الصورة التشكيلية والسينمائية في الجزائر: مقاربة جمالية وثقافية.

Plastic Image and Cinematic in Algeria: An Aesthetic and Cultural Approach.

ط.د: جمال محمد شريف[1]، أ.د: غالم نقاش[2]

[1] جامعة احمد بن بلة وهران1، الجزائر، djamel.mohamed@edu.univ-oran1.dz

[2] جامعة احمد بن بلة وهران1، الجزائر، nekkachghalem@univ-oran1.dz

تاريخ الاستلام: 2026/03/15 تاريخ القبول: 2026/07/17 تاريخ النشر: 2026/07/23

ملخص:

تتناول هذه الدراسة الأبعاد الجمالية والثقافية للصورة في المشهد الفني الجزائري، متخذة من الفن التشكيلي والسينما محورين أساسيين للتحليل، حيث يرتكز كل منهما على نظام ثقافة الصورة.

تنطلق الدراسة من تأصيل مفاهيمي للصورة ومصادرها الفنية كأداة أفرزت تحولا جذريا في الخطاب البصري المعاصر، وتتبع تجلياتها في الفضاءين التشكيلي والسينمائي بالجزائر؛ حيث ركزنا على تفكيك الخطاب التشكيلي الجزائري وآليات تشكله. اعتمادا على المنهج الاستنباطي، عبر قراءة فنية تطبيقية لأعمال الفنان التشكيلي "أرزقي العربي". بالموازاة مع ذلك، تقارب الدراسة مسار الخطاب السينمائي بوصفه فنا يجمع بين الصناعة والتأثير، إذ يترجم هذا الطرح نظريا وإجرائيا من خلال تحليل فيلم "المنارة". وكل ذلك تم من خلال استخدام أداة التحليل السيميائي. كما تبحث الدراسة في العلاقة الجدلية بين الأثر الفني والجمهور، عبر رصد آليات تلقي المجتمع الجزائري للصورة التشكيلية والسينمائية.

وقد خلصت الدراسة إلى أن إدراك المتلقي الجزائري واستجابته الجمالية لا تنفصل عن خلفيته الثقافية والاجتماعية، حيث يمارس الجمهور فعلا نقديا واعيا أثناء تلقي الصورة، وليس مجرد استهلاك سلبي.

كلمات مفتاحية: الصورة التشكيلية؛ الصورة السينمائية؛ الخطاب البصري؛ التلقي .

Abstract:

This study examines the aesthetic and cultural dimensions of the image within the Algerian artistic landscape, focusing on plastic arts and cinema as two primary axes of analysis, both of which are grounded in the system of visual culture.

The study begins with a conceptual grounding of the image and its artistic sources as a tool that has driven a radical transformation in contemporary visual discourse. It traces its manifestations within both the fine arts and cinematic spaces in Algeria. Specifically, focusing on deconstructing Algerian plastic discourse and the mechanisms of its formation. Employing a deductive approach, the study provides an applied artistic reading of the works of the plastic artist Arezki Larbi. In parallel, the study approaches the trajectory of cinematic discourse as an art form

that merges industry and aesthetic impact, translating this proposition theoretically and operationally through a meticulous analysis of the film El Manara. These investigations are structurally supported by the implementation of semiotic analysis. Furthermore, the study explores the dialectical relationship between the artwork and the public, tracking the mechanisms through which Algerian society receives both plastic and cinematic images.

The study concludes that the Algerian viewers perception and aesthetic response are inextricably linked to their cultural and social backgrounds. Rather than engaging in passive consumption, the audience exercises a conscious, critical agency when receiving and interpreting the visual image.

Keywords: Plastic Image; Cinematic Image; Visual Discourse; Reception.

✷ **المؤلف المرسل:** ط.د جمال محمد شريف؛ djamel.mohamed@edu.univ-oran1.dz

مقدمـة:

تعد الصورة إحدى الوسائط الفنية الحديثة التي تجاوزت دورها التقليدي كأداة للترويج أو التوثيق أو الترفيه، إذ سرعان ما أصبحت المرتكز الجمالي والأسلوبي الذي يعتمد عليها الفن التشكيلي والسينمائي في الجزائر، لتتحول بذلك إلى ركن أساسي في التشكيل البصري، من خلال الاستعانة بالتقنيات الحديثة والأساليب والأدوات التكنولوجية المتطورة، تسعى الصورة تشكيليا وسينمائيا إلى ترسيخ رموز ثقافية وأيديولوجية تهدف إلى صياغة وعي المتلقي، من خلال توظيف العادات والتقاليد والثقافة الشعبية إلى جانب القضايا المعاصرة، هكذا وجد المشاهد المتلقي نفسه أمام خطاب بصري يملي عليه تفسيرا خاصا للواقع، حيث يطغى عليه الإحساس على التفكير النقدي، مما يعمق تأثيرهما الجمالي ويجعلها أداة فاعلة في صقل الإدراك الثقافي والاجتماعي.

يعد الفن التشكيلي والسينما وسيطين إبداعيين مستقلين، تمكنا من جذب جمهور واسع وساهما في تنمية الوعي الجمعي إزاء الظواهر الاجتماعية والثقافية في الجزائر، كل منهما يعكس عبر أدواته الفنية الخاصة عن توجه إيديولوجي أو انتماء سياسي واجتماعي وثقافي معين، يسعى إلى تعميق الأثر الجمالي من خلال الرسالة التي يبثها كل من الفنان التشكيلي أو المخرج السينمائي، إذ تستند هذه الوسائط إلى أساليب وتقنيات مبتكرة لتأطير الرأي العام، متجاوزة أحيانا حدود الصورة الظاهرة إلى ما هو ضمني، وفقا لسياقات الخطاب البصري المعاصر في الجزائر ومدى تفاعل المتلقي ووعيه الثقافي، لقد استفادت هذه الدراسة من بعض الدراسات السابقة أبرزها مقال "البعد الفني والجمالي من الصورة التشكيلية إلى الصورة السينمائية" للباحثين عبد الوهاب بردق ونادية بولقدام،

المنشور في مجلة آفاق سينمائية بجامعة احمد بن بلة وهران1، 2021، ومقال "جماليات التراسل بين الفن التشكيلي والسينما" للباحث بن شعيب رياض، المنشور في مجلة آفاق سينمائية بجامعة احمد بن بلة وهران1، 2025.

تتحدد المشكلة البحثية لهذه الدراسة في رصد التمظهرات الجمالية والثقافية للصورة داخل المشهد الفني الإبداعي الجزائري، بالتركيز على وسيطين تعبيريين متباينين في الأدوات ومتكاملين في الأثر وهما الفن التشكيلي والسينما. ومن هذا المنطلق، يمكن بلورت الإشكالية الجوهرية في التساؤل الرئيس التالي: كيف تساهم الصورة بفضاءيها التشكيلي والسينمائي في صياغة الخطاب البصري والجمالي في الجزائر، وما هي أبعاد إدراكها وآليات تلقيها من طرف الجمهور الجزائري؟

1. ماهية الصورة:

يشير مصطلح الصورة بمعناه اللغوي إلى محاكاة شيء، وفي القرآن الكريم تستقر دلالة الصورة عند "المركب" أي المكون من ترابط أجزاء، قال تعالى: [في أي صورة ما شاء ركبك] الانفطار، ما يزال استعمال مصطلح الصورة سائدا بدلالته الوجودية، أي كشيء موجود في الزمان والمكان وتكون أحد مطالب المفهوم التركيبي للصورة هو التمام والكمال، وهذا ما هو واضح في دلالة الآية الشريفة المذكورة آنفا. (المصري، 2003/1424، الصفحات 535 – 550)

1.1 الصورة الفنية:

الصورة الفنية لغة بصرية تتجاوز الشكل الظاهر إلى عمق المضمون الخفي، بالإضافة إلى دوافعها الواضحة تحمل في طياتها معاني لا تدرك مباشرة رغم أنها قد تكون واضحة منذ البداية، تنشأ هذه الصورة من فعل إبداعي لاشعوري وتعمل عملها في ذهن المشاهد أو الفنان دون وعي صريح، ولا يكشف عنها إلا عبر تأملات متكررة وتساؤلات وتأويلات نقدية. الصورة في جوهرها حقيقة علمية، تنشأ من انعكاس الضوء على سطح حساس كيميائيا عبر عدسة بصرية، يعد مصطلح الصورة مصطلح شامل ومعقد ومتعدد الأبعاد، إلا أنه يمكن تبسيط دلالته إلى ثلاث أبعاد رئيسية، إما كتمثيل محاك للواقع، أو ككيان متعالق بذاته، أو كنظام من العلامات والدلالات، يمكننا مصطلح الصورة كمركب من الانتقال إلى ما يعرف بالصورة التخيلية، التي تتشكل من تجميع عناصر موجودة مسبقا وإعادة تنظيمها ضمن هيكل جديد، وقد أدى هذا التصور للصورة كبناء تخيلي إلى ظهور اتجاهات فنية رائدة مثل التجريدية والسريالية، من جهة أخرى أولت البلاغة القديمة اهتماما كبيرا بتحليل طرفي الصورة، أي المشبه والمشبه به والعلاقة بينهما مما أسفر عن إطار مفاهيمي غني تجلى في مصطلح الاستعارة كمرادف للصورة، وهكذا نجد أن الصورة الفنية تحاول أن تعيد إنتاج فكرة "وجه الشبه" في الأدب لكن باختلاف جوهري،

ففي حين يعمل وجه الشبه على مستوى فردي وتركيبي في النص، فإن الصورة في الفن تعمل ضمن مستوى تركيبي محض، أما في علم المنطق فيمثل مفهوم الصورة بمصطلح "الجنس" مما يوسع دائرة دلالاتها الفلسفية والمنهجية. (بلاسم، الفن التشكيلي: قراءة سيميائية في انساق الرسم، 1429/ 2008، صفحة 65، 69، 71)

2.1 مصادر الصورة الفنية:

1.2.1 الصورة التخيلية الذهنية: تشكل الصورة الذهنية معرفة وسيطة بين الإدراك الحسي والذاكرة والخيال، فهي بقايا تجارب سابقة تستعاد لبناء أفكار وصور جديدة، من هذا المنطلق يمكن فهمها على أنها معنى كامل يتشكل عبر قصد فني قائم على معرفة مسبقة، فالصورة الذهنية لا توجد بمعزل عن المعرفة التي تؤسسها بل تتحقق المعرفة ذاتها من خلالها، المصور **أنجر** من خلال لوحته "الجارية الكبرى" جسد هذا التناقض، بالرغم من إتقانه لعلم التشريح، رسم جسد المرأة العارية ناقص لفقرتين من العمود الفقري وأحد ثدييها لم يكن في موضعه، إن المصور **أنجر** حين رسم الجارية أدار ظهره عن الحقيقة التشريحية أو محاكاة الواقع، بل رسم المرأة وفق ما تجسد من صورة ذهنية في خياله، تبرز هذه المفارقة بين ما يرتسم في ذهن الفنان من صورة ذهنية من جهة وبين الواقع من حوله من جهة أخرى، كلما أراد أن يحول صورة ذهنية إلى واقع عجز عن ترجمتها ترجمة واقعية دقيقة، بل غالبا ما تفشل الوسائط الفنية مهما بلغت جودتها في التعبير عن الصورة التخيلية بكاملها. (بلاسم، الفن التشكيلي: قراءة سيميائية في انساق الرسم، 2008/1429، صفحة 122، 123)

