الرمز والهوية في أعمال نور الدين تابرحة

Symbol and identity in the works of Noureddine Taberha

عاشور نعيمة[1]*، جمال مفرج[2]

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

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

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

ملخص:

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

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

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

Abstract:

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

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

* **المؤلف المرسل**

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

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

1. مقدمة:

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

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

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

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

وهذا ما يدعونا إلى طرح التساؤل الرئيسي التالي:

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

وللإجابة عن هذه الإشكالية قمنا بربطها بالفرضيات التالية:

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

وتكمن أهداف هذا البحث في الآتي:

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

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

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

2. دلالات المفاهيم الأساسية للبحث:

1.2 تعريف الهوية:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 تعريف التراث الشعبي (الفولكلور)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 تعريف الرمز والرمزية

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

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

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

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

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

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

3. الإطار النظري والتغطية المعرفية لمكونات البحث

1.3 تشكيل الرمز الفني في الفن الإسلامي:

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

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

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

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

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

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

2.3 فنانو الرمز الجزائريون:

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 الوعي بأهمية الرمز لدى الفنان تابرحة

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

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

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

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

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

قام تابرجة بطرح أفكاره بشكل معاصر، لكن روح لوحاته مستمد من رموز بيئية مرسومة ومنقوشة ومنحوتة بطريقة أثرية مبعثرة كان يستجمعها ويشبعها بعبق التاريخ في محاولة منه لاسترجاع الصورة الخفية للذاكرة الجمعية والفردية لديه، فهو يعتقد أن الثقافة المحلية أو بالأحرى التراث المحلي إن لم يتطور بالتجربة الإنسانية فقد يضمحل.

4. الإطار التطبيقي وتحليل العينات

1.4 تحليل العينة (1)

تمثل هذه العينة الشكل رقم (1).

الشكل رقم (1)

المصدر: نور الدين تابرحة، من مجموعة "توقيعات روحية"، 2021/2020

- إسم الفنان : نور الدين تابرحة
- عنوان العمل: من مجموعة "توقيعات روحية"
- سنة الإنجاز: 2021/2020
- الخامة والتقنية: أكريلك على الخشب
- المقاسات:28 سم **x68**سم

1.1.4 الوصف:

يصور الفنان نورالدين تابرحة في هذه اللوحة أشكالا هندسية بخامات مختلفة موزعة في فضاء اللوحة يتخلل خلفيتها اللون الأزرق بتدرجاته القاتمة والفاتحة بالإضافة إلى وجود دائرة تتوسط العمل الفني من الجهة العلوية، و هي أشبه ما تكون بمركز ثقل العمل، كما

يلاحظ أن ثمة نقوش وحفر داخل الأشكال الهندسية بألوان صفراء نحاسية وفضية، ومن جهة أخرى نلاحظ في الجهة اليسرى من العمل الفني وجود خمس دوائر(نقاط) في وسط شكل ذي لون أحمر نحاسي وثلاث مماثلة لها في النصف الأعلى تحت الدائرة الكبيرة المرسومة باللون الأصفر النحاسي،كما توجد دائرة صغيرة أقل بكثير من الدائرة الكبيرة على يسار اللوحة تعلو الشكل الهندسي المنقوش، ويعلو اللوحة شكل مستطيل في وضعية أفقية لونه فضي، وتوجد في نهايته السفلية دائرة كأنها رأس أسد يقسم اللوحة إلى نصفين من الأعلى إلى الأسفل. وعلى يمين اللوحة مباشرة نلاحظ وجود مستطيل عمودي التركيب يحتوي على دوائر بيضوية الشكل مما يخلق نوعا من التوازن بينه وبين النقطة الفضية المبلورة المتواجدة على يسار اللوحة.

2.1.4 التحليل:

تميزت هذه اللوحة الفنية بتناسقها الرمزي وشكلها الجديد، حيث وظف فيها الفنان أشكالا بصرية تخاطب المتلقي بإيحاءات فنية تشكيلية ممتعة سواء من الناحية التقنية أو الأدائية، وهي أشكال تستمد رمزيتها من الفن العربي الإسلامي كون الأسس والعناصر الفنية فيها تضاهي العناصر التشكيلية في العمارة الإسلامية.

