البعد الحضاري للصياغات الشكلية في النحت المغاربي المعاصر

The cultural dimension of the formal formulations in contemporary Maghreb sculpture

رأفت ليث ثامر
كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

أ.د محمود عجمي الكلابي
كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

ملخص بحث

تناول البحث الحالي (البعد الحضاري للصياغات الشكلية في النحت المغاربي المعاصر) تضمن البحث أربعة فصول ضم الأول منها الإطار المنهجي للبحث. وتناول الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة. تضمن الإطار النظري مبحثين، أهتم الأول منها بدراسة مفهوم الشكل. تناول المبحث الثاني تسليط الضوء على الفن المغاربي القديم. و ضم الفصل الثالث إجراءات البحث وقد تضمن مجتمع البحث(٢٠) أنموذجاً. أعتمد الباحثان عينة منه البالغة (٥) اعمال فنية لنحاتين مغاربة معاصرين. وجاء الفصل الرابع بنتائج واستنتاجات البحث فضلاً عن التوصيات والمقترحات. ومن تلك النتائج التي تمخضت عن أداة البحث.

Research Summary

The present research (the cultural dimension of the formal formulations in contemporary Maghreb sculpture) included four chapters, the first of which included the methodological framework of the research. The second dealt with the theoretical framework and previous studies. The theoretical framework included two subjects, the first of which concerned the study of the concept of form. The second section dealt with highlighting the ancient Maghreb art. The third chapter included the research procedures and the research community included (20) models. The researcher adopted a sample of (5) works of art by contemporary Moroccan sculptors. Chapter IV presents the findings and conclusions of the research as well as recommendations and proposals. One of the results of the search tool.

الفصل الأول : الاطار العام للبحث

أولا: مشكلة البحث:

الفن هو كلّ ما يؤخذ من العالم الواقعيّ ويصاغ بطريقة جديدة بمساعدة وتأثير عناصر خاصّة بالفن، وما تلك العناصر إلّا عملية منظمة تتبلور داخل العمل الفني بوجود علاقات ترتبط بوحدة البناء وتهدف إلى إيجاد قالب ملائم للأفكار الإبداعية , المبتكرة، وهذه القوالب أو الصياغات ما هي إلّا رؤى ونهج خاص بكلِّ فنانٍ معتمداً على المفردات المحيطة به.

والفن من الأشياء التي رافقت الإنسان منذ العصور القديمة، والتي تأثرت بتحول الإنسان والحضارات من الناحية الدينية والاقتصادية والاجتماعية ، فنجد الفن يتشكَّل ويُنتج وفق مرتكزات هذه الحضارات، ومنها ما قامت عليه الحضارة الأمازيغية في بلاد المغرب العربي التي تحتفظ برونقها وحيويتها مندمجة في نمط حياة التجمعات السكانية في هذه البلاد بين طابعها الوظيفي القائم على مفردات الحياة في استخدامها اليومي، وقيمتها الرمزية المستمدة من تعبيرها عن ذاكرة إبداع حضاري عريق، قد تمّت صياغة أشكاله على الصخور والحُلي وصناعات الخزف والخشب والبنى المعمارية.

بعد ذلك تبلور الفن الإسلاميّ في هذه البلاد، فقد قام الفنان بصياغة أشكاله ضمن مواضيع بطروحات عالية في التشكيل وقامت بعكس طبيعة المجتمع المغاربيّ ببعده الديني آنذاك الذي نتجت عنه تلك الصياغات، فضلاً عن العمق الحضاري الروماني، لتتشكل بحكم ذلك ضياغات في التشكيل الفني المغاربي قام البحث بالوقوف عليها ، عبر التساؤل الآتي: كيف انعكس البعد الحضاري بحلقاته المتعددة في صياغات الشكل في النحت المغاربي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث الحالي في ما يأتي:

١. تسليط الضوء على الصياغات الشكلية في النحت المغاربي المعاصر.

٢. يفيد البحث الطلبة والمهتمين بدراسة الفن التشكيلي بعامة والنحت على وجه التحديد، إذ توفر مجالًا معرفيًا للنحت في المغرب العربي المعاصر.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى:

- تعرّف الصياغات الشكلية في النحت المغاربي المعاصر، عبر مرجعياتها الحضارية.

حدود البحث

- الحدود الموضوعية: الأعمال المجسمة والبارزة التي يظهر فيها تنوع في الصياغات الشكلية للنحت المغاربي المعاصر.
- الحدود المكانية: المغرب العربي (ليبيا، تونس، المغرب، الجزائر).
- الحدود الزمنية: (١٩٧٠-٢٠١٨).

تحديد المصطلحات:

- الصياغة (لغة):

- مصدر صاغَ الشيءَ يَصُوغُه صَوْغًا وصِياغةً وصُغْتُه أَصوغُه صِياغةً، وصِيغةً وصَيْغُوغةً؛ الأَخيرة عن اللحياني: سَبكَهُ، ومثله كان كَيْنُونةً ودام دَيْمُومةً وساد سَيْدُودةً[١].

(اصطلاحًا) :-

- إنّها شكل العمل، أو تنظيمه أو بناؤه، والكلمة مقتبسة من المصطلح اللاتيني "forma" فالصياغات الشكلية تعني الهيئات الشكلية، والصيغة كهيئة خارجية تمثل رؤية الفنان للموضوع، وبذلك تكون الصغية أو الشكل هي طريقة تجميع أو تشكيل عناصر العمل الفني، ومدى تأثير كل عنصر على الأخر[٢].
- وعند صليبا :- هي الأشكال الخاصة بفنان معين أو زمان معين[٣].
- هي أفكار ورؤى الفنان قد تمَّ تسليطها وفق تنظيم فني، وهذه الأفكار ماهي إلَّا استنباطات للواقع الذي تمَّ تكريسه من قبل الفنان[٤].

- الشكل (الشكلية) (لغةً) :

(لغة):

- عرفه (ابن منظور) : الشَّكْل ، بالفتح : الشِّبْه والمِثْل ، والجمع أشكال وشكول [٥] .

- أما تعريف (العايد) فهو:"١- مص: شكل . ٢- ج: أشكال : هيئة الشيء وصورته " اعرض رأيك بشكل واضح " ، " في شكله الحالي " الشكل والمضمون [في الأدب : اللفظ والمعنى ، ٣- شبْهٌ ومثْلٌ : (**وَآخَرُ مِنْ شَكْلِهِ أَزْوَاجٌ**)[٦].

- ويرى (البدوي) أن: " ج. أشكال ١- مص. شكل . ٢- صورة الشيء ، هيئة . ٣- المثل ، الشبيه . ٤- الشبه "[٧].

(اصطلاحا):

- الشكل: هو الانسجام الخارجي للأجسام غير الحية[٨].
- الشكل: تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها، وعناصر الوسيط هي الأنغام والخطوط.[٩].

- الصياغة الشكلية أجرائيا :

وهي دراسة عملية تكوين العمل الفني وفق تنظيم وبناء محدديخضع الى رؤية في الطرح تؤدي الى دراسة علاقات وحدة البناء وتكاملها، وتهدف إلى إيجاد قالب ملائم للأفكار بطروحات ابداعية.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الشكل فلسفياً:

تمثل موضوعات الشكل أو الهيئة محط أنظار الفلاسفة، بعدها ركيزة من ركائز العمل الفني وقد تناولت الفلسفة الشكل منذ عهودها الأولى بدءًا من فلاسفة العصر اليونانيّ و العصور الوسطى والحديثة على حدٍّ سواء، فقدمت آراؤهم لنا جملة من التفسيرات المختلفة والمستندة على أسس فلسفيَّة وعلميَّة .

فمقولة (افلاطون) عن الجمال هي (أنَّ الجمال الذي أقصده لا يعني ما يقصده عامة الناس من تصوير الكائنات الحية، بل الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والأحجام المكونة منها بالمساطر والزوايا)، وأوجب أفلاطون على الفنان عند إنجازه لأيِّ عملٍ فني أن يعاين عالم المثل، لأنَّ هذا العالم هو مصدر الإبداع للفنان، فمن خلال عالم المثل يتعرف على الجمال في حقيقته العليا[١٠]، ويستشف الباحثان من كلام افلاطون أنَّ على الفنان عند صياغته أي شكلٍ وجب عليه صياغته برموز تعيد الشكل إلى جذوره الاصلية المجردة التي تخاطب العقل لا الحواس.

أما (أرسطو) فالشكل عنده العنصر الأساسيّ والأهم في الفن، وأيُّ مادةٍ في الطبيعة تذوب تحت شكلٍ ما، وهذه المادة يحدد خصائصها الشكل والتي هي لون وخفة وثقل وجمال وقبح

ولمعان وانطفاء وغيرها[١١]، ويكون هذا التنظيم ضروري جداً، لإظهار الجواهر الخفيَّة في الأشياء والمفاهيم وبذلك تتحقق العملية الإبداعيَّة في صياغة العمل الفني[١٢].

أما (أفلوطين) فيرى أنَّ الشكل في العمل الفني يجب أن يصاغ بفكرة معقولة، فكلما كانت الفكرة جميلة كلَّما تقبلته النفس الإنسانيَّة، لأنَّ منظومته الفلسفية تعتمد على النفس، والنفس تنجذب إلى ما هو من طبيعتها وتنصرف عمَّا هو خارج عن طبيعتها، اذ نجده يصور مثال ذلك في المقارنة بين قطعتين من الحجر، إحداهما قد نُحتت على صور معينة – كأن تكون مثلاً صورة آله أو إنسان – وتُركت الأخرى بغير تشكيل أو صور معقولة فإنَّنا بالملاحظة نرى تفوق الأولى على الأخرى في القيمة الجماليَّة[١٣].

ونظرة (التوحيدي) للشكل أنَّه أحد أساسيات الجمال في تناسبه بين كلِّ الأجزاء، من كمال ولون وهيئة [١٤]، ممَّا يؤدي إلى رؤية خاصة عن الكيفية التي يُصاغ بها الشكل وهي تتعلق بالفنان، إذ أوجب عليه أن يصيغ أشكاله بصورة مجردة، وذلك لأنَّ النفس تتحد مع الشكل عندما يكون الشكل مجرداً[١٥]، وبذلك يكون التعريف النهائي للشكل عند التوحيديّ، هو ذلك المتغير نحو الكمال والجمال الناتج من الطبيعة، فهو بدوره يصنع الفن عبر التقاط الأشكال اعتمادًا على فكرة التماثل[١٦].

أما(ابن رشد) فيرى أنَّ الفنان يجب أن يصيغ أشكاله في ذهنه بفعل التصور المسبق أو المعرفة التي لديه[١٧]، ومن خلال هذا التصور والمعرفة، يجب على الفنان أن ينجز عناصره التشكيليَّة بأساليب مختلفة، فيكون الحكم في العمل الفني قائماً على فهم علاقات العناصر فيما بينها، إذ إنَّ معاييره الجماليَّة تنصُّ على ما هو نفعي وجميل، ويمكن إظهار النفع والجمال من خلال الشكل المُصاغ والذي يجب أن تكون علاقة أجزائه واضحة ومتناسقة[١٨]، كما ونرى الفيلسوف (ابن عربي) قد أقرَّ على أنَّ الشكل بأبعاده وأجزائه وحجومه يجب أن يكون في حالة تناسب وتناسق وتوافق وانسجام، وذلك من خلال نظرية الاعتدال التي كوَّنها بين الشيء الواحد كما في العمل الفنيّ، أو بين شيئين، كما في الشكل والمضمون، إذ نراه على الرغم من تقديسه لعالم النور، لكنَّه أقرَّ على أنَّه عالمٌ ناقصٌ وسلبيٌ دون عالم الظلام، إذ أوجب على الإنسان أن لا يتجه لغاية واحدة مهملاً طبيعة الأشياء الروحانيَّة أو الماديَّة[١٩].