الفنان في سعيه الدائم يدرك أن أدواته مهما تطورت تظل عاجزة عن إحضار المتخيل بكامل زخمه، متيحا المجال للصورة أن تكون جسرا بين الواقع وما يتجاوزه. تستمد الصورة التخيلية عناصرها من الواقع لكنها سرعان ما تنفصل عنه ويمكن تلخيص أسباب هذا الانفصال في النقاط التالية:

- ✓ تراكم الخبرة: يتلقى الإنسان صورا من الواقع، فتتراكم هذه الصور وتتفاعل فيما بينها لتنتج صورا جديدة.
- ✓ التصفية والغربلة: لا يقتصر الفنان على جمع العناصر فحسب بل يقوم بتنقيتها وتخليصها من الزوائد الموجودة في ركام الخبرة المتراكمة.
- ✓ القدرة على خلق معرفة جديدة: حيث يتحول الفنان من مرحلة جمع الصور والعناصر إلى دمجها في أنساق صورية مبتكرة.
- ✓ مساهمة الواقع الحسي في تشكيل التحول الدائم للصورة الذهنية: بحيث يؤدي تغير المنظومة الفكرية ورؤية العالم إلى إعادة تشكيل الصور الذهنية، وتتمثل هذه العملية في استخدام المجاز كوسيلة لتأويل الواقع، حيث يعتبر الميل إلى الاستعارة والتشبيه خاصة عندما تكون غير مألوفة دليلا على امتلاك ملكة الخيال، كما لا

ينبغي إغفال تعدد الوظائف الجوهرية التي تؤديها الاستعارة والتشبيه في المجال الفني. (بلاسم، الفن التشكيلي: قراءة سيميائية في انساق الرسم، 2008/1429، صفحة 125، 126)

2.2.1 الصورة التجريدية: التجريد ليس تسجيل للواقع كما تقدمه الصورة التقليدية، بل هو تمثيل لإدراك العقل للواقع في أبعاده المركبة، حيث تكشف البنى الخفية والعلاقات المتشابكة التي تقبع خلف المظاهر المرئية، كما يشير **موريس ميرلوبونتي** Merleau–Ponty Maurice إلى أن المعاني الحقيقية تتجاوز العالم المرئي، التجريد أداة تحويلية تنتقل بالواقع من مجال المحسوس إلى مجال التعبير الفني التشكيلي أو السينمائي عبر علاقات مدروسة، كما تقوم الصورة التجريدية على اختراق السطح الظاهري للواقع وإعادة تشكيله وفق رؤية عقلية تنتج تكوينات غير مرئية، وتحفيز آليات الإدراك لدى المتلقي عبر كسر التوقعات البصرية المألوفة، وهكذا يصبح التجريد عملية الكشف عن المستويات العميقة للواقع لا الانفصال عنه، حيث يتحول المرئي إلى وسيط لإدراك ما لا يرى. (بلاسم، الفن التشكيلي: قراءة سيميائية في انساق الرسم، 2008/1429، صفحة 128، 129)

2. الصورة التشكيلية:

في كتاب "حياة الصورة وموتها"، يقدم **ريجيس دوبريه** "**Régis Debray**" قراءة ثاقبة للصورة لا بوصفها مجرد تمثيلات مادية منقوشة على الجدران أو المنحوتات، بل كبنى ذهنية متراكمة في الوعي الإنساني عبر العصور، فهو لايهتم بآلية تشكيل الصورة بقدر ما يسعى إلى كشف القانون الخفي للمرئي، أي الأنظمة الرمزية والرؤى الثقافية التي تحكم تفسيرنا للصور، يرى **دوبري** أن للصورة سلطة موازية لسلطة المال والعسكر، فهي أداة للهيمنة الرمزية إذ تشكل وعي المجتمعات، فالصورة أسبق في الوجود من الكتابة لذلك كانت وسيلة الإنسان الأولى للتعبير عن معتقداته، كما في النقوش الفرعونية التي حولت رموزا مثل العين أو اليد إلى أدوات للحماية من الشر، أو في تصويرها المبكر لمفهوم إنسان المستقبل وفكرة الخلود. (عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، 2004، صفحة 5، 6، 7، 8، 9)

هكذا تظهر قوة الصورة كمخزن للذاكرة الجمعية، فمن خلال استيعابها للسلطة الرمزية تحولت الحضارات إلى كيانات خالدة، حيث تحفظ الصور ما لا تستطيع الكتابة حفظه، إن موضوع الصورة الجوهري هو الإنسان بكل أبعاده، وعلاقاته الاجتماعية وحالاته النفسية وتفاعله مع الطبيعة، إذ توجد الصورة أينما وجد الإنسان وتتطور بتطوره وتتخذ أشكالا تعبر عن مراحل وعيه المختلفة.

1.2 اللوحة التشكيلية بوصفها صورة فنية:

تعتبر اللوحة التشكيلية عملا فنيا يركز على العناصر البصرية التشكيلية (الخط، اللون، الشكل، الملمس، الفراغ، التكوين) بدلا من المحتوى التمثيلي أو السردي، تتميز الفنون التشكيلية في الجزائر بثراء ثقافي، يعكس تنوع التأثيرات الأمازيغية والعربية والإسلامية، بالإضافة إلى التأثيرات الاستعمارية الأوروبية وخاصة الفرنسية، عرفت الحركة الفنية في الجزائر تطور عبر مراحل عدة، تميزت مرحلة ما قبل الاستعمار بسيطرت الفنون الإسلامية التقليدية كالزخرفة والخط العربي والمنمنمات، وبرزت الحرف اليدوية كالسجاد والفخاركشكل من أشكال التعبير الفني، تليها الفترة الاستعمارية **(1830 – 1962)** حيث أدخل الفرنسيون تقنيات أوروبية حديثة على اللوحة التشكيلية في الجزائر كالرسم الزيتي. حيث تأسست أولى مدارس الفن التشكيلي بالجزائر في الأربعينيات، جمعت اللوحة بين الأساليب الأوروبية الحديثة والتقنيات المحلية، مع فنانين مثل محمد راسم رائد المنمنمات الجزائرية أشهر لوحاته الفنية "نهج سيدي عبد الله"، والفنانة باية محي الدين عصامية التكوين التي ألهمت بيكاسو بألوانها الجريئة ورسوماتها المستوحاة من الفلكلور الجزائري، والفنان الثائر عمر راسم، والفنان محمد خدة، والفنان اسياخم الذي اشتهر بأعماله التعبيرية التي عكست معاناة الشعب الجزائري من أشهر لوحاته الفنية "المرأة والطفل". تحول الفن التشكيلي في فترة مابعد الاستقلال إلى أداة لبناء الهوية الوطنية، مع التركيز على التراث الثوري المقاوم، تجسد ذلك سنة **1967** مع نشأت حركة الأوشام، التي أعادت إحياء الرموز الأمازيغية والفنون الشعبية عبر التجريد والرمزية بمشاركة عديد رواد الفن التشكيلي، **شكري مسلي، دوني مارتينيز، أرزقي زرارتي، سعيد سعيداني، ودحماني، وباية محي الدين، ومحمد بغداد، وحميد عبدون، ومصطفى عدان**، تناولت اللوحة الفنية في الجزائر مواضيع كالهوية، الذاكرة الجماعية، الهجرة، والتحولات السياسية، تنوعت بين المنمنمات والخط العربي والفن التجريدي والرمزي والفن الرقمي والفن الغرافيتي في الأحياء الحضارية كجزء من الاحتجاج الاجتماعي. (مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، الصفحات 37 – 40)

من أبرز الأمثلة التي تستحق الدراسة عن اللوحة التشكيلية في الجزائر تلك التي تجسد بورتريه الأمير عبد القادر والعلامة الشيخ عبد الحميد ابن باديس، إذ صور الفنان الجزائري الأمير عبد القادر في لوحاته كمرجعية للصمود العسكري والوحدة الوطنية والنضال التحرري، دائما ما يصور بلباسه التقليدي على ظهر حصان ليتذكر بدوره كقائد موحد للقبائل ومدافع عن السيادة الوطنية، بينما صور الفنان الجزائري العلامة الشيخ عبد الحميد ابن باديس في لوحاته بملابس ذات وقار مع كتاب أو قلم، صوره تبرز إحياء الفكر الإسلامي والهوية الثقافية وهو رمز للإصلاح الديني ومعلم مقاوم للثقافة الغربية، أصبحت هذه اللوحات الفنية أداة لتعزيز الهوية الوطنية، إذ تعرض صورتهما في المدارس التعليمية والمؤسسات الحكومية كمرجعيات بصرية للنضال، كما استخدمت لنقل

قيم المقاومة الثقافية للأجيال، تثير هذه الأعمال لدى المتلقي الجزائري مشاعر الفخر والصمود، إذ لم تعد لوحات الأمير عبد القادر وعبد الحميد ابن باديس مجرد أعمال فنية، بل أصبحت ركائز أساسية للوعي الجمعي الجزائري، نجح الفنان الجزائري من خلال لوحته الفنية إلى تجسيد قيم المقاومة والاعتزاز الثقافي كمرجعية لإلهام الأجيال بالانتماء التاريخي للجزائر الحبيبة.

ظلت اللوحة التشكيلية الجزائرية جسرا بين الأصالة والمعاصرة، تعكس صراعات الهوية والتاريخ، رغم التحديات كمحدودية الدعم الحكومي، وهجرة المواهب إلى الخارج، والصراع بين الدين والحرية الإبداعية. ومع ذلك، برز عديد الفنانين الشباب مثل الفنان **عبد الله عنتر** الذي جمع بين الخط العربي والتجريد، والفنان **رشيد قريشي** وهو فنان معاصر استكشف الهوية عبر التوليف بين الرمزية والتقنيات المعاصرة، والفنانة **جهيدة هوادف** التي دمجت بين الفن الرقمي وقضايا التنوع الاجتماعي.