يحاول الفنان في هذه اللوحة إبراز جمالية الشكل والأداء ليخلق نوعا من التوازن من خلال التوزيع المحكم للأشكال بأسلوبية معاصرة وطابع زخرفي جديد يحاكي واقعه المعيش.إن تنوع الأشكال داخل اللوحة خلق نوعا من الحركة المتأنية الهادئة المتناسقة جدا مع الخلفية الزرقاء، ومن المعلوم أن اللون الأزرق عموما هو لون الشفافية الذي تقدمه الطبيعة كمظهر عام كالهواء والماء والسماء، وهو يعدّ من بين الألوان كلها الأكثر تجريدا، فهو قائم بذاته و يعتبر لون البحث عن الحقيقة المتحجبة[39].

إن الأشكال الهندسية التى تتمتع بها هذه اللوحة للفنان تابرحة ترتكز في الأساس على إعطاء القيم الفنية الجمالية للوحة داخل فضاء يختزل الأشكال ويغيّرها من النحو المقروء إلى النحو غير المقروء ومن الطبيعة إلى التجريد، ولذلك فإن الرمزية التى تولّدها هذه اللوحة لها أكثر من دلالة، ذلك أن العلاقة القائمة هنا تلخص التجربة البيئية التى عاشها نور الدين، وحتى الكتابات والمنقوشات تظهر كأنها مرجع تاريخي جزائري قديم لما كان عليه الإنسان في العصور البدائية والرموز التي كانت تمثل حياته التواصلية اليومية آنذاك.

تميزت البنية اللونية داخل فضاء اللوحة بالسيادة للون الأزرق الذي يظهر غالبا بدرجة واحدة، إلا أن صفته العاتمة تتجلى وتصبح أكثر وضوحا باقترابها من حواشي الأشكال التي تتواجد في عمق اللوحة، أما بروز الدائرة في وسط أعلى اللوحة بلونها النحاسي الأحمر والمنقوشة بأحرف قرآنية فيجعلها تبدو كأنها زخرفة خطية على أعلى القباب الإسلامية؛ وفي ذلك رمز للاستمرارية والتجديد،بينما يرمز القرص الذي يحمل رأس حيوان(أسد) الذي نراه في الأعلى، كما هو شائع، إلى "القوة، والشجاعة، والشمس والخلود، والزمن"[40]، كما يرمز كذلك ويدل على الحيوية وتجسيد السلطة القائمة.

وتحت الدائرة المركزية العلوية مباشرة وفوق خط المنتصف نلاحظ تواجد ثلاث نقاط باللون الأصفر النحاسي تعبر عن الاستمرارية في الحياة التى تكاد ترى بصريا من داخل المربع الأصفر الذي يحوي أشخاصا ذوي رؤوس تمثل رمز الشمس والحياة والنور. والمربع في المبادئ الإسلامية يعبّر عن الرقعة الترابية الأرضية المبسّطة، كما يعبّر كذلك عن الدلالة المركزية للكعبة الشريفة، ووجود أشخاص داخل المربع يبدو دليلا على الحدود العرقية والعقائدية التي تربط الإنسان بأسرته لتتوسع وتشمل مجتمعه ومحيطه.

كما نلاحظ على يمين المربع مستطيلا فضّي اللون عليه نقوش ترمز لثلاث نساء متحجبات كأنهن يؤدين شعيرة من شعائر الله هي الصلاة وهن يقفن جنبا إلى جنب مشكلاّت بذلك أقواسا صغيرة مثل الأقواس الموجودة داخل المساجد دلالة على الجمال والنظام داخل الشكل.إن المربعين ذوي الأحجام الكبيرة في وسط اللوحة، اللذين يجعلان من التكوين موحدا ويخلقان الاتزان والوحدة في العمل الفني، يحويان رموزا أشبه ما تكون بالطلاسم أو التمائم؛ بعضها يرمز إلى الأجناس المختلفة من رجال ونساء وأطفال، وبعضها الآخر يدل على السمات التراثية من عادات وتقاليد وخرافات تربط المجتمع بأصله وتذكره بتاريخه الديني والاجتماعي العريق.