أما (هيجل) فكان يوجب على الشكل أن يتحد مع المضمون أو الفكرة، والفكرة التي هي أحد أساسيات الجمال التي متى ما انسجمتا مع بعضهما تتمُّ صياغة العمل الفني إذ قال " الأعمال الفنيَّة الحقيقيَّة هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون هوية كاملة"[٢٠]، ومن هذه المقولة نجد إنَّ هناك صراع متولد بين الشكل والفكرة وهذا الصراع هو المحقِّق لماهية العمل، وقد حدَّد هيجل للفن أنماط تساعد على صياغة الأشكال وهي الرمزيّ والكلاسيكيّ والرومانتيكيّ[٢١]، أما النمط الرمزيّ فهو يتميز بأنَّه أسلوب لا يوضح الجانب الفكريّ، لأنَّ الجانب الماديّ الحسيّ يطغي بحيث تأتي الفكرة فيه غامضة، ذلك لأنَّ الصورة الحسيَّة والمضمون متصارعان، ممَّا يؤدي إلى سمات الضخامة والتكلف.

أمَّا الأسلوب الكلاسيكيّ والذي أحاله (هيجل) للنحت، لأنَّ الشكل الكلاسيكيّ يحدث تناغم بين الفكرة والشكل، فالنحت يعتمد على المادة وأبعادها الثلاث فهو يقوم بإيصال فكرة واضحة تفصح عن الجوهر الروحانيّ الذي يتخلل البدن[٢٢]، وظهرت ملامح هذا النوع من النحت في العهد اليونانيّ والرومانيّ، إذ تميز هذا الأسلوب في تآلف الشكل مع المضمون من خلال خلق توازن بين المضمون والشكل الخارجيّ المحسوس، بالاهتمام في الوحدة والإيقاع والانسجام والتنسيق داخل العمل الفنيّ، ويمكن أن نرى هذا التآلف والتوازن في نحت هذه الفترة[٢٣].

أمَّا النمط الرومانتيكيّ القادر على الكشف عن أغوار الذات الإنسانيَّة ففيه تتجلى الروح وتتحرر الأفكار[٢٤]، وهذا النمط كان الباكورة الأولى لمدارس الفن الحديث.

أمّا (شوبنهاور) فقد أظهر مبدأ الاختلاف للأشكال، فالأشكال تختلف عن بعضها البعض من خلال اختلاف المادة وبما يتناسب مع الفكرة المثالية، ممَّا يؤدي إلى أنَّ أيَّ عملٍ فنيٍّ عند صياغته يُخضع الفنان لمعرفة الأمور الميتافيزيقيَّة والمادة بالدرجة الأساس، حيث يستمد الفنان أشكاله من الطبيعة المحيطة به من نباتات إلى حيوانات إلى البشر، أي من الأدنى إلى الأعلى ويصيِّر أشكالًا أكثر جمالًا من جمال الطبيعة، لأنَّه حطَّ من جمال الطبيعة كهيجل[٢٥]، ويرى الباحثان أنَّ (هيجل) اعتمد على التناغم والانسجام لصياغة أي مادة حسية، لتعطي المتلقي الحرية من خلال تأمله للعمل الفني، أما (شوبنهار) فقد اعتمد على الاختلاف في صياغة الأشكال لتعطي أفكاراً جماليةً تختلف من شخص لآخر.

ونرى (جون ديوي) انطلق من مقولته المشهورة: "الفن خبرة" التي وضعها أساس لكلِّ شيءٍ جمالي، والتي أرست ظلالها على الشكل فنجد عند صياغة أي شكلٌ يجب أن تكون الخبرة حاضرة كأن تكون خبرة جمالية متمثلة في معرفة علاقات عناصر الشكل الفني فيما بينها أو خبرة يومية، ولكلِّ فردٍ خبرة خاصة مُستقاة من بيئته ومحيطه، ولكلِّ شكلٍ مكوَّن على أساس تلك الخبرة يجب أن يكون متناسق وباعث على الرضا أو اللذة لدى المتلقي[٢٦]، فالشكل هو قائم على المدركات الحسيَّة بين الفنان والمتلقي ، وما يميز الشكل هو التكيف المتبادل للأجزاء مع بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر في تركيبها لكلِّ ما هو عمل فني منتج[٢٧].

و(سانتينا) تطرق للشكل بعده أحد عناصر العمل الفنيّ مصاحباً للمادة والتعبير فنجده قد تطرَّق للشكل من خلال تحليل الأشياء وكيفية رؤيتها بالاعتماد على تفسيره فيسيولوجية إدراك الشكل المرئي فقد ناقش الخطوط بأنواعها ومدى تأثر العين بمركز الثقل[٢٨]، لهذا نجده تكلَّم عن التناظر، إذ إنَّ التناظر يعبر عن الإحساس بالتكافؤ والاقتصاد نتيجة للتوازن والتوترات العضلية التي تقوم بها العين حين تدرك شيء متناظر، واستمتاعها بالإيقاع الثالث المنطلق من الأشكال المتناظرة فترتاح النفس فتغبط، وفي نفس الباب يطرح الشكل في الكثرة والكبر التي تمثل الإثارة الفسيولوجية للنفس الإنسانيَّة وهذا ما موجود للأهرامات الكبيرة وللكتل الهائلة والأعداد غير الطبيعية للأشكال والمواد والأحياء[٢٩].

ويرى (جيروم ستولنز) إنَّ الشكل يقوم بترتّب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمته الحسيَّة والتعبيريَّة وزيادتها وهذا الترتيب الشكليّ له في ذاته قيمة جمالية كامنة تقوم بضبط إدراك المشاهد وترشده، وتوجه انتباهه في اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحاً مفهوماً موحداً في نظره[٣٠] .

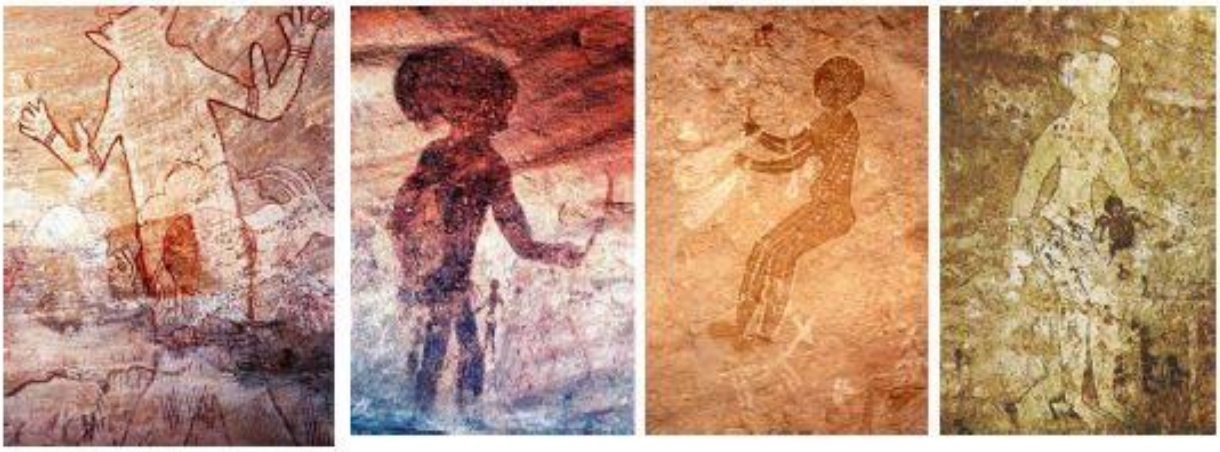
المبحث الثاني: الفن المغاربي القديم: في مراحل العصر الحجري القديم بدأ الانسان البدائي يتطور من ناحية الفكر واسلوب العيش، فقد بدء يهتم بالطقوس الدينية والتي أصبحت هي المحور الأساسي في حياته ، ومن اهم تلك الطقوس الدفن، اذ مهدت لصنع فن خاص في هكذا مناسبات، مما يؤدي الى تقديم الهدايا على شكل اواني فخارية أو وضع نقوش خطية او هندسية على قبور الموتى ظنا منهم أن هناك حياة بعد الموت، كما في النقش الصخري المكتشف في سيلي، الشكل (١)، ويمثل مشهد تقديم القربان والكبش، فجسد الكبش أملس ويحتوي على عناصر طقسية منها قلادة على العنق وشكل دائري على الراس وعليه ريش، اما الرجل فيبدوا سميناً له لحية وشعر طويل مضفور من الخلف ويرتدي أساور في ذراعيه ويحمل فأسا أو سكيناً بيده اليمنى، وكأنما يهدي هذا الكبش الى الالهه ليتقرب لها[٣١]، فقد تميز انسان هذا العصر في صياغة أشكاله بصورة بسيطة وبخطوط متناسقة وعلى طريقة النحت الغائر.

الشكل (١)

تدل المواقع الاثرية الموجودة في ليبيا وتونس والجزائر والمغرب على بدأ الانسان المغاربي القديم بتكوين القرى والقلاع والمساكن ، مما يتطلب ظهور روح الفن من خلال اضافة المنحوتات والنقوش على الجدران وعلى الاعمدة التي تأثرت بأساليب تلك النقوش والرسومات التي زينت الكهوف[٣٢]، كما وجد في العصر الحجري الحديث ما يسمى بالفن (الطاليسي)، إذ نرى أن الفنان في هذا العصر حاول تجسيد جميع أشكال الحيوانات المختلفة، فقد شكّلها بمنظرها الواقعي، أي كما هو حجمها في الطبيعة، كما في شكل الثور المكتشف على تلك الصخور المبين في الشكل (٢)، ونلاحظ من خلال الشكل أن الفنان اهتم بالملمس فقد حاول ان يجعله ناعماً مقارنة بالخلفية الجدارية ليخلق التضاد بينهما لأبراز الشكل. وايضا اهتم بالمنظور ، ويتبين هذا من خلال طير (النعامة) التي يبدو ابعد من الثور، وقد نفذت بطريقة الحز بآلته الحادة، كما في صياغته لشكل الثور[٣٣].

الشكل (٢)

نلاحظ ان هناك انتقاله لدى الانسان المغاربي القديم بتنفيذ اشكاله، إذ بدأ برسم الاشكال الإنسانية ذات الرؤوس المستديرة والتي يصفها المستكشفون برجال الفضاء، او كائنات من كوكب اخر[٣٤]، كما في الاشكال الاتية(٣ أ، ب، ج، د)



(أ) (ب) (ج) (د)

الشكل (٣)

وظهرت مرحلة جديدة من الفن الطاليسي البربري، وهي مرحلة النقوش والرسوم التي تظهر بها الخيول تجر العربات، مع ممتطيها، وتجيء صفتهم أما صيادين أو محاربين، اذ ظهرت تقنية الفنان العالية في هذه المرحلة، من خلال التحكم التام في الحفر والصبغة، وما ساعدهم في تنوع الصياغة الشكلية استخدامهم لألآت من البرونز[٣٥]، وقد قسم نهاية مرحلة الفن الطاليسي الى أربعة أساليب أو طرز[٣٦]:

الشكل (٤)

الاول: يتميز بظهور العربات تجرها الأحصنة يقودها المحاربون الامازيغيون البربر وعلى رؤوسهم الريش، ويحملون الرماح، كما في الشكل (٤) .

الثاني: ظهور رجال بقامات طويلة تحمل الريش على الرؤوس، و لها لحى مدببة، والكثير منها تحمل السهام وترميها على بعضها البعض كدلالة على الشجار.