3. الخطاب التشكيلي:

يعتبر وسيلة اتصال مرئية تنتقل عبرها أفكار الفنان باعتباره المرسل، عبر مزيج متجانس من العناصر التشكيلية كالخطوط والألوان والأشكال، بهدف إيصال رسالة محددة إلى المشاهد المتلقي باعتباره المرسل إليه. لقد شهد الخطاب التشكيلي الجزائري المعاصر تحولا جوهريا كجزء من التحولات الثقافية الكبرى، متأثرا بتيارات الحداثة وما بعد الحداثة الفكرية والفنية والنقدية، وقد انعكس هذا التحول ليس فقط على الممارسات التشكيلية ذاتها، بل أيضا على التنظير الفني وإعادة النظر في العلاقة بين الفن التشكيلي والواقع الاجتماعي والثقافي والتراث الجزائري، ومن أبرز مظاهر هذا التحول الانتقال من حيز اللوحة التقليدية إلى فضاءات فنية جديدة، حيث لم يعد الالتزام بالأبعاد والقواعد الكلاسيكية شرطا أساسيا، مما أسس لمرجعية جمالية مغايرة عن التي سبقتها، كما أدى تطور التصوير الفوتوغرافي والتقنيات البصرية إلى تحويل الواقع اليومي إلى مادة فنية ذات دلالات جمالية جديدة، متجاوزة التمثيل التقليدي نحو تحويل المرئي إلى إشارات وعلامات تثير انطباعا بصريا خاصا لدى المتلقي. (مقدس و طرشاوي بلحاج، 2016، صفحة 106)

هذا التحول الجذري استلزم تغييرا في آليات التلقي والنقد الفني، إذ لم يعد من الممكن الحكم على الأعمال الجديدة بالمعايير الفنية والجمالية الماضية، فأصبح تحرير الرؤية الفنية والذوقية من الانفعالات المسبقة ضرورة يتشارك فيها كل الأطراف المعنية، الفنان، الناقد، المؤسسات الفنية التربوية والإعلامية، التي يقع على عاتقها دور رئيسي في صقل الذوق الجمالي العام وتهيئة بيئة ثقافية داعمة للإبداع المعاصر، بذلك لم يعد الفن التشكيلي مجرد تمثيل للواقع، بل تحول إلى خطاب بصري تفاعلي يعكس رؤى جديدة ويساهم في تشكيل وعي جمالي متجدد. في عصرنا الحالي أضحت الصورة لغة مهيمنة تفرض نفسها، وقد أدى هذا إلى ضرورة ترسيخ ثقافة بصرية تبدأ من

الأسرة والمدرسة، حيث تستخدم الصورة كوسيلة توضيحية وتعليمية، إن غياب الشعارات والأيقونات البصرية المميزة في مؤسساتنا التعليمية والجامعات يعكس إهمالا للهوية البصرية، مما يفقدها روح الإبداع ويغيب البعد الجمالي في تشكيل الفضاء العام. تكاد شوارعنا وساحاتنا العامة تخلو من العناصر البصرية الجذابة ذات الصلة بأصالتنا، التي من شأنها أن تثري الذوق العام وتذكر المجتمع برموزه التاريخية وقيمه الحضارية، فالمدن الجزائرية بحاجة ماسة إلى استراتيجية بصرية معاصرة تعيد إحياء الحس الجمالي وفق قيمنا المحلية، خاصة في ظل انتشار الأمية البصرية التي تعيق فهم الرسائل الإعلامية والإعلانية، إذ لا يجب أن تقتصر الصورة على الوظيفة الإعلانية فحسب، بل يجب أن تحمل رسالة جمالية تتفاعل مع ذوق المتلقي وإحساسه. معظم الدراسات الجمالية الفنية الحالية تقع في فخ التبعية للنظريات الغربية، التي هيمنت على ثقافة الفنانين والنقاد الجزائريين، ولتجاوز هذا الإشكال لا بد من إعادة قراءة التراث البصري الجزائري (كالزخرفة، النحت، الخط، والعمارة) واستخلاص رؤية جمالية تعبر عن الهوية المحلية بروح عصرية، كما أن دور المثقفين والفنانين لا يقتصر على إنتاج الصورة فحسب، بل يشمل توعية المجتمع وتنمية ذوقه البصري، وذلك عبر شراكة حقيقية بين المؤسسات التربوية والإعلامية والجهات المعنية بالتشكيل الفني. (الصكر، المرئي والمكتوب: دراسات في التشكيل العربي المعاصر، 2007، صفحة 5، 6، 10)

إن بناء ثقافة بصرية جزائرية واعية راقية يتطلب إعادة تعريف دور الصورة في حياتنا اليومية، من خلال تعزيز الرمزية البصرية في الفضاءات العامة والمؤسسات، ودمج التراث الجزائري في صياغة جماليات معاصرة، وتمكين المتلقي عبر التربية البصرية ليصبح شريكا في إنتاج الدلالات الجمالية، فالصورة ليست مجرد وسيلة إيضاح في المجتمعات المتحضرة، بل هي أداة هوية وحضارة تحتاج إلى رؤية استثنائية.

4. قراءة فنية في أعمال الفنان التشكيلي أرزقي العربي:

الفنان **أرزقي العربي (1955 – 2024)** ولد بالبويرة – الجزائر، فنان تشكيلي ونحات، تخرج من المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1982، تلقى تكوينا في الفن التشكيلي بباريس بين عامي **(1991 – 1992)**، عاد إلى الجزائر وعمل كرسام كاريكاتير وصحفي، عضو مجموعة الـ 35 فنان، شارك الفنان في عديد المعارض الفنية داخل وخارج الوطن، أبرز معارضه "ألتر – إيغو" في غاليري إسباكو بالجزائر العاصمة سنة 2018، قدم خلاله مجموعته الجديدة بعنوان "خطوط سوداء"، شارك بمعرض دولي بأبوظبي "ملصقات سينما" سنة 2000، معرض رسام جزائري في باريس سنة 1997، عمل كسينوغراف وشارك في تصميم ديكورات عديد المسرحيات على غرار مسرحية "الزرداب" و"أرلوكان خادم السيدين"، بالإضافة إلى مساهمته في تصميم ديكورات عديد الأفلام السينمائية كفيلم "باب الواد سيتي" للمخرج **مرزاق علواش**، وفيلم "المنارة" للمخرج **بلقاسم حجاج**، وفيلم

"جبل باية" للمخرج **عز الدين مدور**، انتقل الفنان إلى الإخراج السينمائي، حيث قام بإخراج فيلمين قصيرين فيلم "صوت حورية البحر"، وفيلم "وينا"، توفي الفنان **أرزقي العربي** يوم 2024/01/20. **(ABROUS, Algérie: Arts Plastiques Dictionnaire biographique (1900-2010), 2011, p. 69)**

يعد الفنان **أرزقي العربي** أحد الأسماء البارزة في المشهد الفني الجزائري المعاصر، حيث يتميز بمسار إبداعي فريد لم يقتصر على إنجاز اللوحات الفنية الراقية، بل امتد إبداعه ليشمل تقديم رؤى بصرية سينمائية آسرة، ينتمي **أرزقي العربي** إلى قلة من الفنانين الذين تجرأوا على توسيع آفاقهم الإبداعية وخوض غمار تجارب فنية جديدة، مما جعله فنان متعدد المواهب قدم أعمالا جديدة وأصيلة تتناغم مع العمق التراثي. برع الفنان في مجال رسوم الكتب، حيث تزخر أعماله الفنية بحوار لوني ثري ومزيج من الرموز والتأملات التي تحفز التفكير في قضايا الهوية والتاريخ والطبيعة، يتقاطع أسلوبه الفني مع مدرسة الأوشام التي تركز على الرمزية المحلية، رغم أنه لم ينضم رسميا إلى المجموعة إلا أنه أنجز عديد الأعمال الفنية المشتركة مع أعضائها، اتسمت أعماله الفنية بالهوية التراثية المحلية الرمزية، معتمدا على مواد محلية مثل القار والغراء والحبر، الصلصال والشمع، ليعيد تشكيل التراث في قوالب جمالية معاصرة، تناول في أعماله الفنية قضايا إنسانية واجتماعية عميقة كالعشرية السواء في الجزائر، دون أن يغفل انفتاحه على تجارب جديدة، مؤمنا بأن التراث يجب أن يتفاعل مع محيطه ويتطور ليبقى حيا، هكذا نجح في المزاوجة بين الجذور المحلية والرؤية المعاصرة، واضعا التراث المحلي في سياقه ومنحه أبعاد جمالية جديدة.

تمتاز مسيرة الفنان **أرزقي العربي** بالثراء والتنوع، حيث جمع بين الإنجازات الفنية والتجارب المبتكرة، لاسيما في المجال السينمائي عبر أدوار متعددة بدءا من السينوغرافيا وتصمم الديكور وصولا إلى الإخراج الفني، تشكل أعماله في السينما والمسرح امتدادا لإبداعه التشكيلي، تحول فيها الفضاء المسرحي والسينمائي إلى لوحات تشكيلية متحركة تخطف الأنظار، ترك بصمة واضحة في أعمال سينمائية مثل فيلم "جبل باية" للمخرج **عز الدين ميدور** 1997، وفيلم المنارة للمخرج **بلقاسم حجاج** سنة 2004، و"موريتوري" **لعكاشة طويلة** سنة 2004، و"الذي يحترق" **لسليمان بونية** سنة 2016، فضلا عن تصميمه سينوغرافيا وأزياء مسرحية "الزرداب" و"أرلوكان خادم السيدين" للمخرج **زياني شريف عياد** سنة 2019، استلهم الفنان ألوان ديكورات وتصميمات أعماله الفنية من بيئة منطقة القبائل أي من الطبيعة، مضيفا بعدا جماليا فريدا لمنجزاته الفنية.

1.4 تحليل ونقد لوحة "EVA MA JOLIE" للفنان التشكيلي أرزقي العربي:

اللوحة الفنية بعنوان "**EVA MA JOLIE**" (أكريليك على قماش) للفنان **أرزقي العربي** في إطار مستطيل الشكل، صورت بأشكال حيوانية ورموز تقليدية وخربشات، بتوقيع الفنان أسفل اللوحة جهة اليمين "A. LARBI".

تشير كلمة "EVA MA JOLIE" إلى شخصية أنثوية رمزية، اسم "EVA" يحيل إلى "حواء" كرمز للأمومة والبداية، كلمة "MA JOLIE" باللغة الفرنسية وتعني باللغة العربية "جميلتي"، عنوان اللوحة "حواء جميلتي" هي شخصية ذات دلالة ثقافية، تبدوا للوهلة الأولى بأن انتشار العناصر التشكيلية والرموز في اللوحة عشوائية التكوين، إلا أن كل عنصر موظف بدقة ويتناغم مع بقية العناصر ويخدم موضوع اللوحة الفنية، ألا وهو المرأة الجزائرية الأصيلة في أبهى صورها.

صورة رقم (1): لوحة EVA MA JOLIE، لا تتوفر القياسات، أكريليك على قماش.



