International Journal for Scientific Research (IJSR)

المجلة الدولية للبحوث العلمية

Vol. (4), No. (12) December 2025 الإصدار (4)، العدد (12)

# معاصرة الفن الصخري - ليبيا نموذجًا لولادة مدرسة بصرية جديدة

**إلهام صالح الفرجاني**

قسم الفنون الجميلة والتطبيقية (شعبة الرسم والتصوير)، كلية الفنون والتصميم، جامعة طرابلس، ليبيا

e.ferjany@uot.edu.ly

## ملخص البحث

ويُعد هذا الربط بين الفن الصخري الليبي (Libyan Rock Art) والفن المعاصر ( Contemporary Art) محاولة لإعادة قراءة الرموز البصرية (Visual Symbols) القديمة ضمن سياقات حديثة، تستحضر الجذور الثقافية وتُعيد إحيائها في ضوء التغيرات الاجتماعية والسياسية المعاصرة. كما يسلط البحث الضوء على التحولات الجمالية التي طرأت على المفهوم الجمالي داخل الفضاء الليبي، بين جمالية الضرورة في الفترات النيوليتية (Neolithic Period) وجمالية التعبير في الفن المعاصر، حيث أصبح الفنان اليوم يُعيد توظيف الرموز، مثل الزنجفور، كوسيط بصري لاستعادة الهوية أو نقد الواقع. يتناول البحث أيضًا كيف أن هذه الرموز، التي قد تبدو بدائية أو محلية في ظاهرها، تحمل في طياتها إمكانات فلسفية عميقة، تنبع من ارتباطها بـالإنسان والمكان والزمن. فـالجغرافيا الليبية، بما تحمله من فراغ وصمت وامتداد، شكلت عنصرًا مؤثرًا في تشكيل المخيلة البصرية (Visual Imagination) لدى الفنان الليبي، سواء في الماضي أو الحاضر. وعليه، فإن البحث لا يكتفي بالتحليل الفني أو التاريخي، بل يسعى لفهم كيفية إعادة توظيف التراث البصري (Visual Heritage) كوسيلة لتكوين خطاب بصري معاصر ذي خصوصية ليبية. كما يقارن البحث بين المدرسة المعاصرة للفن الصخري في ليبيا ( Libyan Contemporary Rock Art School) وبعض المدارس الفنية العالمية التي تسعى إلى إعادة تأويل التراث الثقافي، مثل الفن البدائي الإفريقي الحديث (African Modern Primal Art)، والفن الشعبي في أمريكا اللاتينية (Latin American Folk Art)، حيث يشترك الفنانون في محاولة دمج الرموز التقليدية مع مفاهيم معاصرة لتشكيل هوية بصرية جديدة تعبر عن هموم مجتمعاتهم. غير أن خصوصية المدرسة الليبية تكمن في ارتباطها الوثيق بـالجغرافيا الصحراوية (Desert Geography) والفنون الصخرية (Rock Arts)، التي تمنحها بعدًا فريدًا ومتميزًا، يتجلى في استحضار العلاقة بين الإنسان والطبيعة عبر رموز ذات طابع فلسفي وجغرافي خاص. هذا يوضح كيف يمكن المقارنة بين المدارس الفنية المختلفة أن تتلاقى في الرؤية والهدف، رغم اختلاف أدواتها وتاريخها، مما يعزز الفهم العميق لـتاريخ الفن (Art History) والنقد البصري (Visual Critique) في الفن المعاصر كحوار مستمر بين الماضي والحاضر. وفي هذا السياق، يضع البحث أسسًا نظرية وجمالية جديدة يمكن أن تشكّل انطلاقة فعلية لما يُمكن تسميته بالـمدرسة المعاصرة للفن الصخري، من خلال إعادة قراءة الرموز المحلية ضمن مقاربات فلسفية وجغرافية عميقة. وتُعد الباحثة من أوائل من تناولوا هذا الاتجاه بهذا الشكل المتكامل، الأمر الذي يُمكّن من النظر إليها كمؤسِّسة ورائدة لهذا التصور الفني، لما قدّمتْه من رؤية نقدية تربط بين التراث

International Journal for Scientific Research (IJSR)
المجلة الدولية للبحوث العلمية
IJSR
Vol. (4), No. (12) December 2025 الإصدار (4)، العدد (12)

البصري الليبي والفن المعاصر في أبعاده الرمزية، الجمالية، في مسارات الهوية.

**الكلمات المفتاحية:** الفن الصخري، ليبيا، مدرسة بصرية، الفنون التطبيقية.

# Contemporary Rock Art: Libya as a Model for the Emergence of a New Visual Art School

**Elham Saleh Al-Farjani**
Department of Fine and Applied Arts (Drawing and Painting Section), Faculty of Arts and Design, University of Tripoli, Libya
e.ferjany@uot.edu.ly

## Abstract

This linkage between Libyan Rock Art and Contemporary Art represents an attempt to reinterpret ancient visual symbols within modern contexts, evoking cultural roots and revitalizing them in light of contemporary social and political changes. The study also highlights the aesthetic transformations that have occurred in the concept of beauty within the Libyan space, from the aesthetics of necessity during the Neolithic Period to the aesthetics of expression in contemporary art. Today, the artist reappropriates symbols such as Zangour as visual mediators to reclaim identity or critique reality. The research further explores how these symbols, which may appear primitive or local on the surface, embody profound philosophical potentials rooted in their connection to human beings, place, and time. Libyan geography—with its vast emptiness, silence, and expanse—has been a significant factor shaping the visual imagination of Libyan artists, both past and present. Accordingly, the study goes beyond purely artistic or historical analysis to understand how visual heritage is reutilized as a means to construct a contemporary visual discourse with a distinct Libyan specificity. Moreover, the study draws comparisons between the contemporary Libyan Rock Art School and several global artistic schools that endeavor to reinterpret cultural heritage, such as African Modern Primal Art and Latin American Folk Art. These artists share a common effort to integrate traditional symbols with contemporary concepts to form a new visual identity that reflects the concerns of their societies. However, the uniqueness of the Libyan school lies in its close relationship with desert geography and rock arts, granting it a distinctive and exceptional dimension, manifested in evoking the relationship between humans and nature

through symbols carrying a special philosophical and geographical character. This comparison demonstrates how different artistic schools can converge in vision and objective, despite differing tools and histories, thereby enriching a deep understanding of art history and visual critique in contemporary art as an ongoing dialogue between past and present. Within this framework, the research establishes new theoretical and aesthetic foundations that may serve as a genuine starting point for what could be termed the Contemporary School of Rock Art, through the reinterpretation of local symbols within profound philosophical and geographical approaches. The researcher is among the pioneers to address this integrated approach, positioning herself as a founder and leader of this artistic conception, given her critical vision that connects Libyan visual heritage with contemporary art in its symbolic, aesthetic, and identity trajectories.

**Keywords:** Rock Art, Libya, Visual Art School, Applied Arts.

## مقدمة البحث

في أروقة الزمان والفضاء، حيث يلتقي الماضي بالحاضر، تنشأُ أسئلة جوهرية حول طبيعة العلاقة بين الإنسان والمكان، والرمز والجمال، والتاريخ والمعاصرة. في هذا البحث، نغوص في تجربة فريدة تنبثق من قلب ليبيا، تلك الأرض التي حملت عبر آلاف السنين أولى تعابير الإنسان البصرية الصامدة، في كهوف جبال أكاكوس (Acacus Mountains)، وعلى جدران منازل غدامس الزنجفورية ( Ghadames Zanjfour houses). نكشف عن حركة رمزية غير مرئية تربط الفن النيوليتي (Neolithic art) بالفنان المعاصر (contemporary artist)، توظَّف في منطلقات فلسفية وجغرافية تعيد تلك الرموز إلى الحياة، عبر رؤية جديدة تؤسس لمدرسة «الفن الصخري المعاصر» ( Contemporary Rock Art School) في ليبيا نموذجًا، وهوية.

نبدأ من أهمية المعرفة الجغرافية (geographical knowledge) في فهم نشأة الفكر الرمزي في كيفية تشكيله للفراغ الصحراوي، والواحات المتناثرة على هوامش الامتداد العمراني، تلك المساحات الرمزية التي تتجاوز الإدراك المكاني المباشر، وتُعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والمكان كأفق وجودي وجمالي. نستمد رؤانا من سوزان لانجر[1] (Susanne Langer) التي جعلت من الرمز وسيطًا قابلًا للشكل والروح، ومن كاسيرر [2] (Ernst Cassirer) الذي يرى الإنسان كائنًا رمزيًا يصنع العالم من خلال أنظمته

[1] Langer, S. K. Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942

[2] Cassirer, E. An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven: Yale University Press, 1944

البصرية.

