دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

المجلد:06 العدد: 01.(2021) **ص353./367**

تداخل المثل الشعبي الجزائري مع الفن التشكيلي

من خلال أعمال الفنان " هاشمي عامر "

The overlap between the popular Algerian proverb and plastic art through the works of the artist "HachemiAmeur"

خواني زهرة[1]

[1]كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، مخبر الفنون والدراسات الثقافية/zohrakhou@yahoo.fr

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2020/05./05
تاريخ القبول:
2020/10/11

الكلمات المفتاحية:
- ✓ المثل الشعبي
- ✓ الفن التشكيلي
- ✓ المنمنمة
- ✓ تداخل الفنون
- ✓ هاشمي عامر

تهدف هذه الورقة إلى تقديم مقاربة فنية لفهم أبعاد التداخل بين الفن التشكيلي والتراث الشعبي اللامادي المتمثل في المثل الشعبي، وكيفية تضمينه له، ودور العبقرية الفنية للفنان هاشمي عامر في الخروج من قواعد المنمنمة إلى التجديد، دون الإخلال بجمالية فن التصوير، والتي شكلت مجالا خصبا للدراسة والقراءة، فيتشكل بذلك الوعي بالهوية الثقافية والحضارية من جهة، وحسن انتقاء النموذج المعاصر الذي يعمل على تطوير الفكر الإنساني والارتقاء به من جهة أخرى، من خلال لوحاته التي تضمنت الأمثال الشعبية الجزائرية.

Article info

Received
……..
Accepted
……..

- ✓ *Keywords:*
- ✓ *Popular ideals*
- ✓ *plastic art*
- ✓ *miniature*
- ✓ *The overlap of arts*
- ✓ *HachemiAmeur*

Abstract : (not more than 10 Lines)

This article aims to provide an artistic approach to understanding the dimensions of the overlap between fine art and the non-traditional heritage of popular ideals, how to include it, and the role of the artistic genius of the artist HachemiAmeur, by moving from the rules of miniature to renewal, without disturbing the aesthetics of photography, which constituted a fertile space for study and reading. , thus forming the awareness of cultural identity and Civilization on the one hand, and the correct selection of the contemporary model that works to develop and promote human thought, on the other hand, through its paintings that included Algerian folk proverbs.

المؤلف المرسل:خواني زهرة

تداخل المثل الشعبي الجزائري مع الفن التشكيليمن خلال أعمال الفنان " هاشمي عامر"

مقدمة:

لقد أثارت ظاهرة تداخل الفنون و تعالقها، انتباه الدارسين باعتبارها حقل استكشاف علمي كفيل بإماطة اللثام عن جوهر الموضوع الفني و عن تلك الخاصية الثنائية التي ينفرد بها و تجعله في الوقت نفسه موضوعا بسيطا، أي مستقلاّ بشكله الإبداعي عن الأشكال الأخرى، و مركّبا طالما أنّ هذا الموضوع في حدّ ذاته يبرز كلحمة من الأشكال الفنية المختلفة و حقل تلتقي فيه فنون مختلفة و يعبر ضمنيا عن مستوى خاص ينبغي أن ندركه من خلاله. و الواضح أنّ البحث ضمن هذا الاتجاه، سيساهم في ذات الوقت في بلورة الدرس الجمالي على صعيدين متكاملين: تنظيري و نظري من جهة وإجرائي من جهة أخرى. ففي ظل الحداثة المعاصرة، شكّلت هذه الظاهرة حاضنة آمنة لميلاد أساليب إبداعية جديدة و مبتكرة ، وأجناسا فنية تنتظر التحري العلمي و جديرة هي، بالتالي، بالتعريف و الوصف و التصنيف. و في هذا الصدد يبرز المثل الشعبي بوصفه، علاوة على كونه أحد الموضوعات الأنثروبوأدبية و أداة استكناه لخصائص و ثقافات الشعوب، كحقل فني تشكيلي بمتياز بما أنّه يمثل لدى بعض الفنانين ثيمة نوعية و أيضا أداة تشكيلية تذكّرنا ربّما ، لو تصحّ المقارنة فرضيا ههنا، بالخطوط المزخرفة enluminures أحيانا، و بالكاليجرام calligrammes أحيانا أخرى على نحو ما كان يقوم به الشاعر الفرنسي غيوم بودلير، حينما كان يبدع قصيدة نقرأها في الوقت نفسه لسانا و نشاهدها تشكيلا. نحن هنا إذا، في سياق بحثنا ضمن مستوى من التداخل أو عتبة تتأرجح بين الفن و الأدب معا. وباعتبار أن الفن التشكيلي يدخل ضمن أداة النقد الفني وتنمية مهارات الإبداع الفني والذائقة الجمالية، فإنه من هذا التزاوج استطاع الفنان المبدع أن يكشف لنا عن كفاءة تفكير إبداعي و مستوى أعلى ضمن هذه المتغيرات النوعية المبتكرة مقارنة بالنمطية المعهودة. ونظرا للإنفتاح التأويلي الذي تتمتع به هذه الثنائية ذات الطابع المتنافر و المتكامل بالمرّة (المثل الشعبي"اللساني" والفن التشكيلي" الصوري" figuratif)، فسيحدث ذلك تأثيرا واسعا على تذوق الأعمال لدى المتلقي، وفي توجيه سلوكه الحسي. نرى أنّه من الضروري أن نستهدف بالدراسة هذه الخاصية و نسقطها على التجارب الفنية المختلفة والمعاصرة خاصة، القابلة للاستمرار والتطوير. لا ريب أنّ ذلك سينعكس إيجابيا على الجمهور ويفتح بوابة البحث لدى الباحثين في المجال الفني بشكل عام و ضمن حقل تداخل الأشكال الجمالية و التعبيرية المختلفة بشكل خاص. تسعى هذه الورقة لمقاربة ظاهرة التداخل و النظر في التمظهرات التشكيلية المختلفة لهذا التداخل في أعمال الفنان هاشمي عامر، و أيضا في مختلف مظاهر التكوينات الفنية فيها حينما جعل المثل الشعبي، الذي يعتبر عنصرا تراثيا لامايا، موضوعا و أداة إبداعية صورية في معظم منمنماته.

1.الإنعتاق الإبداعي: من التقليد إلى التفرّد

بعد استقلال الجزائر بقليل، فكر الفنانون في ضرورة الخروج من حيّز التقليد والاستشراف والتحرر الفكري والثقافي، وذلك بالعودة إلى الذات والأصالة والتراث، برؤية جديدة والسماح بانعتاق تعبيرات حداثية، ولأن الخوف من الاختلاف يؤدي إلى خلق المتشابهات، فقد عمدوا إلى كسر الأسلوب النمطي الذي ألفه الفنان والمتلقي والنقاد على السواء، وظلوا مرتاحين في دائرته، فعرض مجموعة منهم منجزاتهم الفنية في قاعة العرض الخاصة بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، وضمنوها أشكالا ورموزا من التصوير الشعبي المستعمل في السجاد والوشم والفخار، وبذلك تفجرت إمكاناتهم الإبداعية بعيدا عن التقليد والمماثلة، واتخذوا إلى ذلك سبيلا جديدا لهم، في صنع خصوصيتهم وتفردهم، سابحين في آفاق الحداثة بالممارسة الفنية المعبرة عن الذات، ووليدة بيئة لها خصوصياتها الطبيعية، والفكرية، والتاريخية، وعاداتها، وتقاليدها ومعتقداتها المرتبطة بها، بغض النظر عن نتائجه، لأنها ستبقى من مهمة مختلف الجهات والأفراد المنتمين إلى هذا المجتمع في تأملها والنظر إليها، واختيار إحداث التغييرات المناسبة لهم بما يتماشى مع رغبتهم بالتطور والارتقاء.