المصدر: https://www.imdb.com/fr/title/tt0470854/mediaviewer/rm1861484544/?ref_=tt_ov_i

تجسد اللوحة التشكيلية "EVA MA JOLIE" المرأة الجزائرية القوية كجسر تواصل بين الماضي والحاضر، ورمزا للجمال والهوية الأصيلة، يظهر ذلك من خلال تصويره للحصان الأصيل الذي لا يرى من جسده سوى مقدمة الرأس والأرجل، حيث رسمه على يسار اللوحة في وسط تكوينات رمزية، ليعبر عن تمسك المرأة الجزائرية بتراثها في مواجهة تحديات العولمة، وفي منتصف اللوحة صور الفنان عين شاخصة على هيئة قناع يمثل جسد الحصان، كإشارة إلى مراقبتها الواعية بصمت وحكمة كصانعة للتاريخ وحامية لقيم المجتمع الجزائري المحافظ، واحتفاءا بدورها المحوري في بناء المجتمع وتنميته، خاصة في ظل التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي مرت بها البلاد، رسم دوائر صغيرة الحجم أسفل جسد الحصان تبدوا كعجلات، في إشارة منه إلى المسيرة النضالية المشرفة للمرأة الجزائرية والمراحل الصعبة والفترات الحرجة التي مرت بها عبر التاريخ، إذ بذلت جهدا كبيرا إلى جانب الرجل وكانت سنده في كل المحن، رسم أعلى اللوحة جهة اليمين دوائر متباينة الحجم من حولها نقاط بيضاء، تتقاطع مع محيط الدائرة الخارجية خطوط، تظهر وكأنها دفة سفينة في إشارة إلا أن المرأة هي من تقود المجتمع، إذا صلحت صلح المجتمع وإذا فسدت فسد المجتمع، رسم دوائر بحجم رؤوس بشرية فوق جسد الحصان ومحيطه بخطوط منحنية متعرجة توحي بالحركة، تتخللها بقع لونية حمراء، تعبيرا عن حراكها ونشاطها في قلب

الأحداث والمآسي والظروف الصعبة، تحديات فرضت عليها بدءا من الاستعمار الفرنسي حيث عانت الويلات من تقتيل وتشريد وتنكيل ودوس لكرامتها، ثم العشرية السوداء أين تعرضت لأبشع الجرائم من اختطاف كسبايا، حيث استبيح عرضها وأهينت وعنفت، أما البقع اللونية الحمراء تشير إلى عربون ما ضحت به المرأة الجزائرية من دماء، ضحت بالغالي والنفيس، هجرت، يتمت، رملت، شردت، بالرغم من ذلك بقيت صامدة وفية للعهد والأمانة، هي الأم الصبورة الحنونة، والأخت الصادقة الأمينة، والزوجة المحبة الوفية، هي شرف الأمة الجزائرية.

استخدم الفنان **أرزقي العربي** في لوحته "EVA MA JOLIE" ألوانا جريئة متناقضة، وهو أسلوب يميز أعماله الفنية لإثارة المشاعر العاطفية وجذب انتباه المتلقي، تجمع اللوحة بين بساطة الأشكال الرمزية وعمق المضمون، أي أنها تجمع ما بين الرمزية والتجريد، والرمزية التعبيرية، يهيمن اللون الأسود على اللوحة التشكيلية كخلفية واللون الأصفر لتشكيل تكوينات رمزية، تتخللها خطوط وخربشات باللون الأبيض تضفي حيوية للعمل الفني، تتخللها بقع لونية حمراء، فتريح عين المشاهد وتوجه تركيزه نحو النقطة المركزية في اللوحة، هذا المزيج البصري يعمق إحساس المشاهد بالانتماء ويثري تأمله في مفاهيم الهوية، كلها أنماط ذات دلالات رمزية مستوحاة من الفن الإسلامي الزخرفي والفن الشعبي الرمزي. تعكس اللوحة ثنائية الانفتاح والانغلاق من خلال حوار بصري بين الموروث الثقافي الجزائري والمعاصرة، حيث تدمج رموزا محملة بدلالات محلية مع لغة فنية عابرة للحدود، تتعانق في العمل الفني تعقيدات لونية وتشكيلية تثير تأمل المشاهد، لكنها تطرح تحديا لقراءتها وفك شفراتها الرمزية، إذ لا يستطيع المشاهد تجاوز هذا التحدي دون معرفة مسبقة بالرموز الجزائرية القديمة، لوحة " EVA MAJOLIE" **لأرزقي العربي** عمل فني رمزي يجسد رؤية الفنان للهوية الجزائرية كنسيج ثقافي متنوع، عبر مزج الرمزية التراثية والأساليب المعاصرة، لتصبح اللوحة التشكيلية بيان بصري يبرز دور المرأة الجوهري في صون التراث المحلي ومواجهة رياح العولمة الجارفة.

وسعت تجارب الفنان **أرزقي العربي** بين المسرح والسينما آفاقه الإبداعية إلى أقصى الحدود، مما جعله نموذجا للفنان الملتزم بقيمه الفنية، الذي يقدم الجوهر الإبداعي فوق كل اعتبار، مؤكدا أن الإرث الفني لا يزدهر إلا بالانفتاح على التجديد مع الحفاظ على الهوية المحلية.

النقد: يعتبر الناقد والكاتب **على الحاج الطاهر** أن واقع اللوحة التشكيلية مرهون بالمؤسسات الثقافية، إذ لا تمتلك هذه المؤسسات استراتيجية واضحة فيما يخص اقتناء المنجزات الفنية المتميزة خاصة للفنانين الجزائريين، ذلك كفيل بخلق توازن فني ثقافي في الجزائر على جميع الأصعدة، سياحيا واقتصاديا وثقافيا، إذ يمكن للتراث الفني أن يعود بثروة كبيرة على البلد إذ استغلت المؤسسات الفنية الفرصة، لأن قيمة الأعمال الفنية لا تعرف الانخفاض. (داريب، علي حاج الطاهر: لو اشترت الدولة أعمال الفنانين لحققت ثروة، 2017)

الفنان **أرزقي العربي** له أسلوبه الخاص في تمرير رسائل التراث والهوية إلى الجمهور الجزائري المتذوق، إلا أنه وظف في أعماله الفنية تراكيب ورموز معقدة بحاجة لفك شفراتها، مما يتطلب إجراء مزيد من الدراسات والتحليل والنقد، بالإضافة إلى صعوبة الوصول إلى لوحاته أو جمع المعلومات التقنية الكافية عنها، ذلك راجع إلى استراتيجية المؤسسات الثقافية التي تعمق مشكل النقد والتلقي.

5. الصورة السينمائية:

السينما فضاء دلالي يجمع بين الحسي والسمعي والبصري، وهي فن تفاعلي قائم على الحركة والتحول، حيث تبنى لغتها الجمالية عبر صنعة مونتاجية تحول اللقطات المنفصلة إلى خطاب بصري متماسك. السينما كفن قائم على الصورة المتحركة ارتبط تطورها بالثورة التكنولوجية، بحيث تعتبر الصورة السينمائية جوهرها الإبداعي بوصفها تمثيلا ديناميكيا للواقع والتي تعتمد التتابع الزمني والبناء المونتاجي، منذ ظهورها اتخذت السينما من الصورة لغة أساسية توظف عبر تراكيب معقدة، تهدف إلى نقل التجارب الإنسانية وإعادة تشكيل الواقع بصورة فنية تجمع بين التوثيق والمخيال، لا تقتصر وظيفتها على الجانب الترفيهي بل تتعداه إلى التأثير السيكولوجي والاجتماعي، عبر غرس رؤى جمالية وثقافية تتفاعل مع وعي الجمهور، فمن خلال توظيف التقنيات التكنولوجية المتقدمة (كالإضاءة، الزوايا، المؤثرات البصرية) يصوغ المخرج خطابا بصريا يدمج بين الصورة والصوت لخلق إحساس بالواقعية المفرطة، مما قد يقود إلى تشكيل وعي المتلقي وفقا لرؤية موجهة تشبع شغف المتلقي وتصرفه عن النقد، هكذا تتحول السينما إلى أداة ثقافية تبني نفسها بمنتجاتها وتفرض تفسيرا خاصا للوقائع. (بلاسم، الفن التشكيلي؛ قراءة سيميائية في أنساق الرسم، 1429 . 2008، صفحة 74)

1.5 الصورة الفيلمية كمكون للفيلم السينمائي:

تطورت اللغة السينمائية نتيجة التقدم التكنولوجي والصناعي، مما أثر على الفنون وأدوات التصوير مثل المونتاج والديكور، لتصبح السينما ظاهرة اجتماعية مؤثرة تعتمد على الصورة المرئية والمسموعة فيما يلي أبرز خصائص الصورة الفيلمية:

- ✓ الواقعية والحركة: تعكس الصورة الفيلمية الواقع من خلال حركة ديناميكية، سواء في المشاهد الحية أو في تجسيد الزمن. الحركة هنا ليست مجرد انتقال بين اللقطات، بل أداة لخلق إيقاع يربط المشاهد بالعالم المصور.
- ✓ الصوت (البعد الجمالي والعاطفي): يضيف الصوت للصورة بعدا حسيا ويعزز الواقعية، من خلال الحوارات، المؤثرات الصوتية، أو الموسيقى التي تثير المشاعر التي تماثل تلك التي نعيشها في الواقع، مما يعمق الاندماج العاطفي للمشاهد.

- ✓ اللون (الدراما البصرية): يستخدم اللون كأداة درامية للتعبير عن صراع الشخصيات أو أجواء الأحداث الدائرة، قد يرمز الأحمر إلى الخطر والأزرق إلى الحزن مما يخلق طبقات رمزية تثري السرد.
- ✓ الحاضر المتخيل: حتى عند تصوير الماضي أو المستقبل تعرض الصورة الفيلمية كحاضر في وعي المشاهد، مما يعزز الإحساس بالتواجد الفوري في اللحظة أي تسجل في حاضر وعينا.
- ✓ المرونة التأويلية: رغم الوضوح الظاهري للصورة إلا أنها تحمل دلالات متعددة تسمح بتفسيرات مختلفة، وفقا لخلفية المشاهد. هذه المرونة تجعل من الفيلم قابلا للحوار النقدي والاجتماعي.
- ✓ التشكيل الفني (بين اللوحة والحركة): كل صورة فيلمية هي لوحة فنية تجمع بين الإضاءة والتكوين البصري، لكنها تختلف كونها متحركة، مما يخلق سردا حيويا يجمع بين الجماليات التشكيلية وتدفق الزمن.
- ✓ التفاعل مع الجمهور: تتفاعل عناصر الصورة لتشكل حوار غير مباشر بين الفيلم والمشاهد، حيث تثير الصورة لدى الجمهور أسئلة أو مشاعر تكون سببا في التفكير في إعادة تقييم مفاهيمه، مما يعكس تأثيرها كوسيط ثقافي.
- ✓ الوضوح: إن الصورة الفيلمية أقل غموضا من اللغة المنطوقة، ربما لأنها تجمع بين البصر والصوت، مما يقدم رسالة متعددة الحواس تقلل من سوء الفهم مقارنة بالكلمات المجردة، إلا أن هذا لا ينفي وجود طبقات رمزية عميقة تتطلب تحليلا نقديا.
- ✓ الشعبية والجماهيرية: بفضل هذه الخصائص أصبحت السينما الفن الأكثر انتشارا في عصرنا هذا، لقدرتها على مخاطبة جمهور واسع عبر لغة بصرية تتجاوز الحواجز الثقافية واللغوية. (البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، 2004، صفحة 258)

الصورة الفيلمية ليست مجرد تسجيل للأحداث، بل بناء فني معقد يجمع بين الواقعية والجمالية والرمزية، تفاعلها الديناميكي مع الجمهور يجعلها أداة قوية في تشكيل الوعي الاجتماعي والثقافي.