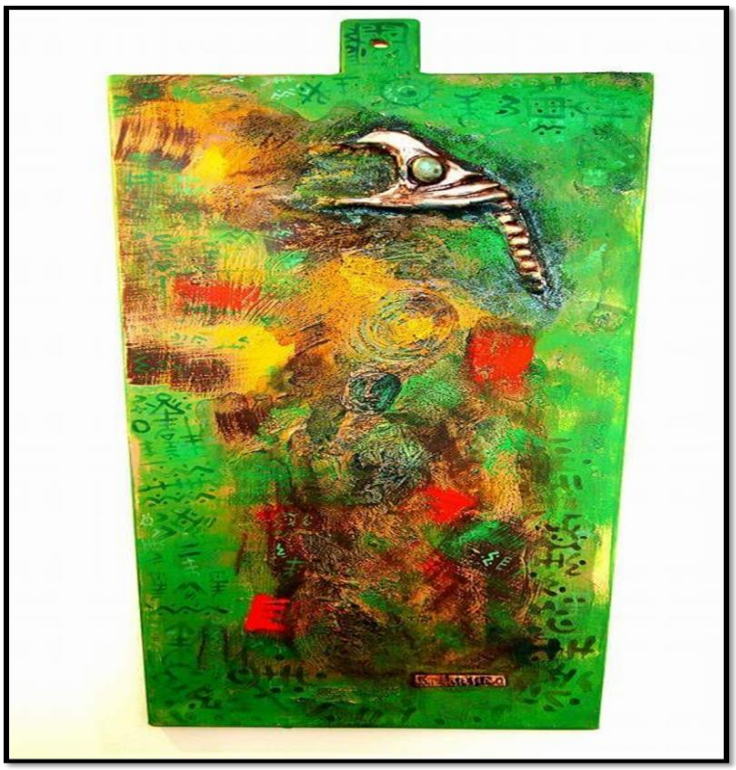
وإضافة إلى تحقيق عناصر التنظيم لأبعاد جمالية هي تضاد وتباين الألوان بينا لأزرق والأصفر والبرتقالي النحاسي، فإنها جعلت الأشكال تبدو ظاهرة بصفة ثابتة وتخلق الضجة في قلب اللوحة.

هذا، ويظهر لنا الإيقاع في اللوحة من خلال الانتقال من عنصر إلى عنصر ومن شكل إلى آخر بين الرموز الإيحائية وبين بريق الألوان على أسطح الأشكال، مما خلق نغمة موسيقية هادئة توحي بعمقها وتوازنها، وتولّد من التكوينات التي تمتاز بالتنوع الشكلي واللوني الانسجام في رحم الجمال الذي أراد الفنان أن يعبّر عنه ويتقاسمه مع الآخرين.

2.4 تحليل العينة (2)

- تمثل هذه العينة الشكل (2).

الشكل (2)



المصدر: نور الدين تابرحة، من مجموعة "أوراسيا"، 2017.

- اسم الفنان: نور الدين تابرحة
- عنوان العمل: من مجموعة "أوراسيا"
- سنة الإنجاز: 2017
- الخامة والتقنية: اكريليك على الخشب
- القياسات: 40**x30** سم

1.2.4 الوصف:

لوحة فنية خضراء شاسعة مستطيلة الشكل عمودية الوضع يتخللها شكل الحيّة(الأفعى) بفم مفتوح وعين خضراء مستوحى لونها من الانعكاس الناتج عن سطح اللوحة، وجزء من جسدها على شكل دوائر متصلة ببعضها البعض تميل إلى الانحدار

بالاتجاه السفلي. نلاحظ على اللوحة غلبة اللون الأصفر الممزوج باللون البرتقالي الذي يميل إلى البنّي نزولا إلى أسفل اللوحة مع وجود ضربات باللون الأحمر والأخضر المشعّ، وهذا الأخير موزع لدينا بشكل أساسي في العمل من الأعلى حتى الأسفل مع وجود بعض الرموز والطلاسم باللون البني المتمركزة أغلبها في الجزء السفلي من اللوحة.

2.2.4 التحليل:

إهتم الفنان في هذا العمل بتوزيع العناصر التشكيلية بطريقة فكرية من خلال إبراز العنصر الأساسي وبشكل لافت، فالموقع الذي يتخذه رأس الحيّة يبدو كنقطة جذب تحقق التكامل والوحدة في العمل الفني. اتخذ الفنان الحية رمزا مزدوجا للخير والشر، وباعتبار أن الحيّة ترمز إلى الخصوبة في الحضارات القديمة فإنها قد تكون لدى الفنان رمزا للتجديد أيضا.