هكذا أدرك العديد من الفنانين عدم حصر التفكير الإبداعي في كل ما هو أوروبي، ووجدوا في الهوية المحلية المتأصلة عبر التاريخ نبع الإلهام الضارب في جذوره، ونقطة انطلاق تعبيرات حداثية من بيئتهم، مهمتها إعادة اكتشاف الهوية الجزائرية، وبفضل هذه الإسهامات ظهر على ساحة الفنون، ما يمكن أن نطلق عليه "مدرسة الفنون الشعبية"، وهو أسلوب فني يتناول اللوحة التشكيلية في مضمونها ورسالتها وأساليبها التقنية من خلال رؤية وثيقة العلاقة بالهوية المحلية الممتدة عبر التاريخ، والتي كانت سائدة قبل التأثيرات الأوروبية، وتستمد شخصيتها من الفلكلور الشعبي وتقاليد منمنمات الخطوط الإسلامية وتقاليد الرسوم الجزائرية القديمة.

وهذا لا يدع مجالا للشك في ريادة الفنان الجزائري نحو الرغبة في التغيير والتطوير والإبداع وخرق النمطية، والتألق في سماء الانبعاث والخلق والتصوير، وهو دليل على الوعي العالي الذي يعيشه الفنان المتشبع بعصارة الثقافة والتراث الجزائري، على غرار أستاذ الفن التصغيري في الجزائر " محمد راسم " الذي تميز و انزاح فنه عن المنمنمة الإسلامية القديمة، بإضفاء عنصر المنظور والتجسيم الثلاثي الأبعاد، واستعمل عنصري الظل والضوء حيث كانت تبدو مسطحة، بالإضافة إلى خلق علاقة حوار وتبادل بين التراث ومتغيرات العصر وتداخل الفن والمجتمع، ولم يتوانى على تصوير مظاهر المجتمع الجزائري، في حالات الهناء و الرخاء وحالات المحن والثورة والحرب ضد المحتل الفرنسي، لينقل المتلقي من توقع مسبق إلى أفق توقع يعصف بالذهن ويخلق حالة جديدة من الدهشة والمتعة بالجمال(سارة قليل، 2017: 217).

ومن الفانين الذين تركوا رصيدا " أجعوط مصطفى " و" بلكحة مصطفى " و"مصطفى دباغ " و" محمد تمام " و" كربوش علي " و" بادية ميدات " و " مزوات عبد الرزاق " و"ربيعة طاشمة " و" أحمد خليلي"، أما الفنان "هاشمي عامر"، فإنه يعتبر النموذج الذي تقوم عليه هذه الدراسة من خلال بعض أعماله، فنان يؤمن باختلافه، فصار يلعب على الأشكال وتماثلها، فمضى في كسر إطار زخرفته الضيق، حينئذ غدا فن المنمنمة الذي كان لحدّ ما متحجرًا، صار حيًا مرة أخرى، يمثل عمله صورة شعب بأكمله وانعكاس ثقافة برمتها.

لخص الفنان هاشمي عامر الذي قادته التجربة إلى الصين والمشاركة في ورشات الفنانين العرب إلى استكشاف موهبته وتطويرها وصقلها، بولوجه عالم التعلم والتكوين والتأهيل والممارسة، إذ تحصل على شهادة الدراسات الفنية من المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، والشهادة الوطنية لدراسة الفنون الجميلة (تخصص زخرفة و منمنمات) من الجزائر، ويفجر طاقة الإبداع بفكره الوقاد المتمرد بحصوله على شهادة الدراسات العليا الأكاديمية المركزية للفنون التطبيقية ببكين (الصين)، وشهادة ماستر فنون بصرية تخصص " نقد تجريبي" من جامعة ستراسبورغ (فرنسا)، واخترق جدران المستحيل بتحضيره لشهادة الدكتوراه جامعة باريس سان دونيس (فرنسا)، وحاصل على إجازة من ورشة الزخرفة للفنان "مصطفى بن دباغ"، و إجازة أخرى من ورشة الخط العربي للفنان "محمد بن شريفي"، وله ما يفوق المائة من المعارض الفنية الوطنية والدولية، فردية وجماعية، وبإرادة التغيير يخرج من بوتقة التكرار والتقليد ودائرة الأمان ومساحات التجانس في فن المنمنمات.

3. تداخل المثل الشعبي و الفن التشكيلي: من التنافر إلى التلاقي:

أ- بين التناص و التداخل

لقد اهتدت العبقرية البشرية إلى ما يدخل إليها البهجة، من خلال التعدد الفني والجمالي، بتداخل الفنون ويتعلق الأمر هنا بتوليفات فنية تجمع بين فنين أو أكثر داخل عمل فني واحد، تماما مثلما عرفته عديد الآثار الأدبية، لكن هذه المرّة تحت مسمى "التناصّ". نحن نرى إذا أنّ ذلك لا يعني البتّة أنّه في منأى عن السياق الفني بشكل عام. و الحقيقة أنّ الآليات نفسها التي يخضع لها التناص بجميع أصعدته و أشكاله، تنسحب على الموضوع الفني. يمكننا أن نعثر على نفس إجراءات التناصّ و أشكاله في ميدان الإبداع التشكيلي و في مستويات هذا الإبداع: فكم لوحة فنية مشهورة شكّلت موضوعا للوحة أخرى، لنفكّر قليلا في الجوكندا و كيف أعاد مارسال دوشان Marcel Duchamp استخدامها في لوحة

متجدّدة و متهكّمة أو كذلك في أوجين باتاي Eugène Bataille الملقّب بـ سابك الذي وظف الموناليزا بشيء من التخوير على واجهة كتاب.

فما المقصود بالتناصّ إذا؟ يعد التناص نوعا من التراسل أو التعالق مابين النصوص الأدبية وسمي النص الناتج عن هذه العملية بالنص الجامع، أو النص المفتوح، أو النص الحر، مصطلح تداولته الدراسات النقدية وبلورته منذ القديم ويعرف "بتداخل الأجناس أو التصنيف التركيبي، وهو التصنيف الذي يقوم على الجمع بين نوعين أوجنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد، وجاء نموذج الرواية باعتباره أكثر الفنون التي يتناولها النقاد بالدراسة(ساندي سالم، 2008: 49). نحن هنا إذا أمام تصوّر أدبي خالص في نشأته و تطوّره. كما يشكّل "التناصّ"مفهوما نقديا حاسما في الدراسات الأدبية الحديثة خلال مرحلة الستينيات مع مجموعة tel que ، و مع الباحثة جوليا كريستيفا خاصّة، و ننظر انطلاقا من هذا المفهوم إلى النص الأدبي كنقطة تلاقي لعديد من النصوص، و كمجال حواري بين مجموعة من الخطابات ضمن صعيد من الأصعدة المختلفة. فالإطار الإنساني، يشكّل نصّا كليا واحدا، و النصوص الفردية لا تعدو عن كونها تمظهرا متفرّدا لهذا النصّ أو لهذه البنية الواحدة.