الشكل (٥)

الثالث: يمثل مجموعة من الشخصيات الصغيرة حاملة للرماح والدروع الدائرية، والسكاكين المعلقة بالأذرع، كما في الشكل (٥) ، والذي يظهر شخوص مختلفة في الأطوال والوضعيات فنرى أحد الشخوص و يبدو كانه يحمل البوق لبدء الحرب و الاشكال الأخر المفتوحة الأرجل والمتباينة الاحجام في حالة نفير عام من خلال الارجل المفتوحة والرماح الممسوكة باليد اليمنى ومتوجهة الى الامام.

الرابع: يتميز بوجود شخصيات بحجم كبير ذات لباس يغطي كامل الجسم ، وهذا ظاهرا في الشكل الأنساني في الأعلى اما الشكل الإنساني الاخر الذي يبدو أطول من ناحية

الشكل (٦)

الشكل (٧)

القامة من الشكل الأخر فقد صيغ بملابس المحارب يحمل بيده اليمنى خنجر سكين (الة حادة) ، ويظهر على جميع الصخور المنقوشة في هذا الشكل لكتابة (التيفيناغ)، الموزعة على الجدران الصخرية ، كما في الشكل (٦).

لقد سجلت المواضيع التي تطرق اليها الانسان المغاربي القديم في النقوش الصخرية مواضيع متقاربة، رغم بعد المسافة بين التجمعات السكنية، فقد كان التقارب واضحاً من خلال الطقوس الدينية والاجتماعية المنقوشة على الصخور، ومن ذلك نرى صورة لكبش يحمل بين قرنيه قرص الشمس[٣٧]، كما في الشكل (٧)، وإعطاء دور رمزي مقدس في معتقدات الانسان المغاربي القديم.

وكان للثور لدى القبائل القاطنة قرب طرابلس الليبية قدسية فهو يعد اله، فقد استمرت عبادة الثور الى المرحلة الرومانية ، وصولاً الى القرن الحادي عشر للميلاد، اذ كانت تصنع تماثيل من مادة الحجر لشكل الثور الذي يعرف بأسم (الاله كَورزيل) وتم وضعه على هضبة قويرزا في ليبيا، وكانوا يحجون اليه بانتظام، وهم حاملين مختلف القرابين والهدايا[٣٨]، كما في شكل (٨)، أما الاشكال الحيوانية التي قدست أيضا هي الاسود[٣٩]، كما في الشكل (٩).

اذ نجد تقديس الحيوان هو شيء مشترك بين التجمعات البربرية المتوزعة في المغرب العربي القديم وأيضا يلا حظ من النقوش الصخرية ان الانسان المغاربي قد اعطى لبعض الحيونات القداسة، بإضافة قرص الشمس عليها[٤٠]، دلالة التأليه.

ومن النقوش الصخرية المكتشفة هي تلك التي كانت تجسد الاشخاص وهم يقومون برقصات طقوسية كما في الشكل (١٠) والشكل (١١)، والتي تم العثور عليها في عكري وفي منطقة صقر في الصحراء الجزائرية[٤١].

الشكل (١٠)

الشكل (١١)

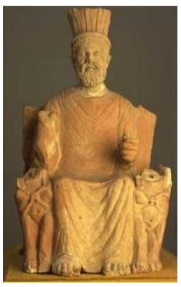
وكان مفاد هذه النقوش على ما يبدو ، أنها كانت مصنوعة لأجل طرد الارواح الشريرة التي كان العقل البشري انذاك يظن بأنها تلاحقه في كل مكان.

الشكل (١٢)

وقد تمكن الباحثون الانثروبولوجين من تحديد بعض الصفات الجسمانية التي كان عليها الانسان المغاربي القديم، والتي ابرزته كرجل قوي البنية ذو بشرة سمراء، اما المرأة فتتميز بشعرها المصفوف بدقة[٤٢]، كما في شكل (١٢).

أما الكيفية التي كان الأنسان – الفنان يصيغ بها اشكاله فهي متنوعة حسب المادة والمنطقة التي نقشت فيها، اذ كانت ابرز الطرق المستخدمة هي طريقة الحز الغائر، وإذ كان دور الفنان في هذه المرحلة هو تحضير الصخور بوساطة الصقل، وذلك قبل تنفيذ النقش او الرسم عليها وكانت هذه العملية خالية من القواعد، وهناك طريقة اخرى وهي (التوتيد أو الطرق) بوساطة ازميل او منقار(شفرة) يمسك بيد، ويطرق باليد الاخرى، حيث يترك حفرة صغيرة، وتتوالى تلك الحفر الصغيرة ليتكون في مجموعها تلك الاشكال المراد نقشها[٤٣].

من خلال الآثار المكتشفة نجد ان هناك تلاقح فكري و مجتمعي بين الحضارة الفرعونية والمغاربية ؛ ودليل ذلك صورة مبينة في الشكلين (١٣) و(١٤)، والتي تصور الشعب الامازيغي كشعب منظم، ولهم حرفية في القتال، ونجدهم قد تميزوا عن الرسم الفرعوني بوساطة الأوشام والريش فوق الرأس[٤٤]،



الشكل (١٥)

الشكل (١٦)

الشكل (١٧)

ومن خلال ما نلاحظه في الشكل (١٤) الأفريز العلوي منه، أن الزي يختلف من شخص إلى آخر بحسب موقعه في الشعب، من عبيد ورجال أحرار وعمال وزعماء قبائل، ومما يميز الزعماء هو الوشم الذي يظهر جليا أعلى واسفل الذراع وعلى الساق ايضاً الشكل (١٣)، اذ يتكون هذا الوشم من اشكال هندسية، ومن مثلثات ومعينات، والرأي فيها انها وجدت لحماية الزعيم او القائد من الاخطار[٤٥].

وبعدها تعرضت منطقة شمال افريقيا لاحتلالات ادت الى تغيير في صياغة الأشكال النحتية ونرى هذا واضحاً في المرحلة الفينيقية، اذ أعطت للفنان الامازيغي فكراً جديداً بما يخص الالهة، حيث قاموا بتشخيص القوى اللامرئية[٤٦]، وظهر التأثر واضحا من خلال الشكل النحتي للألـه (بعل حمون)[*] الذي صاغه الفنان المغاربي بعدة اشكال، فمرة يصيغه على هيئة رجل متوج بالريش وكث اللحية، جالس على العرش في وضع مهيب، رافعا احدى يديه لمباركة المتعبدين، كما في الشكل(١٥)، ومرة ظهر محفوفا بتمثالين لحيوانين مرقطين ومتوجاً بقرنين ، كما في الشكل (١٦)، أذ عثر على هذه التمثال في معبد تنسمات قرب بير بورقيبة على بعد (٦٠ كم) جنوب تونس، ومرة نجده قد تكون على هيئة رجل واقف وهو يعتمر قرني كبش، يحمل بيده حيواناً [٤٧]، كما في الشكل(١٧)، فضلاً عن ظهور بعضها حاملاً قرص الشمس[٤٨].

نرى الفنان المغاربي قد صاغ أعمالاً بطريقة النحت المجسم، خارجا فيها عن طريقة الحز والرسوم على جدران الكهوف التي عرف انجازها بشكل كبير، مهتما بتوازن خطوطه والنسبة والتناسب بين اجزاء العمل ، ومن ذلك تمثال الاله (بعل حمون)، مع الاهتمام بملمس الشكل، اذ ان التنوع واضح في ملمس الملابس والبشرة والريش واللحية.

أما في العصر الروماني قد صيغ الاله ساتورنيس (بعل حمون) بعدة طرق، مع ثبات الاشكال المرافقة، والتي هي قرني الثور والكبش المحمول كما في الشكل (١٨).

أما تصويرهم الالهة (تانيت)، فقد كان على هيئة رموز كما في الشكل الاتي (١٩) و(٢٠ أ،ب) والتي هي عبارة عن مثلث تعلوه الذراعان تمتد أفقياً وتتوسطهما دائرة، وفي احدى اليدين صولجان[٤٩]، نجد التنوع الصياغي في المشاهد الثلاث للألهة تانيت لكن الرمزية تبقى واحدة .

وهناك لوح قد جمع بين رمز الالهة (تانيت) وبين شكلها المقارب للبشر (الواقعي) ويعود للمرحلة البونيقية** وهذا اللوح موجود في متحف الفنون القديمة بالجزائر العاصمة[٥٠] كما في الشكل (٢١).

الشكل (١٨)

الشكل (١٩)

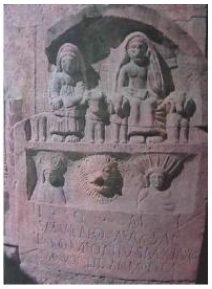
(أ) (ب)
الشكل (٢٠)

الشكل (٢١)

وايضا مثلت على شكل الهة ترضع طفلها، كما في الشكل (٢٢)، فقد وجد هذا التمثال الفخاري في معبد تنسمات قرب بئر بورقبة بتونس، ويعود الى القرن الاول ق.م، إذ يعد تجسيد (تانيت) في صورة بشرية مظهرا من مظاهر التطور الصياغي الشكلي والديني في بلاد المغرب العربي القديم[٥١]، من ناحية تخليه عن الخطوط البسيطة الرمزية، واتجاهه نحو الخطوط الواقعية في تجسيد الشخصية، والأهتمام بالملمس من ناحية تقنية السطح النحتي، بما يمنحه قيمة جمالية أكبر، وتوازن الشكل ظاهر من خلال نسبة الام الى الطفل.

الشكل (٢٢)

وأخيرا في العصر الروماني قام النحات بتجسيد الاله ساتورنيوس (بعل حمون) جالساً بجنب الالهة جونو كايليستيس (تانيت) من خلال لوح بالنحت البارز تظهر فيهاالاشكال واقعية، من خلال الشكل البشري والحيواني، كما في الشكل (٢٣).


الشكل (٢٣)

وبعد ذلك تم ادخال تقنيات وطرق جديدة في تصوير الالهة وما يتعلق بالحياة اليومية، وكانت مختلفة في صياغتها من حين لأخر، فمرة تصاغ بالوضع الأفقي ومرة بالوضع العمودي، اذ كان صانعها يطمرها في الارض او يجعلها داخل مخابئ صغيرة[٥٢]، كما هو موضح في الشكلين (٢٤)، (٢٥)، أذ عثر على هذه المنحوتات في بياجة في تونس، وهي تصور (سبع الهة)، وفيها نرى فنان هذا العصر اتجه الى النحت الناتئ (Relief) وقد كون منحوتاته بصورة افقية في الغالب، مع تنوع في تجسيد الالهة، مع ما جاءت عليه من زي مختلف في كل منها والأيقاع المتكرر نجده قد جسد بعض الالهة في وضعية الجلوس، والبعض الاخر واقفاً، واما مستوى نظرهم ايضاً جعله مختلف بين اليمن واليسار والنظر الى الامام، وقام بتجسيد الحيوانات في هذا العمل بصورة متوازنة على طرفي المنحوتة، من اليمين واليسار، وإعطاء

الشكل (٢٤)

الشكل (٢٥)

الطابع الحركي من ناحية الارجل، ونرى ان الاشكال كلها منسجمة مع بعضها البعض، من خلال التناسق بين اشكال الالهة والمنظر المحيط بها من حيوانات وجدار خلفي، الذي استخدم فيه طريقة الحز لإظهار خامة القماش والأشجار الى الخلف، وأخيرا نراه قد ادخل نصاً حروفياً اسفل العمل الفني[٥٣]، أما في اللوح الثاني فقد صاغ أشكاله بطرق مختلفة، مع تغيير قليل في ثبات الموضوعة والفكر، وظهر هذا من خلال مسلة (زحل)[٥٤]، كما في الشكل (٢٥) ، أذ نرى المسلة ذات إيقاع متساوي من الأسفل الى الأعلى، بتوزيع الافاريز بتوازن الى أربعة اقسام، مع اختلاف بسيط في الجزء الأعلى ، اذ اعطاه السيادة ليحوي عظمة الاله من خلال اعطائه مساحة اكبر قليلاً، أما الأشكال الاخرى التي تضمنتها اجزاء المسلة، فقد جاء الجزء الأول متضمناً أشكالاً بشرية وحيوانية بوضع استرخاء، فيما تضمن الجزءان الأخيران موضوعة ترتبط بالحياة اليومية المتعلقة بحراثة الأرض والصيد. وجاءت التشكيلات التي تضمنتها المسلة مرتبطة بعقيدة دينية تتلخص بتقديم القرابين الى الالهة مع ما يرافق ذلك من فكرة الخصوبة من خلال الأرض.

