في تنظيم العناصر داخل اللوحة بشكل متقن، حيث وضع الكهل في منطقة الظل ليعبِّر عن حالته، وبجانبه المرأة في منطقة مضاءة تلقي الضوء على وجهها وعبء الرضيع الذي تحمله، يبدو أن هذا التنظيم يُعبِّر عن مفهوم اللوحة بشكل موجز وفعّال، حيث يمكن تفسير حمل المرأة للرضيع بأن المستقبل يتم تشكيله بواسطة الحاضر.

واللوحة تملأها تقريبًا أشكالٌ كبيرة تمثل جسم المرأة والرضيع وجسم الكهل، حيث لم يُترك للفراغ مكانًا بلا تجسيم بل دوّن فيها أشكالًا تعبيرية، وحتى الفراغات التي يمكن ملاحظتها في الجوانب والجزء العلوي من اللوحة قد تضمنت أشكالًا تعكس معانٍ معينة، وكعادته في التصوير كانت الأشكال محدودة مقارنة بتمثيلاتها للعناصر، وهي التي كانت طولية عموما لاحتواء عناصر لوحته التشكيلية الثلاث.

لقد عوض الفنان الأشكال وفضفضتها على سطح اللوحة بملامس متباينة يمكن ادراكها من خلال النظر، وهو ما يُرتبط بالفنان واختياره لخاماته والتي تسهم في تحقيق ملامس الأشكال المطلوبة، فالملمس في اللوحة يمكن أن يتأثر بخاصية المواد المستخدمة، حيث يختلف ملمس الألوان الزيتية عن المواد الأخرى، وهذا التأثير يعززه تطبيق الألوان الزيتية بشكل قوي ومحكم، مما يمنح اللوحة طابعًا أكثر قوة وتأثيرًا على الأشكال المنفذة، وهذه اللوحة تحتوي على مجموعة من الملامس المختلفة منها الملمس الخشن الذي يتجلى في لباس الشخصيات والذي يتناقض مع السلاسة المعتادة للخلفية والألوان، مما يعزز من التباين ويضيف تجانسًا إلى اللوحة.

لا شك أن تشكيل الملمس في لوحة اسياخم هذه بشكل فني قد أضاف إليها عمقًا إلى تجربة المشاهدة، حيث يمكن للمشاهد أن يشعر بمضمون العمل الفني من خلال تفاصيل اللباس وملامح الشخوص فالفنان قد استفاد من هذه الفراغات لتسليط الضوء على أشكاله الرئيسية وحالة الشخصيات المتجسدة في اللوحة.

ج- الألوان:

من الوهلة الأولى نلمح طغيان اللّون الأصفر وانتشاره في كامل أرجاء اللوحة، ولهذا فقد كانت له السيادة في قائمة الصباغ الرئيسية في طلاء اللوحة، فهو لون المسرة والحب والأمل، وكلها جوانب

محيطة بعنوان ومضمون عمله الفني هذا، ولا يخفى علينا تركيز اسياخم على توظيف هذا اللّون بشكل رئيسي، فلا تكاد تخلو لوحة من لوحاته من ضربات اللون الأصفر المتدرج غالبا نحو النحاسي، وفي حالات أخرى تغلب عليه تدرجات حارّة نحو القاتم والفاتح، ليوازنه بلمسات من اللون الأحمر القليلة على لباس المرأة وكذا الضربات أعلى شخصية الكهل، وهو ما نلمحه أيضا في إمضاءه الذي أخذ حيزا كبيرا من قاعدة اللوحة.

- الصورة (53): توزيع الصباغ الأساسية في فضاء العمل الفني

– **المصدر**: تحليل الباحث

استخدم الفنان محمد إسياخم تشكيلة متنوعة من الألوان في لوحته، حيث اتقن استخدامها بشكل ممتاز لتعزيز التعبير الفني، تميزت الألوان التي اختارها – البني والأصفر والأزرق – بتنوعها وتميز استخدامها حيث تعامل الفنان ببراعة مع خصائص هذه الألوان، مما أدى إلى إبراز جمالياتها بين التدرجات الدافئة والباردة، والخفيفة والثقيلة، والقاتمة والمشرقة.

تم استخدام الألوان البنية القاتمة والأزرق الفاتح بطريقة تؤكد على هذا التنوع، ومن خلال استخدامها في لباس المرأة والطفل، تم تجسيد الهدوء والسكينة والتجدد بشكل رائع. يُشعر اللباس بأنه خفيف ومريح بفضل استخدام الأزرق الفاتح، مما يعزز الانطباع بالسكينة والراحة، من ناحية أخرى البني القاتم يُضفي عمقًا على اللوحة ويعزز من الرمزية المتصلة بالتراث والأصالة، وبتوظيف هذه الألوان بشكل مناسب ومتناغم، نجح الفنان في تحقيق توازن رائع بين العواطف المرتبطة بالماضي والحاضر والمستقبل، مما يضيف بُعدًا إضافيًا للتجربة البصرية للمشاهد.

د- الظل والنور:

تتجلى الإضاءة في وسط اللوحة بشكل خاص، وتركز بشكل واضح على وجه المرأة والرضيع، مما يبرز تفاصيلهما ويجعلهما محور الانتباه بدرجة أولى (خاصة وجه المرأة)، تُمثل هذه الإضاءة اللونية النقاط المهمة في اللوحة مُشيرة إلى السكون والحياة الداخلية لتلك الشخصيات، وفي الجانب الأيسر من اللوحة تظهر تلك الإضاءة بشكل محدود وتسلط الضوء على جانب المرأة، مما يعزز من حضورها وأهميتها في اللوحة، وهنا نستذكر بأن المرأة من بين أكثر العناصر التي رسمها الفنان في مسيرته الفنية في تعبيرات مختلفة.

على الجانب الآخر، تظهر الظلال بشكل واضح على وجه الكهل وفي الخلفية المرافقة له (على يمين اللوحة)، فتلك الظلال تضيف لمسة من العمق والتفصيل إلى اللوحة مما يعزز من توازن الإضاءة والظلال ويعكس الأبعاد المختلفة للوحة، لتجمع هذه التشكيلة الفنية بين الإضاءة والظلال وبين الشخصيات المختلفة في اللوحة والتي تُعبِّر عن الحياة والواقعية والعمق الجمالي للمشهد، لهذا فقد تجلى التوازن والانسجام في اللوحة من خلال تحقيق الوحدة بين مختلف العناصر، فالوحدة تتجلّى في توحيد الشكل والفكرة والهدف العام للوحة، فيما يتعلق بوحدة الشكل، يتمثل ذلك في التناغم المثالي بين الخطوط والكتل، إضافةً إلى الصورة والألوان وهذا الانسجام يتضح جلياً من خلال حجم ووضع جسم المرأة والكهل اللذين يشكّلان تقريباً حيز اللوحة.

4-4-2- القراءة التضمينية:

تتميز اللوحة بحدودها المحددة بشكل فيزيائي أين جاءت على شكل مستطيل عمودي، بينما تمتد قاعدة اللوحة إلى حوالي 140 سم، في حين يبلغ ارتفاعها نحو 230 سم، ويتسم ترتيب اللوحة بتوجيه الاهتمام نحو الشخصيات الثلاث المتواجدة فيها، فيُركّز الفنان على هذه الشخصيات ويضعهم ضمن إطارٍ بشكل واضح ومحدد بهدف تسليط الضوء على أجسادهم وملامحهم، ويأتي هذا الترتيب ليمتلئ الحيز المكاني للوحة بالشخصيات، حيث تحتل مساحة كبيرة منها ويتم تقريبها جداً من نظر المشاهد.

إن هذا الاقتراب الكبير من الشخصيات يسمح للمشاهد بالتفاعل الوثيق معها ومع تفاصيلها، ويجعل تفاصيل الأجسام والملامح أكثر وضوحًا وتعبيرًا، لهذا فالتركيز الدقيق يخلق تجربة بصرية تشعر المشاهد كأنه يقترب من الأشخاص ويكتشف تفاصيلهم بشكل قريب، وعن طريق هذا الترتيب

والتوزيع تعبر اللوحة عن حالة الشخصيات وتكشف عن العواطف والروحانيات الداخلية التي يعيشونها، لتعكس الأشكال الملتقطة تفاصيل معبرة عن حالاتهم المختلفة، سواءً كان ذلك من خلال التعبير عن الهدوء أو القوة أو التجدد، بالتالي فإن الفراغات التي تمّ استخدامها تصبح جزءًا من روح اللوحة وتعزز من قدرتها على التواصل مع المشاهد.

هنا خرج اسياخم عن أسلوبيته المعهودة في تشكيل مضامين أعماله الفنية والتي عادة ما تكون ذات ارتباطات بنفسيته، ليتعداها إلى تناول قضايا بيئته الاجتماعية من خلال محاكاة العادات والتقاليد في قالب فني سيميائي، وموضوع لوحته هذا لا يقل أهمية عن المواضيع ذات الصلة نظرا لكون شخصياته أيقونة للزمن من جهة وأيقونة لدفء العائلة الذي غاب عن الفنان منذ طفولته المبكرة، نحن نقف دائما عاجزين أمام لوحاته التي تحتمل عدة تفسيرات وهي مفتوحة علة كل الجهات ومختلف الاحتمالات، ولكن الأكيد أن هذه النماذج نابعة من صلب المعاناة.

4-4-3- نتائج التحليل:

تتجلى أهم نتائج تحليلنا للوحة "ماضي حاضر مستقبل" للفنان التشكيلي الجزائري أمحمد اسياخم فيما يلي:

- خرج الفنان في عمله هذا عن المالوف في تجسيد مشاعره وأحاسيسه وبدلا من ذلك جعل من شخوصه كأيقونة للدلالة على مضمون عمله الفني
- من خلال تعابير هذه اللوحة يظهر أن الفنان قد جمع فيها عناصر متعددة ومتنوعة، مما يتيح للمشاهدين تفسيرها واستنباط معانيها الخاصة.
- استخدم أشكالًا ادمية مختلفة من أعمار متباينة في اللوحة ليدخل دلالات متنوعة، وصاغ بذاك هيئة تعبّر عن فروق زمنية بين الشخصيات الثلاث.
- من خلال تحليل الملاحظات، يبدو واضحًا علاقة الفنان مع اللوحة. قد تجسّد العمل الفني رؤيته للحياة ومفاهيمها، مما يعكس أحاسيسه وتجاربه بطريقة ملموسة ومفهومة.

4-5- تحليل لوحة "طفلة"

- الصورة (54): لوحة طفلة

- المصدر: (Collection Zoulikha et Djaâfar INAL, 1969)

4-5-1- الوصف:

- **الجانب التقني:**
- **اسم اللوحة:**طفلة
- **اسم صاحب اللوحة:** أمحمد اسياخم
- **الشكل والحجم:** اللّوحة في إطار مستطيل ذو أبعاد 55 سم x46 سم
- **تاريخ ظهور اللوحة:** 1969
- **الأسلوب الفني:** تجريدي تعبيري

هذه اللوحة الفنية بعنوان "طفلة" من إبداع الفنان إسياخم، تحمل في طياتها مجموعة من المفاهيم والعواطف،والصورة تجسّد فتاة صغيرة ترتدي ملابس زرقاء داكنة، شعرها أشقر، وعلىالرغم من صغر سنه إلا أنه تظهر على وجهها ملامح تحمل موجة من البلوغ والتجربة الحياتية، ولعلها تحمل بيدها قطة، بينما تتضح على وجهها ملامح اليأس والتعب، وهي الدلالات البصرية المعبرة عن حملها لثقل مأساة في حياتها.

- **الجانب التشكيلي:**

جاء التعبير عن ملامح الحزن بأسلوب تجريدي للأشكال والألوانومختلف العناصر التي تظهر اليأس وتوحيبأن الفتاة تحمل عبءً ثقيلًا من الأحداث والتجارب، بينما تتألق على وجهها ملامح البؤس والإرهاق، مشيرة إلى تجربة شخصية صعبة وصراع داخلي، ورغم أنها طفلة صغيرة، إلا أن جسدها يبدو مجهدًا ومنهكًا وهو ما تظهره التعابير اللونية في فضاء اللوحة، ما يبرز من خلال ملامحها وتعبيرها الغائب عن الطفولة البريئة المعتادة، كل هذه الوجوه معذبة في لوحات اسياخم، وهي تروي عن تجربة فريدة في عالم الكابة والتجارب المريرة لشخصياته المعذّبة التي تناولها في أعماله.

إن توجُّه نظر الفتاة نحو الأسفل يُعزز من تفسير الصورة، فقد يرمز ذلك إلى انغماسها في أفكارها وتأملاتها الداخلية، وهنافاللوحة تتيح للمشاهد التأمل في تجربة هذه الفتاة الصغيرة والتعاطف مع مشاعرها ومعاناتها، وهو ما يعتبر من بين تجارب الفنان الرائدة في العامل مع مشاعره وأحاسيسه وصياغتها في وعاء فني يحكي تفاصيل تجارب شخوصه المقاربة لتجاربه، وهو ما يعتبر كمحاكاة عن بعد لشعور الاخر وتمثيله بصريا.