وجدير بالذّكر أن التناص يعتبر من أقدم المفاهيم التحليلية تداولا قبل أن يذوب و يتحول في خيميائية العملية النقدية، إلى مفهوم التداخل الأكثر اتساعا، وقد ميز " جيرار جينيتGérard Genette " بين أصناف التناص، و لعل ما ينطبق أكثر على الأعمال الفنية قيد الدراسة، هو النوع الأول من التناص الخالص " هو علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق استحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر"(جيرار جينيت، 1986: 90)، " و كانت وظيفة التناص الأساسة تكمن في الوظيفة التي يقوم بها ليخدم هدفا ويقوم بمهمة سياقية ليثري من خلالها النص ويمنحه عمقا ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها،ويكون بؤرة مشعة لجملة من الأبحاث، تتعدد فيها الأصوات و القراءات "(مفيد نجم، 1997: 47).

و في سياق متّصل، فإنّ طبيعة الأدب و الفنّ و إجراءاتهما التعبيرية ، كانت دوما تعجز الباحثين على التوصّل إلى علاقة مؤكدة و جلية بينهما. ذلك أنّ رمزيتهما تختلف باختلاف مقاربة كلّ منهما للواقع، فأن يصف المرء مشهدا ما باللسان غير ما يفعل آخر بريشته، أو بآلة تصويره. و في هذا الشأن يقول الباحث فرناند سان مارتان Fernande Saint-Martin في مقال له موسوم بـ: الأدب و الفنون التشكيلية في القرن العشرين : "إن الجهود المسخّرة خلال القرون السابقة لتحديد العلاقات التي يمكن أن تعقد بين وسيلتي التعبير التشكيلية و اللسانية، غالبا ما كانت سطحية و غير مجدية، لأنّ الإشكالية الموظفة كانت متمركزة على فكرة المضمون(تصوير، حكية، كل ذلك نتيجة للتصوّر المحاكي للواقع) و لأنّها كانت تقارن بين الأدب و الفنون التشكيلية بحكم علاقاتهما بمقولة ثالثة فرضية تعتبر رؤية شبه موضوعية للواقع الطبيعي. لقد كان هذا المسار يحول دون اكتشاف البنى العميقة لهذين الفنين النوعيين و يتعثّر دوما أمام التنافر البارز بين رمزيتيهما و بين أسلوب تعبيرهما.1"

فالمسالة هنا لها في رأينا بعدان أساسيان، يرتبط أحدهما بالجانب الإبداعي الفعلي الذي يفصح على مرّ التاريخ عن علاقات قائمة لا يمكن نكرانها بين الأدب و الفنّ. فالتيارات الإبداعية الأساسية مثلا لم تكن تستثن لا هذا و لا ذاك: فسواء تعلّق الأمر بالتيار الإنساني الذي مهّد لظهور الكلاسيكية أو بهذه الأخيرة، فإنّ الشعراء و الرسامون على حدّ سواء، كانوا مولعين أكثر بفلسفة الحياة، و برؤيتهم للواقع و بالرغبة في القطع مع هيمنة الكنيسة على الممارسة الفنية و بالمنطلقات الفكرية التي تغذي إبداعاتهم، من هوسهم بتفرّد أشكالهم التعبيرية أو بتمجيد الفن على حساب الأدب أو العكس. قس ذلك أيضا على التيار الرومانسي، الذي كان يتزعّمه في فرنسا فيكتور هيجو الأديب و الرسام في الوقت نفسه على الرغم من أنّ إنجازاته التشكيلية لم تعرض و هو حي. و بهذا الصدد نشير إلى أنّ بعض رسوماته كانت فعلا تتداخل مع كتاباته حينما أراد لها أن تكون على واجهة بعض من مؤلّفاته التي نذكر منها:"المشرقيات" « les orientales » أو "أسطورة القرون" « la légende des sècles » .

أمّا البعد الثاني فيرتبط تحديدا بالجانب النّظري أو الإجرائي لظاهرة التداخل. أو بتعبير آخر، إمكانية وجود صعيد محدّد يمكن أن يشكّل أرضية تلاق بين الفنّ و الأدب، بالضرورة، و ذلك بالنّظر إلى مسار الإبداع في حدّ ذاته. و لو أنّ المجال لا يسمح بصياغة إجابة وافية عن هذه المسألة المركّبة، إلاّ أن ذلك لا يمنع من اقتراح بعض الأطروحات في هذا الاتجاه. فالتداخل بمعناه العام في اللغة العربية(ابن منظور) ، يعني الالتباس و التشابه، و يقال تداخل أمران، أي بمعنى تشابها. أمّا بالنّسبة إلى اللغة الفرنسية، فالتداخل interférence على نحو ما يذهب إليه معجم روبير robert [1]، مصطلح فيزيائي بالدرجة الأولى، لكنّه يفيد بالأساس بتفاعل عنصرين أو التقاءهما و تأثير أحدهما على الآخر. مهما يكن من أمر، فنحن نرى أنّ الدلالتين العربية و الفرنسية مؤهلتان للانسجام تكامليا مع المعنى الاصطلاحي: فالقول أنّ الفنّ و الأدب، سيشكلان معا حيّزا للتشابه و للتفاعل فذلك يعني أنّ ما يجمعهما يفوق بكثير ما يفرّقهما . لنسلّم بدءا أنّ كلاهما تعبير عن حالة ما، وجدانية أو خلافه، و هذا التعبير نوعي، يحتكم إلى قواعد و إلى منظومة متميّزة عن التعبير العادي، ليشكّل كلاهما انزياحا بالنسبة إلى التعبير المشترك العادي فإذا كانت لغة الشعر و الرواية... و العناصر التخيلية التي تُحمّلها غير مألوفة و تتجاوز نطاق لغة العامّة من النّاس، فإنّ تصوّر الأشكال و الألوان و الرسم أيضا و جميع الأنساق التشكيلية الأخرى... تتجاوز الممارسة الحرفية غير الواعية و التصوّر المألوف و الساذج لجميع عناصر التركيب الفني. و في سياق متّصل، هناك من يذهب إلى أنّ الأدب مثلا أرقى من الفنّ، بدعوى أنّ هذا الأخير يثبّت الفكرة بالصورة، و جمالية إبراز الفكرة هذه تخضع للأطر و القواعد و المقتضيات التشكيلية التي تعرضها الصورة آنيا، بعكس الشعر الذي يبدو أكثرا انفتاحا و تحرّرا بحيث يفسح المجال أمام الخيال و رحابته، إنّ مثل هذا التصوّر الّذي يتبناه مثلا إدموند بيرك، يسقط عاملا مهمّا يتمثّل في كون الفنّ نفسه نتيجة للخيال و يفتح هو الآخر مجالا أوسع أمامه، فالموناليزا ليست الواقع، لكنّها واقع يخضع لتمثيل من قبل ذات واعية و ذات فردية لها رؤية خاصّة، فالموناليزا أو الجوكندا هي تصوّر خاصّ بدي فانشي. و ضمن نسق التفكير ذاته، فإنّ الفن الرمزي و الفن التجريدي و غيرها من الأشكال الفنية الأخرى لا تفصح لا عن موضوعها و لا عن معانيها بشكل مباشر و لكن فهم الآثار الفنية يمرّ عبر إسقاطات ذاتية و حدسية قد لا تمت للواقع بصلة، فاسحة المجال أمام إعادة تركيب قوامه التخيل و الخيال.