وبناءاً على ما تقدم نجد ان ديانة سكان المغرب القديم المحلية تميزت بالتنوع، فقد شملت معبودات عديدة، منها كائنات من العالم المحسوس، ومن العالم غير المرئي، اذ كانت الأولوية لدى الأنسان المغربي القديم هي الحفاظ على وجودهم من خلال فكرة الخصوبة التي عبروا عنها بأشكال عديدة، وكلٌ حسب تنوع بيئته[٥٥].

الشكل (٢٦)

وفي مجال تمثيل الشخصيات في النحت ، فقد لجأ النحات الى تصوير الانسان المغاربي وحياته الاجتماعية، كما في الشكل (٢٦)، اذ قام في هذا الانموذج بصياغة قناع يجسد ملامح وجه امرأة قرطاجية، وقد رتبت ملامحها ولباس رأسها على الطريقة المصرية القديمة، ولكن بروح محلية على تزويق لباس الرأس، مع ما ترتديه من حلية

تتزين بها.

الشكل (٢٧)

وفي مشهد اخر ايضا يصور المراة القرطاجية من خلال رأس تمثال يبرز من خلاله تصفيفة الشعر والأقراط والحلي وملامح الأنف الطويل، والفم الدقيق والذقن الصغير، والجيد الطويل، وهي من السمات الخلقية الجمالية للمرأة القرطاجية، كما موضح في الشكل (٢٧)[٥٦]، مما يشير الى محاولة تأكيد الهوية في المنجز الفني المغاربي بجذوره الحضارية تلك.

وهناك لوحان يجسدان شكل المرأة من المرحلة (الفينيقية – النوميدية)، موجودان في متحف مكثر بتونس ، الشكلان (٢٨)، (٢٩) جسد فيها جميع تفاصيل المرأة، من ناحية تصفيفة الشعر، والحلي، ومنها القلادة التي تلتف على الرقبة، اما منطقة الفم فقد تميزت بخط مقوس وكأنها تبتسم، وأما الشعر فقد اختلف في تصفيفه بين الشكلين.

الشكل (٢٨)

الشكل (٢٩)

الشكل (٣٠)

وكان لخامة العاج حضور في تجسيد شكل المرأة، وذلك من خلال دبوس نهايته مزينة بأخاديد رفيعة ومتشابكة دائرية، يعود الى المرحلة الرومانية[٥٧]، وتم اكتشافه في منطقة تيديس الأثرية في مدينة قسنطينة التونسية' كما في الشكل (٣٠)، وهو محفوظ في متحف سيرتا الوطني في الجزائر.

اما شكل الرجل، فقد صيغ في بعض النماذج برأس تمثال من الرخام بالحجم الطبيعي، وقد عثر عليه في حفريات حرم ديميتر بوادي بلغدير في شحات في ليبيا ويمثل الرأس رجلاً ملتحياً وبشعر كثيف وأجعد، توحي ملامحه انه يمثل شخصية ليبية او افريقية، من خلال السمات الجسدية المعروف بها شخصياتهذه الدول، والتي اهمها بروز عظم الوجنتين، وقد ظهرت امثلة مشابهة لهذا الطراز في شحات، كما في الشكل (٣١)، ولكن هنا يظهر الرأس في حالة جيدة باستثناء الانف مكسور وهناك شظية او كسر عند الحاجب الايسر[٥٨].

الشكل (٣١)

ظهرت الواح حجرية صيغت خطوطها الراسمة للشكل الخارجي بصورة مشابهة للألواح التي احتوت على شكل الالهة تانيت، لكن النحات المغاربي عالج فيها شكل وموضوعة أخرى، فقد أحتوت على شخص يحمي نفسه بدرع كبير ويحمل رمحاً، منفذ على نصب يعود الى المرحلة الفينيقية[٥٩]، كما في شكل (٣٢)، وفي نفس المرحلة طور الفنان المغاربي في تجسيده لمثل هذه الموضوعات واظهر الشخص اكثر قرباً الى الواقع مع ابراز تركيب الزي، والشكل الإنساني[٦٠] ، كما في الشكل (٣٣).

اما تجسيد الفارس فقد ظهر من خلال مسلة ابيزار بطريقة الحز الغائر وهو يمتطي حصاناً، حاملاً بيده اليسرى

الشكل (٣٢)

الشكل (٣٣)

درعاً ورمحاً، واليد الأخرى فارغة من دون أسلحة مع وجود شخصيات مصغرة تحمل رماح، ولم يهتم الفنان هنا بالنسبة والتناسب، ونجده ايضاً قد اجاد في تجسيد الحصان، كما في الشكل (34)[٦١].

في الحقبة الرومانية قام النحات بتجسيد الفارس وهو يمتطي حصاناً، حاملاً بيده رمحاً، وقد ظهر في الافريز الأعلى للمنحوتة رمزا يمثل (بعل حمون وتانيت) مع وجود اربع اسطر تتحدث عن حياة الفارس[٦٢]، وقد ظهرت الخطوط البارزة بصورة متناسقة، امتازت الاشكال الموجودة بالتشريح الواضح، كما هو موضح في الشكل (35).

ونرى ملامح التطور الانساني لدى الانسان المغاربي قد تجسدت في اكتشافه للعملة النقدية ، اذ جاءت هذه العملة موثقة اشكال الزعماء ورموزهم، بطريقة النحت الناتئ على وجهي العملة، وكانت تصنع من النحاس او الرصاص[٦٣].

ومن العملات النقدية المكتشفة والتي تعود الى عهد (مسنسن) في الحقبة الرومانية، حيث تم اكتشاف اقدم عملة والتي نقش عليها شكل الفيل ووضع تحت صورة الفيل خمسة احرف بونية تماثلها في العربية:(م س ن س ن)[٦٤]، كما في الشكل(36).

وهناك عملة برونزية أخرى نرى فيها وجه (مسنسن)، المصاغ بالنحت الناتئ، وهو في مرحلة من مراحل أيام حياته ، حيث نجد (٣٤) خلال الشعر الكثيف المحاط باكليل الملك (ونجد على الوجه الاخر حصان في حالة عدو وحركة قوية، كما في الشكل(37).

الشكل (٣٦)

الشكل (٣٧)

اما عملة الملك(يوغرطة) فقد تغيرت في صياغتها، من ناحية اتجاه حركة الفيل، والتي أصبحت حركته باتجاه اليمين، ووجه الملك ظهر وهو في مرحلة الشباب من دون لحية، مع الحفاظ على اكليل الملك، كما في الشكل (38)[٦٥].

اما في مجال معرفة الاوسمة ، فقد جاءت صياغتها على صياغة العملة من حيث الاطار الدائري، فقد تم العثور على وسام يمثل الاله (بوسيدون) في ضريح الصومعة[٦٦]، كما هو موضوح في الشكل (39)، والذي نفذ

الشكل (٣٨)

الشكل (٣٩)

على سطح بدا بيضوياً قليلاً، وظهور عمل الاوسمة دلالة على تطور واضح في مجالات متعددة تشير الى حالة من وعي ورقي في الفكر على صعيد المنجز الفني المغاربي في تلك العهود التي سجلت الأحداث الدينية والدنيوية معاً على الكثير من إنجازات الفن واخصها حضوراً فن النحت بمجالاته المتعددة .

الفن الاسلامي:

عرف هذا الفن في المغرب العربي بعد الفتوحات التي قام بها المسلمون للبلاد، اذ نجد تأثير هذه الفتوحات على الفن كان جذرياً عما كان عليه عند البربر والفينيقيين والرومان، حتى انه انطلق الى دول اوربا واسبانيا عبر هذه البلاد، حتى اصبحت الفنون الاسلامية تكنى بالفن المغربي الإندلسي او الاسباني[٦٧]، فقد ارسى الفن الاسلامي قواعده وصياغاته في هذه البلدان فهو لم يهتم بنقل الحياة اليومية والسائدة في العصور السابقة، بل اتجه نجو تجريد المشاهد الحية في الطبيعة، حتى لا يبقى منها الا الخطوط الهندسية[٦٨]، وبتوجهه هذا، قام بتفكيك الطبيعة الى عناصرها الاولية، واعادة تركيبها من جديد بصياغة شكلية عذبة وجميلة لا نظير لها في الطبيعة اطلاقاً، وذلك لأن الفنان يستعين بخياله الخصب وباستعانته هذه، نجده قد تحرر من الدلالة المحددة، وسعى نحو التعبير عن الذات، عن طريق الصورة او الرقش، او أي صيغة تصويرية، والفنان المسلم حين يبدأ بتخطيط العمل الفني فإنه لا يتقيد بقواعد المنظور الخطي، لأنه يسعى الى تصوير الأشياء من حيث موجودة بذاتها[٦٩]، وهذا نراه من خلال صياغته لزخارفه النباتية والتي شكلها بأسلوب التنويع والتتابع، والتحوير، وزخارفه الهندسية التي عبر عنها هنري فوسيون في قوله: "ما أخال شيئا يمكنه ان يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا الى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الاسلامية، فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على حساب الدقيق قد يتحول

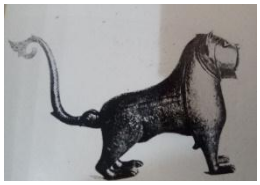
الى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية، غير أنه ينبغي الا يفوتنا أنه خلال هذا الأطار التجريدي، تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، متفرقة مرة، ومجتمعة مرات، وكأن هناك روحا هائمة هي التي تصلح لأكثر من تأويل يتوقف على مايصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها، وجميعها تخفى وتكشف في آن واحد عن سر ماتتضمنه من امكانات وطاقات بلا حدود"، وكان كل هذا ليوازن الفنان بين مطالب مجتمعه ومبادئ دينه، فقام بحلول ابتكارية، منها زخرفة المحاريب المصنوعة بعدة خامات، ومنها الخشب او الصلصال او التزجيج او الجص[٧٠]،

ولكي نكون على اطلاع بانواع المرجعيات التي ارتكز عليها الفن الإسلامي، يمكن ان نرى ثلاث مصادر، وهي: "كانت النباتات هي المصدر الاول للسيقان والاغصان، المنفردة والمزدوجة، والمتشابكة والمجوفة، والاوراق كاملة او نصفية، من شحمتين او ثلاث او خمس، ممتلئة او مثقوبة، وسعف النخل، وثمار الفاكهة. وقلما استوحى المشتغلون في الفن الاسلامي في الزخرفة العمارية اشكال الحيوان والانسان. وكان المصدر الثاني للايحاء هو الاشكال الهندسية، استخدموها بغزارة وتنوع لم يسبق لها مثيل، حتى انها اصبحت خاصية من خصائص الزخرفة الاسلامية. وكانت الكتابة العربية هي المصدر الثالث للايحاء الزخرفي المعماري"[٧١].

إن الفنون الاسلامية مترابطة في منجزاتها التي تتخطى عامل المكان، فلم يعد الفنان المسلم يراعي بُعد المسافة، فالصياغة العامة للاشكال هي ذاتها، ومن هذا المنطلق تخطى عامل الزمان، فلم يتغير بمرور الأيام والسنين، وهذا ما لاحظناه ايضاً في كلام درمنغايم: " إنه رغم اختلاف الأقطار الإسلامية وابتعادها، فإننا نلاحظ قرابة وشيجة لا تنقطع بين لوحة الجص المنحوت في قصر الحمراء، وصفحة من قران في مصر، وتزيين لوعاء من النحاس الفارسي"[٧٢].