وقد يكون وضع الفنان للحيّة في أعلى اللوحة دلالة على الملك الحاكم الذي يحوي السلطة والنزاهة من جهة، أو التجبر والغطرسة، من جهة أخرى، فهي –الحية– رمز القوة بحركاتها الملتوية، فهي تقدم الخير على هيئة حقيقة، والشر على هيئة سمّ. وبعبارة أخرى، هي رمز للقوى السلبية والإيجابية التى تحكم هذا العالم. والملاحظ أن جسم الحيّة غير مكتمل، وهو ممثّل بسلسة من النقاط البلورية فضية اللون لينغمس في نهايته داخل عمق اللوحة كأنه يوحي بالزوال والاضمحلال لأن الأبدية لله عز وجل.

داعبت ريشة الفنان باقة من الألوان المتناسقة تمخّض عنها عالم فسيفسائي يبدو للوهلة الأولى كأنه معادلة إلكترونية يصعب حلها، لكن سرعان ما ينقشع الضباب ونجد المفتاح الذي يفتح الباب الذي يطلّ على هذا العالم الذي يحمل الكثير من الإيحاءات. لا توجد في اللوحة مسافات بين الشخوص المتباينة الجنس؛ إذ توجد ثلة هي أشبه بالنساء وجمع هو أشبه بالرجال في النصف الأسفل من اللوحة تدب فيهم الحياة بحركات رمزية

وألوان حيّة تخلق الحركة في تلك الإيحاءات والتكتلات اللونية وتتناوب في أزياء مختلفة: زيّ تقليدي، وزيّ عصري، وزيّ عسكري يأخذ طابعه من الخلفية الخضراء التي تغلب على العمل الفني. وبتضارب اللونين الأخضر والأحمر معا يتجلى رمز الجهاد. و تعلو اللونين الأخضر والأحمر دائرة أشبه بالقطعة النقدية اتخذها الفنان رمزا للحياة الإقتصادية الإجتماعية، وجعلها الفنان حاجزا بين السلطة المتمثلة في الحيّة أعلى اللوحة وصخب الحياة المرموز به للشعب أسفل العمل الفني، مما أعطى اللوحة قيمة جمالية تكوينية تحقّق من خلالها تناسق الشكل مع الألوان القاتمة المتمركزة من الوسط إلى الأسفل لتخلق في النهاية التوازن في هذا التصميم.

هذا، ويمكن أن نلمس في اللوحة الاختلاف الجوهري بين زمني الماضي والحاضر، ماض عرف بقاعدته السميكة ورفضه لأي دخيل، ولغته الأولى؛ لغة السلاح في ساحة الوغى، وحاضرَ للأسف يحتضر فيه ماضينا بين أيدينا ويعاتبنا من خلال نظرة امرأة طاعنة في السن وكل تجاعيد الكآبة على محياها. قد نتساءل لماذا؟ لكن لا يطول الزمن ليأتي الجواب على شكل تكتلات بنّية تمثيلا لجندي يتوسط اللوحة بسلاحه الخفي الشفاف كرمز للإنتماء إلى الأرض والتضحية، ويصاحب يمينه كتل لونية أشبه برجال حافظوا على وطنهم وإرثهم الثقافي في يوم غدا صافيا ببريق الشمس الصافية التي تطل من أعلى التلة أو الشرفة. وفي الجهة اليمنى من اللوحة تظهر تناقضات تَنِمُ عن ضعف حقيقي واضطراب سيادي يظهر جليا في التباين اللوني بين ضربات اللون الأحمر واللون الأخضر الذي يغزو اللوحة مشكلا خيالا لامرأة يافعة في السن ترتدي تقاليد الحضارة مطأطأة الرأس للدلالة على الضعف والهوان، وتتخبط في ويلات حاضر مضطرب اهتم جيله بمظهر خارجي لا يمت بصلة إلى الموروث الثقافي الإسلام. أحيطت كل الأشكال بخلفية مجزّأة بلونيها الأخضر

والأصفر ذي اللون الصحرواي كون البيئة التي يعيش فيها الفنان تمتاز بهذه الخاصية، وكونها بوابة الصحراء من الجهة الشرقية للجزائر ليتضح لنا أن الطابع الرمزي في عمل الفنان نور الدين تابرحة طابع بيئي لأن الجو العام في اللوحة يوحي بذلك.