ثم نمضي نحو قراءة فنية فلسفية، نستمد فيها الإلهام من إيمانويل كانط [3] (Kant) ومفهومه عن "تجربة السمو الجمالي" (sublime experience)، حيث يتجاوز الإحساس الجمالي حدود الإدراك، ليبلغ مستويات أعمق من الاندهاش والتأمل. كما نستعين بفلسفة هيجل[4] (Hegel)، التي ترى في الفن تجليًا لـ "الثقافة الروحية" (spiritual culture)، بوصفه شكلًا من أشكال تعبير الروح المطلقة. أما جان-فرانسوا ليوتار [5] (Lyotard)، فتُسعفنا استعاراته حول "الأثر العميق" لفهم الطريقة التي يترك بها الفن بصمته في الوعي والذاكرة.

في هذا السياق، تتجلى عودة الرمزية الأمومية (maternal symbolism) كقيمة معاصرة، حين تتلاقى أشكال التعبير البدائي بالألوان والوسائط المعاصرة. إنها لحظة انصهار بين زمنين، حيث تنبعث الرموز الأولى لا كذكرى ساكنة، بل كقوة دافعة لإعادة تشكيل الحاضر.

إن هذه المساحة التأملية تفسح المجال لتفكيك مفاهيم الثنائيات الكبرى: بين القديم والحديث، بين المحلي والعالمي، بين الذاكرة والابتكار. وهنا، يتأكد أن الفن الصخري الليبي (Libyan rock art) ليس مجرد بقايا من الماضي، بل مرآة متجددة تتسع لتشمل الحاضر وتلمح إلى المستقبل، عبر لغة رمزية حية تتخطى الزمن والحدود.

بذلك، يصبح هذا البحث خطابًا فلسفيًا وجماليًا يستعيد الذاكرة الجماعية، ويرسم مقاربة جديدة للفن المعاصر تستمد من العمق التاريخي والرمزي الليبي زخمها، وتعيد صياغة الحوار بين الإنسان، والهوية، والفضاء، في فضاء بصري يحمل في طياته السحر والرهبة.

بين الموروث والانطلاق، تتفتح طبقات الرؤية، حيث لا يُقرأ التاريخ بمعزل عن الجغرافيا، ولا يُفهم الرمز خارج تحوّلات الطبيعة والإنسان. فالصحراء الليبية، التي كانت في الأزمنة السحيقة مروجًا خضراء تنبض بالحياة، تحوّلت مع تغيّرات المناخ إلى أرض قاحلة، حاملةً في تضاريسها صمتًا كثيفًا وندبة الزمن. لكن هذا الجفاف لم يكن نهاية، بل بداية لمسارات جديدة، مسارات تجارية وإنسانية، جعلت من مدينة غدامس ملتقى طرق، تربط الشمال بالجنوب، والساحل بالعمق، وتجعل من ليبيا صدىً حيًّا للتفاعل الحضاري بين إفريقيا وأوروبا.

[3] Kant, I. Critique of Judgment. Trans. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett Publishing, 1987.
[4] Hegel, G. W. F. Aesthetics: Lectures on Fine Art. Trans. T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975.
[5] Lyotard, J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984

في قلب هذا المشهد المتحوّل، يتشكّل خطاب فني ليبي متجدد، لا يستكين للذاكرة وحدها، بل يتأملها، يعيد قراءتها، ويطلّ من خلالها على العالم برؤية تأثيرية تنبض بالبعد الحضاري. خطاب يرى في المكان طاقة رمزية، وفي الأثر الجمالي مشروعًا للتجدد.

وهكذا، لا يبقى الفن الصخري، ولا زخارف الزنجفور، مجرّد بقايا بصرية من زمن غابر، بل ينكشفان كبُنى رمزية مشبعة بالمعنى، تستحضر ذاكرة مكانية عميقة، وتعيد إنتاجها في كل قراءة معاصرة، وكل عمل فني ينبض بها بلغة جديدة. إنهما شفرتان بصريتان، تضيئان علاقة الإنسان بأرضه، وتمدّان الفن الليبي بجذور راسخة وأجنحة مفتوحة على المستقبل.

وقد سعت الباحثة، من خلال هذه المقاربة الفنية والفكرية، إلى تقديم قراءة جديدة لتلك الرموز، تنظر إليها كمدخل لتأسيس مشروع بصري معاصر، ينتمي إلى المكان ويطمح للانفتاح على العالم. وما طُرح في هذا البحث لا يدّعي الحسم، لكنه يشكّل محاولة جادّة لفتح أفق حواري، قد يفضي إلى ظهور ملامح أولى لمدرسة ليبية جديدة، تنبع من تربة الرموز وتستشرف لغة الفن القادم.

## مشكلة البحث

رغم غنى التراث الفني الليبي، خصوصًا في مجال الفن الصخري النيوليتي وزنجفور غدامس، إلا أن هناك نقصًا واضحًا في الدراسات التي تربط هذا التراث بالفن المعاصر، خصوصًا من منظور رمزي وفلسفي وجغرافي. يعاني الفن الليبي المعاصر من تحديات في استعادة الهوية البصرية التي تعكس عمق الجذور الثقافية والتاريخية، نتيجة التغيرات الاجتماعية والسياسية المتسارعة، ما يطرح تساؤلات حول كيفية إعادة توظيف الرموز القديمة ضمن سياقات فنية حديثة تعبر عن الواقع المعاصر. كما يفتقر البحث إلى مقارنة شاملة بين مدرسة الفن الصخري المعاصر في ليبيا والمدارس الفنية العالمية التي تسعى لإعادة تأويل التراث الثقافي، مما يحد من فهمنا لكيفية مساهمة التراث الليبي في تشكيل الخطاب البصري المعاصر. بناءً عليه، تنبع مشكلة البحث من الحاجة إلى تحليل هذه الرموز وإعادة قراءتها ضمن أطر معاصرة تدمج بين الفلسفة والجغرافيا والهوية الوطنية لتطوير فهم أعمق للفن الليبي المعاصر.

## أهمية البحث

تتجلى أهمية هذا البحث في كونه يسعى إلى سد الفجوة المعرفية بين التراث الفني الليبي القديم، وخاصة الفن الصخري النيوليتي وفن الزنجفور، وبين التطورات المعاصرة في الفن بصفة عامة. من خلال إعادة قراءة وتحليل الرموز البصرية القديمة في سياقات حديثة، يوفر البحث رؤية جديدة تعزز فهم الهوية البصرية الليبية وكيفية استدامتها وتجديدها في ظل المتغيرات الاجتماعية والسياسية الراهنة.

كما يساهم البحث في إظهار الدور الفلسفي والجغرافي لهذه الرموز، مما يضيف بعدًا متعمقًا إلى الدراسات الفنية التي تركز فقط على الجانب الجمالي أو التاريخي. بالإضافة إلى ذلك، يساعد البحث على توضيح خصوصية مدرسة الفن الصخري الليبي مقارنة بالمدارس الفنية العالمية، مما يفتح آفاقًا جديدة للحوار الثقافي والفني بين ليبيا والعالم.

بالتالي، يمثل البحث إضافة مهمة في ميدان الدراسات الفنية والثقافية، ويساهم في دعم الفنانين والباحثين في فهم التراث الفني الليبي وتوظيفه بطرق مبتكرة تعبر عن الهوية الوطنية وتطلعات المجتمع المعاصر.

**الصحراء الليبية - جغرافيا نابضة في الذاكرة الرمزية:**

لا يمكن فهم الفن الصخري الليبي وفن الزنجفور دون العودة إلى البنية الجغرافية الحيّة للصحراء الليبية. فبعكس ما قد يبدو من جفافها الراهن، لم تكن هذه الأرض متصحرة دائمًا، بل احتضنت في عصور سحيقة وديانًا وشلالات وبحيرات داخلية، شكّلت منبعًا لتنوع بيولوجي وثقافي غني، وهو ما يتجلى بوضوح في غنى الرسوم الصخرية لموقع أكاكوس بمشاهد الحيوانات البرية، والطقوس البشرية، وممارسات الصيد، مما يدل على حياة نشطة ومترابطة بالطبيعة.

أما مدينة غدامس، فقد لعبت دورًا فريدًا كمفترق طرق بين الشمال والجنوب، حيث كانت محطة مركزية على طريق القوافل، تربط أوروبا بإفريقيا الوسطى. هذا الموقع لم يمنحها فقط أهمية اقتصادية، بل أيضًا بعدًا ثقافيًا شديد الثراء، سمح بتراكم خبرات ورموز زخرفية تمثلت في فن الزنجفور، الذي يعكس أنماطًا تعبيرية تنبع من تداخل الثقافات، وتُعيد تشكيل الهوية عبر البصمة النسائية الجمالية الخاصة بالمرأة الغدامسية.