إن الترابط والوحدة الذي ظهر في فن بلدان الأسلام يعزى الى ان الفنان في هذه البلدان تخلص من هويته الشخصية، والتزم بركائز واسس الفن الإسلامي، مما جعلت انتاجه واحداً مهماً تنوعت اشكاله وتعددت اساليبه، فنراه اوجد "للطبيعة نظاماً خاصاً بها، وفرض عليها عالماً تشكيلياً نقلها من المدرك الحسي والظواهر الموضوعية الى ما يقابلها من رموز اخذت مجالها في تلك الحضارة كحل زمني لمعضلات التصوير برمتها"[٧٣].

والفن الإسلامي اهتم بالحركة داخل العمل التشكيلي، من خلال إضافة الزخارف بما نلاحظه من اعمال الفن المختلفة، واخصها حضوراً الاعمال الجصية في العمارة



الإسلامية،كما في الشكل (٤٠)، وكذلك على مانراه في تمثال من المعدن لأسد فاغراً فاه بظهور الزخرفة بطريقة الحز على جسمه وحتى في ذيله المتشكل على هيئة غصن نباتي زخرفي، الشكل (٤١)، ويعتبر هذا التمثال من اثار الاندلس متأثراً بالفن الفاطمي[٧٤].

وأن وجود الحركة فى الفن الاسلامى، سواء فى الزخرفة أو فى سواها، مسالة باتت أساسية في الفن الاسلامي، اذ تتشكل الحركة من الوحدة الصغيرة الى التصميم أو الشكل ومن الشكل الى أشكال أخرى تشكل فى مجموعها مجالا تنقطع فيه الرؤية، فالأساس الجوهرى لهذا الفن يكمن فى استمرار الرؤية لدى من يشاهده[٧٥]، وسنرى كيف تم تسليط الفكر الاسلامي وتوظيف الفن المغربي الاسلامي لهذا الفكر من خلال الاثار الباقية في بلاد المغرب العربي ومن تلك الاثار، هي المسجد الجامع بالقيروان، والمسجد الجامع في سوسة ومسجد الزيتونة بتونس، ومسجد ابن فتاتة في القيروان، ومسجد السيدة بالمنستير وبعض الزخارف من المهدية[٧٦]، وذلك من خلال النقوش الجدارية و التحف المصنوعة من خامات عدة، وايضاً من الاواني الفخارية والخزفية، اذ نرى الحرفة العالية في الزخرفة الجدارية واضحة في محراب (مسجد القيروان)، الشكل (٤٢) و يأتي وصف هذا المحراب بتصميم قوس على شكل حدوة فرس، وهو يتكون من كوة تعلوها قبة نصفية، ويرتكز القوس على عمودين رخاميين برتقاليي اللون، يعلوهما تاجان من الطراز البيزنطي.

الشكل (٤٢)

وقدأثث الكوة من الداخل بـ (٢٨) لوحا من الرخام المحفورة حفرا غائرا او نافذا، تفصلها أشرطة مكتوبة بخط كوفي. شكلت زخارفها من عدة عناصر نباتية وهندسية، من بينها ورقة العنب المنمنمة، والزهرة والأجنحة المبسوطة، والتلفيفات النباتية المنتظمة حول محور أوسط، ثم الزخرف على شكل أصداف تتدرج داخل شريط مقوس يحاكي شكل المحراب[٧٧].

وقد كان المزخرف حين يبدأ في زخرفة المساحة المطلوبة يقوم بتقسيمها الى لوحات مستطيلة ومصغرة ليزخرف كل قطعة على حدة قبل تجميعها[٧٨]، ويلاحظ من هذا المحراب وطريقة نقشه ان الفنان المغربي المسلم التجأ الى التماثل والتكرار والتنويع ، مع قدرتهم العليا في التحكم في الظل والضوءوتحدث هذه الظلال من خلال الأجزاء الزخرفية البارزة واغلبها غير حادة او قوية، وتكون وظيفة هذه الظلال وظيفة جمالية تعطي التنوع الجمالي الخالص، فضلاً عن انها تساعد في توضيح مستويات السطوح المختلفة القليلة البروز[٧٩]، كما هو ملاحظ من خلال شكل (٤٣).

الشكل (٤٣)

وهذا المحراب استخدمت فيه جميع الخامات والتقنيات الممكنة، فمرة استخدم الدهان (الرسم)، ومرة استخدم القراميد (الزليج)[٨٠]، اما الصياغة فهي أيضا متنوعة فقد خرج الفنان من صورة الرتابة من خلال

تنوع نقشه وزخارفه، فمرة يستخدم ورق العنب في التزيين دامجاً معها الاشكال الهندسية، وهو كما في الشكل (٤٤)، ومرة يستخدم في زخارفه سعف النخيل واسفلها وردة متفتحة كما في شكل (٤٥).

الشكل (٤٤)

الشكل (٤٥)

كما وظهرت هذه الزخارف في اكثر المساجد والقصور التي بُنيت انذاك مثل مسجد ابي فتاتة ايضا في القيروان، وفي المسجد الجامع في الرباط الذي شيده الاغالبة.

اظهر الفنان المغاربي في تصميم المحراب اهتماماً كبيراً في الخط وذلك لان الخط في الفن الاسلامي له دور هام واساسي، ويعد سمة من سماته وذلك لأنه يتم استخدامه لذاته دون ان تكون له دلالة موضوعية، مما يُشير الى ان الفنان المسلم (المغاربي) استخدم نوعين من الخطوط وهما:

أ. الخط المنحني : وهو خط متحرك، وما يحد حركته تلك المساحة المخصصة للزخرفة فقط فهو لا يخرج عليها، و يعطي احساساً بالمطلق والاستمرارية الى ما لا نهاية

ب. الخط المستقيم: الهندسي ووظيفة هذا الخط هو تحديد المساحات التي تتكون منها الحشوات التي تؤدي الى نحو من الدقة تكون اشكاله عبارة عن نجمات او اشكال مضلعة ذات زاويا حادة كما في محراب القيروان الذي يحوي الواح حددت بخطوط هندسية مستقيمة، اعطت الثبات والاستقرار[٨١].

- **مؤشرات الاطار النظري:**

١. الشكل هو الصياغة النهائية التي اسقطها الفنان على مادة معينة وبأسلوب معين حسب مرجعيته الثقافية والسياسية في أنجاز أي عمل فني.

٢. الشكل هو المظهر الخارجي للعمل الفني والذي يتضمن الهيئة العامة باجزائها المكونة لها وعلاقات التكوين (لون، خط، كتلة، حركة) وعلاقة كل جزء تكويني مع الاخر .

٣. الخط عنصر أساسي في الصياغة الشكلية للمنجز الفني ، وله إيقاع خاص في العمل الفني، اذ يعطي الروحية لأي عمل نحتي.

٤. المساحة لها علاقة مهمة وبالأخص للفنان المسلم، لأنها تعطي خيارات مهمة من خلال توزيع الاشكال.

٥. المادة في العمل الفني تعتمد على الكتلة والحجم، والتي ترتبط بالشكل من خلال إعطاء الهيئة أو الصورة التي بفضلها يتحقق الوجود الذي يمثل ذلك الشكل .

٦. اللون وعلاقته في صياغة الشكل علاقة وطيدة، لأنه يحمل الخاصية الخارجية لجميع الاشكال فيجعلها عنصراً تعبيرياً بحتاً وذا قيمة جمالية تزيد من الإحساس بكيان الشكل.

٧. لكل عمل فني هناك مظهر خارجي، اذ يعد هو النسيج او الغطاء للعمل وهذا الغطاء يتعدد بين طبيعي أو صناعي، فالأشكال التي تقع امامنا تحمل خاصيات متعددة بالنسبة للملمس كأن تكون خشنة او ناعمة مما يؤدي الى ظهور صياغة شكلية معينة

٨. ارتكز الفنان المغاربي القديم على نقاط القوة والسيادة داخل العمل الفني بأعطاءها دوراً فعالاً، وتهميش المفردات المحيطة بالمراكز، سواء من ناحية الخط او التمثيل الشكلي الكامل لهذه المفردات..

٩. نقل الفنان المغاربي القديم الحياة اليومية والطقوس التعبدية وما رافقتها من الازياء والوشوم والحلي في اعماله الفنية ، اذ كان هناك زي خاص لكل طبقة في المجتمع، يتحدد موقفها في الفعل الحياتي تبعاً لموقعها فيه.

١٠.ان المواضيع التي تطرق اليها العصر المغاربي القديم في النقوش الصخرية كانت مواضيع متقاربة في فعلها الحياتي، رغم بعد المسافة بين التجمعات السكنية، اذ كان التقارب من خلال الطقوس الدينية والاجتماعية التي عرفت بهم من خلال تلك النقوش.

١١.تنوعت التقنيات المستخدمة في النحت، حسب نوع المادة والمنطقة التي نقشت فيها ، اذ كانت الطرق المستخدمة هي الحز الغائر ، وطريقة التوتيد او الطرق بواسطة ازميل.

١٢.حضور الطبيعة كالشمس والقمر والنباتات في تشكيلات منحوتات الالهة لما لها من دور قداسي وتأثير في حياة الانسان.

١٣.ظهرت في اعمال الفن المغاربي القديم سمات التخلي عن الخطوط البسيطة الرمزية، والتوجه نحو الخطوط الواقعية القريبة من الطبيعة، والاهتمام بالملمس من ناحية التجسيد على السطح النحتي.

١٤. استعان الفنان المسلم بخياله الخصب في التعبير عن مفاهيم ومعطيات الدين الاسلامي، وتجسيد الاشكال التي جمعت بين الواقعية والهندسية والخطوط الزخرفية بأسلوب تجريدي في اغلب االاعمال الفنية.

١٥.اعتماد الفنان المسلم على التكرارية في تشكيل العناصر الفنية، للدلالة على المطلق المرتبط باللانهائية.

١٦.اعتماد الفنانفي العصر الإسلامي في تنفيذ اعماله الفنية الغالبة على الزخرفة التي اعتمدت سيقان واغصان النباتات وثمارها كمصدر اساسي في الاشتغال، مع ما يكمل ذلك من وحدات هندسية وكتابية تتظافر معاً في تشكيل وحدة الموضوع المحمل بما هو فكري عقائدي في الطرح.

١٧.أعتمد الفنان المسلم على مزايا وخصائص الخط العربي لما له من جمالية ومرونة في التشكيل ، للأنجاز اعمال فنية ذات طابع اسلامي.

الفصل الثالث

ـ إجراءات البحث ـ

أولاً : مجتمع البحث

قام الباحثان بالاطلاع على ما منشور ومتيسر من الاعمال النحتية ذات العلاقة بموضوعة البحث الحالي، وكذلك بالتواصل مع الفنانين المغاربة عبر وسائل التواصل الاجتماعي ليتم تحديد مجتمع البحث، والمتعلق بالاعمال النحتية لفناني المغرب العربي، اذ ما تم الاطلاع عليه من أعمال نحتية خلال فترة اعداد البحث كان بحدود (٢٠)*، وهي المنحوتات التي انجزها نحاتو المغرب العربي خلال فترة البحث المحددة، والتي تنوعت في الأشكال والخامات، وتم اختيار نماذج منها كعينة للبحث الحالي.

ثانياً : عينة البحث

قام الباحثان باختيار عينة البحث والبالغ عددها (5) عملاً نحتياً، اختيرت قصدياً ، وفق المسوغات الآتية :

١ـ أنها تعطي صورة واضحة للإحاطة بموضوعة تنوع الصياغات الشكلية في النحت المغاربي المعاصر.