نلاحظ أن القيم اللونية والضوئية تستمد بريقها من بريق الشمس الصافية، فالحركة المتضادة للألوان الأخضر والأحمر والأصفر والبني حققت نوعا من السيادة والإثارة. هذا، ونجد الخطوط المنكسرة تليها من الأسفل نقاط تدلّ على استمرارية الحياة رغم قساوة العيش والظروف اليومية التي يعيشها هذا المجتمع الذي لقي التهميش في جل الميادين، فهناك تمسك بالأرض الخضراء التي بسطها الفنان على لوحته لينبئنا بأنها رمز للتجدد والأمل والإنتاج. كما أن تكرار الخطوط الرمزية الإيحائية أسفل اللوحة خلق نوعا من الحركة جاءت كرمز للإرث الحضاري الإنساني الشعبي الذي لايزول بل يظل راسخا في الذاكرة. وبهذا قدم الفنان عملا متجانسا جميل المظهر والتكوين والأداء، وهذا راجع إلى حسّ الفنان التعبيري في توظيف وعيه وواقعه الإنساني بطريقة تجريدية تعبيرية وبلغة لونية إيحائية وبسيطة توحي ببساطة الشعب.

في الأخير، يمكن القول إن الفنان استخدم في هذا العمل رموزا تمائمية بشرية وحيوانية يكمل أحدها معنى الآخر للتعبير عن الانتماء البيئي.

3.4 تحليل العينة (3)

- تمثل هذه العينة الشكل رقم (3).

الشكل رقم (3)

المصدر: نور الدين تابرحة، من مجموعة "أوراسيا"، 2017.

- اسم الفنان: نور الدين تابرحة
- عنوان العمل: من مجموعة "أوراسيا"
- سنة الإنجاز: 2017
- الخامة والتقنية: اكريليك على الخشب
- القياسات: 40**X30** سم.

1.3.4 الوصف:

لا ينفصل الفنان نور الدين تابرحة في انتقاء عناصر عمله عن البيئة المحلية التي ينتمي إليها، و لذلك نلاحظ التوزيع المحكم للعناصر التشكيلية داخل لوحته القرآنية الخشبية المغطاة بألوان تتشعب بتدرجاتها من القاتم إلى الفاتح، كما نلاحظ توظيف اللون الرمادي الممزوج بالأسود وقليلا من الأصفر في فضاء اللوحة، مع وجود كفوف يدوية في وضعية عمودية، وتتوزع الأشكال عموديا وفقا للترتيب الأتي: وجود كف (خمسة) تتخلله دائرة لتليه بشكل مستقيم دائرتان العلوية منها صغيرة الحجم والسفلية بشكل بيضوي أفقي، ويتخلل ذلك دائرة زرقاء اللون بلورية الشكل ثم كفّ نحاسي ومثلث منقوش بوضعية مقلوبة امتدادا للأسفل، كما نلاحظ وجود كفين كبيرين في قلب اللوحة بالأصفر النحاسي مقترنين مع بعضهما البعض في وضعية تضرع لله لتنتهي اللوحة في الأخير بشكل هندسي مربع بنقوش محفورة وبلون أحمر نحاسي، وبجانب التوقيع في الجزء الأيمن العلوي للوحة توجد دائرة محاطة بنقاط صغيرة بيضاء، وباللون الرمادي المزرّق الذي يتخلله اللون الأسود.

2.3.4 التحليل:

في هذه العينة يصوّر الفنان عمله بطريقة رمزية مكثفة لا تخلو من القواعد الفنية التي تخلق الوحدة بين أجزائها، فقد تميز طرح الفنان نور الدين لهذه الأشكال بطريقة رمزية تحمل معاني عديدة استلهمها من تراثه المحلي وثقافته الشعبية، فشكّل فضاء تصوريا مبسطا يحاكي الحياة الريفية التي عاش في كنفها، ليسترجع ما هو قديم بطريقة عصرية حديثة تحمل جمالية الواقع ومعانيه، ليعبّر عن نفسه تارة ويتقاسم شعوره مع الآخرين تارة أخرى أو بالأحرى مع المتلقي.