**تأثير المعرفة الجغرافية على تأويلات الفن الأولي في الفنون المعاصرة:**

لقد أسهمت المعرفة الجغرافية (geographical knowledge) منذ العصور الإسلامية، في تشكيل نظرة الإنسان إلى المكان والرمز وهو ما انعكس لاحقًا في التأويلات البصرية ضمن الفنون الأولى (primitive arts) والمعاصرة (contemporary arts). وقد كان لعلماء الجغرافيا المسلمين تأثير بالغ على الفكر الجغرافي الأوروبي (European geographical thought)، كما يبين مسعود عياد كريم [6]

[6] مسعود عياد كريم: كاتب وباحث في الفكر الجغرافي الإسلامي، صاحب كتاب "تأثير علماء الجغرافية المسلمين على التطور الفكري الجغرافي الأوروبي"، الذي يدرس كيفية تأثير التراث الجغرافي الإسلامي في بناء الفكر الجغرافي الأوروبي الحديث.

في كتابه "تأثير علماء الجغرافية المسلمين على التطور الفكري الجغرافي الأوروبي"، إذ شكّلت كتاباتهم مرجعًا معرفيًا لفهم علاقة الإنسان بالأرض، والخريطة، والاتجاه، والفضاء، وهي مفاهيم أساسية ترتبط جوهريًا بالفن البدائي (primitive art) من جهة، وبالرمز البصري (visual symbol) في الفن المعاصر من جهة أخرى.

إن هذا الإرث الجغرافي (geographical heritage)، القائم على الوصف الرمزي والمعرفي للبيئة، يمكن قراءته كأداة تأويلية لفهم كيفية تشكّل الرموز في الفن النيوليتي (Neolithic art) والفن الصخري الليبي (Libyan rock art)، لا سيما في مواقع مثل تاسيلي (Tassili)، أو جداريات زخارف غدامس (Ghadames motifs)، أو تكوينات إديّن مرزق (Edeyen of Murzuq)، التي كشفت الحفريات الأثرية الحديثة فيها عن وجود شبكة رمزية معقّدة، تعبّر عن التفاعل العميق بين الإنسان والبيئة الصحراوية في فترات ما قبل التاريخ، وتوضح كيف كانت الرموز البصرية جزءًا من بنية فكرية وثقافية متكاملة.

يُعدُّ دورُ المعرفة الجغرافية (Geographical Knowledge) والفكر الجغرافي ( Geographic Thought) في إبراز الأبعاد المعاصرة للفن الأولي (Primitive Art) نقطةً محوريةً في نشوء الحضارة الحديثة، حيث يمثل هذا الدور استمرارًا لبزوغ الحضارات القديمة وانتقالًا جذريًا من المراحل البدائية إلى مراحل التحضر عبر التاريخ، مصحوبًا بتفاعل ثقافي واجتماعي مع شعوب ومجتمعات متنوعة. وفي هذا السياق، لعبت المعرفة الجغرافية والفكر الجغرافي دورًا أساسياً في تشكيل هذا التحول، لا سيما في الحضارات التي نشأت في أراضي العالم الإسلامي قبل انتشار الدعوة الإسلامية، والتي كانت من الركائز التي دعمت تقدم الإنسانية والحضارة.

ومن منظور فلسفة الرموز كما طرحتها سوزان لانجر[1]، فإن الفن لا يُفهم بوصفه مجرد شكل من أشكال التزيين أو التعبير الجمالي، بل باعتباره نظامًا رمزيًا يُجسّد الفكر الإنساني ويمنحه شكلاً محسوسًا. وتشير لانجر إلى أن "الرمز هو الوسيط الوحيد القادر على حمل المعنى الإنساني"، مما يجعل من الفن وخاصة الفن الأولي، وعاءً لتمثيل الوعي بالوجود والهوية والمكان. وهكذا تتجلى أهمية البعد الجغرافي في تشكيل المعاني الرمزية والتعبيرات البصرية ضمن التجارب الفنية الإنسانية.

منذ تكوين النواة الأولى للمجتمعات البدائية، شكّل السعي نحو تأمين الاحتياجات الأساسية، ولا سيما الغذاء، الدافع الرئيسي لاكتشاف البيئة الجغرافية (Geographical Environment) المحيطة والتعرف على مكوناتها ومواردها المحدودة. وقد دفع هذا البحث المستمر عن بيئة أكثر استقرارًا

[1] سوزان لانجر (Susanne Langer): فيلسوفة أمريكية متخصصة في فلسفة الفن والرمز، تناولت في أعمالها مفهوم الرمز كوسيط بين الفكر الإنساني والتعبير الفني، معتبرة أن الرمز هو الوسيلة الوحيدة التي تحمل المعنى الإنساني بشكل محسوس.

للإنسان في توسيع آفاقه الجغرافية عبر استكشاف مناطق جديدة، ما أسهم في بناء معرفته بالعالم المحيط، وفتح أفقًا لتطور الفكر الإنساني وتبلور رؤى فلسفية لفهم مظاهر الوجود والخلق.

وقد أنتجت هذه التطورات الفكرية منظومات أكثر تعقيدًا، ذات أبعاد فلسفية عميقة، تجسدت في الفن الأولي كأحد أشكال التعبير الفني الذي يعكس العلاقة بين الإنسان وفضائه الجغرافي من خلال الرموز والدلالات التي تحملها هذه الأعمال. ولعبت هذه الممارسات الفنية دورًا أساسيًا في التعبير الرمزي عن فهم الإنسان لمكانه في الكون وعلاقته بالبيئة، ويمكن تصنيفها ضمن العوالم الرمزية التي حظيت باهتمام الفلاسفة والمفكرين في دراساتهم. ويؤكد الباحث الفرنسي جان كلوت (Jean Clottes) في كتابه Cave Art [1]، أن الفن الكهفي لم يكن نشاطًا تزينيًا فقط، بل ممارسة ذات أبعاد شعائرية وروحية، تعكس نظرة الإنسان البدائي للعالم وموقعه داخله، وهو ما يعزز الرؤية القائلة بأن الفن الصخري يشكّل مفتاحًا لفهم البنية الرمزية الأولى للوعي الإنساني.

**السمات الرمزية للفن البدائي وأثارها على إبداعات فن التصوير المعاصر:**

تتسم العلاقة بين الفن الأولي والفن المعاصر في تداخل عناصر رمزية وأسلوبية متعددة، تعكس صلةً عميقة بين الماضي والحاضر رغم الفاصل الزمني الكبير بينهما. ولا تزال تأثيرات الفن البدائي ماثلة في عدد من الاتجاهات الفنية الراهنة، مما يكشف عن استمرارية رمزية ممتدة، تُعيد إحياء تعبيرات إنسانية قديمة ضمن رؤى تشكيلية معاصرة (غومبرتش [2]، قصة الفن).

لقد نشأ الفن البدائي في العصور القديمة كنتيجة لتفاعل مباشر مع البيئة الطبيعية ( Natural Environment) والظروف الاجتماعية والدينية للمجتمعات الأولى. وتميز هذا الفن بالبساطة (Simplicity) والرمزية، إذ استُخدمت الأعمال الفنية كأدوات للتواصل مع القوى الروحية ( Spiritual Forces) والطبيعة. وكان له دور محوري في تجسيد المعتقدات والطقوس، معتمدًا غالبًا على أشكال مجردة وتمثيلات رمزية (شتراوس[3]، الفكر البري).

أما الفن المعاصر، الذي تشكّل عبر القرنين العشرين والحادي والعشرين، فيُعبّر عن تحولات اجتماعية وتقنية وفكرية كبرى. ورغم اعتماده على وسائل وتقنيات حديثة، فإن بعض الحركات الفنية المعاصرة لجأت إلى استلهام عناصر من الفن البدائي، خاصة في مجالي الفن التجريدي (Abstract Art) والفن

[1] جان كلوت (Jean Clottes): عالم آثار فرنسي مختص في الفن الكهفي، أشهر أعماله كتاب "Cave Art" الذي يعرض فيه دراسة عميقة حول الرموز والأبعاد الروحية للفن الصخري القديم، مؤكداً أن هذه الفنون كانت نشاطًا شعائريًا يعكس نظرة الإنسان البدائي للعالم.