- **الخطوط:**

على الرغم من أن عمله الفن هذا يكاد يكون خاليا من جملة الخطوط البنائية ومثيلاتها في التكوين، إلا أننا نلمس أن الفنان محمد إسياخم قد أسند إلى لوحته إلى التركيب الكلاسيكي المائلوهذا على الرغم من اختزاله لمجمل الخطوط الانشائية التي تعبر عن كتلة العنصر المرسوم، وتعتبر هذه التقنية شائعة في أسلوب الفنان التصويري، فعادة ما استبدل الخطوط بالأشكال المختلفة أو الكتل اللونية المتباينة، وهنا تبرز قدرات فناننا في إلغاء بعض العناصر التي تعد ركيزة رئيسية في العمل الفني وتعويضها بتقنيات أخرى معاصرة، وعلى الرغم من هذا كله يبقى التساؤل دائما مطروحا: لماذا يلجأ الفنان في عدد من لوحاته إلى إلغاء الخطوط؟، قد تكمن الاجابة عن هذا السؤال في أسلوبية الفنان الخارجة عن حدود الأكاديمية.

- الصورة (55): التكوين الكلاسيكي المائل لعناصر اللوحة

- **المصدر**: تحليل الباحث

ب- الأشكال:

من خلال النظر إلى اللوحة الفنية يمكن تمييز ندرة الاشكال وانعدامها، فقد عوضها الفنان بكتل لونية منسجمة تارة ومتباينة تارة أخرى، وهي الألوان التي احتملت ضرباتها تقنيات عديدة ومتنوعة أثناء الطلاء نتجت عنها ملامس عدّة، وبشكل مدهش يمكننا أن نحسّ بملمس العناصر

الموجودة في الصورة، ويعتمد إدراك ملمس الصورة على مجموعة من التفاصيل الدقيقة التي تنبثق من استخدام الفنان للألوان والظلال والإضاءة بطريقة سلسة، فعندما النظر إلى اللوحة يمكن للألوان وتدرجاتها أن تُحكي لنا عن نوعية الملمس، سواء كان ناعمًا أم خشنًا،وإذا ركزنا على التفاصيل الدقيقة والأنماط الصغيرة، يمكن أن نشعر بملمس السطح سواء كان خشنًا كالقماش أو ناعمًا كالجلد.

تحتوي اللوحة على مجموعة من الملامس الناعمة وتتمثل في الخلفية التي صورها على شكل حائط، بالإضافة إلى الملمس الخشن الممثل في لباس الفتاة، وهي التأثرات المادية الناتجة عن توظيف الخامة وفق تقنيات محددة، وبهذا النمط التشكيلي فالفنان يظهر لنا مرة أخرى عن مدى تركيزه على مضمون العمل الفني واختزال تجسيده بصريا من خلال عناصر تشكيلية أقل، وهو أمر قلما نجده عند قامات فنية رائدة في مجال الفن التشكيلي.

ج- الألوان:

في هذا العمل الفني للفنان إسياخم، يظهر استخدامه للألوان بشكل استثنائي لتعزيز التعبير عن مشاعر وحالة الطفلة في الصورة،فقد استخدم الفنان ألوانًا أحادية زرقاء بشكل عمودي تسيطر بشكل خاص على عين الرائي، وهي الكتل التي تشعرنا بنوع من الثقل في المساحة السفلية للوحة، ولعل توظيفه للون الأزرق هذا قد جاء كرد فعل على ملامح الحزن، ومن جهة أخرى فهو يوحي بنوع من الهدوء والسكون الذي يضفيه على ملامحها العامّة، وقد وازنه الفنان في بعض المساحات القليلة الضيقة أسفل الصورة بالرمادي وهذا قد يعكس الجوانب الأكثر ضبابية ومعقدة في حياتها، لكن اللون الرمادي على العموم قد حقق تباينا منسجما في فضاء العمل الفني.

بينما استخدم اللون الأصفر كخلفية في الجزء العلوي من الصورة، وهذا يمكن أن يرتبط بإشارات إيجابية وأمل، وقد تمثل نورًا يتسلّل من فوق ويضيء رؤية الطفلة، بالمقابلاستخدم أصفر المغرّة لخلق توازن بصري وكسر امتداد كتلة اللون الأزرق الثقيلة، وهو اللون الذي يبدو على أس الفتاة وما ترتديه زفي ضربات لونية أخرى على كتفها وصدرها، في حين نستنتج أن هاته القيمة مضافة كلمسة تعبيرية في موازنة عمله الفني بصريا.

- الصورة (56): توزيع الصباغ الأساسية في فضاء العمل الفني

– **المصدر**: تحليل الباحث

أما وجه الفتاة فقد رسم بلون أبيض ناصع، مما يبرز ويؤكد على تفاصيل وجهها ويجعل تعابيرها وملامحها أكثر وضوحًا،وهذه التقنيةفي توزيعه بتدريجات عليها تدريجات أخرى للون الازرق تارة، تسلط الضوء على التعابير الدقيقة والعاطفية على وجهها، مما يزيد من التركيز على حالتها النفسية والعاطفية، وهو ما يعتبر دهاءا من الفنان في التعامل مع القيم اللونية الفاتحة على أسطح أعماله الفنية ومن بينها هذه اللوحة،مما يظهر حالة الطفلة وهي في حالة تفكير وانغماس في أفكارها. تعبّر هذه الألوان عن شعورها بالانعزال والشرود، وتوفر للمشاهد رؤية داخل عالمها الداخلي.

د– الظل والنور:

يظهر في هذا العمل الفني لـ "أسياخم" تميز الضوء الذي ينبعث من الجهة العلوية اليمنى، حيث يتسلط على وجه الطفلة والقطة،لعل هذا البروز للضوء يرمز إلى الأمل الساطع والحلم بتحقيق الفرج القريب،أما في الوجه الصافي للطفلة يُظهِر الضوء التطلع نحو الأفضل وإمكانية التغيير إلى الأفضل، وهي الدلالات التي حاول الفنان إيصالها من خلال تعامله مع قيمة الظلال والأنوار وهذا باللعب على وتر توزيع الضوء بدرجة أولى.

من ناحية أخرى، تتوزع طبقة خفيفة من الظلام في الجزء السفلي من اللوحة، حيث يعكس هذا التوزيع (الظلام) حالة الحزن واليأس والمعاناة التي تعيشها الطفلة في الصورة،وهذه المقاربة الدقيقة للضوء والظلام تعمق في التعبير عن الحالة العاطفية المعقدة والتضاربات التي تتناقض في داخل

الشخصية المصوّرة، وما يمكن قوله هو أن الفنان عرف كيف يتعامل مع تقنية أخرى من تقنياته في تجسيد لوحاته التي تلعب الألوان فيها دورا هاما بالإضافة إلى التحكم الشديد في توزيع الظلال والأنوار مما يتناسب مع مضمون عمله الفني.

4-5-2- القراءة التضمينية:

يظهر في اللوحة التركيز البارز على مجموعة من العناصر التي تحمل دلالات متعددة الأهمية تتركز بشكل رئيسي على الطفلة نفسها، والحائط الذي يقع وراءها، وكذلك القطة التي تحتل حيزًا صغيرًا، الفنان هنا وبوضوح يمنح الاهتمام الأكبر للطفلة التي تعتريها مشاعر الحزن والهم، وتتركز اللوحة على تجسيد العواطف والتعبير عنها من خلال تصوير ملامح الطفلة والتأكيد عليها، حيث تأتي تفاصيلها بوضوح مشيرة إلى الحالة العاطفية التي تعيشها، بالإضافة إلى ذلك يأتي الحائط الخلفي والذي يتباين في الألوان والتفاصيل ليشكل خلفية تعكس السياق المحيط بالطفلة وتعمق في مفهوم الصورة.

بالنظر إلى اللوحة، نجد أن الفتاة الصغيرة تحتل معظم المساحة في وسطها بشكل كامل، يظهر وجه في اللوحة بشكل مفصل ومعبر حيث يُظهِر الفنان تفاصيله بدقة،ويُشير هذا التركيز الكبير على وجه الفتاة إلى أهمية الشخصية والحالة التي تُمثِّلها في الصورة،في حين عكست الزخارف اللونية بالأزرق القاتم الملابس التي ترتديها وتفاصيلها، مما يجعلها عنصرًا بارزًا في المشهد،إضافة إلى ذلك نجد قليلًا من الفراغ الموجود على الجانب الأيسر من الصورة وهذا الفراغ يُخصَّص لتصوير تفاصيل الحائط، حيث استخدم الفنان تدريجات الأصفر والرمادي لإيجاد نقاط انطلاق تفاصيل معينة،وهذه التفاصيل تساهم في تعميق السياق المكاني للصورة وإعطاء الخلفية البيئية للمشهد.

إن تلك اللمسات التفصيلية في تصوير جسم الفتاة وتفاصيل الحائط تضيف عمقًا إلى اللوحة وتساهم في نقل المشاعر والمعاني التي يرغب الفنان في التعبير عنها،ويظهرالبناء العام طفلة صغيرة والحائط الذي يشكل خلفية الصورة، وهنا يتجلّى لنا التوازن والانسجام في اللوحة من خلال تحقيق الوحدة بين مختلف العناصر، فالوحدة تبرز في توحيد الشكل والفكرة والهدف العام للوحة، وفيما يتعلق بوحدة الشكل، يتمثل ذلك في التناغم المثالي بين الخطوط والكتل إضافةً إلى الصورة والألوان،وهذا الانسجام يتضح جلياً من خلال حجم ووضع جسم المرأة والكهل اللذين يشكّلان تقريباً حيز اللوحة،

يتجلى الاهتمام الفني أيضًا في تصوير القطة، حيث يُعطى لها حيزًا صغيرًا،وقد توحي القطة إلى رمزية معينة أو تعبير مجازي يتناسب مع مضمون اللوحة،وباختصار تسهم تركيبة اللوحة وترتيب العناصر في إظهار الاهتمام الواضح بتصوير مشاعر الحزن والهم في الطفلة، مما يُعبِّر عن قدرة الفنان على تحقيق التأثير العاطفي المقصود.

4-5-3- نتائج التحليل:

عند تحليلنا ومناقشتنا لنموذج اللوحة من خلال عملية الملاحظة، اضافة إلى تعاملنا مع تجارب الفنان السابقة جاءت نتائج التحليل كالاتي:

بنى الفنان لوحته من خلال عناصر تحمل معانٍ متعددة ومتنوعة، حيث استخدم جسم الفتاة الصغيرة كعنصر أساسي يحمل مجموعة من المفاهيم والمشاعر.

ترك الفنان للمشاهد حرية تصوير واستنباط تلك الملامح والمشاعر التي تعكسها الطفلة، وهو هنا يؤكد على وجوب إعطانا قراءات متعددة للوحة.

قام الفنان بتجسيد هذه المشاعر من خلال تنويع الأشكال والتفاصيل التي يحويها العمل الفني، مما يساهم في تعزيز إحساسنا بالهم والثقل الذي تحمله الطفلة.

يظهر العمل كوسيلة للتعبير عن حالة الفنان وأفكاره ومشاعره، بما في ذلك المعاناة والصعوبات التي مر بها.

تحقق اللوحة التي بين أيدينا هدفها بنجاح في نقل الرسالة والإحساس للمشاهدين بأسلوب بسيط ومعبر.

- خلاصة:

من خلال تحليلنا للنماذج المقدمة سالفا، وبناءا على نتائج التحليل العامة تتجلى لنا تطورا رهيبا في أسلوب اسياخم التعبيري، وبحلول منتصف الخمسينيات من القرن الماضيبدأ أسلوبه بالتطورمن خلال تقنيات أخرى، حيث استندت معظم لوحاته على صراع ما بين الألم والحزن والكآبة وهي مجموع الأحاسيس المجسّدة في لوحات الفنان على العموم، وهو ما نلمسه في دراستنا للوحات

السابقة، ولعلّ القاسم المشترك بين هذه الأعمال الخمسة وأخرى هو أسلوبه الاختزالي للغابية، ولعل أي محاولة منه لتغيير مسار أسلوبه الفني كانت ستشوه وتغير أسلوبية الفنان الفريدة.

اهتم اسياخم في بدايته الفنية بتناول موضوعاته بنزعة ذاتية ملحوظةأدت إلى ابتعاده المشهد عن التشكيل الكلاسيكي للوحاته حتى وإن تعلق بالأسلوب التجريدي الذي كسره الفنان في أعماله عديد المرات، وهو ما يؤكد على المزيد من التعبير الشخصي، وهذا ما جعل من اسياخم نموذجيًا في هذا التطور الأسلوبي، حيث غامر بطريقته الخاصة في عالم الألوان بروحه وكيانه الداخليكحالةعاطفية تستدعي التأمل، فألوانه التي رأيناها سابقا تتميّز بقوّة وحده لتعوض الأشكال المكسّرة في اللوحات لتخلق نوعا من الحيوية بشكل متساو مع موضوعاته.

يبدو كذلك أن فناننا قد جرّبالخطوط المجرّدة في أوائل الأربعينيات قبل أن ينتقل إلى تجسيد أعمالهبالألوان المجردة تمامًا،فقد كان اسياخم دائم البحث عن طريقته الخاصة في التعامل مع العناصر الدخيلة في فضائاته وهو ما من شأنه تشتيت بال المشاهد، لهذا نجده كثير التركيز على وحدة شخصياته ووجوهها بطريقة رمزية ذاتية معبرة، وليس تقسيم عناصره التشكيلية في مساحة اللوحة ومنه الابتعاد عن الثرثرة التشكيلية في الأداء، وهكذا أصبحت التأثيرات النفسية مرئية بطريقة واضحة للغاية على سطح اللوحةللجمهور، وهو ما يشير مرّة أخرى إلى بلاغة الفنان في بناء عمل فني تكاملي بعيد عن الفوضى البصري.