إن الكفوف أو رمز (الخمسة) هو رمز من رموز البيئة العربية التي وظفت قديما ولازالت حتى الآن كدلالة على الوقاية من شر العين والحسد، وقد شكّلها الفنان بخامات

مختلفة نحاسية وفضية تتخللها آيات قرانية، وهذا التنوع خلق نوعا من الحركة والإتزان في اللون والشكل والحرف والمعنى الذي يؤديه.

يظهر التوازن بشكل جلي من خلال توزع العناصر بشكل مستقيم عمودي على سطح اللوحة، كما نجد التوازن كذلك بين القرص العلوي وتوقيع الفنان مما جعل التكوين الفني لا يخلو من المعاني والدلالات التي عايشها الإنسان في حياته. وبخصوص الجانب الجمالي فقد حققه الفنان من خلال الوحدة في الأشكال والألوان من الأعلى إلى الأسفل، فنجد التباين بين أرضية التصميم وبين الأشكال، والقيمة اللونية للون الأسود تتضارب مع الرمادي المزرّق بوضعية طاغية على السطح مما جعلها تبدو أشبه بحركات كامنة في الفضاء الكوني. تزيد درجة القتامة كلما اقتربنا إلى الوسط لتضمحل وتمتزج على أطراف اللوحة باللون الرمادي المزرّق والقليل من الأصفر الفاتح.

إستعمل الفنان اللون الأزرق بشكل رئيسي وأساسي في العمل كرمز للبحث عن الحقيقة الكامنة في ظل الهدوء الذي يوحي بالسكينة الطاغية والخوف الذي يعج به المحيط الواسع الكبير كأن الحقيقة المتخفية ظلمة هادئة تتنظر بزوغ الشمس بلونها الأصفر على حواف اللوحة. وتحت الكفّ النحاسي مباشرة باتجاه الأسفل نلاحظ وجود مثلث منقوش بزخارف متنوعة ذات طبيعة عربية مستوحاة من الإرث الإسلامي كرمز للعاطفة والأحاسيس الانفعالية الوجدانية لدى الفنان نحو محيطه، وهي عاطفة ذات رؤية انفعالية تحّرك عجلة الماضي لديه، وذات حسية ملمسية عالية الشأن تقسّم ملذات الفنان الإبداعية بين الفن والعمل.

ومن جهة أخرى، وبقراءة تدريجية للأسفل، نلاحظ كفّين مقترنين بوضعية عكسية كأن الفنان يروي من خلالهما التحرر من جهة والعبودية من جهة أخرى، فاليدان هنا ممثلتان

على شكل حمامتين مقترنتين ومتمركزتين على قاعدة صخرية تضمن توازنهما اتخذهما الفنان رمزا للسلام والأمان والحماية التي يتلقاها البشر من الله عز وجل، وكل هذا مرتبط ارتباطا وثيقا بالكف النحاسي الذي يعلو المثلث المنقوش الذي يتضن آية قرأنية من كلام الله، وهذا التسلسل في توظيف العناصر التشكيلية يطرح رمزية تخفي وراءها سلسلة من الأحداث التوحيدية والإيمانية التى يتميز بها المجتمع الجزائري العربي الإسلامي مباشرة. وفي أسفل اللوحة يوجد مربع منقوش برموز أمازيغية شاوية كأنها تروى علاقة أفراد مع بعضهم البعض من الأبوين إلى الأسرة، ومن الأسرة إلى المجتمع، ومن هذا الأخير إلى الدولة.

وقد جاءت هذه الرموز داخل مربع متقايس الأضلاع بلون نحاسي محمر يميل إلى اللون البني رمزا للتراب أو الأرض التي تضم هذه المجتمعات في مركز واحد كدلالة على أرض الكعبة. أما الخطوط المنكسرة على حواف المربع بشكل مكرّر فتدّل وترمز إلى استمرار الحياة في أطر عقائدية ينص عليها الدين ويقدسها المجتمع، وتنتهي بشكل مستطيل أو أفقي رمزا للقبر ونهاية الحياة، فالحياة تبدأ بقضاء الله وتنتهي به وهو ما تدل عليه "الخمسة"في أعلى اللوحة والمستطيل في أسفلها. أما الدائرة العليا المحاطة بنقاط فتنص على دلالة روحية تعني التطلع من المنغلق إلى المنفتح، ومن المتناهي إلى اللامتناهي، والحركة هنا أشبه ما تكون بالشمس مصدر النور ومنبع الحياة في الموروث الشعبي.