6. واقع السينما في الجزائر:

لعبت السينما في الجزائر دورا محوريا خلال الثورة التحريرية (1954 – 1962)، حيث أصبحت أداة فاعلة في مواجهة الدعاية الاستعمارية الفرنسية المضللة ونقل معاناة الشعب الجزائري إلى العالم، واجه صناع السينما في الجزائر خلال هذه الفترة الحرجة نقصا حادا في الإمكانات المادية والكوادر المؤهلة، واعتمادا على نضالية كادر فني أغلبهم من الجنود المناضلين في صفوف جبهة التحرير الوطني استطاعوا إنتاج عديد الأفلام القصيرة، بقيادة المخرج الفرنسي **رينيه فوتييه Renè Vantier** الذي دعم الثورة وأشرف على تدريب الفرق السينمائية. أبرز الأفلام السينمائية المنتجة في هذه الفترة فيلم "بنادق الحرية" و"جزائرنا" سنة 1961 من إخراج **جمال شندرلي**

و**حمينة**، ركزت هذه المنجزات السينمائية على كشف الواقع المأساوي للجزائريين، وتعزيز الوعي الجماعي بضرورة الوحدة والكفاح ضد المستعمر وتطلعه نحو الاستقلال والعيش في كنف الحرية، بالإضافة إلى كونها أرشيف إعلامي للثورة المجيدة. (زاوي ن.، الناقد أحمد بجاوي يصرح : غياب سيناريوهات وغلق دور العرض وراء تدهور السينما الجزائرية، 2025)

شهد الفن السابع في الجزائر بعد الاستقلال سلسلة من التحولات، يمكن تقسيمها إلى المراحل التالية:

1.6 مرحلة التأسيس (الستينات – السبعينات): بعد الاستقلال حولت الدولة السينما إلى أداة دعائية لتعزيز الروح الوطنية وترسيخ رواية الثورة التحريرية، هيمنت المؤسسات الرسمية الجزائرية على الإنتاج السينمائي، أبرز أفلام هذه المرحلة فيلم "دورية نحو الشرق" المخرج **عمار العسكري** سنة 1971، وفيلم "معركة الجزائر" للمخرج الإيطالي **جيلو بونتيكورفو** سنة 1966 الذي نال جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية للأفلام، وفيلم "وقائع سنين الجمر" (1975) للمخرج **محمد الأخضر حمينة**، الذي نال السعفة الذهبية في مهرجان كان والجائزة الكبرى بمهرجان موسكو، طبعت هذه المرحلة بشعار "الشعب هو البطل"، حيث استغل المواطن الجزائري أي مناسبة للتعبير عن انتمائه إلى هذا الوطن بافتخار بعبارة "أنا جزائري" أو بعبارة أخرى "1، 2، 3، Viva L'Algérie ".

2.6 مرحلة التنويع ومواجهة التحديات الاجتماعية (الثمانينات – التسعينات): حاول الجيل الجديد من السينمائيين مواكبة التطورات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع الجزائري وإبداع أفلام ناقدة، كأزمة البطالة والسكن وتفشي الفقر ومعاناة المرأة في المجتمع والسياسات التنموية بشكل عام، أبرز أفلام هذه المرحلة "عمر قاتلاتو الرجلة" للمخرج **مرزاق علواش** سنة 1977، فيلم "عطلة المفتش الطاهر" سنة 1973 للمخرج **موسى حداد**، حاولت هذه الأفلام تصوير واقع الفرد الجزائري المعاصر في كفاحه لكسب لقمة العيش وتسليط الضوء على الأوضاع التي يعيشها. (رزيق، نشأة السينما الجزائرية وتطور موضوعاتها، 2018، صفحة 532، 533)

3.6 مرحلة الأزمة (التسعينات ومطلع الألفية): شهدت الجزائر أزمة سياسية حادة سرعان ما تحولت إلى أزمة أمنية "العشرية السوداء"، حيث تخلت السلطات الجزائرية عن دعم السينما وحلت المؤسسات التي كانت تشرف على الإنتاج السينمائي، ليعرف الإنتاج السينمائي ركودا كبيرا، وهاجر العديد من المخرجين والفنانين إلى الخارج، كالمخرج **رشيد بوشارب** الذي حقق نجاحا دوليا بأفلام مثل "خارجون عن القانون" سنة 2010، رغم الظروف الصعبة التي عاشتها السينما في هذه الفترة استمر العديد من المخرجين في تقديم أعمالهم، نذكر منها فيلم "خريف أكتوبر الجزائر" سنة 1992 للمخرج **مالك لخضر حمينة**، وفيلم "كرنفال في دشرة" سنة 1994 للمخرج **محمد**

أوقاسي، عالجت هذ الأفلام موضوعات الإرهاب وتداعياته على الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية على البلاد.

4.6 مرحلة الانتعاش والسينما المستقلة (عقد الألفية وإلى الآن): شهدت السينما الجزائرية صحوة جديدة مع ظهور جيل من المخرجين الشباب الذين اعتمدوا على التمويل الأوروبي والمشاركات الدولية، مثل فيلم "راشيدا" للمخرجة **يمينة بشير الشيخ** سنة 2002، وفيلم "المنارة" سنة 2004 للمخرج **بلقاسم حجاج**، وفيلم "فانتازيا" للمخرج **مصطفى كاتب** سنة 2022، تركز هذه الأعمال المعاصرة على قضايا الهجرة والشباب والذاكرة الاستعمارية، مع محاولات لإعادة قراءة التاريخ بعيون نقدية. (رزيق، نشأة السينما الجزائرية وتطور موضوعاتها، 2018، صفحة 534، 535)

7. الخطاب السينمائي فن صناعة وتأثير:

الخطاب السينمائي أداة فنية ومعرفية معقدة تتفاعل فيها العناصر الجمالية والثقافية والأيديولوجية بين المخرج والمتلقي، السينما صناعة فن وتجارة. وتعد وسيلة إبداعية تعتمد على الصورة والصوت لسرد القصص ونقل الأفكار، تسعى للتأثير على الجمهور المتلقي بأسلوب جمالي إبداعي، كما أنها لغة بصرية (كاللقطات، الألوان، الإضاءة، المونتاج) تلعب فيها الصورة دور الكلام، ذلك من خلال التعبير عن مختلف الظواهر بالرموز والايماءات. يتطلب إنتاج أفلام سينمائية موارد مادية وبشرية ضخمة، كما يحتاج إلى جهد فني كبير سواء من ناحية كتابة النص أو اختيار الشخصيات وتجسيد الفكرة في شكلها النهائي، مما يفرض توازنا بين الرؤية الفنية والمتطلبات التجارية، هذا الجانب يفسر تأثير الشركات الإنتاجية والتمويل على المضامين الفكرية للأفلام السينمائية، يعد الخطاب السينمائي من أبرز الخطابات التي تؤثر على المتلقي مباشرة لقدرته على تشكيل الوعي الاجتماعي، كما لها قوة التأثير في تشكيل الوعي الجماعي والتأثير على ثقافات المجتمعات، وذلك من خلال استغلال أساليب وتقنيات الخطاب، أي يمكن أن يكون أداة لتشكيل وعي زائف عبر تعزيز قيم مهيمنة أو أن يكون منصة للتمرد عليها. لا يستطيع المشاهد إدراك الخطاب السينمائي من الوهلة الأولى ولا يستطيع تفكيك الرموز والصور الأيقونية إلا من خلال تكرار مشاهدة المنجز السينمائي، حيث يصبح العمل السينمائي مرتبطا بتجربة المتلقي المعرفية والاجتماعية والثقافية، إذ تختلف قراءات الأفلام السينمائية باختلاف الخلفيات الثقافية للمشاهدين، ومع تعقيد الرموز البصرية وتداخل الأيديولوجيات في الأفلام يجد المشاهد نفسه أمام حتمية اللجوء إلى التحليل النقدي لمتخصص، قصد فهم الطبقات العميقة للخطاب السينمائي، لذلك يسعى صناع السينما إلى تصميم خطاب مرن يتوافق مع السياقات المعرفية المتباينة للمتلقي. (دقيش، استراتيجية التلقي السينمائي، 2021، صفحة 87)

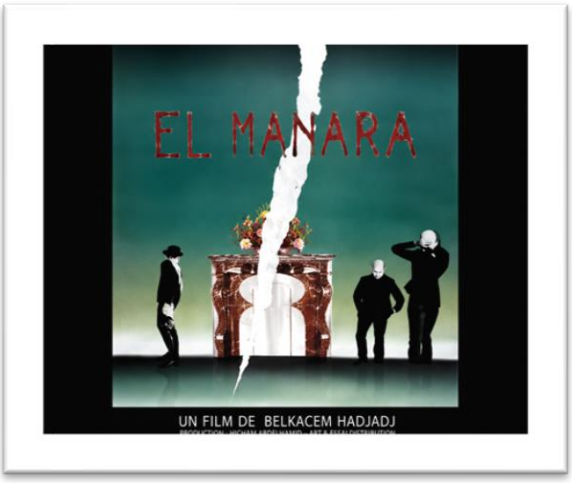
مع ظهور المنصات الرقمية كمنصة نيتفليكس العالمية، تغيرت طرق استهلاك الفيلم السينمائي، إذ تواجه السينما اليوم منافسة شرسة مع وسائل الإعلام ووسائل التواصل الاجتماعي كالتيك توك واليوتيوب، مما دفعها إلى إعادة تشكيل الخطاب ليتلاءم مع مشاهد قصيرة أو تفاعلية أكثر تركيزا وجرأة، الخطاب السينمائي ليس مجرد تسلية وترفيه، بل هو مرآة تعكس هموم المجتمع وقضاياها وأداة تغيير تعيد تشكيل المفاهيم عبر قوة الصورة، تكمن عظمته في قدرته على الجمع بين التعقيد الفكري والسهولة التعبيرية، مما يجعله أحد أقوى أدوات التواصل في عصرنا.

8. قراءة نقدية لفيلم "المنارة" من خلال الكادر الساكن:

عنوان الفيلم: المنارة؛ المخرج: بلقاسم حجاج؛ السيناريو: سليم عيسى؛ الديكور والملابس: أرزقي العربي؛ الإنتاج: Machaho Production؛ نوع الفيلم: دراما؛ مدة الفيلم: 90 دقيقة؛ تاريخ الإصدار: 2004 الجزائر.