٢ـ تمتع العينة المختارة بالمقومات المطلوبة وبما ييسر استقراء التنوع في الصياغة الشكلية في الاعمال النحتية.

٣ـ تنوع النماذج المختارة من ناحية الموضوع أو التقنيات والأساليب المستعملة ، وبما يتيح المجال لدراسة مدى التنوع في الصياغة الشكلية .

٤ـ عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء** في الفنون التشكيلية والأخذ بآرائهم، حول اختيار نماذج عينة البحث ، للتأكد من مدى ملائمتها لتحقيق هدف البحث ، وقد تم الاتفاق عليها بعد أن عُرضت عليهم .

ثالثاً : أداة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث والتعرف على تنوع الصياغات الشكلية في النحت المغاربي المعاصر، تم اعتماد المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محكات لتحليل نماذج عينة البحث .

رابعاً : منهج البحث

أُعتمد المنهج الوصفي لتحليل نماذج عينة البحث ، كونه المنهج المتبع في دراسة الأعمال الفنية والذي يضمن تحقيق هدف البحث.

خامسا: وصف نماذج عينة البحث

أنموذج (١)

اسم العمل : بدون عنوان

منجز العمل : محمد سحنون

تاريخ الأنجاز : ---

القياسات : ٦٦ سم

الخامة: الخشب

البلد: تونس

المصدر: وزارة الشؤون الثقافية، ملف تعريفي لمعرض (نحتي ومنحوت).

يُظهر العمل النحتي هذا صياغات شكلية تمثل الطاقة التعبيرية والفنية للحرف العربي، بالاعتماد على مرونة الخط ، من حركات وسكنات وكتل وتركيبات وتدويرات، وهذا ما تم صياغته وفق رؤية للخط بهذا التكوين الفني، باستخدام علامات التشكيل للحرف العربي (الضمة والتنوين والشدة والمد) بصور افقية في اعلى المنجز النحتي واسفله، وبهذا التركيب نجد النحات قد عمد الى تشكيل موضوعته من الحرف، بصياغة شكلية اعتمد فيها الوضع العمودي على مساحة هندسية مثلثة الشكل، مزينة بحروف جاء بعضها خارجاً عن السطح بانسيابية وحركة مرنة زادت من قيمة العمل الفنية.

لقد استخدم النحات مصادره من الفن الإسلامي، من ناحية الاشكال الزخرفية والهندسية، ومنها المتمثلة هنا بشكل المثلث والذي يحتل الكتلة الأكبر من العمل، لأنه يعد الارضية التي تربط الحروفيات والنقوش الزخرفية الأخرى المكملة لتشكيلات الحرف في المنحوتة، فهو يدرك أهمية توظيف الحرف والمساحة واللون في الشكل المنحوت، لينسج ابداعه الفني الذي تتبدى فيه جماليات الشكل في نسق حسي بديع

أنموذج (٢)

اسم العمل : مجالد٢

منجز العمل : يسري بحريني

تاريخ الأنجاز : ---

القياسات : 9x41x88 سم

الخامة: حديد

البلد : تونس

المصدر: وزارة الشؤون الثقافية، ملف تعريفي لمعرض (نحتي ومنحوت).

تحليل العمل:

استخدم النحات في عمله هذا، أسلوب التجميع لصنع تمثاله المتكون من قطع حديدية مختلفة، وهي من مخلفات الحديد (الخردة) والتي تم تشكيلها بوساطة اللحام .

لقد بنى النحات موضوعته على ما عرف من رياضة (المجالد) الرومانية، والتي شكلت احدى التقاليد في المجتمع المغاربي والتي ورثها عن حكم الرومان لبلادهم، اذ كان يحدث فيها صراع بين شخصين مجهزين بأسلحة ودروع يسعى كل منهما للبقاء على قيد الحياة ، وليأتي العمل بهذه الهيئة تعبيرا عن حالة المجالد المنهكة، اذ جعله هنا يبدو منهكا بفعل حالة الصراع، فقد صاغ النحات تمثاله بصورة بدا فيها شخصه في حالة من التعب الشديد ، كان قد اوضحها عبر خطوط العمل الحادة في معظم الأجزاء ، وبصياغته للقفص الصدري اعطى النحات مرونة اكثر في الحركة للخط اللين بذلك الميلان، مع ما جاء من قطعة الحديد التي غطت مقدمة الصدرفي تعبيره عن تسليحه بالدرع لحماية نفسه ، او هي هنا ممثلة لوقاية الوجه في جانب اخر .

النحات بهذا التشكيل من الحركة، بخطوطه الراسمة للشكل قد اوضح انفعالاته التعبيرية البائنة في نجاته من حالة صراع ، برغم فقده يده اليمنى

أنموذج (٣)

اسم العمل : معالم ليبية

منجز العمل : علي وكواك

تاريخ الانجاز: 1997

القياسات : 100سم ارتفاع

الخامة: خشب

المصدر : صفحة الفيسبوك الخاصة بالنحات

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=977501885775412&set=a.382372101955063&type=3&theater **تاريخ الدخول (٨/٥/ ٢٠١٩).**

تحليل العمل :

يتضح في هذا المنجز النحتي ان الصياغة الشكلية تمثلت في معالم ليبية تشكلت من شخوصها و تاريخها القديم، من عمارة اسلامية وعمارة تعود الى المجتمع المغاربي القديم، مشكلة هويته المعرفة به، وقد صيغت وفق رؤية حاول النحات فيها ان يطرح موضوعته بشكل سردي يحكي قصة انسان تلك الأرض وسط معالم من البيئة المغاربية – الليبية ذات الأعراف والتقاليد المعروفة، وهذا ما ظهر من خلال الرجل الجالس ذي الزي العربي، وكذلك الرجل الذي يعلوه وبملابسه ذات الطابع البدوي، والذي جاء رمزيا في صياغته، من خلال اكتفاء النحات في تجسيده بشكل نصفي، ونجد ان النحات قد جسد الرجل بالصورة الواقعية، من خلال إظهار الملابس وكذلك الملامح، فقد صيغت ملامح الوجه واللحية بحرفية عالية وملامح الوجه واللحية بصورة واضحة، وهاتان الشخصيتان، مع ما يكملهما من شواخص البناء المرتبط بالبيئة المغاربية الليبية، جاءت تعبيرا عن انتماء صريح لهذه البيئة وتأكيد هويتها.

وفي اظهاره ملامح القصر الإسلامي دلالة على شموخ وقوة الحضارة الإسلامية في بلد ليبيا، فضلاً عن ظهور الأعمدة وبعض الصروح إشارة الى دخول هذا البلد ضمن معطيات الحضارة الرومانية بتلك الشواخص العمارية، وفق هذا تبين ان هذا البلد كان حاضنة خصبة لأكثر من حضارة تعاقبت عليه.

أنموذج (٤)

اسم العمل : حرب البربر

منجز العمل : موفق رشيد

تاريخ الإنجاز : ٢٠١٢

القياسات : (؟)

الخامة: الحديد

البلد: المغرب

المصدر: الموقع الرسمي للنحات على شبكة (الانترت) :

https://artiste-mouffouk-rachid.weebly.com/تاريخ الدخول (٢٠١٩/٨/١٥)

تحليل العمل :

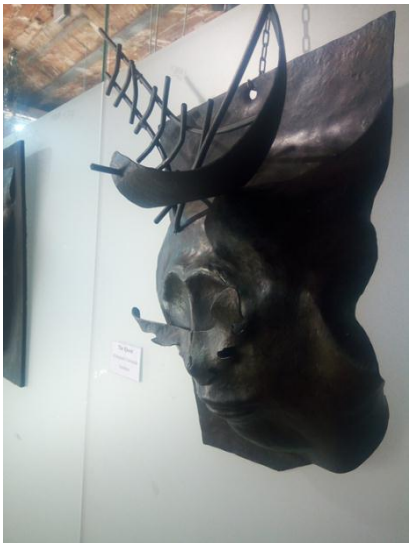
صاغ النحات شكله النحتي بأسلوب تشخيصي يميل الى التجريد، معتمداً على الأسلوب التجميعي والتوليف بين الخامات ومنوعاً في أساليب الربط التي يقتضيها العمل.

قام النحات في التنويع بالكتل، ويتبين ذلك من خلال الكتلة الكروية الممثلة للرأس مع تحديدها بشكل مربع يعلوه شكل مثلث، خالقاً فضاءات صغيرة بسيطة بين الشكل الكروي والشكل المربع، وموضحاً في تلك التكوينات الهندسية شكل لباس الرأس للزي البربري .

أما كتلة الجذع والاطراف السفلية، فقد صاغها بشكل اسطواني احتلت فيه فضاءاً كبيراً من العمل النحتي، وقد زينت بقلادة تدلت على الصدر تحوي في نهايتها شعار الشعب الامازيغي (البربري) وجاءت حركة اليد اليسرى المكونة من القضبان الحديدية المضمومة الى الصدر، مشكلةً ضماً في الحركة الى الداخل، مع ما عليه من فعل تعبيري يشير الى حالة تحدٍ ومواجهة.

وللخطوط الراسمة للشكل الخارجي حضورها الفاعل في التعبير عن مضمون العمل وفكرته، فمنها ما جاءت حادة كما في الرداء والسيف، وبعض اجزاء الرأس، وقد أكسبت العمل نوعاً من الحدية والقوة التي اراد النحات تجسيدها ليظهر موقف الانسان البربري في الحروب، وقد كسر هذه

الحدة في الخطوط من خلال الشكل الكروي للرأس، وحركة اليد اليسرى، والانسيابية في صياغة الملابس بشكل أسطواني وملمس ناعم.



أنموذج (٥)

اسم العمل : الضيف

منجز العمل : عبد الغني الشلوش

تاريخ الأنجاز : 2018

القياسات : (؟)

الخامة: البرونز.

البلد : الجزائر.

المصدر: يونس بورنان : النحت على المعادن فن صاعد يقتحم معارض الجزائر، مقال الكتروني، تاريخ النشر 2018/10/6 موقع الكتروني: https://al-ain.com/article/algeria-sculpture-on-metals-chebouche تاريخ الدخول(٢٠١٩/٨/١٥).

تحليل العمل :

يمثل هذا الشكل النحتي صياغة مشابهة للأقنعة الافريقية، متشكلاً من المعدن، وقد صيغ بخطوط منحنية متموجة تحدد الخط الخارجي الذي نفذ على هيئة شراع جاء بتموجاته رامزاً للأمواج البحرية، ومما يظهر صياغة لشكل وجه إنسان بدا بملامح بدائية واضحة، دون تركيز على التفاصيل التشريحية، إذ ظهرت المعالجة نفسها في الأسلوب المتبع بتلك الأشكال المشابهة للفضائيين الموجودة على جدران الكهوف، اما العيون فقد غيبها النحات، مكتفياً بمحجر العين فقط، وبرمزية تقود الى معنى الابحار ليلاً ، اما اللثام الذي غطى الانف والفم فله رمزية التصدي للرياح، مع ما يمكن ان يجيء في معنى الاشارة الى الزي الامازيغي المعروف في لبس اللثام في الصحراء، او انه دلالة على تلك الموجات البحرية الممتدة التي تحيط بالشكل الانساني من كل جهة ليعطي معنى أن الانسان المغاربي، في حاضره وماضيه، هو ذائب في وسط الكون بين بره وبحره ، لذلك نجد النحات قد صاغ خطوط الوجه بذلك التموج تماهياً مع تموج الشراع اللا منتهي في ذلك الكون.