5. خاتمة

5. خاتمة

5-1- عرض النتائج:

أثارت الذاتية في أعمال الفنانين في البداية ردود فعل إيجابية ومثيرة تم طرحها سابقا، حيث اعتبرت بمثابة مرجعيات إيجابية لفهم فكر وسياقات العمل الفني الذي جاءت عليه، وقد كان للجماليات الفنية البصرية انذاك دور هام في تطور انتاجات الفنانين التي بدأت في اعتماد الجمال الروحي كمبدأ ذاتي في فن التصوير، وهي المبادئ التي جاء بها ثلة من الفلاسفة قصد تحسين رؤية الاخر للمنجز الفني ضمن سياقه عبر تاريخ الفن، وقد أعطت هذه الرؤى العمل الفني بطريقة أو بأخرى بما تحتمله من اراء نظرة تأملية عميقة اتجاه الفن والأدب.

وفي ضوء الأهمية المتزايدة لدراسة فن التصوير يسعى علم الجمال إلى إعطاءه روحه المرجوة، لهذا اهتم الفنانون الاوروبيون باستخدام مجموعة واسعة من التقنيات لابراز قدراتهم وابداعاتهم الفنية في التعامل مع المواد، وهو ما انصهر لاحقا مع ما أصبح يعرف بالجماليات الأوروبية، وقد حاول الفنانون استعراض ثقافتهم الفنية المعاصرة في زمانهم لجذب الانتباه وكسب جمهور واسع، ولعل فن البورتريه أو ما يعرف بالتصوير الذاتي من بين هاته الأمور والثقافات التي تحلى بها الفنانون عبر التاريخ، فقد صوّروا صورة الوجه وحده أو الوجه وأجزاء من الجسد كنوع من اكتشاف الجسد المادي، وهو ما يعتبر انذاك تطورا للحركة الفكرية الانسانية الكامنة وراء هذه الثقافة الأوروبية.

في حين تعتبر إيطاليا هي المنشأ الرئيسي لفن البورتريه وتطوره، فقد انتشر نموذج أخلاقي وجمالي على مستوى باقي الدول الأوروبية مستورد منها في القرن الخامس عشر، والذي بدأ وكأنه يوحد الفنانين التشكيليين من الدول الراعية للفنون بدرجة أولى قديما، وهذا على الرغم من وجود صراعات فكرية دينية سياسية في تلك المناطق، وهي الصراعات التي امتدت إلى ساحة الفنون لترسخ لعقائد فلسفية حديثة جمعت ما بين مجموعات من الفنانين، ما جعل من تطور الأسلوب في الفنون البصرية محتكرا على الدول الأوروبية منها فرنسا وإيطاليا على وجه الخصوص.

وقد امتدت مفاهيم الجمال في الأدب والفنون لتلامس الجوانب الروحية لحياة الفنانين الروّاد، وقد استمرت هذه الظاهرة في الانتشار إلى أواخر القرن العشرين، ولعل هذه الظاهرة تدرس المظاهر العالمية في روح الفنون التشكيلية التي تعنى بمضمون ذو علاقة بسياقات عنوان اللوحة دون اهمال جانب الذاتية في انتاج العمل الفني.

5. خاتمة

ونظرا للامتداد الفكري والحضاري جنبا إلى جنب مع ظهور المستعمرات تأثرت هذه الأخيرة بالعوامل الفكرية المستوردة من الدول المستعمرة كفرنسا وايطاليا وألمانيا، فقد تأثرت بلدان عدة بهذا الفكر الغربي في شقه الفني، نتجت عنه تجارب فنية رائعة لفنانين من بلدان عدّة، وتعد الجزائر إحداها، فقد عرفت نشأة الفن التشكيلي في مرحلة مبكرة من نظيراتها من الدول العربية الاخرى، حيث برزت في الواجهة أسماء عدة فنانين محترفين لهم أساليبهم الخاصة في التصوير والتعامل مع الأشكال والألوان، وعندما نتحدث عن التجارب الرائدة في معالجة مواضيع الأعمال الفنية من زاوية ذاتية فلابد أن نضع الفنان أمحمد اسياخم نصب أعيننا.

5-2- مناقشة النتائج:

تدور أحداث مشاهد اسياخم المستوحاة من محيطه الاجتماعي وبيئته الاجتماعية حول انعكاساته الروحية الذاتية في توصيفاته، فقد أدت الأحداث الأليمة التي عايشها في طفولته إلى تكوين أسلوب خاص في التعامل مع خطوطه وأشكاله وألوانه، وقد اتضح لنا من خلال الدراسة مدى تفرد أسلوبيته عن غيره من الفنانين في زمانه، فموضوع أعماله وتقنياته تعتمد بشكل أساسي على الذات، بينما تركزت تأثيراته البصرية على الأحاسيس والمشاعر مثل اليأس، الخسارة أو الحزن أو الحب.

ولهذا السبب بالتحديد فإن أعمال اسياخم الذاتية لها مكانتها الخاصة في ثقافة المجتمع الجزائري، خاصة وأنها قد أصبحت كمرجع أساسي في تعامل الفنانين من بعده من العناصر البنائية في العمل الفني، فالفنان يحاكي وجهة نظره إلى العمل الفني وفق منظوره الصُّوري، ومن ناحية أخرى يجعل من خطوطه وألوانه أيقونات ذات دلالات ايقاعية على نفسية المتلقي، هذا الأخير الذي يأخذ على عاتقه فك شفراته للوصول إلى المعرفة اللازمة بأعمال اسياخم، ومنه الانفتاح على كيان الفنان وجوهره بحكم أن عناصر عمله متصلة بعضها مع البعض،

لقد حاول اسياخم من خلال أعماله الفنية انتاج تمثيل غير قابل للتمثيل من حيث الأسلوب وقد غلبت الذاتية على بدايات أعماله الفنية في سن مبكرة، حيث كانت فكرته الأولى متعلّقة بالإبداع لتتطور رويدا رويدا إلى عكس عملية الخلق الفني التي تحدث في ذهن الفنان، ومن خلال هذا التحول ودلالاته فقد كان تأثيره على الساحة الفنية الوطنية كبيرا خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، من خلال وضع الثقة في شخصه لتولي مهام وأعمال فنية رسمية تعكس تفوّقه الفني.

5. خاتمة

كذلك ومن خلال تحليلنا لبعض النماذج من أعمال الفنان ذات الطابع الذاتي في التنفيذ نلمس تطورا كبيرا في الأداء والتعامل مع الخامات، فقد حسّن اسياخم أسلوبه وطوّره ضمن ما يخدم دوافعه الذاتية بدرجة أولى، فعمق الفكرة يجعل المشاهد يقف مذهولا أمام تشكيلاته الفنية وخلفياتها النفسية، ولعلّ هذا ما عكسه من خلال العديد من البورتريهات التي رسمها طيلة حياته، سواء أكانت بورتريهات ذاتية أم بورتريهات لشخوص يقول الفنان بأنها جزائرية، وبين هذا وذاك لا يشكك اثنان في عمق تجربة الفنان التي انتجت لنا تحفا رمزية لابد من إيلائها الاهتمام الأكبر.

نتائج الدراسة أظهرت توافقًا واختلافًا مع الدراسات السابقة حول أعمال الفنان الجزائري محمد إسياخم. بناء على تحليل الأعمال الفنية والرموز التي استخدمها، جاءت أهم النتائج كما يلي:

تبين الدراسة أن أعمال إسياخم تعكس بقوة شخصيته الذاتية من خلال استخدامه المكثف للألوان والخطوط التي تعبر عن تجاربه الشخصية والنفسية. هذا يتفق مع بعض الدراسات السابقة التي تناولت تأثير التعبيرية والذاتية على أعمال إسياخم.

اعتمدت هذه الدراسة بشكل رئيسي على التحليل السيميولوجي الذي أظهر كيف أن إسياخم نجح في تقديم لوحات تمثل عمقًا نفسيًا، وهو ما يضيف إلى ما توصلت إليه دراسات سابقة في كون إسياخم استخدم رموزا تعبيرية تحمل دلالات نفسية عميقة، على الرغم من هذا التوافق، إلا أن الدراسة الحالية اختلف عن سابقاتها بتركيزها على الجانب التقني والفني في بناء اللوحة، خاصة فيما يتعلق بتوزيع الألوان والخطوط، وهو ما لم يتم تناوله بالتفصيل في غيرها من الدراسات التي ركزت بشكل أساسي على التحليل الوصفي أو التاريخي، قدم هذا العمل تحليلًا عميقًا للأعمال الفنية باستخدام المنهج السيميولوجي، هذا الأسلوب سمح بفهم أفضل للرموز والتفاصيل الفنية الدقيقة في أعمال إسياخم.

الدراسة الحالية أظهرت بوضوح التأثيرات النفسية على أعمال إسياخم، خاصة ما يتعلق بمأساة ومعاناة حياته، وهو ما يعزز من النتائج التي توصلت إليها دراسات سابقة أشارت إلى أن حياته الشخصية كانت عاملًا مؤثرًا في أسلوبه. سلطت الدراسة الضوء بشكل واضح على التأثيرات النفسية التي انعكست على أعمال إسياخم، والتي تعود إلى تجاربه الشخصية المأساوية. على الرغم من أن

5. خاتمة

الدراسات السابقة أشارت إلى هذا البعد، إلا أن الدراسة الحالية تعمقت في كيفية ترجمة تلك المعاناة إلى عناصر فنية.

قدمت الدراسة رؤية حديثة في تفسير أعمال إسياخم، حيث تناولت العلاقة بين الذاتية والجوانب الفنية مثل توزيع الألوان واختيار الرموز. أسهم ذلك في إضافة بُعد تقني جديد لفهم أعماله مقارنةً بالدراسات السابقة التي ركزت بشكل أكبر على الجانب التعبيري. وعلى الرغم من استفادة الدراسة من بعض الأبحاث السابقة، إلا أنها تجاوزت ما تم تقديمه عبر تحليل أعمق وأكثر دقة لعناصر النزعة الذاتية في أعمال إسياخم. ركزت على جانب فلسفة الفن والتأثيرات النفسية والفنية بتفصيل لم يكن موجودًا في الدراسات السابقة.

بالمجمل، فإن الدراسة تضيف أبعادًا جديدة في فهم عمق النزعة الذاتية في أعمال إسياخم، خاصة من ناحية التحليل الفني والتقني الذي يميز هذه الأعمال عن غيرها. لإثراء النقاش حول أسلوبه الفني ودوره في تشكيل فن البورتريه والنزعة الذاتية في الفن الجزائري المعاصر.

5-3- التوصيات وافاق الدراسة:

ارتأينا أن نطرح جملة من التوصيات التي نراها تخدم الفنان وسيرته الفنية في تعريف ضمني لفكر وأسلوبية الفنان الفريدة، وهي كالآتي:

- تنظيم ملتقى دولي بالكليّة، تثمن من خلاله تجربة الفنان في التعامل مع مضامين أعماله، ومنه التعريف على أوسع نطاق بتجربته الجمالية.
- تبنّي استكتاب جماعي يُعنى بأعمال الفنان ودراستها في ضوء تجربته الفنية.
- إنشاء دليل فني يحمل لوحات الفنان ومختلف المعلومات المتعلقة بها قصد تسهيل عملية التلقي من جهة وتثمين البحث العلمي من جهة أخرى.
- التوصية باقتناء بعض الأعمال الفنية التي تقلّد أسلوب الفنان والاحتفاظ بها في الكلية كنوع من التحفيز للفنانين حاملي الأسلوب نفسه، بالإضافة إلى اعتبارها مرجعا بصريا للطلبة في العملية التعلمية.

5. خاتمة

- تخصيص حصص معينة ضمن المقاييس التطبيقية (التصوير الزيتي/ التصوير بالأكريليك) لفائدة الطلبة قصد منحهم فرصة للتعبير عن جانبهم الروحي، وذلك بالتماشي مع أسلوب الفنان وفهمه.

من خلال استكشافنا لموضوع البورتريه في الفن الذاتي لأحد أبرز فناني الفن التشكيلي الجزائري، أدركنا أهمية هذا الموضوع. ومن الواضح أن هذه الدراسة تمثل جزءًا صغيرًا فقط من الأبحاث التي جاء بها الباحثون الاخرون حول مسيرة الفنان وسيرته. ومن المؤكد أن المعرفة التي تم تقديمها في هذه الدراسة ذات أهمية كبيرة للباحثين الآخرين. وبناءً على ذلك، نقترح من خلال آفاق دراستنا تقديم مواضيع مشابهة في البحث العلمي، سواء كانت تتناول سيرة الفنان الجزائري أم غيره من الفنانين. ويبدو أن الاهتمام بمثل هذه الأشكال من الفن الحديث والمعاصر أمر ذو أهمية بالغة، وهو ما نؤكده من خلال معالجة ودراسة مشكلة البحث.

بالإضافة إلى تقديم مواضيع مشابهة في البحث العلمي، يبدو أن دراسة أعمال الفنان من خلال المشاركة في التظاهرات العلمية تعتبر خطوة موصى بها. يجب التأكيد على مناقشة أعمال الفنان على المستوى الدولي لتوسيع آفاق التعبير عن آرائهم من خلال الأبحاث العلمية الجادة التي تتناول موضوع فن البورتريه وأعمال الفنان اسياخم بشكل عام. هذا سيسفر بالضرورة عن طرح مواضيع جديدة في هذا المجال، وذلك لتقديم رؤية أفضل حول تجربة الفنان. وقد تكون فكرة استضافة العائلة صديقة الفنان فكرة رائعة للحصول على بعض المعلومات الحصرية من خلال ورشة عمل تُنظم خصيصاً بمناسبة هذا الحدث.