[2] جان كلوت (Jean Clottes): عالم آثار فرنسي مختص في الفن الكهفي، أشهر أعماله كتاب "Cave Art" الذي يعرض فيه دراسة عميقة حول الرموز والأبعاد الروحية للفن الصخري القديم، مؤكداً أن هذه الفنون كانت نشاطًا شعائريًا يعكس نظرة الإنسان البدائي للعالم.

[3] كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi-Strauss): عالم أنثروبولوجيا فرنسي، يُعرف بتأسيس علم الأنثروبولوجيا البنيوية، اهتم بالرموز والأساطير وعلاقة الإنسان بالبيئة.

البصري (Visual Art). حيث استعان فنانون بالأشكال البسيطة والرموز البدائية للتعبير عن قضايا معقدة تتعلق بالهوية (Identity)، والوجود (Existence)، والعلاقات الإنسانية (كاسيرر[4]، مقال في الإنسان).

لا يقتصر تأثير الفن البدائي على الجوانب الأسلوبية فحسب، بل يمتد ليشمل الموضوعات الكبرى المرتبطة بالوجود الإنساني، والطبيعة (Nature)، والروحانية (Spirituality). وتظهر هذه العودة إلى "جذور التعبير البصري" بشكل جليّ في بعض أشكال الفن المعاصر، لاسيما في فن الشارع ( Street Art)، حيث تُوظّف الألوان الصارخة، والخطوط البسيطة، والرموز المباشرة للتعبير عن قضايا اجتماعية وثقافية راهنة. هنا، تتقاطع التجربتان البدائية والمعاصرة في اعتماد الرمزية (Symbolism) والتجريد (Abstraction) والبساطة (Simplicity)، مع الحفاظ على روح تعبيرية تُجسّد حاجة الإنسان الدائمة للتواصل مع محيطه.

تشير أم الزين [1] بنشيخة المسكيني (Om El-Zein Ben Cheikh El-Meskini) في كتابها الفن يخرج عن طوره إلى أن الفن المعاصر لا يلتزم بمعايير الجمال التقليدية، بل يستثمر انعدام الجمال كعنصر تعبيري جوهري. فالفن المعاصر، من وجهة نظرها، يحتضن التوتر بين الرائع والمريع ( the sublime and the terrifying)، ويعكس من خلاله هشاشة الوجود الإنساني، ليصبح بذلك مساحة تأملية تفتح المجال أمام الكشف عن الغموض والصدمة، وتحفز على مواجهة الواقع بكل تناقضاته.

ومن هذا المنظور، يُمكن قراءة الفن الصخري (Rock Art) بوصفه نتاجًا حيًّا لتفاعل الإنسان الأول مع بيئته. لم تكن الجبال، الكهوف، والمناخ مجرّد خلفية، بل كانت الفضاء الذي نُقشت عليه القصص الأولى. لقد كانت الطبيعة نفسها هي الوسيط الفني، الأمر الذي نجده متجددًا في مدارس معاصرة مثل "فن الأرض" (Land Art)، الذي يتعامل مع الصخور، والتربة، والمياه كخامات تشكيلية تُنتج أعمالًا فنية تتماهى مع المحيط وتندمج فيه.

وقد كان الفنان الأمريكي روبرت سميثسون (Robert Smithson) من روّاد هذا الاتجاه في ستينيات القرن العشرين، ويُعد عمله الشهير الحلزون الحلقي (Spiral Jetty) في بحيرة الملح الكبرى بولاية يوتا نموذجًا بارزًا على إعادة تفعيل أهداف الفن البدائي في سياق حداثي، من حيث السرد البصري وتجسيد التجربة الإنسانية بوسائل تتجاوز اللوحة إلى الفضاء الطبيعي ذاته.

[4] إرنست كاسيرر (Ernst Cassirer): فيلسوف ألماني، مؤسس فلسفة الرموز التي ترى الإنسان ككائن يصنع العالم من خلال أنظمة رمزية بصرية ولغوية، ويعتبر الفن وسيلة لفهم العالم من خلال هذه الرموز.

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني: باحثة وكاتبة تونسية، متخصصة في دراسات الفن المعاصر، تناولت في كتابها "الفن يخرج عن طوره" مواضيع التوتر الجمالي والرمزية في الفن الحديث.

وفي هذا السياق، يؤكد محمد العامري [2] في كتابه "التحديق في الأشياء" (Contemplating Things) أن التفاعل مع الطبيعة في الفن يتجاوز مجرد التمثيل الحسي (Sensory Representation)، ليصبح تجربة وجودية (Existential Experience) تفتح على ما يسميه بـ "الدهشة الأولى" ( The First Awe)، وهي حالة تُحرر الفنان من النظرة التقليدية للأشياء. في هذه اللحظة، تُدرك المادة والفضاء ككيانين نابضين بالمعنى والروح، وتتحول العملية الإبداعية إلى انكشاف داخلي، يستنهض الحواس والوجدان معًا. بذلك، يعيد الفن تشكيل العلاقة بين الإنسان والعالم، لا كمراقب، بل ككائن مشارك في إعادة اكتشاف الوجود من خلال فعل التحديق، حيث يذوب الحد الفاصل بين الرؤية والتأويل، ويصبح الإبداع أداة فلسفية وجمالية لفهم الذات والكون.

ويقودنا هذا المنظور إلى إعادة تأمل البدايات الأولى للفن الصخري في الصحراء الليبية (Libyan Desert Rock Art)، الذي سجّل عبر الزمن تحوّلات فنية وأنثروبولوجية ( Artistic and Anthropological Transformations) وثقافية لافتة. وقد شكّلت إشارات المؤرخ الإغريقي هيرودوت [1] (Herodotus) – الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد ويُلقّب بـ "أبي التاريخ" (Father of History) – إحدى أقدم الشهادات المكتوبة التي ربطت شمال إفريقيا بفضاءات رمزية وإنسانية خاصة، ففي كتابه التواريخ (Histories) وصف القبائل الليبية وسلوكياتها الطقسية، وذكر أن شعوبًا في الجنوب كانت "ترسم على الجدران وتُقدّس العناصر الطبيعية"، في إشارة باكرة قد تحمل جذورًا أولى للفن الرمزي بما فيها الفن الصخري. ورغم امتزاج رواياته بين الأسطورة والواقع، إلا أن نصوصه تُشكّل خلفية تأويلية مبكّرة لما سيصبح لاحقًا موضوعًا للتحليل الأنتروبولوجي والفني.

وفي القرن التاسع عشر، جاء المستكشف والمؤرخ الألماني هاينريش بارت [2] (Heinrich Barth) – الذي زار ليبيا عام 1850 ضمن بعثة استكشافية كبرى إلى شمال إفريقيا – وقدّم أول توثيق علمي منهجي للرسوم الصخرية في مناطق مثل جبال تاسيلي وأكاكوس. جمع بارت بين الدقة الجغرافية والوصف الثقافي، وربط بين الرموز المحفورة على الصخور وبين الحياة الاجتماعية والروحية لسكان المنطقة، مؤسسًا لبداية التفكير الأثري في الفن الصخري الليبي بوصفه وثيقة ثقافية.

[2] محمد العامري: فيلسوف وباحث ليبي، كتب عن العلاقة بين الفن والطبيعة في كتابه "التحديق في الأشياء"، حيث يناقش التجربة الوجودية للفن.

[1] هيرودوت (Herodotus): مؤرخ إغريقي قديم، يُعرف بأبي التاريخ، دوّن العديد من الأحداث والحضارات القديمة، من ضمنها وصفه لشعوب شمال إفريقيا.

[2] هاينريش بارت (Heinrich Barth): مستكشف ألماني في القرن التاسع عشر، قام برحلات استكشافية في شمال إفريقيا، ووثق علميًا أولى الرسوم الصخرية في مناطق الصحراء الكبرى.

وفي خمسينيات القرن العشرين، جاء الباحث الإيطالي فابريزيو موري [3] (Fabrizio Mori) إلى جبال أكاكوس، حيث نجح في تصنيف مجموعة "Kel Essuf"، واصفًا إياها بأنها، تمثيلات أنثروبومورفية شبه بشرية، تتراوح أطوالها بين 12 و60 سم، صنعت عبر تنقيط دقيق، وتمثل أحيانًا علاقات اجتماعية مثل زوجين متشابكي الأيدي.