المنارة فيلم جزائري من إخراج بلقاسم حجاج سنة 2004، تدور قصة الفيلم حول الأزمة السياسية في الجزائر أكتوبر 1988، سرعان ما تحولت إلى أزمة أمنية "العشرية السوداء"، تناول الفيلم قصة ثلاث شخصيات محورية، أسماء (طالبة)، وفوزي (صحفي)، ورمضان (طبيب)، تجمع بينهما صداقة قوية، تتبخر هذه الصداقة وتنكسر المبادئ والمواقف بسبب صراع فكري، بينما تدافع أسماء وفوزي بحماس عن الحرية والديمقراطية، ينتقل الشاب الوسيم رمضان الذي اختار ممارسة مهنة الطب إلى الضفة الأخرى التي تنشر الموت والدمار، تدور أحداث الفيلم حول طقوس عيد المنارة بمدينة شرشال التي رفضتها الحركة الإسلامية أنذاك.

صورة رقم (2): الملصق الإشهاري لفيلم المنارة.



المصدر: https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=128173.htm

تظهر ملصقة الفيلم ثلاث شخصيات بلباس أسود وهم أبطال فيلم المنارة أسماء وفوزي ورمضان، شخصان جهة اليمين يرتديان قناع أبيض وهما أسماء وفوزي، الشخصية الثالثة جهة اليسار تنظر إلى السماء وتحمل قناعا

أبيضا بيدها المتمثلة في رمضان، يتوسطهم هيكل المنارة وكأنه صعق بالبرق، فقسمت الصعقة الملصق إلى نصفين باللون الأبيض، في إشارة رمزية من المخرج بأن طقوس الاحتفال بالمنارة كانت السبب الرئيس في تفكك الصداقة التي كانت تجمعهم وهو ما يتجلى في أحداث الفيلم، يطغى اللون الأسود على محيط الملصق الإشهاري تعبيرا عن العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، كتب عنوان الفيلم باللغة الفرنسية أعلى الملصق وباللون الأحمر محاكاة للعشرية الدموية، ومن وسط المنارة بصيص أمل يشع كالنور معلنا انفراج الأزمة وإحلال السلام بين أبناء الشعب الواحد، وهو ما تحقق بالفعل وتجسد بقانون المصالحة ما عرف أنداك بالوئام المدني، من جهة أخرى نولي التفاتة إلى رمزية القناع عبر التاريخ واختلاف الحضارات والثقافات، إلا أن التفسير الأكثر شيوعا للقناع استخدم لإخفاء الهوية، التمويه، التنكر، التخفي، أو للتعبير عن رمزية أعمق، إذ سرعان ما أصبح القناع رمزا للمطالبة بالحقوق وإقرار العدالة، والدفاع عن الضعيف ضد الاستبداد، فكان في سياق الفيلم توظيف القناع ضرورة ملحة تعبيرا عن موقف فكري وأخلاقي.

كوكبة من الممثلين شاركت في فيلم المنارة، سامية مزيان (علاقة ملابس)، طارق حاج عبد الحفيظ (رمضان)، خالد بن عيسى (فوزي)، ناصر شنوف (ياسين)، صوفيا نواصر (بشرى)، فاروق بوطاجين (الإرهابي)، بالإضافة إلى الممثل مراد خان، هشام بن عيسى، ونوال زعتر، عنوان الفيلم "**المنارة**"، المنارة بعلوها الشاهق ونورها الهادي أيقونة تنير عبر التاريخ، غالبا ما تصور كرمز للهداية والوحدة، والتنوير، والقوة، وقد تعني كلمة المنارة في اللغة العربية عدة معاني، المئذنة، الفنار، أو أي بناء مرتفع.

صورة رقم (3): صورة فيلمية من فيلم المنارة؛ د: 14:08.



المصدر: «capture»، https://www.youtube.com/watch?v=NP9BPjgx-oA

الفيلم طرح موضوع الإرهاب والعشرية السوداء التي عاشتها الجزائر بجرأة كبيرة، منح الفيلم من خلال طرحه للأحداث الدامية بشكل درامي بعدا إنسانيا، وطرح أسئلة جوهرية بخصوص ما حدث في الجزائر، يعطي الفيلم في بدايته انطباعا عن جزائر ما قبل 1988 جزائر الانفتاح والرخاء، تدور وقائع الفيلم عن علاقة صداقة وحب ونضال يومي لشباب كان يؤمن بالجزائر، ممثلا في الشخصيات الثلاثة للفيلم، أسماء وفوزي ورمضان، الذين كانت تجمع بينهم صداقة قوية بالإضافة إلى اشتراكهم في تأسيس جمعية "المنارة"، التي كانت تهدف إلى ترسيخ القيم الثقافية لاحتفالات المنارة بمناسبة المولد النبوي الشريف بمدينة شرشال، ومع تسارع الأحداث السياسية في الجزائر وفوز حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ "الفيس" بالانتخابات، تم على إثرها توقيف المسار الانتخابي من قبل السلطة الحاكمة آنذاك، لتدخل الجزائر في مرحلة من الفوضى والاعتصامات والصدامات الفكرية، عرض الفيلم صور ومشاهد حقيقية لأحداث أكتوبر الدامية مأخوذة من أرشيف التلفزيون الجزائري، مظاهرات، أحداث عنف، واقع الجزائريين في تلك الفترة كأنه فيلم رعب، أين أبيح القتل والقمع تارة باسم الدين وباسم الوطنية تارة أخرى، كما تطرق إلى مسألة كيفية تعاطى الإعلام والصحافة مع الأزمة، وهو ما تجسد في مشهد الصورة رقم (3) أين دار نقاش حاد ومفتوح في مؤتمر صحفي، جمع بين الصحافة والمجتمع المدني ممثلا في شهادات حية عن ما تعرضوا له من قمع وتعذيب وممارسات لا أخلاقية، حيث تقدم مواطن وسط المؤتمر كاشفا عن ظهره وآثار التعذيب واضحة على جسده، وكشف للصحافة عن ما تعرض له من ممارسات مخلة بالحياء مطأطئ رأسه في مشهد مؤثر تفاعل له الحضور بالحزن والأسى، تناول الحوار مسألة دور الصحافة في نقل الحقيقة كاملة للرأي العام دون تزييف والالتزام بأخلاقيات المهنة، وهو ما تجسد في النقاش بين الصحفي الذي يقف وسط المؤتمر الصحفي ومدير جريدته، كل ذلك جسد في صورة فيلمية رمزية على خلفية راية بيضاء للمؤتمر الصحفي كتب عليها باللغة العربية والفرنسية "من أجل الحقيقة على أحداث أكتوبر 88"، تركت المشاهد الجزائري في حالة من التخمين والارتباك بخصوص حقيقة ما حدث وبخاصة من عايشه من أحداث العنف الدامية.

طرح المخرج بلقاسم حجاج مأساة العشرية السوداء بأسلوب تراجيدي جارح وقاسي، جسده الفيلم من خلال دور أسماء الطالبة وفوزي الصحفي كمدافعين عن حرية التعبير والديمقراطية ويمثل موقف السلطة الحاكمة، ودور رمضان الطبيب المتدين الذي تبنى أفكار الحركة الإسلامية للإنقاذ "الفيس" المحل، ثم يصعد إلى الجبل ملتحقا بأمراء الجماعات المسلحة، ويتحول فوزي الصحفي الشاب الذي كان يسعى من خلال كتاباته إلى إظهار الحقيقة لشخص قاس في أحكامه ومواقفه، جسده مشهد اعتقال فوزي وأسماء من قبل الجماعات المسلحة في إحدى مواقع التفتيش المزيفة واقتيادهما إلى الجبل، أين التقيا بصديقهما السابق رمضان بصفته طبيب الجماعة المسلحة، أين

دار بينهما نقاش سياسي وديني وقانوني مقنع، في إشارة من الفيلم إلى جحيم الغليان الذي كان يعيشه الشباب الجزائري وسط دوامة من الأحداث التي تعصف به فتقذفه إلى إحدى الضفتين مرغما.

صورة رقم (4): صورة فيلمية من فيلم المنارة؛ د: 55:03.



المصدر: «capture»، https://www.youtube.com/watch?v=NP9BPjgx-oA

على أطلال الجبال كانت الجماعات المسلحة تنظم محاكمات تعسفية لمختطفيها من المواطنين بكل أطيافهم لا تحترم فيها أدنى مبادئ حقوق الإنسان سميت بـ "المحاكم الشرعية"، التي أقل ما يقال عنها أنها كانت ظالمة راح ضحيتها الآلاف من المواطنين الأبرياء، الصورة الفيلمية رقم (4) توضح أحد المشاهد التي تجسد هذه المحاكمات للصحفي فوزي وصديقته أسماء، جاءت الصورة الفيلمية غنية بخطاب بصري يغنيك عن الحوار الصوتي. يجدر الإشارة إلى أن تصوير مشاهد المحاكمة جاءت في خلفية سوداء مع تسليط الإضاءة على الشخصيات فقط، وفق مخرج فيلم المنارة بلقاسم حجاج إلى حد بعيد في إجراء مقاربة ذكية، بين بعض الشخصيات الحقيقية التي كانت طرفا فاعلا في الأزمة الأمنية وشخصيات الفيلم التي جسدت مشهد لجنة المحكمة الشرعية، تظهر الشخصية الثانية جهة اليمين من الصورة الفيلمية رقم (4) "الأخ عبد الحفيظ" مهندس في الإعلام الآلي وأستاذ جامعي كشبيه للجناح العسكري للجبهة الإسلامية للإنقاذ "مدني مزراق"، يجلس إلى جانبه الأيسر شخصية "وليد" طالب في الثانوية بلباس إسلامي مطأطئ الرأس، بجانبه الأيمن "الدكتور عبد الناصر" مختص في جراحة الأطفال ينظر إليه باستغراب وحيرة، شبيه مدني مرزاق أو رئيس المحكمة الشرعية لما يوضحه المشهد في الفيلم، يحدق بأعين شاخصة وملامح الغضب والتعالي بادية على وجهه إلى "الحاج محمود" ليسانس في الحقوق والشريعة ومحامي الشخصية الثانية جهة اليسار من الصورة الفيلمية التي تشبه مفتي الحركة ومنظرها "علي بلحاج"، في إشارة واضحة إلى أنه ينتظر منه دليل فقهي أو حجة قانونية يستندان إليها في اصدار أحكامهم الظالمة على مخطوفيهم، هذا الأخير بقميص أبيض واضعا يده على ذقنه يقف إلى جانبه "أبو حمزة" رمضان طبيب الجماعة،

ينظران إلى الكتاب (كتاب فقهي أو القرآن الكريم) بتمعن وملامح الارتباك بادية على وجهيهما، في إشارة إلى افتقار الحركة إلى سند فقهي أو فتوى شرعية من عالم دين تبيح ممارساتهم ونشاطهم المسلح، كما يشير مشهد تقديم شخصية "أبو حمزة" للجنة المحاكمة إلى أن التطرف مس كل أطياف المجتمع، العامل اليومي، الطالب، الأستاذ، الطبيب، المهندس.