من ناحية أخرى إذا كان التمايز أو المفاضلة بين الأدب و الفنّ تتمّ بحكم قرب هذا أو ذاك من الواقع، و قدرته على الاستجابة للتطابق المثالي مع هذا الواقع، ليكون أكثر موضوعية و دقّة بالنّظر إلى حقيقة الأشياء، فيمكننا القول أنّ حتى الفوتوغرافيا نفسها لا ترقى لهذه المثالية، و بهذا الشأن يقول Fernande Saint-Martin فرناند سان مارتن (في المقال سالف الذّكر ص 435 :

" لكن منذ نهاية القرن التاسع عشر، فإنّ الثورة الأساسية التي حدثت في مجال الفنون بالموازاة مع ميدان العلوم و الإيديولوجيات، حوّلت معطيات المسألة تماما. و الواقع أنّ تطوّر العلوم الفيزيائية و الإنسانية قوض الفن و الأدب " الواقعيين" ذوا الغاية المقّلدة في ادّعائهما القدرة على كشف طبيعة المواضيع الطبيعية و على المساهمة الفعالة في المعرفة الموضوعية للمجتمعات و الأخلاقيات الفردية و سلوكيات الجماعة بالإضافة إلى بنيات و مسافات الواقع المادّي ذاته".

مع فن مابعد الحداثة الذي اتسم بجرأة لا حدود لآفاقها و استحدث أبجدية تشكيلية غير نمطية بعيدة عن المتعارف، ورفعت الحواجز بين التعبير الفني والممارسة وفسحت المجال أمام التناقضات والمتعارف عليه سواء كان على مستوى التقنيات والأفكار أو الخامات والأساليب، وطرق العرض، فإن" ظاهرة استخدام الخطاب الشعبي ذي الطابع المحلي، كظاهرة تمتلك حضورا ملموسا ...ترتبط... بإحساس الشعراء وبضرورة الإفادة من لغة الناس وعاداتهم، وتقاليدهم، وأمثالهم، وتوظيفها في الشعر بوصفها دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى المتلقي، ساعد على إحداث تواصل حميم بين المبدع والمتلقي، يتأسس على مبدأ اشتراكهما في الخطاب اليومي المحكي ذي الدلالات الحيوية الراهنة"(إبراهيم مصطفى، 2009: 66)، ونحن نرى أن هذا الرأي يمكن أن تندرج تحت لوائه مختلف الفنون، والفن التشكيلي جزء منها، وفي الدراسات النقدية يعتبر "النص بنية دلالية

تنتجها ذات فردية، ضمن بنية نصية متعالقة مع بنيات ثقافية واجتماعية محددة"(عزيز توما، 2000: 21)، كما استعمل باختين مصطلح (الحوارية) في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى.

ب– المثل الشعبي من الخصوصية اللسانية إلى الاستيعاب التشكيلي

من خلال الأمثال نكتشف روعة ما عرفه هذا الإنسان من تجربة حية وخبرة شفاهية عبر الزمان، ونصل إلى معرفة القيمة الفنية والجمالية للنص الشعبي؛ سواء من حيث البناء الفني، والدور الوظيفي الذي يقوم به في المجتمع؛ أو من حيث هو وسيلة من وسائل التلاحم الاجتماعي، ففي ثنايا الأدب الشعبي كنوز من الأنساق الثقافية والعادات والأعراف الاجتماعية والعوامل البيئية والحضارية، وفي ظل المثل الشعبي نأخذ فكرة عن تكوين المجتمع القديم؛ ومن الغريب أنه لا زال مستعملا في لغتنا وطريقة حديثنا، وإذا ما وجدنا من الضروري أن نضيف شيئاً أو نفسره عن " المثل الشعبي الذي يتحاشى أسلوب الوعظ والتوجيه، ويركز على الإرشاد الموصي، فإنه ترك الحرية للإنسان بأن يختار ما يريد، فهو وبعبارة أخرى يتوجه إلى السلوك الإنساني، ولا يطرح قضية خير أو شر، انتصار أو هزيمة، وإنما يضع الإنسان أمام عبرة وعظة، وعلى الإنسان أن يختار ما يشاء، ومن هنا كان تقديرنا –وصف الأمثال الشعبية– بالسلب أو الإيجاب مناقضا لطبيعة المثل الشعبي ومنهجه في نقد الظواهر السلوكية"(التلي بن الشيخ، 1910: 186)، ويضيف الدكتور التلي بن الشيخ: "أن منطلقات المثل لا ترتبط بالقضايا، وإنما ترتبط بالسلوك، والسلوك عملية خاضعة إلى الموقف الذي يواجه الإنسان، وربما كانت هذه النقطة من أعمق ما يطرحه المثل الشعبي في تحديده لأسباب الظواهر الاجتماعية، التي هي نتيجة للدوافع الذاتية القادرة على التكيف مع المراحل المؤثرة في العلاقات الاجتماعية"(التلي بن الشيخ ،1910: 158)، إن لم نقل أن المثل أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير العلاقات المعقدة وأقرب في التعبير عن التناقضات الحياتية المتداخلة، ويحدد بعض الدارسين تعريف المثل الشعبي في العبارة التالية: " المثل عبارة عن جملة أو أكثر، تعتمد على السجع، وتستهدف الحكمة والموعظة"(التلي بن الشيخ ،1910: 155).

تأتي الأمثال الشعبية في مقدمة أكثر أنواع الفنون الشعبية انتشاراً وشيوعاً على ألسنة الناس على غرارا لألغاز والحكاية، ويزخر القاموس الشفويّ الجزائري بمئات الأمثال الشعبية، لتعبر عن مختلف العلاقات والفئات داخل المجتمع الجزائري، وما من منطقة إلا وتزخر بها الذاكرة الجمعية ولا تخلو منها أيَّةُ ثقافةٍ، فبالرغم من أنها تأتي ضاربة في عمق التاريخ والجغرافيا، فإنها لازالت متغلغلة في معظم جوانب حياة الناس وتعكس مواقفهم المختلفة، وتقدم لهم أنموذجاً يُقتدى به في اتجاهات وقيم المجتمع، مما جعلها تحظى بعناية الدارسين قديماً وحديثاً، وتحقّق حضوراً مبكرا في الذاكرة العربية، إذ يشير(التلي بن الشيخ، 1910: 165)" يتناول المثل الشعبي الظواهر الاجتماعية بطريقة لا تلمس فيها أسلوب التجريح، والتعريض، وإنما يلمح بإيجاز إلى السلوكيات السوية في ذكاء وخبرة بسلوك الناس، تاركًا لهم حرية الرجوع إلى السلوك السوي، أو التمادي في طريق الانحراف، وإن إقحام هذا النوع من التراث، لذلك فـ " هو استثمار فني يكتسب وجاهته المعرفية من سياقاته التشكيلية التي تعمل على إيصال رؤية الفنان، عن طريق تقنية معينة ووفق أسلوب فني خاص به، ومنه تترجم الخصوصية الثقافية التي يحرص كل فنان على تضمينها في أعماله الفنية "(عمارة كحلي، 2018: 158).