وتعني Kel Essuf بلغة الطوارق "أبناء الأرواح" (Children of the Spirits)، بما يعكس صبغتها الطقسية والرمزية، وتشكّل هذه الرسومات الأخيرة في زمنها النيوليتي الأصيل (Authentic Neolithic) خاصة في أواخر عصر البلايستوسين (Late Pleistocen Epoch) مرحلة أولى من التعبير الرمزي، قبل ظهور رموز "الرؤوس المستديرة" (Round Heads). وغالبًا ما تقع هذه الرسومات داخل الكهوف والملاجئ الصخرية (Caves and Rock Shelters)، في تشابه موقعي وزمني مع مثيلاتها في "تادارت" الجزائرية و"أكاكوس" الليبية. وقد دعمت هذه الملاحظة فرضية الباحث الإيطالي موري [3] التي ترى أن فن Kel Essuf يُعدُّ سلفًا جماليًا (Aesthetic Ancestor) لمرحلة "الرؤوس المستديرة"، مما يجعل منه نقطة محورية (Pivotal Point) لفهم تطور التمثيل الرمزي البصري ( Evolution of Visual Symbolic Representation) في المنطقة.

أما الباحث الفرنسي هنري لوت (Henri Lhote)، فقد اشتهر بأعماله في منطقة تاسيلي ناجر بالجزائر، غير أن اهتمامه لم يقتصر على ذلك، بل امتد إلى الجنوب الليبي، حيث قام بتوثيق عشرات المواقع الصخرية. وقد أولى أهمية خاصة لما أسماه "السرد الرمزي البصري" (Visual Symbolic Narrative) الذي تحمله تلك الجداريات، معتبرًا إياها شكلًا من أشكال التعبير ما قبل اللغوي، ينقل عبر الصور معتقدات وأحداثًا وطقوسًا، ويُعيد رسم ملامح الحضارات الليبية القديمة بوصفها ثقافات رمزية متقدمة، لا تقل شأنًا عن حضارات وادي النيل وبلاد الرافدين.

أما المؤرخ الليبي داوود الحلاق [1] (Daoud Al-Hallak)، فقد أسهم في تعزيز الربط بين الجغرافيا الثقافية (Cultural Geography) والفن من خلال تحليله الإثنو-تاريخي (Ethno-Historical) لشعوب ما قبل التاريخ، مع التزامه بدراسة الأسماء والمواقع الصخرية. وقد استند في ذلك إلى توثيق السياق البيئي، خاصة في مناطق مثل وادي الهمال وجبال أكاكوس، مؤكدًا أن العلاقة بين الإنسان وصخوره المتحركة وحجارة الثابتة تشكّل وعيًا جغرافيًا رمزيًا. ومن خلال نصوصه، يتكشّف أن رسومات الحيوانات والطقوس لم تكن مجرد زينة بصرية، بل تعكس شبكة تواصل بين المجتمعات والفضاء الطبيعي، ما يعزز من فكرة الفن الصخري بوصفه سجلًا معرفيًا يمزج بين الرمزي والوظيفي.

[3] فابريزيو موري (Fabrizio Mori): عالم آثار إيطالي متخصص في الفن الصخري الإفريقي، أجرى بحوثًا وتصنيفات مهمة لرسوم أكاكوس.
[1] داوود الحلاق (Daoud Al-Hallak): باحث ليبي في الإثنو-تاريخ والجغرافيا الثقافية، درس العلاقة بين الإنسان والبيئة في التراث الليبي القديم.

وفي السياق الثقافي ذاته، اتخذ الفنان والكاتب الليبي رضوان أبو شويشة [2] (Redouane Bouchewicha) مسارًا روحانيًا (Spiritual Approach) في قراءته لهذه الرموز، معتبرًا أن الجداريات الصخرية تمثل "بذورًا شعائرية" (Ritual Seeds) – أي نقاط انطلاق لطقوس جماعية شكلت هوية المجتمع الروحية، وممارسات مسكونة بـ "الوجدان البيئي" (Ecological Sentiment). ويرى أبو شويشة أن إعادة تجسيد هذه الرموز بصريًا في الوسط المعماري الحديث يعيد توليد الذاكرة الجمعية (Collective Memory) ويُعيد تشغيل ما يسميه بـ "طقوس الملكة الخفية" (Rites of the Hidden Faculty) المختبئة في الصخر، بوصفها مفاتيح للهوية الليبية المتجذرة في المكان والرمز.

وتؤكد هذه القراءة أيضًا ما توصل إليه مشروع وادي العجل للفن الصخري (Wadi al-Ajal Rock Art Project) (2004–2009)، الذي كشف عن أكثر من 2,500 صخرة منقوشة في نطاق الصحراء الجنوبية الليبية، مؤرّخة ما بين 6000 ق.م والعصر الحديث. وقد أظهرت هذه الاكتشافات ارتباطًا وثيقًا بين التصوير الرمزي والتحولات الجغرافية والمناخية، مع اعتماد تقنيات المسح الرقمي ثلاثي الأبعاد (3D Digital Surveying) لتوضيح السياقين المكاني والرمزي لهذه الأعمال، مما أتاح فهمًا أعمق لوظائفها السردية والجمالية ضمن الزمن الطويل.

وتشير سعدية بن يونس [1] (Saadia Ben Younes) في دراستها فن الزنجفور إلى أن الزخارف الجدارية في غدامس ليست مجرد زخارف تقليدية، بل هي استمرارية لممارسات رمزية (Symbolic Practices) قديمة تُحاكي الأثر الصخري ضمن فضاء معماري حديث (Contemporary Architecture)، مما يعزز من دمج الزنجفور في خطاب الفن الصخري المعاصر. وتُبرز الكاتبة بقلق ما تراه "تراجعًا حادًا في تداول هذا الفن في الأجيال الجديدة"، مؤكدة أن "شيئًا ما يجب أن يظهر ليحمي هذا التراث البصري من الاندثار" وفي ضوء هذا التحذير، ترى الباحثة أن معاصرة هذا الفن عبر توظيفه في التشكيل المعاصر وقراءته فلسفيًا تُعدّ الوسيلة الوحيدة القادرة على أخذه من المحلي إلى رحاب التلقي العالمي، ليس بوصفه فنًا فولكلوريًا، بل كنسق بصري حيٍّ ومتجدّد قادر على مخاطبة الإنسان المعاصر بلغته البصرية والرمزية.

وفي هذا السياق الرمزي، لا يمكن إغفال إسهامات الكاتب الليبي إبراهيم الكوني [2] (Ibrahim Al-Koni)، الذي تجسّدت في أعماله الروائية مثل التبر (The Gold Dust)، نزيف الحجر (The Bleeding of the Stone)، والواحة (The Oasis) تجربة رمزية عميقة. فقد تحوّلت الصحراء في

[2] رضوان أبو شويشة (Redouane Bouchewicha): فنان وكاتب ليبي، تناول في أعماله البُعد الروحي والفلسفي في قراءة الرموز الصخرية.
[1] سعدية بن يونس (Saadia Ben Younes): باحثة تونسية، كتبت دراسات معمقة عن فن الزنجفور وتأثيره في الفن المعاصر في شمال إفريقيا.
[2] إبراهيم الكوني، الأرض والذاكرة: سرديات الصحراء في الأدب الليبي، دار المدى للنشر، دمشق، 2015.

نصوصه إلى فضاء أسطوري وفلسفي يعكس العلاقة الوجودية (Existential Relationship) بين الإنسان والمكان. استدعى الكوني الرموز القديمة (Ancient Symbols)، والكهوف (Caves)، والأرض البكر (Untouched Land) بوصفها سردًا بصريًا موازيًا لخطاب الفن الصخري، ما يجعل من تجربته الأدبية امتدادًا لروح الفن الليبي البدائي (Libyan Primitive Art)، وتجليًا كتابيًا لذاكرته البصرية (Visual Memory).

ومن خلال هذا الامتداد، يكتمل مسار البحث في تتبّع أثر الرموز البدائية في تشكيل الوعي البصري المعاصر، بدءًا من الجذور النيوليتية، مرورًا بالتحولات الجغرافية والرمزية، وصولًا إلى التجليات المعمارية والفنية الحديثة. هكذا يصبح الفن الصخري ليس فقط أثرًا ماضويًا، بل منبعًا فلسفيًا متجددًا يعيد رسم العلاقة بين الإنسان، والبيئة، والهوية، ويؤسس لإمكان قيام مدرسة ليبية للفن الصخري المعاصر، وإن دراسة الفن الصخري في إطار الفنون المعاصرة تقتضي وضعه ضمن مرجعيات فكرية وفلسفية، أبرزها الفكر الاستاطيقي الكانطي (Kantian Aesthetic Philosophy)، الذي يقدّم رؤية نقدية للعناصر الأسلوبية من الفن الأولي (Primitive Art) إلى الفن الفطري المعاصر ( Naïve Contemporary Art). كما يعكس تأثر الفنانين الأوروبيين الذين خرجوا عن النطاق الغربي في أواخر القرن التاسع عشر، وأسهموا في تأسيس مدارس فنية حديثة من خلال أعمال فان جوخ (Van Gogh)، بول جوجان (Paul Gauguin)، ماتيس (Henri Matisse)، بيكاسو (Pablo Picasso)، وكاندينسكي (Wassily Kandinsky). ومن خلال استكشاف الفن الصخري الليبي في ضوء التيارات الفنية المعاصرة، تتجلى العلاقة العميقة والمستمرة بين الإنسان والبيئة، وبين الرمزية البدائية والرؤية الفنية الحديثة.