النقد: يؤكد الناقد السينمائي **أحمد بجاوي** أن صناعة السينما في الجزائر تقودها الرؤية الإبداعية، التي تعتمد على كفاءات بشرية مؤهلة قادرة على تقديم أعمال سينمائية تعادل المستوى العالمي، لكنه يشير في الوقت ذاته إلى وجود جوانب ما تزال تعاني من نقص في الرعاية والاهتمام، تحتاج إلى تطوير مكثف، مثل الجانب المادي والهياكل القاعدية، كالتجهيزات التقنية، واستوديوهات الإنتاج، وقاعات العرض السينمائي، فضلا عن ضرورة تطوير التكوين في المجال السينمائي، وخصوصا فيما يتعلق بكتابة السيناريو. (زاوي ن.، الناقد أحمد بجاوي يصرح : غياب سيناريوهات وغلق دور العرض وراء تدهور السينما الجزائرية، 2025)

استطاع المخرج من خلال فيلم المنارة استعادة فترة تاريخية عن الجزائر بمشاهد جريئة وصادقة، من خلال الحوارات الطويلة والمترابطة والراقية وباللغة العامية التي يفهمها عامة الجمهور الجزائري، بالإضافة إلى الملابس والديكور التي منحت المشاهد واقعية أكبر وهي من تصميم الفنان التشكيلي والمخرج **أرزقي العربي**، وبفضل الأداء المتميز للمثلين، رسم ملامح بلد غارق في الأزمة قادر على تجاوزها، من خلال عنوان الفيلم المنارة التي ترمز إلى الثقافة الشعبية والتقاليد العريقة، مثلما كان البحارة يهتدون بضوء المنارة إلى سبيلهم، بإمكان الشباب الجزائري الواعي أن يهتدي إلى سبيل العيش في حرية وسلام مهما اختلفت أفكارهم وثقافاتهم. على الرغم من ذلك، لا يمكننا التغاضي عن عديد الثغرات والنقائص في الفيلم، على غرار إقصائه لدور الجيش الوطني الشعبي ومصالح الأمن في مكافحة الإرهاب والتصدي له والحفاظ على أمن البلاد والعباد، إذ يخلو الفيلم من أي مشهد يصور فيه اشتباكاته مع الجماعات المسلحة والتضحيات التي قدمها في سبيل ذلك، واكتفى بمشهد يظهر فيه الأخ الأكبر لأسماء بالزي العسكري الرسمي في زيارة عائلية يسأل فيه عن حقيقة **La torture** فيكتفى بالصمت، في إشارة إلى تحميل مصالح الأمن جزء كبير من المسؤولية، وهو المشهد الذي أثار استياء الكثيرين وكلف الفيلم الحجب لسنوات عديدة، كما أنه لم يتطرق إلى نقطة محورية في الأزمة الأمنية وهي قانون المصالحة الوطنية الذي أخمد نار الفتنة بين أبناء الشعب الواحد، وأعاد تضميد جراح عميقة خلفتها العشرية الحمراء.

9. الجماليات المتقاطعة: جدلية الصورة التشكيلية والسينمائية

تندمج الفنون وتلتحم فيما بينها، ويعد التفاعل بين الفن التشكيلي والسينما أحد أبرز تجليات هذا التلاحم، بالرغم أن اللوحة التشكيلية لها أسبقية الوجود، إلا أن العلاقة بينهما نفعية تبادلية، حيث يرتكز كل منهما على

نظام ثقافة الصورة. تعد الصورة النواة الأساسية لكل من الفن التشكيلي والسينما، إلا أن طبيعة بناء الصورة ووظيفتها تختلف بين الفضاءين نتيجة لاختلاف الوسيط، الزمن، والتقنية، الصورة التشكيلية ثابتة تعتمد على اللحظة الساكنة، الرسام أو النحات يختزل حدثا أو شعورا في إطار واحد ثابت، والحركة فيها إيهامية بصرية تنشأ من توجه عين المتلقي عبر الخطوط والألوان والظلال، بينما الصورة السينمائية متحركة تقوم أساسا على الحركة الفعلية، التي هي نتاج توالي إطارات ثابتة بسرعة تمنح المشاهد وهم الحركة والاستمرارية.

إن الإطار في الصورة التشكيلية نهائي وذو حدود ثابتة، والمتلقي يرى المشهد دفعة واحدة وله حرية اختيار التأمل فيه، بينما الإطار في الصورة السينمائية ديناميكي متغير باستمرار، وفق حركة الكاميرا أو حركة الممثلين داخل الإطار، بالإضافة إلى ما يعرف بخارج الإطار لتحفيز مخيلة المشاهد لتوقع ما هو غير مرئي، كما أن الصورة التشكيلية وسيط مادي ملموس قماش، خشب، حجر، تعتمد على أسلوب الفنان التشكيلي بضربات الفرشات، والتحكم في الضوء والظل يكون يدوي، بينما الصورة السينمائية وسيط رقمي مركب، فهي مزيج من الإضاءة الاصطناعية، حركة الكاميرا، زوايا التصوير، والمونتاج الذي يربط الصور ببعضها، بالإضافة إلى عنصر الصوت ويشمل الموسيقى، الحوار، المؤثرات، والذي يغير ويقود معنى الصورة بشكل كامل. الصورة التشكيلية تمنح المتلقي الوقت الكافي للتأمل والقراءة الواعية، فالمشاهد هنا يمكنه العودة إلى أي تفصيل في اللوحة، فهو من يحدد سرعة تفاعله معها من عدمه وهذا ما يجعل من التجربة تجربة ذاتية أثر، بينما الصورة السينمائية تفرض زمنها الخاص على المشاهد، فاللقطات تتوالى وتختلف بسرعة لتوجه وعي المتلقي بشكل قسري وتدريجي. (شعيب، 2025، الصفحات 297 – 303)

إذا كانت الصورة التشكيلية هي فن اللحظة الأبدية التي تختزل الزمان في المكان، فإن الصورة السينمائية هي فن تحرير المكان عبر الحركة، السينما استعارة من التشكيل قوانين التكوين، المنظور، الضوء، اللون، لكنها أضافت إليها نبض الزمن والتشويق الدرامي.

10. تلقي الجمهور الجزائري للصورة التشكيلية والسينمائية:

تعد نظرية التلقي من أبرز المناهج النقدية في تحليل الفنون المعاصرة، إذ تركز على دور المتلقي (الجمهور) في تشكيل المعنى الجمالي للأعمال الفنية، حيث يساهم الجمهور في تفسير المنجز الفني من خلال خلفيته الثقافية وتجاربه الذاتية، إلا أن التجربة الجزائرية في هذا السياق ما تزال تواجه العديد من الصعوبات، إذ تندرج جل المنجزات الفنية في الجزائر ضمن تيارات فنية معاصرة، والتي تبتعد عن السياق الثقافي والاجتماعي الجزائري، هذا الانزياح يعقد عملية التواصل مع الجمهور المحلي الذي يفتقد إلى المراجع الثقافية لفك رموز هذه الأعمال

الفنية، كما أن المتلقي الجزائري يعاني من تفاوت في الخبرة الجمالية، حيث تقدم الأعمال الفنية المعاصرة غالبا في فضاءات نخبوية، معارض، صالات فنية، بعيدة عن الحياة اليومية للجمهور، بالإضافة إلى ندرة النقاد المتخصصين في الفنون المعاصرة، إذ يعد النقد الفني وسيطا أساسيا لتعزيز الحوار بين الفنان والمتلقي. تشكل الثقافة البصرية للمتلقي الجزائري والصورة الفنية مجالا حيويا تتداخل فيه خبرة التلقي بين البعد الجمالي والتاريخي للفن، يثير هذا التفاعل تساؤلات جوهرية حول ماهية الفن وممارساته، وأنماطه الفنية، وحركاته المؤثرة، ودور المؤسسات الفنية، إن الدارس اليوم يجد أن الوسائط البصرية أصبحت حجر الأساس في التواصل بين الثقافات المعاصرة، مما يبرز دورها المركزي في تشكيل الوعي الجمعي. تشكل دراسة الثقافة البصرية استكشافا للأنظمة المرئية التي تمثل بنية ثقافية مكتسبة، يتسع مفهوم الثقافة البصرية ليشمل فنون التصوير والسينما والنحت والتصميم والعمارة، فضلا عن الوسائط الإعلامية كالصحف والمجلات والاعلانات، والفضاءات التشكيلية كالمتاحف والمعارض الفنية، التي تعد حاضنات للفنون البصرية بمستوياتها المختلفة، وتشمل الثقافة العامة والثقافة الشعبية، من ثقافة النخبة إلى الثقافة الجماهيرية. (قرور، الامية البصرية: اشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، 2013، الصفحات 41- 45)

في السياق المعاصر حيث تهيمن سلطة المرئي، أصبح انفتاح المتلقي الجزائري على الحقل الفني والثقافات المعاصرة ضرورة ملحة لتشكيل وعي بصري، لاسيما مع تحول الصورة إلى عنصر جوهري في الخطاب الثقافي، حتى أطلق على هذا العصر اسم "عصر الصورة" أو "حضارة المشهد"، فالصورة لم تعد مجرد انعكاس للواقع، بل أضحت أداة لتمثيل الأفكار المجردة وتجسيد الخيال، إذ تساهم في تشكيل الواقع ذاته عبر تفاعلها مع المخيال الإبداعي، إذ لا يمكن إغفال مكانتها الرمزية في المشهد الثقافي الجزائري، حيث صارت شرطا أساسيا لقبول الأفكار، فالمتلقي الجزائري يبدي تحفظا اتجاه أي محتوى يخلو من الدعم البصري، أدت الثورة التقنية إلى تحولات جذرية في تشكيل ثقافة العين، حيث هيمنت العلامات الإشهارية (كالإعلانات التجارية) والرموز البصرية القابلة للاستهلاك السريع، مما حول الشفرات البصرية إلى لغة نمطية تفرض إطارا ذهنيا على المتلقي، هذه الهيمنة أدت إلى تأطير أفكارنا وانفصالنا عن ذواتنا، مما جعلها أداة لتسطيح الوعي وسلعة بصرية قابلة للتداول. (الدين، الثقافة البصرية بوصفها مجالا معرفيا بينيا، 2016، صفحة 202)

تواجه العين الجزائرية إشكالية في تفكيك الاستعارات الفنية المعاصرة، التي تتعمد الإنزياح عن الأطر التقليدية، هذا الالتباس لا يعد عائقا، بل أصبح أداة استثمرها الفنان الجزائري لإعادة تشكيل خطابه الإبداعي، لأن الفنان بحاجة ملحة إلى عين واعية مزودة بثقافة بصرية تؤهلها للتفاعل النقدي مع العمل الفني.