قائمة المصادر

قائمة المصادر

1- قائمة المصادر:

1-1- المصادر باللغة العربية:

1. ابراهيم مرزوق. (2014). موسوعة فن البورتريه. القاهرة: مطبعة العبور الحديثة.
2. أراجيك. (22 08, 2022). من هو فان غوخ – Van Gogh. تاريخ الاسترداد 26 08, 2022: https://www.arageek.com/bio/vincent-van-gogh
3. إرنست غومبرتش، وعارف حديفة. (2016). قصة الفن. البحرين: هيئة البحرين للثقافة والاثار.
4. إسماعيل سوسن. (حزيران/ يونيو, 2020). العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية محاولة في إنشائية النظر إضاءات. (خليل قويعة، المحرر). مصر: مراجعات الكتب.
5. أميرة حلمي مطر. (1998). فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها. القاهرة: دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع.
6. أيمن أحمد العربي. (اغسطس, 2010). فن (البورتريه) عند بيكاسو كمصدر لإثراء المعلقات النسجية لدي طلاب. المنوفية، كلية التربية النوعية، مصر: جامعة المنوفية.
7. بدر الدحاني. (د.ت). في فلسفة الفن وعلم الجمال مداخل وتصورات. نشر خاص.
8. بدر الدين أبو غازي. (1970). محيط الفنون. القاهرة، مصر: دار المعارف.
9. بشرى صالح. (2001). نظرية التلقي (المجلد 01). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
10. بوشنسكي، وعزت قرني. (1992). الفلسفة المعاصرة في أوروبا. الكويت: سلسلة : عالم المعرفة العدد 165.
11. جاسم الربيعي عباس. (31 ديسمبر, 2010). التباين اللوني ودوره في إظهار الحركة في الفن البصري. مجلة نابو للبحوث والدراسات.
12. جاسم محمد نعمة. (أفريل, 2016). القرارات اللونية للقاعات الدراسية في المدارس الإبتدائية وأثرها في تشكيل بيئة تعليمية نموذجية للطلبة (الأطفال). مجلة العمارة وبيئة الطفل.
13. جعفر اينال. (2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية. الجزائر: مطابع الديوان.
14. جميل حمداوي. (2011). السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق (المجلد 01). عمان: مطبعة الوراق للنشر والتوزيع.
15. جميل صليبيا. (1982). المعجم الفلسفي (ج 02). لبنان: دار الكتاب اللبناني.
16. جولد ووتر روبرت، ماركو تريفيس، ومصطفى الصاوي الجويني. (1997). الفن والفنانون. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
17. حسام ابراهيم. (2017-2018). أساليب الصورة الّ شخصية في الأعمال المطبوعة الأوروبية. دمشق، كلية الفنون الجميلة، سوريا: جامـــعة دمشق.
18. حمد لطيف حميد، وعبد الامير حيدر. (2018). جماليات تشكل الصورة في الفن الرومانسكي والقوطي رسما. مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية/جامعة بابل، 1158.
19. حمزه تريكي. (2021/2020). بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة وإشكالية التلقي في الجزائر. (أطروحة دكتوراه) . الجزائر، كلية الأدب العربي والفنون، مستغانم: جامعة مستغانم.

20.حمزه تريكي. (2021). تأملات في فلسفة الفن وعلم الجمال. مجلة إيفاد للعلوم الإنسانية والإجتماعيّة ، 01 (02).

21.حمزه تريكي. (31 مارس, 2021). الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة. مجلة سيميائيات.

22.حمزه تريكي، وأحمد بن عزة. (2021). دواعي الحاجة إلى تأصيل الفن التشكيلي في الجزائر. فلسطين: مركز السنابل للداسات للدراسات والتراث الشعبي.

23.حمزه تريكي، ونوال حيفري. (30 جوان, 2021). الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر بين إشكاليات الحضور وأزمة التلقي. جماليات.

24.حنان عبد الفتاح محمد مطاوع. (2017). الألوان ودلالتها فى الحضارة الاسلامية. مجلة الاتحاد العام للأثريين العرب، 01.

25.خوجة هشام يوسف، وشارف عباس. (2018). القيم التعبرية في أعمال الفنان امحمد اسياخم. مجلة جماليات، 01 (5).

26.خوجة هشام يوسف، وشارف عباس. (2022/2021)، النزعة التجريدية في الفن التشكيلي الجزائري الحديث : مقاربة جمالية في أعمال الفنان امحمد اسياخم. (أطروحة دكتوراه). الجزائر، كلية الأدب العربي والفنون، مستغانم: جامعة مستغانم.

27.دالين فان. (1994). مناهج البحث في التربية وعلم النفس. (نوفل محمد نبيل، و آخرون، المترجمون) القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

28.الديدي عبدالفتاح، وعصام الدين هلال. (1994). التربية عند هيجل. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

29.راضية عطية. (2005/2004). ماهية الفن عند بنديتو كروتشه. رسالة ماجستير تحت اشراف: أ.د مختار عريب . كلية العلوم الانسانية الاجتماعية، الجزائر: جامعة الجزائر.

30.روزنتال، ويودين. (2011). الموسوعة الفلسفية. (سمير كرم، المترجمون) بيروت: دار الطليغة للطباعة والنشر.

31.ريد هربرت، وسامي خشبة. (1998). معنى الفن. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

32.ستيفن هولغيت. (18 04, 2020). الجمال عند هيجل. (فراسن حمدان، المحرر) تاريخ الاسترداد 04، 09، 2022:

https://hekmah.org

33.سهام حامد عبد العزيز. (05, 2020). الأبعاد التشكيلية والمفاهيمية لفن البورتريه المعاصر كمخل لتاكيد الهوية الثقافية. مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية، 21.

34.شاكر عبد الحميد. (1987). العملية الإبداعية في فن التصوير. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب: عالم المعرفة.

35.صدقي إسماعيل. (2011). مطالعات في الفن التشكيلي العالمي: أعلام ومدارس وتيارات فنية (أوراق منسية لم تنشر). دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

36.صلاح محمد إبراهيم المليجي. (1988). الصورة الشخصية في فنون الحفر والطباعة. رسالة ماجستير. العراق، كلية الفنون الجميلة: جامعة بغداد.

37.عباس محمود العقاد. (2014). مراجعات في الآداب والفنون. مصر: مؤسسة هنداوي.

38.عبد الكريم كندير. (2018). أنساق اللون في الفنون البصرية. مجلة الأستاذ ، 15.

39.عثمان حسن. (2015). منهج البحث التاريخي (المجلد 08). القاهرة: دار المعارف.

40.العربي الجديد. (04 01, 2019). محمد إسياخم: سيرة وثائقية. تاريخ الاسترداد 15 11, 2021: https://www.alaraby.co.uk

41.العشماوي محمد زكي. (1980). فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. بيروت: دار النهضة للطباعة العربية والنشر.

42.علي ابو ملحم. (1990). في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة.

43.عمار شرعان. (2020). الرمز في أعمال امحمد إسياخم. مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، 4 .

44.عمار شرعان. سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم. مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، 5 (20).

45.غاتشف غيورغي، ونوفل نيوف. (1990). الوعي والفن. الكويت: المجلس اوطني للثقافة والفنون والاداب.

46.غادة المقدم. (2016). فلسفة النظريات الجمالية (الإصدار 01). بيروت: جروس برس.

47.فايز شاهين. (01 06, 2022). الموضوعية الفوتوغرافية والموضوعية الاجتهادية: دراسة نقدية لمقاربة آين راند وعبد الوهاب المسيري الاجتهاديّة: دراسة نقدّية لمقاربة آين راند وعبد الوهاب المسيري. مجلة جامعة النجاح للابحاث (العلوم الإلنسانية)، 6.

48.فريد الزاهي. (23 يوليه , 2018). "إيغون شييل": فنان معاصر قبل الأوان. تاريخ الاسترداد 08 31, 2022: https://diffah.alaraby.co.uk

49.فريدريش شيللر. (2018). مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا (الإصدار 01). (مصباح علي، المترجمون) بيروت، لبنان: منشورات الجمل.

50.فريديرش شيلر. (1991). في التربية الجمالية للانسان (الإصدار 01). (وفاء محمد ابراهيم، المترجمون) مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

51.فريديريك وورم، ومحمد جديدي. (2015). الفلسفة في 100 كلمة. الرباط: دار الأمان.

52.فهمي محمد سيد. (2005). طريقه العمل مع الجماعات بين النظرية والتطبيق . الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.

53.كلود عبيد. (2013). الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) (المجلد 01). بيروت، لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

54.كمال فرج الأمير. (11 03, 2019). رامبرنت الفنان الذي أعاد الرسم إلى الأرض. تاريخ الاسترداد 12 11, 2021:

http://alamirkamalfarag.com

55.لطروش نادية. (ديسمبر , 2021). السيميائية– المفهوم والنظرية. مجلة أدبيات، 02.

56.ليلى الصباغ. (1980). دراسة في منهجية البحث التاريخي. مصر: مطبعة خالد بن الوليد.

57.ليلى مليحة فياض. (1992). موسوغة أعلام الرسم العرب والأجانب. بيروت : دار الكتب العلمية.

58.ليو يانسن، هانز لويتن، باكر نيينكه، عبد اللطيف ياسر، و حمد مجدي. (2017). المخلص دوما فنسنت الجواهر من رسائل فان جوخ. القاهرة: الكتب خان للنشر والتوزيع.

59.محمد زكي العشماوي. (1980). فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. بيروت: دار النهضة.

60.محمد سيد أشرف صالح. (2009). أصول التاريخ الأوروبي الحديث. الكويت: دار ناشري للنشر الإلكتروني.

61.محمد عبد الغني خالد. (2015). سيكولوجية الألوان (المجلد 01). عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع.

62.محمد عويس. (2000). قراءات في البحث العلمي في الخدمة الاجتماعية . القاهرة : دار غريب للطباعة.
محمد ملحم سامي. (2002). مناهج البحث في التربية وعلم النفس (المجلد 02). عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.

63.محمد يوسف. (2017–2018). تبدل مفاهيم الطبيعة الصامتة في فن الحفر الأوروبي المطبوع في القرن العشرين (نماذج مختارة). رسالة مقدمة إلى قسم الغرافيك بكلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق. دمشق، كلية الفنون الجميلة، سوريا: جامعة دمشق.

64.محمود حسان رحاب رجب. (2021). الأعمال الفنية لفن البورتريه المعاصر: مصدر اقتباس ابتكاري لمصممي الموضة. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية ، 122.

65.مراد طارق. (2006). موسوعة المدارس الفنية للرسم، 1: الفن والتعبير. بيروت: دار الراتب الجامعية.

66.معمر قرزيز. (28 06, 2020). حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة. جماليات ، 01.

67.الموسوعة العربية الميسرة. (1987). بيروت: دار نهضة لبنان للطباعة والنشر.

68.نجلاء السعدي، واخرون. (15 03, 2023). جماليات فن البورتريه العماني بتقنيتي الأستنسل والشاشة الحريرية لدى طلاب قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس. مجلة الاكاديمي، 111.

69.نعمت إسماعيل عالم. (1976م). فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك. مصر، القاهرة: دار المعارف.

70.الهام صبحي عبد. (أفريل 30, 2012). الخط وعلاقته بالتكوين في فن الرسم المعاصر. مجلة الأكاديمي (62).

71.هبة حسن، دعاء حاتم، وأبو بكر النواوى. (جانفي, 2022). الخط كأحد أهم عناصر التشكيل في الفن والتصميم. مجلة علوم التصميم والفنون التطبيقية ، 01.

72.هدى طالب طراد النداوي. (2015). جمالية اللاشكل في رسوم التعبيرية التجريدية. مجلة بابل/العلوم الانسانية ، 23 (04).

73.هشام يوسف خوجة. (2022/2021). النزعة التجريدية في الفن التشكيلي الجزائري الحديث. أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه . مستغانم، كلية الادب العربي والفنون، الجزائر: جامعة مستغانم.

74.هيام ميلاد زريبه. (أفريل, 2015). الخط كعنصر بنائي وجمالي في العمل الفني المجلد 1، العدد 2، إبريل. المجلة العلمية لجمعية امسيا – التربية عن طريق الفن (AMESEA)، 02.

75.وزارة الثقافة. (2010). محمد اسياخم. الجزائر: معرض تكريم من 01 ديسمبر 2010 إلى 31 جانفي 2011.الجزائر: معرض ماما.

76.ويكيميديا. (د.ت). ديفيد بيلي: بورتريه ذاتي .File:David_Bailly_-_Self-Portrait_-_WGA01163.jpg. Wikimedia Commons. تاريخ الاسترداد 03 09, 2022:

1-2- المصادر الأجنبية:

1. Abrous, M. (2006), Dictionnaire des artistes: 1917-2006. Paris: L'Harmattan.
2. Ameur Djeradi, M. (2021). Essai d'architecturer les oeuvres d'Issiakhem: Cas de la toile "Chaouia" An Attempt to Architect Issiakhem's Works: The Case of The Painting "Chaouia". Revue Jamaliyat , 08 (02), 168.
3. Bihiku, Z. (2021/02/30). Catharina van Hemessen (1528-1587) | Renaissance painter. Consulté le 09 02, 2022, sur Tutt'Art: https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2021/02/Catharina-van-Hemessen.htm
4. Borzello, F, (1998). Seeing Ourselves: Women's Self-Portraiture
5. Blahutkova., D. (2014). Alzxander Gottlieb Baumgarten and Current.
6. Chroniquesalgeriennes. (2015/11/05). Peintres algériens 1 : M'hamed Issiakhem. Consulté le 06 15, 2022, sur Chroniquesalgeriennes: unblog.fr/2015/11/05/peintres-algeriens-1-mhamed-issiakhem/
7. Duncan, M. (1890). *Sculpture of the god Zeus and Cupid*. iStock. https://media.istockphoto.com/id/478414666/photo/sculpture-of-the-god-zeus-and-cupid.jpg?s=612x612&w=0&k=20&c=9LHsWUnT9eDVydJWkSYMLDU9KsNZU5NhqCdYG1L7zCM=
8. Eco, U. (1999). Kant et l'ornithorynque. France: Edition grasset.
9. Flici Guendil, D. (2007). Diwan Al-Fen.Dictionnaire Des Peintres, Sculpteurs et Designers Algériens (éd. 01). L"Algerie: ENAG/ANEP.
10. Growhill, N. (1966). Encyclopedia Of word arts. New York.