إن هذا العمل – الذي يوحي برمزية كاملة، رغم الجزئيات المختلفة التي عمل عليها الفنان والتي تتعدد بتعدد الخامات والتقنيات المصنوعة منها والمسترجعة والمضغوطة وكذا المسطحة– يخاطب من خلاله الفنان بلغة"تمائمية"، وجمالية معاصرة، الفضاء المحلي والثقافة الشعبية والتراث المادي واللامادي بتجريدية عالية، ناجمة عن الخصوصية الميثولوجية المتأصلة في العقول المحلية والمؤطرة بالخرافات كالتمائم والكف والخمسة،

فالتمائم –مثلا–تعدّ، بالإضافة إلى بعدها الجمالي، قطعة ذات محتوي ديني خرافي، وتكمن أهميتها في البيئة المحلية في الإعتقاد بأنها تحمي من يرتديها، والخمسة هي رمز يستخدم كتعويذة لدرء الحسد والسحر، وكل ذلك يدخل في باب الفولكلور والموروث الشعبي الذي وظفه الفنان لإبراز الخصوصية المحلية وبيان معالم الهوية والثقافات الشعبية المستحضرة والضاربة في جذور التاريخ .

5. خاتمة:

لقد كان هدف هذا البحث هو التعرّف على الدلالات الرمزية في أعمال نور الدين تابرحة، وبيان طريقة توظيفه للرموز التراثية في التعبير عن الهوية الجماعية والفردية، وتحويلها في الوقت نفسه إلى قيم جمالية، وبيان إسهام الفنان في تطوير استخدام وتوظيف الرموز في الفنون التشكيلية. وبعبارة أخرى، بيان أن الرمز جزء من مفهوم الهوية. ومرادنا في الأخير أن تتبلور خطوات البحث في نتائج. وقد استخرجنا مجموعة من النتائج من تحليل العينات يمكن عرضها على النحو الأتي:

- ✓ تظهر العينة رقم (1) وجود ارتباط إيجابي بين المتغيرين "الرمز" و"الهوية"، فاللوحة تبيّن توظيف الفنان للرموز للتعبير عن الهوية، كما تظهر أن هذا التوظيف تم بصيغة معاصرة أفضت إلى بلورة أسلوب خاص بالفنان في التعبير عن الهوية، مما يؤكد صحة الفرضية الثانية.
- ✓ أما العينة رقم (2) فتظهر وجود ارتباط إيجابي بين "الرمز" و"البيئة المحلية "، أي أن الفنان يستوحي الرموز من البيئة المحلية. وبالفعل فقدأحيطت كل الأشكال –كما رأينا في التحليل– بألوان صحروايةدافئة كالأصفر، والأحمر، والبني. واستمد الفنان القيم اللونية والضوئية من الطبيعةكبريق الشمس الصافية التي تميز البيئة المحلية.

وبعبارة أخرى، اتضح لنا أن الطابع الرمزي في عمل الفنان نور الدين تابرحة ذو طابع بيئي لأن الجو العام في اللوحة يوحي بذلك، مما يؤكد صحة الفرضية الأولى.

- ✓ وأما العينة رقم (3) فتظهر أن الفنان يعبّر من خلال الرموز عن نفسه تارة، ويقاسم شعوره مع الآخرين أو المتلقي تارة أخرى، مما يعني أن الرموز التي يستخدمها الفنان تحتوي على مضامين موضوعية وشخصية، مما يؤكد صحة الفرضية الثالثة.

هذا، وكما تظهر قيمة البحث في النتائج، فإنها تظهر في المقترحات أيضا، أي بما يثيره من مشكلات وبحوث أخرى، ولذلك نوصي بإجراء أبحاث أخرى مستقبلا، ونقترح إجراء دراسات مماثلة تخص فناني الرمز الجزائريين الذين لم ينالوا حقهم من البحث والدراسة.

6. قائمة المراجع:

1 – صليبيا جميل، **المعجم الفسلفي**، الجزء2، (مادة: الهوية)، بيروت – لبنان، الدار العالمية للكتاب، 1994، ص529.

2 – المرجع نفسه، 529–530.

3 – رزيق برهان، **الهوية العربية**، دمشق – سوريا، دار حوران، 2012، ص60.

4 – المرجع نفسه، ص 14.