اما السلم فجاء من سبع درجات متجهة نحو الاعلى، ربما فيه دلالة على الارضين السبع من ذلك المنطلق الكوني في المعنى ، وموقع السفينة القريب من الدماغ مركز الافكار يعطي دلالة على الغوص في البحار التي تتخلل الارضين تلك ، ودوامة الاسئلة والبحث عن اجوبتها ، معتمدا على فلسفة أن الانسان هو مركز الكون، وظهر هذا من خلال اعطاء السيادة في المنجز النحتي للشكل التجريدي لوجه الانسان.

وظهرت الديناميكية بصورة بليغة عندما لم يحدد النحات عمله النحتي بإطار، فمن خلال استخدامه للخطوط المتموجة، وشكل السلم النافر الى الاعلى، والامواج الممتدة الخارجة من الوجنة اليمنى، أعطى بعدا حركيا للعمل النحتي، مستعينا بافكار ورؤى الحركة المستقبلية، ومعتمدا على خياله لكي يتجاوز المكان والزمان، مستثمرا طريقة معالجة الوجه بالمعدن للتحديث في الاقنعة الافريقية المعروف انجازها بالخشب او الطين المفخور، لأجل اضافة رؤية جمالية لهذا القناع لأظهار الخصائص الفنية التي صيغ بها، بهذه الخامة.

الفصل الرابع : نتائج البحث

اولاً: النتائج

١. ظهر البعد الحضاري في منحوتات النحات المغاربي من خلال قدرته على تطويع الاشكال بصياغتها وفقاً لرؤيتهليعطي صياغة نحتية جمالية تعود جذورها الى اكثر من مؤثر حضاري تعاقب على بلاد المغرب العربي، كما في النماذج كافة.

٢. صاغ النحات المغاربي احد الرياضات التي كانت تقام اثناء الحكم الروماني لبعض دول المغرب العربي والتي هي رياضة المجالدة اذ صاغها وفق مدارس الفن الحداثوية معتمدا في ذلك على موضوعة ذات بعد تاريخي، الانموذج (٢).

٣. جسد النحات المغاربي جميع اثاره العمرانية والعادات وأنواع الزي الذي كان موجودا متوارثاً من خلال العمق التاريخي مع بعض التطويرات عليه فهو بهذا قد مزج بين الحضارة والشكل معطياً منحوتة ذات بعد توثيقي تاريخي وجمالي.

٤. أكسب النحات صياغاته نوعاً من الحدية والقوة التي اراد تجسيدها ليظهر موقف الانسان البربري في الحروب، معتمدا على الخزين المعرفي والمشاهد المرسومة او المصورة على جدران الكهوف ليصور بصياغاته مدى تأثر النحات المغاربي بعمقه التاريخي، كما في الانموذج (٤)

٥. اظهر النحات المغاربي مدى تمسكه بالعمق التاريخي من خلال صياغة الأقنعة التي تعود الى الاقوام الأوائل، الذين سكنوا افريقيا فكون موضوعة حداثوية مستعينا بصياغة شكله على طريقة صنع القناع القديمة، كما الانموذج (٥)

ثانياً: الاستنتاجات

١. ارتكز النحات المغاربي على عناصر الشكل البنائية (الخط، الملمس، الكتلة ، الفضاء)، ليقدم اعمالاً ذات فكر بنائي متنوع للعمل النحتي يعتمد في صياغته على كل العناصر الممكنة، او يفقد أحدها معوضاً بالأخرى المضادة لها بما يتناسب مع موضوعته.

٢. نوع النحات المغاربي في اعماله الفنية من خلال استخدامه خامات مختلفة، كل لها خصائصها والية اشتغال معينة، مشركاً الخامة وطبيعتها لتعطي دلالة ما، على حدث شكل وثيقة لهوية فن عربي مغاربي

ثالثاً: التوصيات :

١. اطلاع دارسي الفن والدراسات الجمالية وعلى أثر انعكاسات الطروحات الفلسفية والفنية في فنون الوطن العربي، وما تحمله من قيم جمالية مواكبة للعصر.

٢. رفد مكتبات الفنون بما يختص من كتب حول الفن المغاربي القديم والحديث والمعاصر، وبما يسلط الضوء على إشكاليات ومفاهيم الفن في تلك الدول.

رابعاً: مقترحات :

استكمالاً للبحث الحالي، اقتراح اجراء الدراسة الآتية:

١. دراسة التنوع في صياغة الشكل النحتي لحضارات بلدان المغرب العربي(الامازيغية، الفينيقية، الرومانية).

٢. جماليات التشكيل في الفن الامازيغي لبلاد المغرب العربي.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، ج٥، دار أحياء التراث العربي، لبنان – بيروت ، ص٣١٤.

(٢) إبراهيم مدكور : المعجم الوجيز ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٩٣، ص٣٧٤.

(٣)جميل صلبيا : المعجم الفلسفي ، ج١ ، ط١ ، منشورات ذوي القربى ، قم ،ايران ، ص٧٤٩

(٤) عبد الغني الشال النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية، شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود الرياض، ١٩٨٤، ص١٢٣.

(٥) ابن منظور: لسان العرب، المصدر نفسه ، ص ٣٥٦.

(٦) احمد العايد، وآخرون: المعجم العربي الأساسي ، توزيع لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٨ ، ص ٦٩٩.

(٧) احمد زكي بدوي ، وصديقة يوسف محمود : المعجم العربي الميسر ، ط١ ، دار الكتاب المصري، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ١٩٩١م، ص٤٧٩.

(٨) أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان / باريس – فرنسا ، ص٤٢٥

(٩) احمد زكي بدوي ، صديقة يوسف محمود:المعجم العربي الميسر، المصدر نفسه، ٤٧٩.

(١٠) أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار المعارف، القاهرة – مصر، ١٩٧٩،ص ٣٤.

(١١) د. رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط١، جروس برس ، طرابلس – لبنان ، ١٩٩٤، ص ٦١.

(١٢) حيدر عبد نجم : علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠١، ص٣٨.

(١٣) ماجد فخري: تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس الى افلوطين وبرّقلس، ط١، دار العلم للملايين، ١٩٩١، ص١٩٠

(١٤) حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ط١، دار الرفاعي، دار القلم العربي، حلب – سوريا ، ٢٠٠٣، ص٩٨.

(١٥) عفيف بهنسي: الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩، ص ٣٥ – ٣٧.

(١٦) عبد الرحمن بدوي : فلسفة العصور الوسطى، ط٣، وكالة مطبوعات ، الكويت ، دار القلم، بيروت – لبنان ، ١٩٧٩، ص ٦٣ – ٦٥.

(١٧) اوفسيانيكوف ، م و سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب :باسم السقا، دار الفارابي بيروت – لبنان،١٩٧٩،ص٥.

(١٨) ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت ؛ دار القلم ، بيروت – لبنان ،١٩٥٩، ص٧٢.

(١٩) د. سعد الدين كليب: البنية الجمالية في الفكر العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، ١٩٩٧، ص١٧٠

(٢٠) إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلي عند هيغل ، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٨١، ص٢٣٨.

(٢١) عبد الرحمن بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ط١، دار الشرق، القاهرة – مصر، ١٩٩٦، ص٤٦– ٤٩

(٢٢) د. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١، ص ١٠٨، وينظر (أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة – مصر، ص٩١).

(٢٣) محمَّد عزيز نظمي: جمالية تطور الفن، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية – مصر، ١٩٩٦، ص ٢٥.

(٢٤) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة – مصر، ١٩٧٩، ص ٣٦.

(٢٥) نجم عبد حيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، المصدر نفسه، ص ١٨.

(٢٦) محمَّد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعيَّة، الإسكندرية، ١٩٩٣، ص١٩٠.

(٢٧) جون ديوي: الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، مر: زكي نجيب محفوظ، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ٢٠١١، ص٢٢٦.

(٢٨) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال ، تر: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١، ص١٣٥.

(٢٩) نجم عبد الحيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، المصدر نفسه ، ص ١٢٠.

(٣٠) جيروم ستولينتيز: النقد الفني دراسة جمالية ، ط١، تر: د. فؤاد زكريا، دار الوفاء، الاسكندرية – مصر، ٢٠٠٧ المصدر السابق ، ص٣٥٣.

(٣١) قرزيز معمر: جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، رسالة ماجستير، كلية الأداب واللغات – قسم الفنون، جامعة ابي بكر بلقايد – تلمسان، ٢٠١٨، ص٢٥.

(٣٢) عبد العزيز بن عبد الله: الفن المعماري المغربي، تقديم: محمد الفاسي، ب.د، ٢٠٠٥، ص٨.

(٣٣) قريز معمر: جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، نفس المصدر ، ص٢٥.

(٣٤) قريز معمر: جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، نفس المصدر ، ص٤٠.

(٣٥) غابرييل كامب: البربر ذاكرة وهوية، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٤، ص ٩٦ – ١٠٢.

(٣٦) قرزيز معمر: جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، نفس المصدر ، ص٢٥.

(٣٧) اصطفيان اكسيل: تاريخ شمال افريقيا،ج١، تر محمد التزاي سعود، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط– المغرب، ص٢.

(٣٨) غابرييل كامب: البربر ذاكرة وهوية، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٤، ص٢٥١.

(٣٩) عطية، كحيل البشير: الطوطمية وتقديس الحيوان لدى الانسان المغاربي القديم، جامعة خلدون، د.ت، ص٧٠.

(٤٠) خلفة عبد الرحمان: الديانة الوثنية المغاربية القديمة، رسالة ماجستير جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، السنة، ص٧٤.

(٤١) غانم محمد الصغير : مواقع وحضارات ما قبل التاريخ المغرب العربي، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، ٢٠٠٣ ص١٥٧– ١٦٥.

(٤٢) غانم محمد الصغير : المحتوى التاريخي للرسوم الصخرية،،مجلة الأصالة الجزائرية،العدد الثانيوالسبعون، السنة الثامنة، ١٩٧٩، ص٧٧.

(٤٣) غانم محمد الصغير : مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب العربي، نفس المصدر، ص١٦٦.

(٤٤) أحمد السنوسي: الامازيغ تاريخ وحضارة، الموقع الالكتروني:https://www.civgrds.com/amazigh-history-and-civilization.html. (تاريخ الدخول ٢٠١٨/٤/٢٣).

(٤٥) تشارلز دانيلز: الجرمنيون – سكان جنوب ليبيا القدماء، تر: أحمد اليازوري، الفرجاني، طرابلس، ١٩٩١، ص٤٧.

(٤٦) معمر قريز: جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق، ص٧٠

(٤٧) رشيد الناظوري: المدخل في دراسة بعض جوانب العطاء الفكري لإنسان الشرق الادنى القديم، دار النهضة العربية ، بيروت – لبنان،١٩٦٩، ص١٤٥.

(٣٩) موقـــع الالكترونـــي لمتحـــف البـــاردو (الموقـــع الالكترونـــي: http://www.bardomuseum.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=126%3Abaal-hammon-assis-sur-un-trone&catid=42%3Apuniques-&Itemid=29&lang=en) تـاريخ الـدخول ٢٢/ ٦/ ٢٠١٩)

(٥٠) صور مرسلة عن طريق (الماسنجر) من قبل صديق (سليم دجودي) زار المتحف العمومي للآثار القديمة في الجزائر.

(٥١) مها عيساوي: المجتمع اللوبي في بلاد المغرب القديم، المجتمع اللوبي في بلاد المغرب القديم، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري – قسنطينية – كلية العلوم – قسم التاريخ، ٢٠٠٩.، ص١٩١.

(٥٢) الشاذلي بورونية و محمد طاهر: قرطاج البونية، مركز النشر الجامعي، تونس، ٢٠٠١، ص٢٨٤.

(٥٣) غابرييل كامب: البربر ذاكرة وهوية، المصدر السابق، ص٢٧١

(٥٤) قريز معمر: جمالية الرمز البربري في الفن التشكيلي، نفس المصدر، ص٧١.