11. Haynes, A. (2006). Frida Kahlo: An Artist 'In Between'. eSharp , 01-02.

12. Hlobil, T. (2009). Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Estetika: The Central European Journal of Aesthetics , 02, 105-106.

13. Imcontent. (2013, 05 04). M'Hamed ISSIAKHEM. Consulté le 14 09, 2022, sur jimcontent.com: http://sfbafb538562e95b8.jimcontent.com

14. Issiakem, M. (18/05/2025). Le Céniaste Ali… in Le sel de la terre : Mai 2015 (djelfalger.blogspot.com)

15. Kandinsky, W., Debrand, N., & Sers, P. (1989). Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. La France: Editions Denoël .

16. Lagardette, J.-L. M. (2000). Le guide de l'écriture journalistique (Vol. 7). Paris: editions la decouverte.

17. Missiakhem, S.D. Bibiographie M'hamed missiakhem. In https://missiakhem.net/mhamed-issiakhem-biographie-fr-2/

18. Moussaoui, R. (2019). Histoire. M'hamed Issiakhem, la peinture comme un volcan. humanite , 03.

19. Nannini, A. (2015). Ancient or Modern? Alexander G. Baumgarten and the Coming of Age of Aesthetics. PROBLEMI ZASNIVANJA NOVOVEKOVNE ESTETIKE , 631.

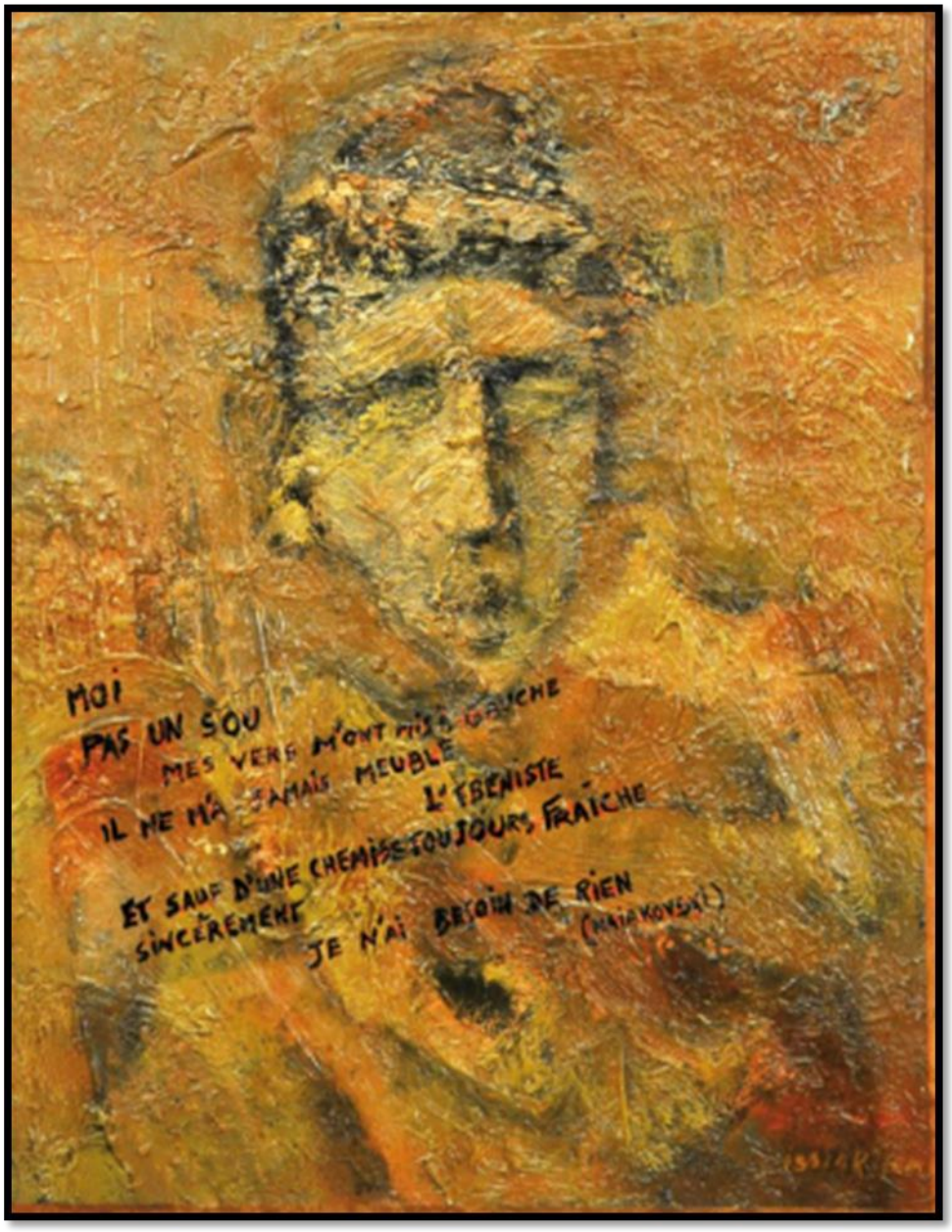
20. National Gallery, o. A. (2014). Self-Portrait. NATIONAL GALLERY OF ART ONLINE EDITIONS , 03.

21. Richard, L. (1996). Turning the Other Cheek: Profile Direction in Self-Portraiture. Empirical Studies of the Arts , 90-91.

قائمة المصادر

ملاحق

- ملحق أ: مجموعة لوحات للفنان محمد اسياخم:



أمحمداسياخم

مياكوفسكي، زيت على خشب، 64.50–51 سم، 1971.

- المصدر: جعفر اينال.(2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية، ص 91.

أمحمد اسياخم

أمومة 1، زيت على قماش، 115–73 سم، 1972.

- المصدر: جعفر اينال.(2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية، ص 104.

أمحمد اسياخم

أمومة، زيت على خشب، 240–112 سم، 1972.

- المصدر: جعفر اينال.(2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية، ص 107.

أمحمد اسياخم

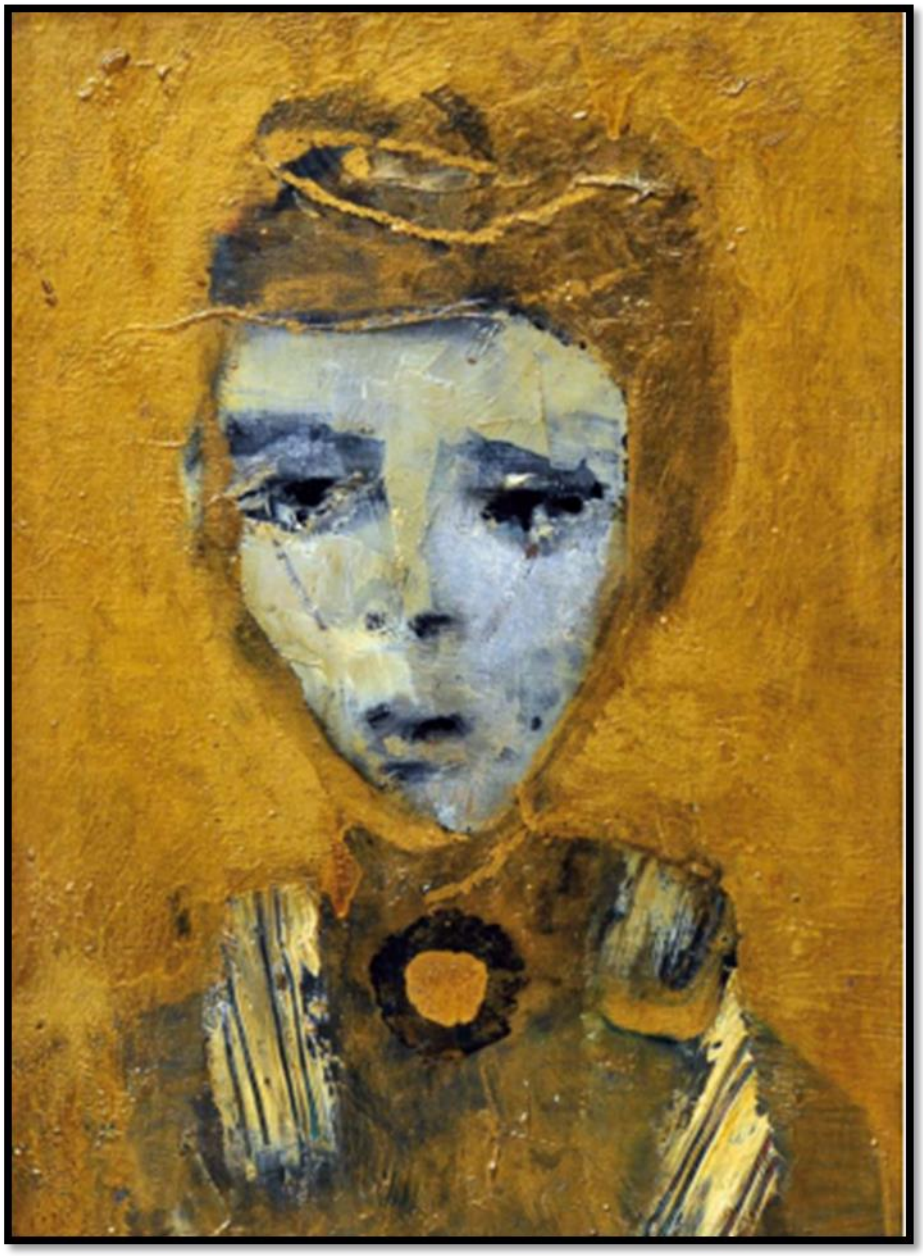
من إمرأة إلى طفل، زيت على قماش، 115–89 سم، 1978.

- المصدر: جعفر اينال.(2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية، ص 112.

أمحمد اسياخم

الهجرة الجماعية، زيت على قماش، 150–100 سم، 1977.

- المصدر: جعفر اينال.(2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية، ص 140.



أمحمد اسياخم

هي أم هو، حسم الأمر، زيت على قماش، 235–110 سم، 1971.

- المصدر: جعفر اينال.(2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية، ص 155.

أمحمد اسياخم

بدون عنوان، زيت على قماش، 235–110 سم، 1978.

- المصدر: جعفر اينال.(2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية، ص 159.

أمحمد اسياخم

إمرأة بالقرب من طاولة، زيت على قماش، 116–80 سم، 1985.

– **المصدر**: جعفر اينال.(2008). إسياخم الوجه المنسي للفنان الأعمال التصورية، ص 20.

- ملحق ب: مقال المناقشة

العدد: 01/ مارس 2024 المجلد: 19 ISSN: 1112-7015
ص:430-445 EISSN: 2602-5973

البورتريه الذاتي في الفن التشكيلي قراءة سيميولوجية للوحة: "Autoportrait II" للفنان أمحمد إسياخم

Self-portraiture in fine art
Semioticreading of the painting: "Autoportrait II" by M'hamed Issiakhem

ط.د. إلياس فارح*[1]، أ. د. منال قدواح[2]
[1]كلية الفنون والثقافة –جامعة صالح بوبنيدر (قسنطينة 3)، الجزائر،
ilyas.farah@univ-constantine3.dz
[2]كلية الفنون والثقافة –جامعة صالح بوبنيدر (قسنطينة 3)، الجزائر،
manel.kedouah@univ-constantine3.dz

تاريخ الإرسال: 2023/06/03 تاريخ القبول:2024/03/03 تاريخ النشر: 2024/03/30

****

ملخص:
منذ بدايات القرن السادس عشر إلى أواخر القرن السابع عشر أصبحت الصور الشخصية منتشرة كنوع مهم من الفن، وعندما أصبحت الصور الشخصية شائعة؛ كان الهدف هو استكشاف الذات من خلال رؤية معمقة لها وتمثيلها والتعبير عنها وعن والوجود الداخلي للفنان، ليُبرز بذلك شخصيته في العمل الفني وكيف يرى نفسه وكيف يريد أن يراه الآخرون، وفي أحيان أخرى يصبو الفن الذاتي إلى تقديم وجهة نظرنا الذاتية المحدودة اتجاه عمل فني ما، لكن بالنسبة إلى إسياخم فالفن الذاتي يقول شيئا فقط عن الفنان، والفن الذاتي هو تعبير عن الفرد من الأنا في حين أن الفن الموضوعي عالمي، حيث لا يتم استخدام هذا الجانب من قبل فنان شخصي بحت، وهو تعبير عن أعلى وعي فني من خلال الأعمال التي تشد المشاهد، والفن الذاتي عند إسياخم يمكن أن يساعد الفنان في التعامل مع شخصيته كالأزمات العاطفية ومنه القدرة على المساعدة في تحوله الشخصي.
كلمات مفتاحية: تاريخ الفن، صورة ذاتية، بورتريه ذاتي، سيميولوجيا اللوحة، أمحمد إسياخم.