11. الإدراك الفني للمتلقي الجزائري:

إدراك الفنون البصرية قد يبدوا للوهلة الأولى أمرا يسيرا، لكن قلة من المشاهدين ذوي الرؤية العادية من باستطاعتهم ملاحظة مدى محدودية إدراكهم في الواقع، يعتمد الإدراك الحسي الذي يشكل وعينا بالعالم المحيط من حولنا على المعلومات التي تستقبلها حواسنا، ورغم أننا نرى الأشياء ذاتها، إلا أن تفسيرنا لها يختلف في العمق والوضوح، هذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد أن رؤيتنا للأشياء طبيعية، لكن في الحقيقة ما هي إلا نتاج تراكمي لقواعد بصرية اكتسبناها منذ الطفولة، بدءا من تمييز الوجوه واكتساب الخبرات المرئية، حتى أصبحت هذه المهارات مع الوقت والنضج معرفة تلقائية، وبالمثل فإن فهم الفنون البصرية كاللوحات الفنية أو الأفلام السينمائية، لا يعتمد على الإدراك البصري العفوي، بل يتطلب تدريب حواسنا تجاه الرموز المرئية المتنوعة، التي تختلف باختلاف الوسيط الفني، فالمشاهد بحاجة إلى تدريب بصري مستمر، يعزز من قدرته على الربط بين العناصر المرئية وتفكيك طبقات المعنى، فمن خلال التكرار والتفاعل الواعي مع الأعمال الفنية، يمكن صقل الرؤية لتتحول من مجرد مشاهدة عابرة إلى إدراك فني عميق، قادر على تفسير اللغة البصرية بكل تعقيداتها. (اصبع، 2008، صفحة 112، 113)

الصورة في العصر الرقمي أصبحت ساحة معركة معرفية، والجمهور الجزائري كغيره مطالب بتطوير أدوات نقدية لفك شفراتها، هذا ما يتطلب تعاونا بين الباحثين في علم الاجتماع البصري، الإعلام الرقمي، والنقد الثقافي لبناء نموذج تحليلي يتكيف مع التعقيدات الجديدة، على اعتبار أن المتلقي جزء لا يتجزأ من العملية النقدية، يجب تحليل سلوكياته وقدرته على الاستجابة السريعة والمنطقية. في سياق الثقافة الجزائرية والعربية عموما، لاتزال الكلمة المكتوبة أو المسموعة تحظى بأولوية على الصورة في العديد من السياقات، هناك هيمنة تقليدية للعنصر السمعي اللغوي (الشعر، النصوص الدينية، الخطاب) على البصري، مما خلق أمية بصرية، هذه الأمية لا تعني عدم القدرة على الرؤية، بل عدم القدرة على تفكيك الصورة وتحليلها نقديا، المتلقي الأمي بصريا يلجأ إلى التفسير السمعي أو النصي لفهم الصورة مما يحد من استقلاليته النقدية. الصورة تحمل طبقات دلالية متزامنة (لون، تكوين، تعابير الوجه)، بينما الكلمة (شرح، تعليق، سياق) تقدم معنى خطي متسلسل، هذا التعقيد يجعل الصورة غير مريحة لمن لم يتمرن على قراءتها، لأنه لا يعرف من أين يبدأ التحليل، مثل مشاهد لا يميز بين الصورة الحقيقية والمعدلة رقميا (الفوتوشوب)، حتى في عصرنا الرقمي اليوم الكثير من المحتوى الجزائري يعتمد على النصوص الطويلة أو المقاطع الصوتية، كاعتماد المنشورات المكتوبة في الفايسبوك بدلا من الصور ذات دلالة، كذلك حتى مناهج التعليم في الجزائر تعتمد على النصوص أكثر من الصور، هذا ما يعمق الفجوة واستفحال ظاهرة الأمية

البصرية. (قرور، الامية البصرية: اشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، 2013، الصفحات 49 – 51)

إن تحرير المتلقي الجزائري من الأمية البصرية يعني منحه سلطة المقاومة النقدية ضد التضليل والتزييف، ولتعزيز الرؤية البصرية، يجب إجراء دراسات ميدانية لقياس مدى فهم وإدراك الجمهور الجزائري للرسائل البصرية في الإعلانات أو الحملات الدعائية، وفتح ورشات توعوية بصرية، تعتمد على تثقيف الجمهور حول أدوات التزييف الرقمي، مثل برامج كشف الصور المعدلة، والتركيز على التكوين الأكاديمي، وتكثيف البرامج الجامعية المتخصصة في تحليل الصور أو الإعلام البصري، والتعليم المبكر للتربية البصرية، وذلك بإدخال مناهج تعليم قراءة الصورة في المدارس، والتركيز على إنتاج محتوى بصري هادف، ذلك بتشجيع صناع المحتوى الجزائريين على استخدام الصورة كوسيلة لنقد الواقع كما في الكاريكاتير الصحفي.

خاتمة:

يمكن القول إن الصورة بفضاءيها التشكيلي والسينمائي لم تعد مجرد أداة للتعبير البصري، بل تحولت إلى خطاب معرفي وسياق سوسيوثقافي يعكس تحولات الهوية والوعي الجمعي الجزائري.

لقد أثبتت الدراسة أن الصورة الجزائرية تستمد مصادرها الفنية من مخزون ثقافي وتاريخي ثري، مما جعل الخطاب البصري المعاصر يمتلك خصوصية جمالية قادرة على تفكيك الواقع وإعادة صياغته، كما كشفت القراءة الفنية لأعمال الفنان التشكيلي "أرزقي العربي" عن قدرة اللوحة التشكيلية الجزائرية على تجاوز المحاكاة السطحية نحو بناء لغة رمزية مشحونة بدلالات وجودية وثقافية، تجعل من التشكيل خطابا فكريا قائما بذاته، ولقد أظهر تحليل فيلم "المنارة" أن الصورة السينمائية في الجزائر تشكل أداة تأثير مجتمعي قوية، تترجم الأزمات والتحولات النفسية والاجتماعية، رغم التحديات البنيوية التي تواجه واقع السينما كصناعة، كما بينت الدراسة أن إدراك المتلقي الجزائري واستجابته الجمالية لا تنفصل عن خلفيته الثقافية والاجتماعية، حيث يمارس الجمهور فعلا نقديا واعيا أثناء تلقي الصورة، وليس مجرد استهلاك سلبي.

بناءا على ما سبق تقترح الدراسة جملة من التوصيات لتطوير الفضاء البصري الجزائري، بدءا بتفعيل ثقافة الصورة في المناهج التعليمية والتربوية لرفع مستوى الإدراك الفني لدى الأجيال الناشئة وتدريبهم على تفكيك الخطابات البصرية، مع ضرورة إيجاد منصات ومجلات أكاديمية متخصصة لتوثيق وتحليل أعمال الفنانين الجزائريين، وذلك لتقليص الفجوة بين الإبداع والنقد الفني، وتشجيع الاستثمار في صناعة السينما، ودعم الإنتاجات التي توازن بين القيمة الجمالية والتأثير المجتمعي لمعالجة واقع السينما الراهن.

تفتح هذه الدراسة آفاقا أمام الباحثين لاستكمال دراسة الفضاء البصري من خلال محاور واعدة، أبرزها دراسة تحولات الخطاب التشكيلي والسينمائي في الجزائر في ظل الوسائط الرقمية الجديدة وتقنيات الذكاء الاصطناعي، وكيف أعادت تشكيل ماهية الصورة، وتعميق البحث في آليات تلقي الجمهور الجزائري للصورة عبر منصات التواصل الاجتماعي والمنصات الرقمية المعاصرة كبديل عن قاعات العرض التقليدية، وفتح أفق بحثي يدرس التناص البصري بين الرواية الأدبية الجزائرية والصورة التشكيلية والسينمائية، لبيان كيفية انتقال المتخيل الثقافي بين الكتابة واللوحة والشاشة.

لقد اخترقت الصورة بخطابها البصري الأبصار والأذهان وألقت سحرا على العقول لا حدود له مقارنة بوسائط التعبير الأخرى، مما جعلها أداة استثنائية في تشكيل التصورات والتأثير على المشاعر والأفكار، إن قدرتها على الإقناع أقوى من المنطق.

قائمة المصادر والمراجع:

1. اصبع, ص. أ .(2008) *ثقافة الصورة في الفنون* .عمان, مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر؛ منشورات جامعة فيلاديلفيا, الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
2. مقدس, ب. ط .(2016). الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر .*مجلة دراسات فنية ,المجلد: الأول، العدد: الأول*.106 ,(https://asjp.cerist.dz/en/article/136182)
3. زاوي, ن. أ .(2025). أحمد بجاوي يصرح: غياب سيناريوهات وغلق دور العرض وراء تدهور السينما الجزائرية .*الحياة العربية*.(https://www.elhayatalarabiya.net)
4. قرور, م .(2013) .*الأمية البصرية: تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي* .الجزائر: دار ميم للنشر.
5. رزيق, م ,2018) .جانفي .(نشأة السينما الجزائرية وتطور موضوعاتها .*مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية ,المجلد: الثاني العدد: الخامس*.535 - 532 ,pp. (https://asjp.cerist.dz/en/article/63427)
6. زاوي, ن .(01 06 ,2020) .السينما الثورية الجزائرية ودورها في التأريخ لأحداث الثورة التحريرية الجزائرية (1958- 1962).*مجلة آفاق سينمائية ,المجلد: 07 والعدد: 01* ,pp. (https://asjp.cerist.dz/en/article/195780) 140 - 141.
7. دقيش, ن .(2021). استراتيجية التلقي السينمائي .*مجلة آفاق سينمائية ,المجلد: 01 العدد: 01*.87 .p , .
8. مقدس, ح & .,.طرشاوي بلحاج .(2016). الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر .*المجلد: الأول، العدد: الأول*.106 .p ,(https://asjp.cerist.dz/en/article/136182)
9. الدين, م. ب .(01 12 ,2016). الثقافة البصرية بوصفها مجالا معرفيا بينيا .*مجلة فتوحات ,المجلد: 02 العدد: 04*.202 .p ,(https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/68/2/4/16506)
10. مردوخ, ا .(s.d.) .*الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر* .الجزائر, الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.

11.بلاسم, م .(2008 - 1429) .*الفن التشكيلي: قراءة سيميائية في أنساق الرسم* .عمان, الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

12.عالمي, س .(2004) .*مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري* .بيروت, لبنان: أفريقيا الشرق.

13.الصكر, ح .(2007) .*دراسات في التشكيل العربي المعاصر* .الشارقة, الإمارات: إصدارات دار الثقافة والإعلام.

14.داريب, ل ,2017) .جانفي 18 .(على حاج الطاهر: لو اشترت الدولة أعمال الفنانين لحققت ثروة . *المساء*.(https://www.el-massa.com)

15.البطريق, ن. أ .(2004) .*الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة* .القاهرة, مصر: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

16.شعيب, ر. ب .(03 06 ,2025) .جماليات التراسل بين الفن التشكيلي والسينما .*مجلة افاق سينمائية ,المجلد:12 العدد: 01*.(https://asjp.cerist.dz/en/article/268733), pp. 297 - 303.

17.المصري, ا. ا .(1424/2003) .*لسان العرب* .(Vol.الجزء الرابع، المحتوى: ر (ابر – عير .((بيروت, لبنان: منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية.

18. ABROUS, M. (2011). *Algérie: Arts Plastiques Dictionnaire biographique (1900 - 2010)*. paris, France: L Harmattan.