و للمثل دور مهم في توظيف الأدباء والكتاب في قصصهم ورواياتهم، واليوم بدت بوادر توظيفه في الفنون التصويرية في عالم الألفية الثالثة،وإن كان على نطاق يعرف نموّا متزايدا، فإنه يعرف الآن بـ : التضمين، أي تضمين اللوحة مثلا شعبيا معينّا على غرار الحالة قيد الدّراسة. . غير أنّ هذا التضمين يأخذ أشكالا متنوّعة بحسب العلاقة التي ينسجها هذا المثل مع الإطار الصوري العامّ. علينا أن نتعامل مع هذا المعطي بوصفه يجسد داخل اللّوحة إمّا عنصرا أنثروبولوجيا نسعى للحفاظ عليه من خلال توثيقه في صلبها فتصير اللّوحة حاملا لمقوّم من مقوّمات التقليد الشفاهي، و و إما كعنصر أيقوني و تشكيلي أو سيميولوجي في حّد ذاته. قد يأخذ هذا المثل شكلا دائريا فيوحي بدلالة معيّنة قد يكون بلون من الألوان و نحن نعلم بأنّ اللّون يتمّتع بسيميائية خاصة بحسب الثقافة و بحسب السياق القيمي الذي يوجد فيه و بالحالة النفسية و الوجدانية عموما. و قد

يحيل المثل الشعبي داخل اللوحة شكلا ربّما يتقاطع مع أشكال لها مرتكز في الواقع المادي. إنّ التعامل مع المثل الشعبي كمكوّن تشكيلي، لا يخرج عن إشكالية العلاقة بين دور اللسان داخل اللوحة: فما هي طبيع العلاقة القائمة بين الموضوع اللّغوي و الموضوع الصوري داخل الأثر الفني؟ لنتذكّر بهذا الخصوص، مثلا آراء رولان بارث الحاسمة في حقل سيميولوجيا الثقافة، لقد أثار الدور الوظيفي للتسجيلات المدوّنة في قلب الصور الإشهارية. إنّ هذا العنصر اللساني الذي يحظى في قلب الإشهار بالموازاة مع الصورة بعناية تشكيلية خاصّة، كشكل الحروف و الوضعية الفضائية داخل الإطار و مسافته بالنظر إلى خطوط القوّة، يمكن أن يحمّل أدوارا مختلفة: قد يكون القصد منه شرح الصورة، أو إضافة دلالية لا تعبّر عنها الصّورة عنها، أو توجيه القراءة نحو إيحاء ما، أو تكرار لساني لرسالة الصورة أو ربّما تحفيز المشاهد للانسجام مع رؤية أيديولوجية ما. فالنّص داخل الصورة يقول رولان بارث: " يوجّه القارئ نحو مدلولات الصّورة،و يجعله يتفادى بعضها و يتلقّى الأخرى...و يقوده آليا نحو معنى مختار سلفا."[2]

ولأنّ المثل يتميز بالإيجاز والبساطة والكثافة في المعاني والدقة في التعبير، فلقد جعله ذلك أكثر الأنواع الأدبية انتشارا وتداولا بين مختلف طبقات المجتمع، وبين ومختلف الأنواع الأدبية و الفنية. إنّ هذه الخاصية المتمثّلة في التكثيف **la condensation** تمنحه داخل اللّوحة تقريبا نفس هذا البعد الذي تتميّز به اللوحة. الصورة أي صورة كانت تعبّر في اقتصادها عن لحظة بجميع تفاصيلها، تختزل التفاصيل و الحيثيات، و تترك المجال للمتلقي للتصوّر و لقراءة مفعمة بثقافة الفرد و بميوله و بانتمائه، و لتأويلات متنوّعة. فالمثل الشعبي هذه المرّة لن يكون حيّزا للتربية و للتلقين فقط على النمط الكلاسيكي ، و لكن لتلقين و أخلقة في ثوب جمالي يسمو بذوق المتلقي و يعدّه لتلقي تجربة أو حكمة ما تحفّز.

من ناحية أخرى و بالنظر إلى الوظائف المختلفة التي حدّدها رومان جاكبسن، فإنّ المثل الشعبي يؤدّي العديد منها سواء بوصفه نسقا لسانيا أم بوصفه نسقا صوريا تشكيليا :

- ✓ الوظيفة التواصلية: من خلاله يمكن التواصل و الاتصال بين أفراد المجتمع الواحد، وبين مختلف المجتمعات في العالم، فيتقاطع مع مهمة اللوحة في شقها التأريخي، أثناء نقل تجارب السابقين و حمايتها من الزوال.
- ✓ الوظيف الإقناعية : تهدف هذه الوظيفة إلى إقناع المتلقي بفلسفة معينة والحجاج لمختلف المواقف.
- ✓ الوظيفة التنبيهية : وهذا لجلب الاهتمام واسترعاء الانتباه.
- ✓ الوظيفة الحوارية : في حالات الحوار يمكن أن تكون الإجابة بمثل يغني عن الشرح والتوضيح والتجريح.
- ✓ الوظيفة الترفيهية : أين يحصل الجمهور على بعض الترفيه هربا من ضغوطات الحياة و الظروف الصعبة.
- ✓ الوظيفة الأخلاقية: التعليمية التربوية بتوجيه وضبط سلوك الفرد وفق قيم أخلاقية فاضلة، ويشجع عليها لتجنب الزلات والانحرافات السلوكية.
- ✓ الوظيفة الفنية : كونه فنا من فنون الأدب الشعبي له قوانينه وضوابطه و خلفياته القصصية والتجارب الإنسانية في مختلق شؤون الحياة الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية(غنية عابي، 2015، 23)

يعبر الفن الشعبي عن واقع الفنان وعن الروح الإنسانية وعن التقاليد وموروثات الشعوب، وهو بذلك يحقق الوظيفة النفعية ويكشف عن قدرات الإنسان اللامحدودة وامتداده في التواصل مع الأجيال السابقة، والاستلهام من آرائهم وتجاربهم والاعتراف بها، ويتخذه الفنان وسيلة تعبير وتوظيف، أثناء اختيار ما يراه مناسبا من تراث، ويصيغه دون قيود ولا جري ولا انقياد وراء تيارات عقائدية أو سياسية أو اقتصادية، بجرأة المبدع يختار، ويتخذ لنفسه أسلوبا مغايرا،فيراعي ركب الوعي الجمعي عند الفنانين الحرفيين، فالأسلوب حسب (مسعود بودوخة، 2015: 25) هو " استخدام أدوات التعبير استخداما واعيا لغايات جمالية "، وقد تطورت " نظرية الاختيار" من اختيار لقاموس لغوي إلى اختيار لأسلوب فني حتى عد الأسلوب اختيارا " الأسلوب ينضوي على تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة محددة من لحظات

الاستعمال"(فتيحة بن يحي، 2015: 135)، إلى اختيار الأسلوب الفني، حتى عد الأسلوب اختيارا، والمثل الشعبي "يحتكم إلى عامل الذاتية، وتشتمل الإثارات اللغوية للمنشئ وتكوينه النفسي وطابع تفكيره ومهارته الأسلوبية، وعامل موضوعي ويشتمل محددات المقام " (فتيحة بن يحي، 2015: 140).