ABSTRACT **:**
From the beginning of the sixteenth century to the late seventeenth century, portraits became widespread as an important type of art, and when portraits became popular, the goal was to explore the self through an in-depth vision of it, its representation and expression and the inner existence of the artist, thus highlighting his personality in the work of art and how he sees himself and how he wants others to see him, and at other times self-art aspires to present our limited self-view towards a work of art, but for Issaakhm art The subjective says nothing only about the artist, and subjective art is an expression of the individual from the ego while objective art is universal, as this aspect is not used by a purely personal artist, and it is an expression of the highest artistic awareness through works that attract the viewer, and subjective art when they are skewed can help the artist deal with his personality as emotional crises and from him the ability to help in his personal transformation.
Keywords: **:** Art History, Self-Portrait, Self-Portrait, Semiology of Painting, M'hamed Issaakhm.

*ط.د. إلياس فارح

1 مقدمة:

كرس الفنانون قديما أعمالهم الفنية خدمة للملوك والآلهة، ومع مرور الوقت أخذ الفنان يصور أشخاص عاديين بل وأصبح يصور نفسه حتى بات ذلك تقليدا لدى أشهر الرسامين، ...إلى أن جاء عصر النهضة وتغيرت مفاهيم الصورة أو الأيقونة عموما، وأصبح للفنان مكانة اجتماعية راقية ولمسته الفريدة التي قيمتها إمضاءه الخاص، في تلك الحقبة وبالضبط في الغرب بدأ الرسامون والنحاتون في رسم أنفسهم عن طريق الانغماس في بعض حشود اللوحات الدينية واستخدام أنفسهم كنماذج للصور، وعليه وبناءا على ما سبق ارتأينا طرح إشكالية رئيسية تتعلق بالنزعة الذاتية في فن البورتريه عموما والبورتريه الذاتي خصوصا في تجربة الفنان امحمد اسياخم، وهي كالتالي: إلى أي مدى يمكن تحقيق النزعة الذاتية والسمات النفسية في الفن التشكيلي من خلال تقنية البورتريه؟ وهل تمكن إسياخم من تحقيق القيم الجمالية المتضمنة في لوحة **Autoportrait II**؟

وللإحاطة أكثر بالإشكالية الرئيسية من كافة الجوانب دعمناها بالتساؤلات الفرعية التالية:

- ماهي الصورة الذاتية في الفن؟
- فيما تتمثل أشهر البورتريهات عبر تاريخ الفن التشكيلي؟
- إلى أي مدى أبرز اسياخم ذاتيته المطلقة في لوحة **Autoportrait II**؟

1- الصور الذاتية كإضافات:

في اللوحات الشخصية الأولى الباقية من العصور الوسطى وعصر النهضة، تم تمثيل المشاهد التاريخية أو الأسطورية (من الكتاب المقدس أو الأدب الكلاسيكي) باستخدام أناس حقيقيين كنماذج، وقد يدرج الفنان هنا صورته الشخصية في هذه الأعمال، فيظهر الفنان غالبًا مع حشد من الناس، بالقرب من حواف أو زوايا الصورة خلف أبطال العمل.

من الأمثلة المعروفة الصورة الشهيرة ل"جيوفاني أرنولفيني" وزوجته (1434)، ومن المحتمل أن يكون "جان فان إيك" واحدًا من شخصيتين منعكستين تظهران في المرآة، ربما ألهمت لوحة "فان إيك دييغو فيلاسكيز" لتمثيل نفسه في الشكل الكامل كرسام "لاس مينيناس" (1656) فكان هذا تقدمًا آخر، حيث ظهر كرسام يقف بالقرب من مجموعة عائلة الملك، وفي هذه اللوحات يُفرض وجه الفنان على الرغم من ظهوره في نقاط هامشية من المنظر ليسمح بتكوين الشخصيات الأخرى ونظرة العين المصممة لمقابلة وجهة المراقب.[1]

1-1- أشهر الصور الذاتية في تاريخ الفن التشكيلي:

1-1-1- فان غوغ Vincent van Gogh:

ترك "فان غوغ" حوالي سبع وثلاثون صورة ذاتية خلال حوالي عشر سنوات من الرسم، لعل من بين الأسباب التي دفعته لرسم نفسه بتلك الغزارة هو أنه لم يكن لديه المال لاستئجار نماذج للرسم، لتجدر الإشارة

Autoportrait" Albrecht Dürer, 1500, 67 x 48 cm, huile sur panneau"

- المصدر: https://f0e10e2b-a-62cb3a1a-s-

1-1-3- رامبرانت Rembrandt van Rijn:

Autoportrait à 34 ans, 1640, huile sur toile, 102 × 80 cm

- المصدر: https://ia.eferrit.com/ia/0a4a27f8471f383e.jpg

مثل "دورر" كرّس "رامبرانت" نفسه لرسم صورته الذاتية تاركًا ستة وأربعين صورة، والتي تمثل التتويج المطلق لهذا النوع.لكن الشيء الأكثر لفتًا للنظر هو أنها جزء من سيرة ذاتية طويلة ودقيقة للصور الجسدية والنفسية والعائلية. تظهر أول صوره الذاتية صورة شاب متعجرف في ذروة النجاح الشخصي بتقنيات هي النتائج الأخيرة لعلاج الضوء والتي ربما كانت مستمدة من "كارافاجيو".[2]

433

ثم بدأ الانحدار مع وفاة زوجته "ساسكيا" وابنه "تيتوس"، ومشاكل مع العملاء، وصعوبات مالية أجبرته على بيع ممتلكاته في مزاد علني بالإضافة إلى تقدمه في السن، فقد كانت صوره الذاتية معبرة عن معاناته المتزايدة على القماش حتى أصبحت صوره الذاتية الأخيرة تمثل رجلًا عجوزًا وحيدًا تعلو على ملامحه الشقاء.[3]

2- مفهوم الصورة الذاتية:

تُعرَّف الصورة الذاتية بأنها صورة شخصية مصنوعة لنفس الشخص الذي يصنعها. وهي "بورتريه" للفنان أنشأه ذلك الفنان بنفسه، إنها واحدة من أعمق تمارين التحليل التي يمكن للفنان القيام بها، فهو ينطوي على التدقيق في وجهه والتعرف على نفسه لدرجة أن التعبير الذي لديه في تلك اللحظة يتم ترجمته إلى الرسم أو اللوحة، وفي فترات التصوير مثل عصر الباروك أو عصر النهضة، كانت إحدى العادات هي أن يصور الفنان نفسه داخل لوحة كبيرة، أو لإعادة تأكيد تأليفه أو نقل نواياه، كما فعل "فيلاسكيز".[4]

وتظهر المعايير التي يمكن من أجلها فحص كل صورة ذاتية عن كثب، لكن دوافع التوجه نحو رسم البورتريه الذاتي مختلفة حيث حاولنا حصر جملة من الخصائص التي تُشير الى تبني الفنانين لهذا الأسلوب على مر التاريخ في أربعة عناصر مهمة وتتطلب التأمل والفحص لاكتشاف خلفياتها، وهي كالآتي:

- إظهار تقنية الرسم والوسائط المستخدمة والتي تظهر التنفيذ الرسمي للفنان، حيث يمكن لأي شخص استخدام تقنية الرسم والوسائط من خلال الموهبة التي تُظهر تحكم الفنان في الرسم على اللوحات، وكذلك أيضًا طريقة تعامله مع كل صورة ذاتية، وهو ما ينتج عنه فحص تقنية الرسم ووصف للعمل وتشكيل تحليل جمالي رسمي يستند في كافة الحالات على طريقة عرض الفنان.

- عرض موهبة للفنان، فالجوهر الأساسي للصورة الذاتية ليس التشابه الطبيعي للفنان، ولكنه ذلك التصوير الذاتي المرحلي الذي يُعبر عن تجربة الفنان، أي كيف يحب على الفنان أن يُرى الأشياء وكيف يُثري حياته الاجتماعية وهنا يكون معبرا عن الثقة بالنفس.

- الكشف عن شخصية الفنان، والتي يمكن توضيحها بشكل أفضل على أساس ظروف السيرة الذاتية التقليدية، والهدف هو العثور على بيانات فردية أقل والمزيد من الشكل الذهني الأساسي للفنان وهذا بدوره يؤدي إلى النظر في الفن الجديد والتاريخ الثقافي، علاوة على أن هذا التدريج (الخبرة) يحتوي درجات متفاوتة من الإفصاح عن الذات.

- عرض الثقافة المعاصرة والتاريخ الثقافي، هنا نتحدث عن التصرفات الجسدية والنفسية للفرد والتي تتطور نتيجة للتفاعل مع البيئة الاجتماعية والمادية، ومن هنا يُمكن استنتاج أن الصورة الذاتية هي صورة منعكسة لشخصية تتشكل من بيئتها.

3- تطور الصورة الذاتية:

هناك عدة أساليب فنية وتقنيات تساهم في تطوّر الصور الذاتية نذكر منها بإيجاز:

3-1- أسباب فنية:

على المستوى التقني، أدى انتشار مواد جديدة وطرق جديدة لتطبيق الألوان (خاصة في حالة الرسم الزيتي) إلى تحسينات كبيرة في الرسم واللون. علاوة على ذلك، فإن تحسين المرآة واستخدامها على نطاق واسع سهّل مهمة الرسامين في عمل البورتريه الذاتي (قبل ذلك كانت المرايا المحدبة منتشرة على نطاق واسع)، مما أدى إلى حدوث تشويه بصري من مركز الصورة إلى خارجها مما جعل الإدراك الدقيق للصورة المنعكسة نفسها صعبًا.[5]

3-2- أسباب ثقافية:

من أهم الأسباب أيضا ولادة منظور ثقافي مختلف عما كان سائدا، فالمركزية الفلسفية لدور الإنسان تولّد زيادة كبيرة في الاهتمام بالحساسية الفنية للوجه البشري، وملامح وجهه وخصائصه والعديد من التعبيرات والفروق الدقيقة مما ترتب عليه زيادة في إنتاج البورتريه، وبالتالي الاهتمام الثقافي بنفسية الشخص الذي يمثله وتحديداً الفنان نفسه، فقد افتُرض سابقا وخلال القرن السادس عشر دلالات لطبيعة علمية زائفة مثل نظريات علم الفراسة والسحر كأساس منهجي للبحث عن النفس البشرية، وبدلاً من ذلك في القرن التالي اتخذ الخطاب بعدًا علميًا أكثر بالمعنى الحديث للكلمة.[6]

3-3- أسباب اجتماعية:

من أكثر العناصر التي ساهمت في تمثيل الذات هو النظام الاجتماعي، لهذا انتقلت شخصية الفنان من بُعد حرفي بحت إلى بُعد فني إبداعي وثقافي أكثر وضوحًا، ويمكن القول بأن للفترة الزمنية الكبيرة والعامل الاقتصادي الأثر الكبير في هذا المنحى،لهذا كان الفنانون يرون أنفسهم منتمين إلى فئة الحرفيين، ولا يتم تقدير أعمالهم على أنها أعمال فكرية إبداعية.

ومع ذلك، منذ القرن الثالث عشر فصاعدًا أصبحت العلاقات الثقافية والشخصية بين الفنانين والمثقفين أكثر ارتباطا، ونتيجة لذلك بدأ ذكرهم أكثر فأكثر في الأعمال الأدبية في ذلك الوقت، وأشهر مثال على ذلك، تم ذكر "جيوتو" Giotto في الكوميديا الإلهية، وأصبح "ليوناردو دافنشي" أحد أشهر عظماء التاريخ ومتعدد الأوجه، كما أن العديد من الفنانين اكتسبوا مكانة فنية وعلمية كانت موضع تقدير المنظرين، وهكذا في غضون قرنين من الزمان أصبح للفنان مكانة اجتماعية حقيقية وأصبحت ممارسة توقيع المرء على أعماله ورسم نفسه أمرا عاديا.[7]

إن عملية تحرير الفنان من وظيفته الأصلية كصانع تتجلى في التطور الذي شهدته الصور الذاتية في عصر النهضة، بدءًا من التمثيلات الخجولة للرسام حيث يقصر نفسه على دمج صورته في عزلة على حافة

التكوين... وصولا الى تمثيل نفسه كموضوع وإعطاء كرامة مستقلة لصورته، وبدأ وجه الفنان وسيرته في إثارة اهتمام ممثلي النخبة الثقافية في ذلك الوقت كما أشار إليه "فاساري" في كتابه "حياة الفنانين" الذي يتناول سير أشهر الفنانين في عصره.[8]

4- امحمد إسياخم (1928-1985) (M'hamed Issiakhem)

4-1- حياته:

امحمد إسياخم رسام جزائري، يُعتبر أحد أهم الرسامين الجزائريين في القرن العشرين، تعرض في بداية حياته الى حادث خطير أدى الى بتر ذراعه اليسرى وتسبب في قتل شقيقتيه وابن أخيه،[9] بدأ إسياخم الرسم في سن مبكرة ثم التحق بمدرسة الفنون الجميلة حيث تتلمذ على يد محمد راسم وكبار الفنانين في ذلك الوقت، ثم انتقل بعد ذلك الى مدرسة الفنون الجميلة بباريس حيث واصل تعليمه الأكاديمي، لكن بعد تخرجه استطاع أن يصل الى أسلوبه الخاص ولمسته المتفردة التي طبعت جميع أعماله فيما بعد.[10]

في مسيرته ترك عدد كبير من اللوحات تتوزع مواضيعها بين الثورة والمرأة وبورتريهاتها والبورتريه الذاتي، لكن الأهم أن كل مواضيعه وأعماله نابعة من ذاته، ولعل الصدمات التي تلقاها في حياته ترجمت على القماش، تحصل إسياخم على العديد من الجوائز والأوسمة والتكريمات وأقام العديد من المعارض داخل الجزائر وخارجها وعرضت أعماله في اكبر صالات العارض في العالم، حيث واصل إسياخم العمل الى آخر أيام حياته حتى وهو تحت العلاج الكيمياوي من مرض السرطان، وبعد معاناة مع المرض وجلسات العلاج توفى سنة 1985[11].