إن الفن، في جوهره، هو تأمل في الوجود وجسرٌ نحو الأصول. وكما يصف كنود هولمبو في كتابه رحلة في الصحراء الليبية، فإن الرسوم والنقوش التي صادفها في كهوف ومغاور الصحراء لم تكن مجرد "تاريخ مصوَّر"، بل شكلًا من الحوار الصامت بين الإنسان والمطلق، بين الذاكرة العميقة والمقدّس، ما يجعل من الفن البدائي خطابًا بصريًا يفتح أبوابًا للتأمل الروحي والأنثروبولوجي في آنٍ معًا.

تعرض هذا الفن لتحوّلات عميقة بفعل مرور الزمن والتفاعلات الحضارية. وقد سعى العديد من المؤرخين والباحثين إلى تصنيفه وتحليل أساليبه الفنية عبر القرون، حيث كان لهؤلاء الباحثين الذين سبق ذكرهم مساهمة كبرى في الكشف عن الأبعاد التاريخية والجمالية لهذا الإرث الفني، وأبرزوا كيف أن عناصره تحمِل دلالات ثقافية متجدّدة.

حين نُعيد وضع الفن الصخري الليبي تحت مجهر الفكر الجمالي المعاصر، فإننا ندمجه في مسارات الفن الأولي (Primitive Art) والفن الفطري (Naïve Art)، اللذَين كانا منذ القرن العشرين موضوع اهتمام

متزايد في الحركات الفنية الطليعية. هذا يُعيد تعريف الفن الصخري بوصفه مادة خاماً قابلة للابتكار والتجديد، لا مجرد أثر متحفي ساكن.

انطلاقًا من هذا الامتداد الرمزي المتراكم، يُعالج البحث الروابط بين الفن البدائي، وفن العصر النيوليتي، وفن الزنجفور، باعتبارها تجسيدات متداخلة لمسارات التعبير الرمزي عبر الزمان والمكان. هكذا تُصبح ليبيا نموذجاً حيّاً لفهم دينامية انتقال الفنون البدائية إلى مشهد الفن المعاصر.

**الروابط المعرفية بين أزمنة الفن البدائي والفن المعاصر:**

**1. العصر النيوليتي كسياق للفن البدائي:**

يمثل **العصر النيوليتي** (Neolithic Age). أي **العصر الحجري الحديث** (نحو 10,000 إلى 5,000 ق.م). نقطة تحوّل كبرى في تاريخ الإنسانية. ومع استقرار الإنسان وتحوّله من الاقتصاد القائم على الصيد والجمع إلى الزراعة واستئناس الحيوانات، شهد التعبير الفني نقلة نوعية، حيث تغيّرت وظائف الفن وأشكاله لتواكب التحوّلات الاجتماعية والروحية [1].

في هذا العصر، تتجلى بدايات ما يمكن تسميته بـ **"اللغة البصرية الرمزية"** ( Visual Symbolic Language)، إذ وُجدت زخارف هندسية ورسوم حيوانية منقوشة على جدران الكهوف والصخور، وعلى أدوات الحياة اليومية. لم تكن هذه الزخارف مجرد تزيين، بل كانت تحمِل دلالات رمزية تعبر عن:

- المعتقدات الدينية.
- التصورات الكونية.
- علاقة الإنسان بالطبيعة والمقدس.

**ومن أبرز الأنماط الزخرفية النيوليتية، نلاحظ ما يلي:**

**الأشكال الحلزونية (Spirals):**

- ترمز إلى الدورة الكونية والاستمرارية [2].

[1] Fabrizio Mori, The Great Civilizations of the Sahara, 1965.
[2] Fabrizio Mori, The Rock Art of the Sahara, Cambridge University Press, 1974.

**الدوائر المتكررة (Concentric Circles):**

- تشير إلى الشمس والقمر ودورات الزمن الكوني [2].

**المثلثات والمعيّنات (Triangles & Rhombi):**

- ترمز إلى الخصوبة، الأنوثة، الولادة [3].

**الأيادي البشرية والحيوانات (Human & Animal Imprints):**

- تمثّلات طوطمية وروحية، تعكس العلاقة بين الإنسان والكائنات الأخرى [2].

كما تشير الدراسات الحديثة إلى أن هذه الأنماط ليست مجرد فن زخرفي، بل هي تعبير رمزي عن محاولة الإنسان الأوّل لفهم العالم المحيط به [4].

## 2. الفن الصخري في ليبيا (نموذج مقارن):

تُعدّ ليبيا، ولا سيما منطقة الصحراء الكبرى، من أغنى مناطق العالم بالفن الصخري، حيث تشكّل مواقع مثل جبال تدرارت أكاكوس، ومرتفعات الهروج، ووديان مسّك، وواو الناموس، محطات مركزية لفهم تحوّلات هذا الفن عبر آلاف السنين[1]. فقد عكست هذه الجداريات الصخرية مشاهد متنوعة، منها:

- الرموز الطقسية والدينية (كالرسوم المرتبطة بالطقوس والشعائر) [2].
- علاقة الإنسان بالحيوان (مثل صور قطعان الأبقار، الفيلة، الزرافات) [3].
- الحياة اليومية (كالصيد، والرقص، والرقص الطقسي) [1].
- وهي تحمل في طياتها رموزًا طوطمية ذات دلالات معقّدة [4].

يشكّل الفن الصخري الليبي بذلك أحد أبرز جسور التواصل بين العصر النيوليتي والفن المعاصر، إذ تتقاطع بعض الأنماط الزخرفية القديمة مع تيارات الفن التجريدي وفن المينيمالية (Minimalism) في القرن العشرين [5]. وتبرز في هذا السياق خاصيتان أساسيتان:

[3] سعدية بن يونس، فن الزنجفور: الزخرفة والهوية في غدامس، دار تيفاش، 2015.
[4] Plon, 1962 Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage، (الفكر البري)
[1] Fabrizio Mori, Tadrart Acacus: Arte rupestre e culture del Sahara preistorico, Einaudi, 1965
[2] Fabrizio Mori, The Rock Art of the Sahara, Cambridge University Press, 1974
[3] Henri Lhote, The Search for the Tassili Frescoes, Dutton, 1973
[4] Plon, 1962 Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage (الفكر البري)

1. **الاقتصاد البصري**: حيث تُظهر الأعمال بساطة رمزية تحاكي الفطرة الإنسانية [6].
2. **قوة التعبير الرمزي**: إذ تمتلك الأشكال البسيطة قدرة لافتة على حمل معانٍ عميقة ومتعددة [7].
3. **مقاربة فلسفية وسوسيولوجية لفن الزنجفور:** التعبير الرمزي عن الهوية الثقافية في مدينة غدامس:

يُعتبر فن الزنجفور من أبرز أشكال التعبير البصري في المعمار التقليدي بمدينة غدامس، حيث يجمع بين الزخرفة الهندسية والرمزية، معتمدًا على ألوان طبيعية وخطوط تجريدية تُحوّل الجدران إلى فضاء نابض بروح الجماعة [8]. وعلى الرغم من انتشار فن الزنجفور في مناطق مختلفة من المغرب العربي، إلا أن ليبيا تُعدّ البلد الأم والحاضنة الأصلية لهذا الفن، حيث تترسخ جذوره وتُحفظ ممارساته التقليدية، لا سيما في مدينة غدامس التي شكّلت مركزًا حضاريًا وثقافيًا مهمًا لتطوره عبر الأجيال [9].

تنتشر زخارف الزنجفور الحمراء على الجدران الطينية البيضاء لبيوت غدامس، في تكوينات هندسية متداخلة تنبض بروح جماعية، وتُنسَج وفق نظام بصري تقليدي دقيق. يُستدل من أشكالها على وظائف الغرف وساكنيها، حيث تميّز زخارف غرفة الأب عن الأم والأبناء، وتبلغ ذروتها الزخرفية في فضاء المعيشة وسط البيت، الذي يُعدّ القلب الرمزي للمنزل. ورغم أن هذه الزخارف كانت حكرًا على الفضاء الداخلي، فقد امتدّت لاحقًا، خاصة بعد الفتح الإسلامي، لتُزيّن مداخل المساجد ومجالس الشيوخ، مؤطرةً الأبواب ومضفيةً هيبة وروحًا رمزية على المعمار الخارجي [1].