4. الإبداع في الفن

تنضوي اللوحات تحت منظورين: لساني و أيقوني، فاللسان مرتبط بالماضي والتاريخ، أما اللوحة فتجسد واقعيا فن المنمنمة ودخل فيها عنصر لغوي متمثلا في المثل الشعبي، لهذا العمل انشغالاته مع المثل الشعبي الذي يقوم على غاية توظيف التراث الشعبي في كسر الإطار النمطي للمنمنمة الإسلامية، عبر تحويل مفهوم الجمال الفني لجمال الفكرة أو التعبير عنها حيث تعد الفكرة التي ينطوي عليها العمل الفني و يقدمها أكثر أهمية من الموضوع، فيترجم الفنان فكرته للمتلقي باستخدام وسيط متمثلا في المثل الشعبي يراه مناسبا للتعبير عنها، فيختارها من الموروث الشعبي بحرية لتشكل جدلية مفاهيمية عبر تعدد القراءات، وتتشظى بعد ذلك لبناء مفاهيم متعددة و مختلفة تتصف بطبيعة القراءة الذاتية لكل متلقي وفقا لعصره و بيئته و لرؤيته للعالم.

إن الخروج من صندوق التقليد يتطلب دفعا لحدود الإبداع؛ والروح المبدعة عندما تتحرر تدرك رسالتها وتعمل بقانون التوسع، فهي لا ترى الحدود بل تضايقها وتستفزها، ولا تمل من دفع الحدود الفكرية وتكسير الأفكار، صاحبة قدرة على الخيال الخصب، فالاختلاف هو جوهر الفكر الفلسفي، لارتباطه بالحرية، وبالتالي فقد انعكس بدوره على الفن، وعليه تناولت " نظرية الإلهام " والعبقرية عند أفلاطون تفسير الفن باعتباره مصدر الإلهام، ومظهر من مظاهر العبقرية، وضرب من الوحي الإلهي أو من قبيل الوجد الصوفي، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا الأفراد المتميزون بحس مرهف وعاطفة فياضة، ويذكر " دي لاكروا : أن العمل الفني مجموعة من الإشراقات الإلهية، بل هو ثمرة قدرة تركيبية هائلة تتمثل في التنظيم والصناعة "(كريمة محمد، 2013: 83)، أما المعايير التي يضعها الإبداع الفني في " النظرية الاجتماعية فإنها " تعتمد على التجربة الشخصية وترتد إلى أصل اجتماعي، إذ يرى أرنست فيشر " أن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد، ومع آمال المجتمع وطموحاته"(كريمة محمد: 88)، وقد أكد فيشر أن " الفن وإن كان وليد عصره، فإنه ليس مستقلا تماما عن العصور السابقة، بل إنه يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية، و أن الأعمال الفنية هي من إنتاج فنانين أفراد، غير أن الفن نفسه جزء من حياة المجتمع"(كريمة محمد،2013: 88-93)

كما اتفق "يونغ " مع "فرويد" في النظرية النفسية، أن اللاشعور هو منبع الإبداع الفني، لكنه اختلف عنه في الحديث عن اللاشعور ...فنراه يتألف من قسمين عند " يونغ "، أحدهما شخصي والآخر جمعي، حيث انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف، وهذا "اللاشعور الجمعي"، هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة(كريمة محمد:97)، بينما في "النظرية العقلية للإبداع"، يذهب "شوبنهاور"، إلى أن العمل الفني لابد وأن يكون مسبوقا بالفكر والإرادة، ومن ثم فإن عمل الفنان التشكيلي مصورا كان أو نحاتا إنما يلي فكرته المرتبطة بالإرادة، حيث ينجز أو يبدع عمله الفني طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الإرادة، ويرى كانط أن العمل الفني يخضع إلى قوانين أولية سابقة للتجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الإنسانية، بل مشتقة من قوانينها الإدراكية"(كريمة محمد: 84-85)، ويشاطره الرأي هيجل الذي يرى أن الفن نتاج الفكر والعقل.

تجمع هذه النظريات على عبقرية الفنان، وممارسته، واحتكاكه بمجتمعه، وذكائه في التقاطه للرسائل الكونية وإدراكه لمسؤوليته في التوعية والتطور بالفن.

المقاربة التحليلية:

اللوحة الأولى : "ما ينكر أصلو غير البغل" (34×26 سم) غواش على ورق

Aller SIMPLE

اللوحة الثانية : "يغيبو الطيور تبقى الهامة" / "كي يغيب القط يرقص الفأر"(24× 32سم)

l Entriste (مزرية)

اللوحة الثالثة : "ما يبقى في الواد غير أحجارو" (30،5 × 5 ،32 سم) تدفق

Effusion

اللوحة الرابعة : "اللعاب أحميدة و الرشام أحميدة" (32،5 × 41) صندوق الاقتراع

Urne a blanc/ collection part Oran.

اللوحة الخامسة: "الفم المغلوق ماتدخلو ذبانة"/ "اللعاب أحميدة و الرشام أحميدة" (42×32 سم)

واد جر Oued Djer

اللوحة السادسة : "قابلني و نقابلك ياطجين الحوت أنت ماتطيب وأنا ما ناكلك"(24×32 سم) 23

Conjoncture II

فربما كانت البداية إعجابا واقتطاف الفنان من بستان التراث، تشدنا مبتهجين بأمثال شعبية طالما سمعناها من جداتنا أو آبائنا، فنشعر بنشوة الانتماء إلى مجتمع واحد، وثقافة مشتركة، وتوقظ فينا روح الأخوة مع الفنان، فنهمس : "هذا الفنان منا"؛ وسرعان مايتبدد هذا الإحساس حين تجوب أنظارنا سلسلة الأعمال المنتمية لنفس الأسلوب ولذات الفنان، وفي نفس الفترة الزمنية والظروف الاجتماعية إلى سؤال: ما الموضوع الذي يتكرر في هذه اللوحات ؟ .

في كتابها " الصورة والبيداغوجيا " نبهت "جون فيف" إلى الوظيفة العلاماتية للصورة و اللغة، باعتبارهما طريقتين للتعبير مكتملتين، وقد أشار إلى ذلك أيضا "رولان بارث " إلى العلاقة التركيبية بين اللغة و الصورة، وتقترب المفاهيم إذا ماقارنا بين دور اللغة في اللوحة التشكيلية، واللغة في الصور الإشهارية، ففي كلتا الحالتين يكون المبتغى " توضيح المعنى المراد تبليغه، وذلك يعني إبعاد كل المعاني المحتملة التي من شأنها إحداث لبس لدى المتلقي في فهم مقصدية الصورة ومعناها"(ساعدساعد و عبيدة صبطي، 2011: 16).

ولكنه مع ذلك تتفرد اللوحة التشكيلية في فتح مجال للحرية واحتمالات القراءات المتعددة للمتلقي، مما يعطيها تلك اللمسات المرهفة للمشاعر و يحيلها للجمالية.