4-2- أسلوبه:

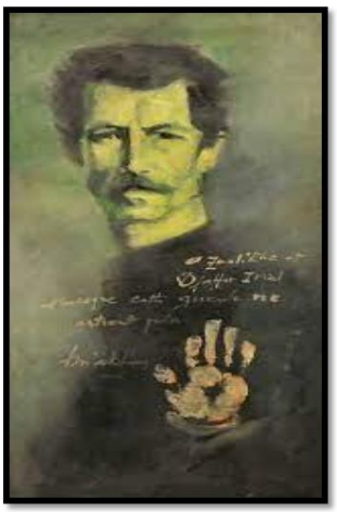
خلال مسيرته الفنية أنتج عددًا كبيرًا من الأعمال الفنية، انتقل فيها بين العديد من الأساليب بداية من فن المنمنمات والخزف ثم فن البورتريه، حيث رسم شخصيات بشرية متخيلة ومستوحاة من واقع بيئته المباشرة وذكرياته والعديد من مصادر الإلهام الأخرى، إن الشخصيات التي يتخيلها غالبا ما يشكلها على صورة جسده المبتور وعقله المعذب ومأساته،حاول محمد إسياخم -دون وعي- تجسيد كائنات بوجوه مجردة من التعبير وأجساد مشوهة ونفوس معذبة، كما أنتج أعمال ذات طابع اجتماعي وسياسي وتاريخي تخدم هويته الجزائرية وثقافته البربرية.[12]

بالرغم أن معظم إنتاجاته كانت لوحات زيتية على القماش، إلا انه استعمل وسائل وخامات أخرى في أعماله فرسم بالحبر والغواش والرصاص والفحم واستخدم تقنية الكولاج والعديد من التقنيات المختلطة الأخرى، ليعبر عن ألمه ومعاناته ورغباته وأحلامه وأوهامه، تتميز لوحاته بألوان جريئة ودرامية وضربات للفرشاة مندفعة ومعبرة وأكثر ضبابية على وجه الخصوص، والتي أصبحت السمة المميزة لأعماله فيما بعد،إن مساره الفني غني وكثيف وأعماله تكشف عن رسام موهوب ومتفرد كما تكشف مراحل حياته المختلفة[13].

يُلاحظ كذلك أن حياة إسياخم تشبه حياة الفنان "ليوناردو دافنشي" فهما عاشا نفس الحالة النفسية فـ:"دافنشي" حُرم من ابتسامة أمه وهذا ما جعله يوظفها في بعض لوحاته كـ:"الموناليزا"، واسياخم حُرم من وجه الأم الذي لا يذكره جيدا وهذا ما تجلى في بعض أعماله، وهنا نستذكر لوحة "الجراح" (1972) التي جاءت بتقنية زيت على قماش 65x 50 سم والتي رسم فيها امرأة لم تكن ملامحها ظاهرة لأنه لم يتذكرها جيدا، هذا ما جعله يرسم علامات أخرى على اللباس الذي ترتديه، وهنا المتلقي لم يلاحظ تلك الفروقات فجعلته يعيش نفس الحالة التي مر بها الفنان من توتر وقلق وعدم التركيز فكانت طفولته وحنينه لأمه وذكرياته المؤلمة ركيزة وطاقة واندفاع لأعماله الفنية.

كذلك حملت إنجازاته رموز تشكيلية وفلسفة فنية لا يمكن للمتذوق العادي أن يحللها فهو يؤول دائما لتغيير الملامح (تشويهها)، إن لوحاته مشبعة بالإبداع والتميز لامتلاكه حسا فنيا للألوان والأشكال التي كان يضعها فتميزت بالتشابك والتنافر في الأشكال وعدم الوضوح، ومن مميزات الفنان أيضا أنه كان يخرج من العالم المعاش إلى العالم الافتراضي فالفنان كان مختلفا عن البقية لأنه لا يقلد الأعمال الفنية بل كان يصور ويشكل جمالا فنيا جعلته ذا بصمة تشكيلية أوصلته إلى العالمية.

5- تحليل لوحة: Autoportrait II:



M'hamed Issiakhem

- المصدر: *Collection Zoulikha et Djaâfar INAL*

البورتريه الذاتي في الفن التشكيلي قراءة سيميولوجية للوحة "Autoportrait II" :للفنان أمحمد إسياخم

كان الجمع والمزج بين الألوان الذي فعله اسياخم مفاجئًا وجريئًا بشكل غير عادي، لهذا أُوجد نوع من عنف التناقضات، ووصلت إلى حيث لم يجرؤ سوى عدد قليل من الرسامين في عصره إلى ممارستها، في لوحاته الأخيرة أصبحت الألوان قاسية عاكسة التوتر والمعاناة الداخلية، فقد يبدو اللون الغامق فاتحًا أو العكس من حيث الدرجة اللونية سيظل اللون أضعف أو أقوى اعتمادًا على الألوان المجاورة.

لا يوجد سوى ثلاثة ألوان أولية في الطبيعة، الأصفر والأحمر والأزرق، والتي يتم مزجها بلونين إثنين، ليشكل ثلاثة ألوان ثنائية أخرى: البرتقالي والأخضر والبنفسجي، هذه الألوان الثنائية تصل إلى أعلى درجة سطوع لها كلما اقتربت من اللون الأساسي الثالث غير المستخدم في المزيج، وهي الطريقة التي تظهر بها الألوان التكميلية التي يمكن أن تتحقق عن طريق التجاور، ولكن إذا تم تجميع ألوان متشابهة معًا بألوان مختلفة، فلن يكون هناك تباين فقط بسبب الاختلاف في الشدة ولكن أيضًا التناغم.

اللونان الأصفر والأخضر مكملان ويرمزان إلى المشاعر الإنسانية الشديدة، أراد اسياخم من خلال استخدام هذه الألوان إظهار المشاعر البشرية الرهيبة، ليعبر عن الشعور بالضيق في استخدام مزيج من الأصفر المحمر مع الأخضر والرمادي.

أما اللون الأصفر، وهو اللون الذي استخدمه كثيرًا فقد يعني السطوع الذي كان يحفزه وفي أحيان أخرى قد يمثل الذبول والوحدة، أيضا كان استخدام الأبيض والأسود ضروريًا للحصول على نغمات مضيئة أو داكنة، ان الأسود المطلق غير موجود في الواقع لكنه مثل الأبيض موجود في جميع الألوان تقريبًا ويشكل مجموعة لا حصر لها من الرمادي.

ولعلّ لتقدم الفنان في السن ومع مرضه الشديد الاثر الكبير في استخدام الألوان الكثيفة التي قد تكون مساعدة في ابراز لحظات الهشاشة، وبهذه الطريقة يمكننا القول أن الألوان -بالإضافة إلى التعبير عن مشاعر من يستخدمها- لها أيضًا شخصية علاجية، وقد كانت الألوان مهمة جدًا لاسياخم لدرجة أنه يمكن للمرء أن يقول أنه يلون نفسه ويصبح جزءًا لا يتجزأ من عمله.

في منتصف السبعينيات بدأ اسياخم في استخدام تقنيات جديدة وبدأ في إدخال اللون الأحمر على البورتريهات التي كان يرسمها، وأصبحت الوجوه تتميز عن الخلفية لتكون بارزة وحاضرة ويصبح الضوء أكثر كثافة وليبدو لنا بأن النظرة تحدق في اللانهاية.

نجد أن اللون السائد في اللوحة هو الأخضر بدرجاته المختلفة، والذي يمكنه التعبير عن الجنون والحدّة والحماسة والتغلب على الحدود، ويرتبط اللون الأخضر أيضًا باللمعان والفرح والسطوع والانعكاس والتوسع والتحرك نحو الجديد والحاجة إلى تحرير الذات من الصراع وإيجاد مخرج، وقد يشير في بعض الأحيان إلى وضع حياة محفوف بالمخاطر.

التمثيل الايقوني/ الخطوط الرئيسية:

اللوحة تُبين وجه الفنان محمد اسياخم وهو يتوسط التكوين وينظر مباشرة نحو المتلقي، الوجه نحيف ينقل صورة الفنان في منتصف العمر، في الجزء السفلي من اللوحة نجد يده مطبوعة باصبع السبابة المبتور من جراء الحادث الذي تعرض له، وهذه التقنية _ طباعة اليد على اللوحة_ كثيرا ما استعملها في لوحاته، في هذه الفترة ظهرت ضربات فرشاة صغيرة ناعمة حول الكتفين والرأس، وأحيانًا غزت الشكل، وهناك ضباب يتشكل حول التكوين.

أصبحت وحدات اللون الصغيرة مندمجة مما يخلق حركة مرتجعة معينة في الخلفية التي يظهر منها الوجه، ثم يتم تنظيم الخلفية في موجات لونية توحي بالعمق، والذي يبدأ في الانحناء تقريبًا حول الوجه، مما يشير إلى انبعاث طفيف لأشعة الضوء، في بعض الخلفيات يتم التعبير عن الأشكال الهندسية مثل المربعات والدوائر واللوالب، ويمكن القول أنه من خلال تنظيم الفضاء هناك تخارج للفضاء الداخلي في محاولة لإعادة تنظيمه.

3 الموضوع:

علاقة اللوحة بالعنوان

عنوان اللوحة هو "رسم ذاتي 2" ، **"Autoportrait II"** ، وذلك لأنه ثاني بورتريه ذاتي يرسمه الفنان بعد البورتريه الذي رسمه سنة 1949 في شبابه، أي انه يوجد حوالي 27 سنة بين العملين، وهناك بورتريه ذاتي ثالث رسمه سنة 1985 أي في آخر أيام حياته حين كان يعاني من السرطان.

الوصف الأولي لعناصر اللوحة:

اللوحة تبين وجه الفنان يقابل المتلقي بنظرة جادة ووجه نحيل اما وضعية كتفيه فهي مائلة حيث نجد الكتف الايسر في المقدمة، ولو أردنا مشاهدة اللوحة وتقسيمها الى مستويات سنجد ان المستوى الأول هو اليد اليمنى للفنان المطبوعة في مقدمة اللوحة، تليها كتابة بالفرنسة (À Zoulikha et DjaffarInal puisque cette gueule ne m'appartient plus)، وفي المستوى الثالث وجه الفنان ثم جسمه وفي المستوى الأخير الخلفية الضبابية، وتُحيلنا عبارة "إلى زليخة وجعفر إينال لأن هذا الوجه لم يعد لي" إلى عهد الصداقة ما بين الفنان والعائلة السالفة الذكر التي لا يخفى علينا دورها الكبير في امتلاك وحفظ العشرات من لوحات الفنان منذ صداقتهما الأولى، فالعمل الفني مُهدى إلى كليهما كنوع من الميراث ودلالة عن الهجر الذاتي للروح التي أصبحت مقربة من كلاهما، فالعبارات المصاحبة لعمله الفني زادته عُمقا في المضمون وكانت بمثابة توجيه محدد لعلاقة عمله الفني ومضمونه مع الاخر.

ثانيا: بيئة اللوحة

الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة. أي الى أي الاتجاهات الفنية تنتمي والسياق السوسيو ثقافي للوحة والوعاء التاريخي الذي وردت فيه.

في معظم لوحات إسياخم نجد شخصيات معذبة، تائهة، تنظر نحو الفراغ، وبالرغم ان لإسياخم أسلوب خاص في الرسم إلا انه تأثر بالحداثة الأوروبية فنرى تأثير ما بعد الانطباعية والتعبيرية الألمانية، في أحيان كثيرة صور الفنان معاناة البشر، الحيرة، الشتات، الحرب، الموت، الأرامل قساوة الحياة، الحزن... الى غير ذلك من الموضوعات التي تميز المذهب التعبيري، إن اللوحة رسمت من طرف فنان يحمل هموم وطن بماضيه ومستقبل ويحمل عذابات شخصية ويحمل على عاتقه مهمة وعي، ونرى كل ذلك من حلال النظرة الجادة والوجه النحيف الشاحب وبصمة اليد المشوهة.

2 علاقة اللوحة/ الفنان

أي علاقة اللوحة بالتاريخ الشخصي لصاحبها

اللوحة رسمها الفنان سنة 1976 وهو في سن 48 سنة في هذه الفترة من حياته عرف استقرارا ونضوجا ويبدو ان رحلته الاستكشافية في الفن قد قاربت على نهايتها وأصبح أسلوبه أكثر اتضاحا وثباتا، صور إسياخم الذاتية هي نتيجة فحص دقيق لنفسه، وفي كثير من الأحيان كانت هذه الأعمال هادفة إلى تحديد أوقات مهمة في حياته، في اللوحة بورتريه ذاتي بقبعة رمادية حيث تنتشر الدهانات السميكة على القماش، إنها واحدة من أشهر صوره الذاتية "بضربات فرشاة إيقاعية ودوائر منتظمة وجديدة تم جلبها من ذخيرة التعبيرية، ومن الممكن أنه يؤكد في كل صورة ذاتية على الحاجة المستمرة لاستكشاف جوانب الأنا الخاصة به، في بحث مستمر عن هويته. لم تكن لوحة رسمه هي المرآة التي استجوب فيها نفسه فحسب، بل كانت أيضًا مختبرًا، مجالًا للتجارب، تبنى فيه تقنيات تستند إلى المشاعر التي اختبرها في كل مرة جرب فيها اسياخم أسلوبًا جديدًا، كان يفعل ذلك على وجهه. خدمته صوره الذاتية في تحسين البيانات المكتسبة أو التجارب الشخصية، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمظهر، حيث يضيع معظم الوقت في الفراغ والألم.