في بداياته، كان فن الزنجفور يُمارَس حصريًا من قبل النساء داخل الفضاءات المنزلية المغلقة، في تقليد بصري نسوي خالص يعكس طبيعة الحياة اليومية في غدامس، حيث كانت الجدران الخارجية للبيوت تُترَك بيضاء دون أي زخارف [1]. وقد كانت المادة المستخدمة في الزخرفة آنذاك تُستخلص من الزئبق الأحمر، وهي مادة نادرة شديدة السمية، لكن جهل مخاطرها الصحية في ذلك الوقت لم يمنع استخدامها. ومع مرور الزمن، ونتيجة تطور الوعي البيئي

[5] سعدية بن يونس، فن الزنجفور: الزخرفة والهوية في غدامس، دار تيفاش، 2015.
[6] محمد العامري، التحديق في الأشياء: نصوص في الفنون البصرية، دار ورد، عمّان، 2009.
[7] Ernst Cassirer, An Essay on Man, Yale University Press, 1944
[8] Susanne Langer, Philosophy in a New Key, Harvard University Press, 1942
[9] علي الباهي، غدامس: المدينة الصحراوية – دراسة تاريخية ومعمارية، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1984.
[1] سعدية بن يونس، فن الزنجفور: الزخرفة والهوية في غدامس، دار تيفاش، 2015.

والمعرفي، تم استبدال هذه المادة الخطرة ببدائل طبيعية أكثر أمانًا، مثل الأصباغ النباتية ومساحيق العظام، مما منح الزنجفور طيفًا لونيًا جديدًا استقرّ أخيرًا على الأحمر الطبيعي المعروف اليوم [1].

لاحقًا، وبعد الفتح الإسلامي، شهد هذا الفن تحوّلًا في مجاله ووظيفته، فامتدّ إلى الفضاءات العامة مثل مداخل المساجد ومجالس الشيوخ، وأصبح الرجال يشاركون في ممارسته خارج البيت، بحكم الفصل الاجتماعي بين عالم النساء الداخلي وعالم الرجال الخارجي [1]. فقد كانت النساء في غدامس يتنقّلن داخل شبكة من الأسطح والممرات المغلقة التي ربطت البيوت ببعضها، في حين ظلّ المجال الخارجي مخصصًا للرجال. وهكذا، تطوّر الزنجفور من فن نسوي داخلي إلى ممارسة جماعية موزعة بين الداخل والخارج، تعكس التوازن الاجتماعي والبصري في بنية المدينة [1].

يُجسّد فن الزنجفور في غدامس أكثر من مجرد زخرفة معمارية؛ إنه ممارسة رمزية ذات طابع فلسفي واجتماعي، تُعبر عن الهوية الثقافية الجمعية من خلال نظام بصري متوارث. ومن خلال تطوره بين الفضاءين الداخلي والخارجي، وبين الأدوار النسوية والرجالية، يُمثّل الزنجفور لغة زخرفية حية تُجسّد العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان والرمز [1] [2] [3].

**الأبعاد الفلسفية والاجتماعية لفن الزنجفور:**

يمكن تحليل فن الزنجفور من خلال أربع مقاربات رئيسية توضح دوره في بناء الهوية وتعزيز الانتماء:

**أولًا: الزنجفور ومنظومة الرموز الجماعية:**

يُظهر الزنجفور دورًا يتجاوز الزخرفة، ليُصبح نسقًا من الرموز التي تُعبّر عن المعتقدات والقيم. ووفقًا لإرنست كاسيرر [1] (Ernst Cassirer)، فإن الإنسان "كائن رمزي" يستوعب العالم من خلال وسائط مثل اللغة والفن والدين. من هذا المنظور، يُعد الزنجفور أداة رمزية تُسهم في تثبيت الهوية الجماعية وتجسيد التصورات الثقافية.

**ثانيًا: الإدراك الجسدي والفضاء المعاش:**

[2] Susanne Langer, Philosophy in a New Key, Harvard University Press, 1942.
[3] Ernst Cassirer, An Essay on Man, Yale University Press, 1944.
[1] لإرنست كاسيرر[1] (Ernst Cassirer)

يطرح موري [2] وسيرلو-بونتي [3] (Maurice Merleau-Ponty) مفهوم الإدراك الجسدي (embodied perception) لفهم العلاقة الحسية بين الإنسان وبيئته. فزخارف الزنجفور ليست مجرد عناصر بصرية، بل تُشكّل امتدادًا للذات، حيث يتفاعل معها الجسد عبر الحركة والنظر والعيش اليومي، مما يجعلها جزءًا من التجربة الوجودية للسكان.

**ثالثًا: الهوية والتمثل الاجتماعي للفن:**

يرى **أنتوني غيدنز** [4] (Anthony Giddens) أن الهوية تُعاد إنتاجها اجتماعيًا من خلال التفاعل مع الممارسات الثقافية. ومن هذا المنطلق، يُمثّل الزنجفور ممارسة فنية تُسهم في بناء شعور الانتماء وتعزيز الروابط الاجتماعية. كما يوضح مفهوم **الهابيتوس** (habitus) لدى **بيير بورديو** [5] ( Pierre Bourdieu) كيف تُنتج هذه الممارسات الذوق الجماعي وتُعيد تشكيل البنية الاجتماعية ضمن الفضاء المنزلي.

**رابعًا: الزخرفة والهوية في منظور مقارن:**

يمكن مقارنة الزنجفور بأنماط زخرفية مجاورة، مثل الرموز الأمازيغية أو الزخارف النبطية، حيث تتقاطع جميعها في كونها وسائط بصرية تُجسّد الهوية الثقافية وتُعيد تثبيت الذاكرة الجمعية عبر الرمز والتكرار.

من هنا، يمكن القول إن زخارف الزنجفور، بأبعادها الجمالية والرمزية، تُجسد شكلًا عميقًا من أشكال التعبير عن الذات الجماعية في غدامس. وتحليلها من خلال الأدوات الفلسفية والسوسيولوجية يُبرز تشابك الفن بالهوية، ويُظهر دور الفضاءات المعمارية المعيشية في إعادة إنتاج المعنى والانتماء عبر الأجيال. كما يُنظر إلى الزنجفور بوصفه امتدادًا زخرفيًا مباشرًا للفنون النيوليتية، بما يحمله من رموز ودلالات متجذّرة في التاريخ [1] [2] [3].

**أبرز الخصائص الفنية لفن الزنجفور:**

1. **أشكال هندسية**: مثل المثلثات، الدوائر المتشابكة، واللوالب.
2. **رموز نباتية ومائية**: تُشير إلى مفاهيم الخصوبة والحياة.

---

[2] فابريزيو موري (Fabrizio Mori): عالم آثار إيطالي متخصص في الفن الصخري الإفريقي، أجرى بحوثًا وتصنيفات مهمة لرسوم أكاكوس.
[3] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, Routledge, 2002
[4] Anthony Giddens, Modernity and Self-Identity, Stanford University Press, 1991
[5] Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, Harvard University Press, 1984
[1] سعدية بن يونس، فن الزنجفور: الزخرفة والهوية في غدامس، دار تيفاش، 2015.
[2] Ernst Cassirer, An Essay on Man, Yale University Press, 1944
[3] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, Routledge, 2002

**3. أنماط تكرارية**: تُنتج إيقاعًا بصريًا يحاكي النبض الكوني.

**المثلث كرمز زخرفي في فن الزنجفور: قراءة رمزية في ضوء الفكر التقليدي:**

تُعدّ المثلثات من أبرز العناصر الزخرفية المتكررة في فن الزنجفور، حيث تظهر بأشكال متباينة داخل التكوينات الجدارية، وتُوظّف بطريقة تعكس حسًّا رمزيًا متجذرًا في البنية الثقافية للمنطقة. ووفقًا لما أورده إبراهيم عبد الجليل الإمام [4] في كتابه المثلث، فإن هذا الشكل الهندسي لم يكن مجرّد زينة عابرة، بل اعتُبر في الوعي الجمعي رمزًا للخصوبة، والقداسة، والاتجاه، والطاقة الكونية. فقد اختار الجدّ الصحراوي هذا الشكل دون غيره، لما فيه من ثباتٍ في الرأس واتساعٍ في القاعدة، مما جعله رمزًا لـ "الرب الجديد"، وواجهة تختزن القوة والتوازن والحماية.