إن صفة التداولية لخطاب المثل الشعبي تتضح في اللوحة التشكيلية ليساهم الفنان التصويري في تدوين وتداول التراث، ففعل التداول من 'داول' كذا بينهم، جعله متداولا تارة لهؤلاء، وتارة لهؤلاء، ويقال داول الله الأيام بين الناس، أي أدارها وصرفها "(المعجم الوسيط، 1989: 384)، فـ " التداول عندنا ما تعلق بالممارسة التراثية، وهو وصف لكل ماكان مظهرا من مظاهر التواصل والتفاعل بين صانعي التراث من عامة الناس وخاصتهم، كما أن المجال في سياق الممارسة، هو وصف لكل ما كان نطقا مكانيا وزمانيا لحصول التواصل والتفاعل"(فان دايك، 2000: 26)،وهكذا هو القصد والإبلاغ والاتصال.

إن التأمل في هذه الأعمال يحيلنا إلى الأغراض أو "الثيمات" المتواترة وهي الفكرة المهيمنة معنويا و أيضا تشكيليا على اللوحات، فمعظمها يشترك في قيم ثلاث: القوّة/الرجولة و الأصل الطاهر و العدل. إنّ تكرار بعض الأمثال، في لوحات مختلفة، لا يوحي فقط بقدرة الفنان على تنويع أدائه و استثماره للإمكانات التشكيلية المتاحة، و لكن يوحي بأنّ تعدّد الصور التشكيلية يتطابق مع صور الحياة التي يتحقّق فيها المثل. فعلى سبيل

المثال، فإنّ النّص "اللعاب أحميدة و الرشام أحميدة" الذي يعني إجمالا غياب الإنصاف و العدل، تردّد مرتين، مرّة منعزلا و مرّة مصحوبا بنصّ آخر : "الفم المغلوق ماتدخلو ذبانة" الذي يقرأ كضرورة للكتمان و الصّمت. على صعيد الدّلالة يمكننا أن نفهم استنتاجيا و بشكل فرضي الرسالة التالية: "أجدر بالمرء أن يصمت حينما يغيب العدل". ففي الحالة الأولى، يبرز المثل تشكيليا بلون أسود داكن و معزولا لليسار، و الواقع أنّ غياب العدل هو غياب للوضوح الذي يقترن مع الشفافية و البياض و النور. أمّا في الحالة الثانية فيتقاطع المثل مع ألوان داكنة، و يغلب عليها السواد، تمما مثل لون الذباب، و اللّون الدّاكن يشكّل مدلولا من بين المدلولات الّتي يحيل إليها الصمت: فالصمت مرادف للموت و مرادف للعزلة و العتمة، و مرادف أيضا للاّمحدود و للسّر. إنّ العب على اللّون و على الإضاءة ليس في تصوّرنا اعتباطيا، و لكن يوجّهه مضمون النصّ و الرسالة التي يحملها بين ثناياه.

و الحال أن الملاحظ على الحروف، هو أنّه تختفي بروح تجديدية تثري تجربة الخطّ العربي الراقية، و تحيل إيحاء إلى ما يشبه هندسة تذكّرنا بالتكعيبية، أو شيء من هذا القبيل.

من ناحية أخرى، يرى فيشر " أن الفن و إن كان وليد عصره فإنه ليس مستقلا تماما عن العصور السابقة، بل أنه يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية "(كريمة محمد: 27)، وكذلك " يمثل الفن لغة تحرر تدريجيا من الثقافة الاستهلاكية السائدة في الخارج ويهيئ المتلقي للتواصل مع نمط مختلف من التعبير وتبادل الأفكار و المشاعر ...من خلال سياق يراعي المساحات ومقتضيات العمل وسماته البصرية وسياق الطرح الفكري ...من منطلقات سياسية واجتماعية"(علي شناوة و عامر عبد الرضا، 2011: 352).

لقد " ساهم فن ما بعد الحداثة في بلورة الأساس النظري والأبستمولوجيا الذي يشكل البنية التكوينية لتيارات هذا الفن المتعددة على غرار: العدمية، البنيوية، السيميائية، فن الجسد...والذي يعنينا منها " الفن لغة، وقد تأسست جماعة (الفن لغة) عام 1969، وأصدرت مجلة تحمل الاسم نفسه، لتصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يسوقها الجدل ووضع التساؤلات ويصبح الفنان مثل الفيلسوف يطرح قضايا هامة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمشاهد، وذلك من خلال التركيز على فكرة العمل الفني ودورها الفاعل في إحداث جدل بين العمل والمتلقي له"(علي شناوة و عامر عبد الرضا: 351)، إنه الوعي الذي يسمح للفن ويتيح له أن يجد مكانته وتبوأها بين نظرائه في عالم الفن، فلا يكون عملا نشازا، مقززا، ولا يشوه النظرة الجمالية، بل يكتسب إلى جانب الجمالية عناصر الهوية والانتماء، وعليه نجد الفنان بهذا الأسلوب يعمد إلى إبراز الواقع كقيمة جمالية لتغدو الفكرة هي الهدف الرئيس له في منجزه الفني، فيتحرر من المهارة الحرفية، ويولي اهتمامه للرؤية الجديدة للواقع الخارجي، كما هو في اللوحة التي استعارت مثل " اللعاب حميدة و الرشام حميدة " إشارة إلى الوضع السياسي في الجزائر في بداية سنوات الألفية الأولى.

وعليه نعمد بحكم موقعنا، نوعا من النقد نراه يلائم المقام، إنه النقد الموضوعاتي الذي " يهدف إلى استقراء الثيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص بنياتها العنوانية المدارية تفكيكا و تشريحا وتحليلا عبر عمليات التجميع والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية"(جميل حمداوي: 02-05-2021).

إن من بين المواضيع الأخرى السائدة في هذه اللوحات أيضا، هو " الفساد السياسي " ومهما حاولنا الانفلات نحو احتمالات أخرى حتى لا نتحرج من السياسة، إلا أن العنوان الذي ارتضاه الفنان للوحة الرابعة " صندوق الاقتراع " لا يدع مجالا للشك و التأويل على مقصدية " هاشمي عامر " في التنبيه و الإشارة الواضحة عن استيائه من الظروف السياسية التي مرت بها الجزائر في تلك الفترة، فالفن التصويري يتطور ويتحول بما يجري في أسلوبه من تغيير تحت تأثير السياق التاريخي، والاجتماعي، والسياسي، والثقافي أيضا، هذا إلى جانب موضوع التجربة الجمالية، فقد عمد الفنان إلى " تقسيم اللوحة إلى قسمين غير متساويين وبالتالي كانت هذه أول خطوة يخطوها الفنان نحو التجديد و ثورة تمردية على النظام

القائم لفن المنمنمات"(عزيز موات، 2011: 58)، وكسر الفنان للإطار من جوانب عدة من اللوحة وخروج عناصرها منه في بعض المنمنمات فقط في الجزء الأعلى و في الأسفل وانعدامه في الجانبين الأيمن و الأيسر .

ونلاحظ أيضا على الأمثال هو أنها لا تبتعد كثيرا عن التشكيلي، فطريقة كتابة الحروف فيها، مثلما اشرنا إليه أعلاه، نوع من التكعيبية على ما يبدو، لذلك لا نستغرب أن الحدود بين الشكل والمضمون عند هذا الفنان رفيعة جدا.