(٥٥) خلفة عبد الرحمان: الديانة الوثنية المغاربية القديمة،(رسالة ماجستير). جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٩٧ .

(٥٦) محمد حسين فنطر: الحرف والصورة، أليف – منشورات البحر الأبيض المتوسط ،1999 ، ص١٨٤.

(٥٧)ا لتجاني مياطة: المقتنيات الاثرية العضوية بمتاحف الشرق الجزائري، رسالة ماجستير، علم الاثار، جامعة ابي بكر بلقايد – تلمسان، ٢٠١٧، ص١٥١.

(٥٨)مدونة مكتب الاثار المسروقة والمهجرة بمصلحة الاثار الليبية: تاريخ الدخول: ٢/٧ /٢٠١٩ https://libyanantiquitiesstolen.blogspot.com/2016/12/blog-post_8.html

(٥٩) تجاني مياطة: المقتنيات الاثرية العضوية بمتاحف الشرق الجزائري، نفس المصدر، ص١٥١.

(٦٠) قابريال كامبس: في أصول بلاد البربر ماسينسا، تعريب وتحقيق: العربي العقون، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، د.ت، ص٣٢٢.

(٦١)غابرييل كامب: البربر ذاكرة وهوية، نفس المصدر، ص٢٧٣.

(٦٢) مها عيساوي: المجتمع اللوبي في بلاد المغرب القديم، نفس المصدر، ص ٣٨١.

(٦٣) قابريال كامبس: في أصول بلاد البربر ماسينسا، نفس المصدر، ص ٢٤٦ – ٢٥٠.

(٦٤) قابريال كامبس: نفس المصدر، ص ٢٤٦ – ٢٥٠.

(٦٥) صور مرسلة عن طريق (الماسنجر) من قبل صديق (سليم دجودي)، زار المتحف العمومي للآثار القديمة في الجزائر.

(٦٦) قابريال كامبس: في أصول بلاد البربر ماسينسا، نفس المصدر، ص٢٤٥.

(٦٧)محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الأسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص٢٤ – ٢٦.

(٦٨) غاستون فييت:أصول الجمال في الفن الإسلامي، مجلة المشرق، لبنان، المجلد ٣٤، سنة ٣٦، ص ٤٨١ – ٤٩٦

(٦٩) عفيف البهنسي: شمال.. جنوب حوار في الفن الإسلامي،ط١، دار الثقافة والاعلام، الشارقة – الامارات، ٢٠٠١، ص٩٩.

(٧٠) ابو صالح الالفي: الفن الاسلامي اصوله، فلسفته، مدارسه، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨٧، ص٩١ – ٩٤.

(٧١) نخبة من المؤلفين: محيط الفنون، الفنون التشكيلية، ط١،دار المعارف، ١٩٩٨، ص١٨٩.

(٧٢) صالح الشامي: الفن الإسلامي التزام وابداع، دار القلم، دمشق – سوريا، ١٩٩٠، ص٤١.

(٧٣) نوري الراوي: تأملات في الفن الاسلامي، مجلة الرواق، دائرة الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة، ص٦-٨.

(٧٤) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الأسلامية في المغرب والأندلس، نفس المصدر، ص ١٧٤.

(٧٥) إسماعيل راجي الفاروقي: التوحيد والفن – نظرية الفن الإسلامي، مجلة المسلم المعاصر، العدد ٢٥، سنة ١٩٨١ موقع الكتروني:http://almuslimalmuaser.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=

تاريخ الدخول ٢٠١٩/٥/١

(٧٦) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الاسلامية في المغرب والاندلس، نفس المصدر، ص ٧٣.

(٧٧) أبو عبيد البكري: المغرب في ذكر بلاد افريقيا والمغرب، باريس، ١٩١١، ص ٢٣.

(٧٨) مارسيه: الفن الإسلامي، ط١، تر: عبلة عبد الرزاق، مر: عاطف عبد السلام، المركز القومي للترجمة،٢٠١٦، ص ٨٦

(٧٩) أبو صالح الالفي: الفن الإسلامي، نفس المصدر، ص ١٠٧.

(٨٠) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الأسلامية في المغرب والأندلس، نفس المصدر، ص٩٦.

(٨١) ابو صالح الالفي: الفن الإسلامي، نفس المصدر، ص ١٠

* ينظر (ملحق1).

** ينظر (ملحق٢) .

المصادر والمراجع :

١. ابراهيم مدكور : المعجم الوجيز ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٩٣.

٢. ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق:عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت ؛ دار القلم ، بيروت– لبنان، ١٩٥٩.

٣. ابن منظور: لسان العرب، ج٥، دار أحياء التراث العربي، لبنان – بيروت.

٤. أبو ريان، محمَّد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعيَّة، الإسكندرية، ١٩٩٣.

٥. اكسيل، اصطفيان: تاريخ شمال افريقيا،ج١، تر محمد التزاي سعود، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط– المغرب.

٦. الالفي، ابو صالح: الفن الاسلامي اصوله، فلسفته، مدارسه، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٨٧.

٧. إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلي عند هيغل ، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٨١.

٨. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار المعارف، القاهرة – مصر، ١٩٧٩.

٩. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة – مصر.

١٠. أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان / باريس – فرنسا.

١١. اوفسيانيكوف ، م و سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب :باسم السقا، دار الفارابي بيروت – لبنان،١٩٧٩.

١٢.بدوي، احمد زكي ، وصديقة يوسف محمود : المعجم العربي الميسر ، ط١ ، دار الكتاب المصري، القاهرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ١٩٩١م.
١٣.بدوي، عبد الرحمن : فلسفة العصور الوسطى، ط٣، وكالة مطبوعات ، الكويت ، دار القلم، بيروت – لبنان ، ١٩٧٩.
١٤.بدوي، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ط١، دار الشرق، القاهرة – مصر، ١٩٩٦.
١٥.البكري، أبو عبيد: المغرب في ذكر بلاد افريقيا والمغرب، باريس، ١٩١١.
١٦.بن عبد الله، عبد العزيز: الفن المعماري المغربي، تقديم: محمد الفاسي، ب. د، ٢٠٠٥.
١٧.البهنسي، عفيف: الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩.
١٨.البهنسي، عفيف: شمال.. جنوب حوار في الفن الإسلامي،ط١، دار الثقافة والاعلام، الشارقة – الامارات، ٢٠٠١.
١٩.بورونية، الشاذلي و محمد طاهر: قرطاج البونية، مركز النشر الجامعي، تونس، ٢٠٠١، ص٢٨٤.
٢٠.خلفة عبد الرحمان: الديانة الوثنية المغاربية القديمة، رسالة ماجستير جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، ٢٠٠٨.
٢١.دانيلز، تشارلز: الجرمنيون – سكان جنوب ليبيا القدماء، تر: أحمد اليازوري، الفرجاني، طرابلس، ١٩٩١.
٢٢.ديوي، جون: الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، مر: زكي نجيب محفوظ، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ٢٠١١.
٢٣.الراوي، نوري: تأملات في الفن الاسلامي، مجلة الرواق، دائرة الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة.
٢٤.رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط١، جروس برس ، طرابلس – لبنان ، ١٩٩٤.
٢٥.سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال ، تر: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١.
٢٦.ستولينتيز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية ، ط١، تر: د. فؤاد زكريا، دار الوفاء، الاسكندرية – مصر، ٢٠٠٧.
٢٧.السنوسي، أحمد: الامازيغ تاريخ وحضارة، الموقع الالكتروني:https://www.civgrds.com/amazigh-history-and-civilization.html. (تاريخ الدخول ٢٠١٨/٤/٢٣).
٢٨.شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١.
٢٩.الشامي، صالح: الفن الإسلامي التزام وابداع، دار القلم، دمشق – سوريا، ١٩٩٠.
٣٠.الصديق، حسين: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ط١، دار الرفاعي، دار القلم العربي، حلب – سوريا ، ٢٠٠٣.
٣١.الصغير، غانم محمد : المحتوى التاريخي للرسوم الصخرية،مجلة الأصالة الجزائرية، العدد الثاني والسبعون، السنة الثامنة، ١٩٧٩.
٣٢.الصغير، غانم محمد : مواقع وحضارات ما قبل التاريخ المغرب العربي، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، ٢٠٠٣.
٣٣.صلبيا، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، ط١ ، منشورات ذوي القربى ، قم ،ايران.
٣٤.صور مرسلة عن طريق (الماسنجر) من قبل صديق (سليم دجودي) زار المتحف العمومي للآثار القديمة في الجزائر.
٣٥.العايد، احمد ، وآخرون: المعجم العربي الأساسي ، توزيع لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٨.
٣٦.عطية، كحيل البشير: الطوطمية وتقديس الحيوان لدى الانسان المغاربي القديم، جامعة خلدون، د.ت.
٣٧.عيساوي، مها: المجتمع اللوبي في بلاد المغرب القديم، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري – قسنطينية – كلية العلوم – قسم التاريخ، ٢٠٠٩.

٣٨.الفاروقي، إسماعيل راجي: التوحيد والفن – نظرية الفن الإسلامي، مجلة المسلم المعاصر، العدد ٢٥، سنة ١٩٨١ موقع الكتروني:http://almuslimalmuaser.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=

٣٩.فنطر، محمد حسين: الحرف والصورة، أليف – منشورات البحر الأبيض المتوسط، 1999 .

٤٠.فييت، غاستون: أصول الجمال في الفن الإسلامي، مجلة المشرق، لبنان، المجلد ٣٤، سنة ٣٦.

٤١.قريز معمر: جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، رسالة ماجستير، كلية الأداب واللغات – قسم الفنون، جامعة ابي بكر بلقايد – تلمسان، ٢٠١٨.

٤٢.كامب، غابرييل: البربر ذاكرة وهوية، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٤.

٤٣.كامبس، قابريال: في أصول بلاد البربر ماسينسا، تعريب وتحقيق: العربي العقون، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، د.ت.

٤٤.كليب، سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، ١٩٩٧.

٤٥.ماجد فخري: تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس الى افلوطين وبرُقلس، ط١، دار العلم للملايين، ١٩٩١.

٤٦.مارسيه: الفن الإسلامي، ط١، تر: عبلة عبد الرزاق، مر: عاطف عبد السلام، المركز القومي للترجمة،٢٠١٦.

٤٧.محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الأسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

٤٨.محمَّد عزيز نظمي: جمالية تطور الفن، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية – مصر، ١٩٩٦.

٤٩.مدونة مكتب الاثار المسروقة والمهجرة بمصلحة الاثار الليبية: تاريخ الدخول: ٢/٧ /٢٠١٩ .https://libyanantiquitiesstolen.blogspot.com/2016/12/blog-post_8.html

٥٠.موقع الالكتروني لمتحف البارد و (الموقع الالكتروني: http://www.bardomuseum.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=126%3Aba aal-hammon-assis-sur-un-trone&catid=42%3Apuniques-&Itemid=29&lang=en) تاريخ الدخول ٢٢/ ٦/ ٢٠١٩)

٥١. مياطة، التجاني: المقتنيات الاثرية العضوية بمتاحف الشرق الجزائري، رسالة ماجستير، علم الاثار، جامعة ابي بكر بلقايد – تلمسان، ٢٠١٧.

٥٢.الناظوري، رشيد: المدخل في دراسة بعض جوانب العطاء الفكري لإنسان الشرق الادنى القديم، دار النهضة العربية ، بيروت – لبنان،١٩٦٩.

٥٣.النبوي، عبد الغني الشال: مصطلحات في الفن والتربية الفنية، شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود الرياض، ١٩٨٤.

٥٤.نجم عبد حيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠١، ص٣٨.

٥٥.... : محيط الفنون، الفنون التشكيلية، ط١، دار المعارف، ١٩٩٨.