5 – المرجع نفسه، ص 14 – 15.

6 – هانون م كيلي، **الهوية الاجتماعية: معرفة الذات وقيادة الآخرين**، ترجمة: خالد عبد الرحمن، الرياض – المملكة العربية السعودية، العوض – العبيكان، 2009، ص15.

7 – المرجع نفسه، ص15.

8 – زوارغي جميلة، بنعمر عزوز، **الهوية في الفن التسكيلي الجزائري (محمد راسم إنموذجا)**، مجلة دراسات فنية، المجلد4، العدد2، 16 جوان 2019، ص55.

9 – البهنسي عفيف، **الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية**، دمشق – سوريا، دار الكتاب العربي، 1997، ص17.

10 – الجابري محمد عابد، **الرتاث والحداثة**، بيروت – لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991، ص 21–22.

11 – المرجع نفسه، صفحة 22.

12 – حفيظة مقدس، بلحاج طرشاوي، **الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر**، مجلة دراسات فنية، المجلد1، العدد1، 2016، ص110.

13 – خورشيد فاروق، **الموروث الشعبي**، القاهرة – مصر، دار الشروق، 1992، ص12.

14 – عبد الرزاق لمريني، بلحاج طرشاوي، **أشكال التراث في الفن التشكيلي ببلاد أولاد نايل – دراسة وصفية وتحليلية لنسيج زريبة جبل العمور إنموذجا**، مجلة دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، المجلد5، العدد1، 2020، ص113.

15 – مراد بركات محمود، **رؤية فسفية للفنون الإسلامية**، ط1، القاهرة – مصر، مكتبة دوبي، 2009، ص26.

16 – العنتيل فوزي، **الفلكلور ما هو؟**، القاهرة – مصر، دار المسيرة، بيروت – لبنان، مكتبة مدبولي، 1987، ص 15.

17 – المرجع نفسه، ص 16–17.

18 – المرجع نفسه، ص 17.

19 – المرجع نفسه، ص 17.

20 – المرجع نفسه، ص 17.

21 – المرجع نفسه، ص 18.

22 – المرجع نفسه، ص 37.

23 – صليبيا جميل، **المعجم الفسلفي**، الجزء1، (مادة: الرمز)، بيروت – لبنان، الدار العالمية للكتاب، 1994، ص 620.

24 – المرجع نفسه، ص621.

25 – بدوي أحمد زكي، **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية**، بيروت – لبنان، دار الكتاب اللبناني، القاهرة – مصر، دار الكتاب المصري، 1991، ص348.

26 – المرجع نفسه، ص 348–349.

27 – مختار عمر أحمد، **علم الدلالة**، ط5، القاهرة – مصر، عالم الكتب، 1998، ص14.

28 – البستاني محمود، **الإسلام والفن**، ط1، بيروت – لبنان، مجتمع البحوث الإسلامية، 1992، ص19.

29 – البهنسي عفيف، مرجع سابق، ص18.

30 – مراد بركات محمود، مرجع سابق، ص25.

31 –البيسوني محمود، **أسرار الفن التشكيلي**، ط2، بيروت – لبنان، عالم الكتب، 1994، ص115.

32 – البهنسي عفيف، مرجع سابق، ص8.

33 - Sénac, J, *Visages d'algérie, écrits surl'art, textes rassemblés par Hamid Nacer - Khodja, préface de Guy Dugas.* Paris: Méditerrané, 2000, p. 164.

34 - OP cit. 180.

35 - Sénac, J, *Avant-Corps, précédé de Poèmes iliaques et suivi du Diwan du Noûn.* Paris: Gallimard, 1968, pp. 119 – 120.

36 - Sénac, J, 2000, op cit, pp. 189 – 191.

37 - Op cit, p. 201.

38 – خواني زهرة، **تداخل المثل الشعبي الجزائري مع الفن التشكيلي من خلال أعمال الفنان هاشمي عامر**، مجلة دراسات فنية، المجلد 4، العدد 1، جانفي 2021، ص3.

39 – عبيد كلود، **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)**، ط1، دون بلد نشر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013، ص81–82.

40 – سيربنج فيليب، **الرموز في الفن والأديان والحياة**، ترجمة: عبد الهادي عباس، ط1، سوريا، دار دمشق، 1992، صفحة 86.