ثالثا: القراءة التأويلية، أو القراءة التضمينية

في هذا المستوى تتلخص غاية التحليل السيميولوجي، وحسب بارت فان جوهر الدراسة السيميولوجية هو الكشف عن المدلول والإيحاءات والمعاني المتخفية من ورائها أي المدلول والرسالة الحقيقية التي تود الصورة إيصالها.

في هذه اللوحة نرى أن تشكيل شخص الفنان "إسياخم" قد جاء وسط التكوين العام للعمل الفني، حيث كانت نظرة إسياخم موجهة مباشرة إلى جمهوره. موقفه هادئ، بالرغم من أن عينيه الشاحبتين تحدقان في المشاهد وتنظران إلينا بكثافة مع حواجبه التي تشير إلى قلق معين، ربما بسبب الالام التي اصابته.

الرسام ساكن ولكن يبدو أن لحيته وشعره وخلفيته تتحرك بسبب الموجات المنحنية والقطرية التي توحب بالحركة في العمل.

تجدر الإشارة أيضًا إلى أنه على عكس الصور الشخصية الأخرى التي يظهر فيها بمظهر أكثر إهمالًا، يظهر إسياخم في هذه اللوحة بمظهر أنيق يثير الاعجاب من أجل ترك انطباع جيد والتعبير عن الشخصية القوية.

وقد كان إعداد هذه الصورة الذاتية مكثفًا للغاية حيث كان رسم البورتريه ذو أهمية كبيرة لاسياخم، لأنه على عكس موضوعية التصوير ليسمح بالتعبير عن عالم داخلي يُظهر للناس أن هناك شيئًا بداخلهم يتجاوز ما يمكن أن يكشفه المصور بكاميرته. ورسمه لنفسه ليس فقط لإعطاء شكله الخاص لشخصيات ذاتية فقط، ولكن للتعبير عن الازمات.

بعد تشوه جسمه، تتزايد عملية الاضطراب الداخلي الذي يظهر بشكل أو بآخر من خلال أعماله، ولعل رسمه لذاته كان كمحاولة منه للاستيعاب والتعايش.

في هذا العمل ركز بشكل كامل على نفسه، محاولا أن يستأنف عمله من خلال صورة شخصية عكست وضعه الداخلي لتصبح صوره الذاتية انعكاسًا لعالم داخلي يعكس تعبيرًا خامًا عن نفسه، لعله رسم نفسه كعامل علاجي، حيث أن الصور الموضوعية حتى دون إدراك أهميتها العميقة فقد شكلت مشاعره وجعلت شخصياته الداخلية أقل تهديدًا، لم يسعى إسياخم في كل صورة ذاتية للحصول على اعتراف خارجي فحسب، بل كان يبحث عن لقاء داخلي.

بورتريهات إسياخم الذاتية الثلاثة إسقاطات لنفسه رسمها في أهم ثلاث محطات من حياته، أين يقف إسياخم من خلفية لوحاته ليسعى لفهم نفسه، ففي معظم صوره الذاتية تكون الخلفية أحادية اللون مما يسمح بتركيز كل الانتباه على الشكل، لتظهر هذه أحيانًا وفي أوقات أخرى تقريبًا وهي تندمج في الخلفية قد يكون التقاط إسياخم لهذه الصورة لأسباب مختلفة لعلّ أحدها: الحاجة إلى ممارسة فنية لتحسين التقنيات. وهو ما يرمي به إلى تقدير نفسه والبحث عن هويته بأسلوب خاص.

على الرغم من أنها كانت في فترة جسدية شديدة (معاناة) تعكسها الخلفية محايدة وغامضة، تمتزج مع الشكل الذي لا يزال غير متمايز.

بالنظر إلى الصور الذاتية، فإن ما يلفت انتباهنا على الفور هو عيونه. لقد صورهم بأمانة ووضوح على عكس بورتريهاته الأخرى إذ كان لديه عيون لم تثبت على أي شيء، لكنها احتضنت كل شيء ويبدو أنها ضائعة في اللانهاية ، عين مخترقة ، ملتهمة ، صادقة وفارغة؛ يبدو أنها منفردة حقًا لكل إنسان الحقيقة

عيون إسياخم في معظم البورتريهات هي نفس لون الخلفية تظهران الخوف والألم ويبدو أنهم يتجنبون الحوار مع المشاهد،ومنه تجنب الاتصال مع بعضنا البعض وهذه المرة أكثر تفصيلاً وتفصيلاً.

رابعا: نتائج التحليل

وهي الحوصلة التي نخرج منها بعد دراستنا لمختلف خطوات التحليل السابقة

من خلال دراستنا لمختلف عناصر لوحته التي أنتجها إسياخم سنة 1967 نصل الى الحوصلة التالية:

- إن أعمال إسياخم في مجال البورتريه الذاتي تعكس شخصيته بشكل مباشر
- إن هذا العمل يبين مرحلة مهمة في حياة الفنان
- باليتية ألوان الفنان التي استخدمها في البورتريه تنقل حالته المزاجية
- البورتريه عند إسياخم بمثابة التاريخ لحياته الخاصة
- الكتابة على اللوحة غالبا ما استعملها ليضيف معنى لغوي إضافة الى المعنى البصري

خاتمة:

يتجلى لنا تطور أسلوبية البورتريه الذاتي في النصف الثاني من القرنين الخامس عشر والسادس عشر والذي انعكس على تعزيز مكانة الفنانين الاجتماعية، وقد كان هناك تطور مهم للصورة الذاتية كنوع مستقل، وفي كثير من الأحيان يتم تنفيذ الصورة الذاتية بهدف إظهار الدور الاجتماعي والثقافي للفنان، حيث كان الفنان هو بطل العمل الفني. ومن المحتمل أن يكون هذا النوع من الاستقلال قد افتتحه جان فوكيه الذي تم الاحتفاظ بصورته الذاتية المستقلة في ميدالية في متحف اللوفر، بتاريخ 1450، وبالتالي تعتبر أول صورة ذاتية في التاريخ، ولاشك أن أمحمد إسياخم هو الآخر قد استلهم رؤيته الجمالية للبورتريه الذاتي تحت وعاء التجريب المدروس الذي ينم عن مدى وعي الفنان بفلسفة عمله الفني، والتي قوامها جملة من الانعكاسات و المؤثرات المصاحبة لحياته.

كذلك تبدو دراسة وتشكيل البورتريه الذاتي في تجربة إسياخم فريدة من نوعها عن باقي التجارب الفنية الأخرى لزملائه الفنانين الجزائريين على غرار ما أنجزه محمد تمام ومن بعده من الفنانين الآخرين، حيث كانت تجربته نابعة من صلب الألم والعمل معا، وهو ما لمسناه في عمله الفني محل الدراسة، أين يتراءى لنا بحثه عن مكامن دلالة الألوان وعلاقتها بأسلوبيته المنفردة والتي تعكس تجربته المتعلقة أساسا بالشق الاجتماعي والنفسي الذي عاشه الفنان.

- هوامش:

[1] Chênevert, Denis, Geneviève Jourdain, and Christian Vandenberghe. "The role of high-involvement work practices and professional self-image in nursing recruits' turnover: A three-year prospective study." *International Journal of Nursing Studies*, 2016, p 54.

[2] مرفت كامل عطا الله، الرجل كعنصر تشكيلي في فن الجرافيك الحديث، (رسالة ماجستير)، إشراف: منى أبو النصر، كلية الفنون الجميلة، القاهرة، 2002،ص 88.

[3] الن باسز، تر: ياسين طه حافظ، يوميات رامبرانت، دار المدى، ط 01، العراق، 2016، ص 195، 199.

[4] أحمد حسين إبراهيم وصيف، فلسفة التمرد و أثرها على فن البورتريه عند بيكاسو، رسالة مقدمة لقسم الغرافيك بكلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة، 1996، ص 23.

[5] Carrasco, Maria Isabel Bonilla, and Maria Carmen Solano Ruiz. "Perceived self-image in adolescent idiopathic scoliosis: an integrative review of the literature." Revista da Escola de Enfermagem da USP, 2014, p 54.

[6] Crocker, Jennifer, Marc-Andre Olivier, and Noah Nuer. "Self-image goals and compassionate goals: Costs and benefits." *Self and identity*, 2009, p 119.

[7] Steele, Claude M., Steven J. Spencer, and Michael Lynch. "Self-image resilience and dissonance: the role of affirmational resources." Journal of personality and social psychology , 1993: p 255.

[8] Ref, p 256.

[9] Achour chourfi, Le livre des peintres algériens: dictionnaire biographique, Éditions Anep, Algérie, 2004, p 136.

[10] حمزه تربكي، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة واشكالية التلقي في الجزائر ، (أطروحة دكتوراه)، تحت إشراف: أ.د. حيفري نوال، كلية الأدب العربية و الفنون، جامعة مستغانم، الجزائر ، 2021/ 2022، ص 50.

[11] Benamar Mediene, M'hamed Issiakhem Ma main au feu... Portrait à l'encre, edition casnah, Algérie ,2022, p 19.

[12] المرجع نفسه، ص 51-52.

[13] تربكي حمزة. الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة. سيميائيات. 2021. مج. 17، ع. 1، ص 193.

- قائمة المصادر والمراجع:

1 Achour chourfi, Le livre des peintres algériens: dictionnaire biographique, Éditions Anep, Algérie, 2004.

2 Benamar Mediene, M'hamed Issiakhem Ma main au feu... Portrait à l'encre, edition casnah, Algérie ,2022.

3 Carrasco, Maria Isabel Bonilla, and Maria Carmen Solano Ruiz. "Perceived self-image in adolescent idiopathic scoliosis: an integrative review of the literature." Revista da Escola de Enfermagem da USP, 2014.

4 Chênevert, Denis, Geneviève Jourdain, and Christian Vandenberghe. "The role of high-involvement work practices and professional self-image in nursing recruits' turnover: A three-year prospective study." *International Journal of Nursing Studies*, 2016.

5 Crocker, Jennifer, Marc-Andre Olivier, and Noah Nuer. "Self-image goals and compassionate goals: Costs and benefits." *Self and identity*, 2009.

6 Steele, Claude M., Steven J. Spencer, and Michael Lynch. "Self-image resilience and dissonance: the role of affirmational resources." Journal of personality and social psychology , 1993.

7 أحمد حسين إبراهيم وصيف، فلسفة التمرد و أثرها على فن البورتريه عند بيكاسو، رسالة مقدمة لقسم الغرافيك بكلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة، 1996.

8 ألن باسز، تر: ياسين طه حافظ، يوميات رامبرانت، دار المدى، ط 01، العراق، 2016.

9 حمزه تريكي. الخطوات المنهجية في التحليل السيميولوجي للأعمال الفنية المعاصرة. سيميائيات. مج. 17، ع. 1، 2021.

10 حمزه تريكي، بنية اللوحة التشكيلية المعاصرة واشكالية التلقي في الجزائر، (أطروحة دكتوراه)، تحت إشراف: أ.د. حيفري نوال، كلية الأدب العربية و الفنون، جامعة مستغانم، الجزائر، 2021/ 2022.

11 مرفت كامل عطا الله، الرجل كعنصر تشكيلي في فن الجرافيك الحديث، (رسالة ماجستير)، إشراف: منى أبو النصر، كلية الفنون الجميلة، القاهرة، 2002.

Ilyas Farah

Title: Subjectivity in the works of the Algerian plastic artist M'hamed Issiakhem

A Thesis Submitted for the PhD Degree in Arts and Culture

Abstract:

Subjectivity in art is one of the important aspects in the field of artistic creativity, and this tendency soon dominated the artistic achievements of modern and contemporary art later, and soon this tendency extended widely to affect the works of artists from around the world, and Algeria is not immune from this intellectual artistic extension, as the local art scene has known paintings representing the personal drawings of a number of pioneering artists, and the Algerian artist M'hamed Issiakhem is the most famous in terms of the emergence of his personality in his subjectivity. Therefore, our approach to his artistic career was carefully studied, and the aim of our study of his style and technique in building his self-portraits is to highlight the beauty of his subjective subjects, in addition to trying to present his work according to a modern artistic analysis that takes into account the spiritual context in which his artworks are received.

In this study, we have relied on three approaches (descriptive, historical, and semiological) to understand the chapters of this topic, in addition to the semiological approach in the analysis of works of art. Through this study, we reached the most important results related to the critical and philosophical thought of the artist, as well as the psychological dimension that is evident through his lines and colors in his personal representations. Perhaps the most important thing we discovered during this study is the psychological reflections of the artist on his artwork, which is a common occurrence that we have discovered with many leading artists.

- **Keywords**: Plastic art, Subjectivity in art, Portraiture, Algeria, M'hamed Issiakhem.

Supervisor: Dr. Manel Kedouah: University of Constantine3-Salah Boubnider

2024/2025