وفي اللوحة الثانية نلمس البعد الأيقوني البارز من خلال الحروف التي تبرز في شكل "الواد"، و معلوم أن معنى الأيقونة يرتكز بالأساس على صلة التّماثل القائمة بين الدليل(العلامة)–الحروف و بين الموضوع الذي تحيلنا إليه إي الواد. ولماذا التركيز على اللون الوردي ؟ فمن بين أهم دلالات الوردي أنه لون المرأة بامتياز، ولكنه أيضا يحيل إلى معنى الأصالة، فالأصيل فقط من يثبت " مايبقى فَالْوَادْ "، وربما المرأة في نظر الفنان عنوان للأصل وللقيم الجميلة الخالدة، الأم مثل الوطن، وكذلك ظهور الأحرف شفافة بالنظر إلى اللون الوردي، تبدو بالكاد متمايزة، والفنان كان بإمكانه أن يعطيها لونا مختلفا مكتفيا فقط برسم حدود باهتة بين الأحرف وبين الوادي، والماس من المعادن الثمينة، فنقول في العادة حجر الماس، فالأصل خالد لا يكترث بالزمن شفاف نقي.

إن الفنان من خلال هذه اللوحات يريد من المتلقي أن يقرأ الأمثال أولا، وثانيا يريد أكثر أن يشاهدها، فاللغة هنا تفقد كل معنى اعتيادي، اللغة صورة في حد ذاتها، والحياة وتجاربها مشهد نراها رأي العين، إن أصالة هذا الفنان هوأنه لا يكتفي بتعليمنا معنى الحياة، ولكنه أيضا يحاول تجسيدها أمامنا بالشكل واللون، فالفن أداة تلقين الحياة، هذا التلقين يأخذ شكلا مبتهجا زاهي يكسر الاعتياد و النمطية، ويسخر له الفنان أيضا الزخرفة والأخضر والأزرق، نشعر وكأن الزخرفة هنا جاءت لتذلل قلقنا من تجارب الحياة، أوعلى الأقل لترسم سبيلا مريحا للتعلم.

4. خاتمة:

خلص البحث إلى النتائج التالية:

1/ الفنون القديمة من صنع بشري قابلة للتطوير والتطويع، والإضافة والحذف، فعلها كل من محمد راسم وهاشمي عامر بفضل عبقريتهما الإبداعية، بما لا يخل من جمالية المنمنمات الإسلامية العريقة، بل أثبتا أن الفن مطواع سلس مرن، يمكنه أن يخرج من صندوق القواعد الفنية الخانقة، إلى عالم واسع فسيح.

2/ حينما تنهار الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، تلتقي عملية الإبداع في التعبير عن الهوية عند "محمد راسم "مع "هاشمي عامر" في الاستلهام من التراث الجزائري، وتوظيف الحمولة الحضارية التراثية في المنجز الفني التشكيلي، وبالتالي تخرج من رحم التاريخ بواسطة عملية التذكر، ليعبر كل منهما عن عادات و تقاليد وواقع اجتماعي، والثاني ينتقي من المورث الشعبي الجزائري الشفهي (المثل).

3/ أعد كل من " محمد راسم " و " هاشمي عامر " بفضل أعمالهما وثيقة تاريخية جمالية كوسيلة للتوعية والتذكير بالهوية والثقافة الجزائرية، ليس بهدف العودة إلى الماضي بقدر ماهو توظيف للأفكار والرموز التراثية في صنع عمل معاصر يعيشه الفنان والمتلقي على السواء .

4/ استعمل الفنان" هاشمي عامر" طاقته الإبداعية في الجمع بين فن التصوير المعاصر وفن المنمنمة الإسلامية والفن الشعبي المتمثل في المثل الشعبي، وهو بذلك يشكل الفن اللامادي و يجسده للتعبير عن ثقافته الشعبية محققا بذلك وحدة الشعور والوعي بالفكرة والمعتقد في إطار ذوقي جمالي؛ ويساهم في ترقية و تطوير مجتمعه من الجانب الأخلاقي، نحو أعلى الاحتمالات التي يطمح إليها.

5/ بفضل التعلم و الرحلة والتأثير والاحتكاك والانفتاح الواعي للثقافات العالمية يكمن للفنان أن يلهم ليبدع متمسكا بأصالته، ومبتكرا في المزج بين الأصالة والتجديد بعبقرية فنية تؤهله للمشاركة في التطور و الارتقاء بمجتمعه.

5. قائمة المراجع:

1. إبراهيم مصطفى الحمد، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، الطبعة العربية ، دار اليازوري العلمية للنشر و الإبداع ، الأردن، 2009.
2. التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1910.
3. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب ، دار توقال للنشر، المغرب، ط2 ، 1986.
4. حاتم الصكر ، ترويض النص،الهيئة المصرية العامة للكتاب،سلسلة دراسات أدبية ،1997
5. سارة قليل، تجليات الفن الإسلامي في أعمال محمد راسم و محمد تمام، أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان،قسم الفنون ،2017 . 2018
6. ساعد ساعد و عبيدة صبطي، الصورة الصحفية دراسة سيميولوجيوية، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر ، ط 2011.
7. ساندي سالم أبوليفن، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1 ، 2008.
8. عزيز توما، مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الرافد دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة، ع 31 ،مارس 2000
9. عزيز موات، هاشمي عامر، فن المنمنمة الجديدة من الواسطي إلى هاشمي عامر، منشورات ألفا الجزائر، 2011.
10. علي شناوة و عامر عبد الرضا الحسيني، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، دار صفاء للنشر والتوزيع ، ط 1 ، 2011 .
11. عمارة كحلي، من الهوية التشكيلية إلى سؤال الهوية الثقافية: مقاربة جمالية للوحتين من أعمال الفنان عادل الجيلالي، مجلة الإنسان والمجتمع، ع 14/جوان 2018 .

12.غنية عابي، الدلالات الاجتماعية في الأمثال الشعبية – منطقة أولاد عدي لقبال –أنموذجا، رسالة ماجستير في الأدب العرب، جامعة محمد بوضياف، 2016/2015

13.فان دايك، النص و السياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، الدار البيضاء المغرب، ط 2000.

14.فتيحة بن يحي، نظرية الاختيار وأثرها في بناء التشكيل الأسلوبي، مجلة المصطلح ، العدد 11 ،السداسي الثاني ، 2015 .

15.كريمة محمد بشيوة، النظريات المفسرة للإبداع الفني، المجلة الجامعة، العدد الخامس عشر، المجلد الثاني، 20130 .

16.مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة، العلمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2015 .

17.المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، ج1 ، دار الدعوة ، إسطنبول،تركيا،ط2 ،1989

18.مفيد نجم التناص و مفهوم التحويل في شعر محمد عمران،الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ع 317– 318،السنة 67،تشرين الأول، 1997.

19.نادية قجال، الفن التشكيلي الجزائري بين دعاة الاستغراب وأنصار التأصيل، مجلة جماليات، العدد1، 2014.

20.هاشمي عامر، تسامح مروض، وزارة الثقافة – الجزائر و الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي، د. ت.

21. جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي: موقع مجلة ندوة، مجلة إلكترونية للشعر والتراجم،أبريل 2011/28: تاريخ الولوج: 15 أبريل 2021: الموقع: https://www.arabicnadwah.com/articles/muqaraba-/hamadaoui.htm

[1] https://dictionnaire.lerobert.com/

[2] Barthes Roland. Rhétorique de l'image. In: *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51.51