يشير الإمام إلى أن **المثلث** لم يُرسم عبثًا على الجدران والجباه والرايات، بل كان يحمل دلالات روحية ووقائية، إذ تحوّل إلى "حصن من مثلث الشرور الأزلي: **العين، والسحر، والحسد**"، وكان يُستخدم على الجدران الصخرية ليكون بمثابة **تعويذةٍ** صامتة تحمل دعاءً للحماية والبقاء. كما يرى أن حضور المثلث بهذا الشكل المتكرّر يشير إلى سعي الإنسان الصحراوي القديم لتثبيت **رمزية الإله الواحد في فضاءٍ** لا تحدّه جدران، بل تملأه السماء والرمل والمطلق، مما يُكسب الشكل بعدًا ميتافيزيقيًا بصريًا وظيفيًا في آنٍ واحد.

من هذا المنظور، يتحوّل المثلث داخل فن الزنجفور من مجرّد شكل هندسي إلى علامةٍ رمزية حاملة للمعنى الكوني، ووسيط بصري يُجسّد العلاقة بين الإنسان والمقدّس، ويعكس في الوقت ذاته رؤية الجماعة لذاتها في علاقتها بالطبيعة والكون واللامرئي [1].

**1. رصد العلاقات الفنية من البدائية إلى المعاصرة:**

يمكن قراءة العلاقة بين الفن النيوليتي، الفن الصخري الليبي، وفن الزنجفور كمسار تطوّر غير منقطع:

1. استمرارية اللغة البصرية الرمزية من اللوالب النيوليتية إلى المثلثات الزنجفورية.
2. حضور الطقوسية في الفن من الطقوس الشامانية النيوليتية إلى الوظائف الروحية للزنجفور.
3. مركزية التفاعل مع الطبيعة من الحيوان في الفن الصخري، النبات والماء في الزنجفور.

في هذا السياق، **يؤكد شاكر عبد الحميد في كتابه "العملية الإبداعية في فن التصوير"** أن الإبداع الفني يتجاوز مجرد إعادة إنتاج الأشكال أو الرموز التقليدية، فهو عملية مستمرة من التحول والتجديد تنطلق

[4] إبراهيم عبد الجليل الإمام، المثلث، دار شموع المعرفة، طرابلس، 2023.
[1] إبراهيم عبد الجليل الإمام، المثلث، دار شموع المعرفة، طرابلس، 2023.

من العلاقة الحية بين الفنان وبيئته الثقافية والطبيعية. ويشير إلى أن العملية الإبداعية تعتمد على استثمار القيم الرمزية العميقة للأشكال البدائية، مع إعادة تفسيرها وفقًا للمتغيرات الزمانية والمكانية، مما يجعل الفن الصخري الليبي وفن الزنجفور امتدادًا حيًا للتراث قادرًا على التفاعل مع متطلبات الحاضر والمستقبل [2].

ونستنتج من ذلك مقدرتنا على فتح المجال لفهم الفن الصخري الليبي كبنية رمزية حية، قادرة على الاستمرار والتجديد في السياقات المعاصرة، بفضل هذه العملية الإبداعية الديناميكية التي تجمع بين الجذور التاريخية والروح المعاصرة.

**1. المدخل الفلسفي: جماليات الأثر العميق (Aesthetics of the Deep Trace)**

يتناول هذا المدخل الفن بوصفه أثرًا رمزيًا متجذرًا في الوعي البشري، تتقاطع فيه مفاهيم الجمال، التأمل، والانكشاف الوجودي.

**شوبنهاور [1] (Schopenhauer):** الفن هو تحرّر من الإرادة، وتأمل جمالي يفتح المجال للهروب من الألم الوجودي والانكشاف على صمت العالم في صورته النقية.

**بوئثيوس (Boethius):** في عزاء الفلسفة، الفن والفكر يشكّلان ملاذًا روحيًا أمام تقلبات المصير، ووسيلة لترميم النفس واستعادة المعنى.

**كانط [2] (Kant):** الجمال يرتبط بالسمو الجمالي (Aesthetic Sublime)، وهو ما يُثيره الفن البدائي من خلال رمزيته العميقة.

**نيتشه [3] (Nietzsche):** الفن هو تجلٍّ لإرادة القوة (Will to Power)، حيث تتردد في الفن البدائي الطاقة الحيوية (Vital Energy) والاندفاع الخلّاق نحو الوجود.

**ليوتار [4] (Lyotard):** يسعى الفن المعاصر إلى استعادة الرهبة الأصلية (Original Awe)، من خلال استحضار الأثر الأولي وتفعيل دهشة البدايات داخل فضاءات معاصرة.

هكذا يصبح الفن أثرًا عابرًا للأزمنة، يجمع بين الرمز والدهشة، التأمل والقوة، الجمال والمعنى، ويُعيد إحياء جذور التعبير البشري في مشهد بصري معاصر.

**تأثير الفن البدائي على رواد الفن التشكيلي الحديث:**

[2] شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير المعاصر، دار قباء، القاهرة.
[1] Arthur Schopenhauer, The World as Will and Representation, Dover, 1969
[2] Immanuel Kant, Critique of Judgment, 1790
[3] Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy, Penguin Classics, 1993.
[4] Jean-François Lyotard, The Inhuman: Reflections on Time, 1991.

شهد الفن الحديث في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تحولات جذرية، كان للفن البدائي (Primitive Art) دور محوري في إلهام العديد من الفنانين التشكيليين البارزين مثل جورج براك (بول كل، بابلو بيكاسو، فاسيلي كاندنسكي، غوغان، فنسنت فان جوخ وهنري ماتيس.

**بابلو بيكاسو** (Pablo Picasso)، أحد أبرز رواد التكعيبية (Cubism)، استلهم بشكل مباشر من الفن البدائي، لا سيما من الفن الإفريقي وأقنعة القبائل الإفريقية، حيث رأى في البساطة التعبيرية والرمزية قوة فنية قادرة على تجاوز القيود التقليدية للفن الغربي، وهو ما انعكس في تحطيمه للأشكال وتشكيله تصاميم هندسية جديدة.

**جورج براك** (Georges Braque)، الشريك الأساسي لبيكاسو في تطوير التكعيبية، تأثر أيضًا بالفن البدائي، إذ اعتمد على أشكال وتصورات بدائية بسيطة لتفكيك الصورة وتحليلها، معتبراً أن هذا الفن يمثل التعبير الجذري للبشرية والارتباط بالأصل.

**بول كلي** (Paul Klee)، امتاز بفنه الرمزي والتجريدي، حيث وظف رموز الفن البدائي وأشكاله التعبيرية لتطوير لغته البصرية الخاصة التي تجمع بين الخيال والروحانية، مما أتاح له التعبير عن التجربة الإنسانية بأسلوب غير تقليدي.

**فاسيلي كاندينسكي** (Wassily Kandinsky)، رائد المدرسة التجريدية، وجد في الفن البدائي مصدر إلهام لابتكار تشكيلات لونية وخطوط تعبيرية تحمل دلالات روحية وثقافية، ساعدته على الوصول إلى حالة من التعبير التجريدي النقي، بعيدًا عن التصوير الواقعي.

**هنري ماتيس** (Henri Matisse) كان من بين الفنانين الذين تأثروا بعمق بالفن البدائي، وخاصة الفنون الإفريقية والأوقيانية التي تعرف عليها من خلال المعارض الإثنولوجية في باريس مطلع القرن العشرين. وجد ماتيس في هذه الأعمال البدائية انعتاقًا من القيود الكلاسيكية، واستلهم منها البساطة الخطية والسطوح اللونية النقية، مما ساعده على بلورة أسلوبه الوحشي (Fauvism) القائم على تكثيف الانفعال من خلال اللون والشكل. لقد منحته هذه التجربة "البدائية" مدخلًا لتطوير لغة بصرية تختزل الشكل إلى جوهره التعبيري، وهو ما شكّل نقطة تحول في فهمه للعلاقة بين الفن والوجدان الإنساني.

مارغريت غوغان (Marguerite Gauguin)، زوجة الفنان الفرنسي **بول غوغان** (Paul Gauguin)، وكمؤثرة في حياة الفنان، كان لها دور في تشجيع غوغان على الانغماس في الفن البدائي من خلال رحلاته إلى بولينيزيا، حيث استمد من الثقافة البدائية المحلية إلهامًا فنيًا عميقًا انعكس في أعماله.

**فينسنت فان جوخ** (Vincent van Gogh)، فقد تأثر أيضًا بالفنون الشعبية والبدائية التي اتسمت بالألوان الجريئة والتعبير العاطفي المكثف، حيث جسدت أعماله رغبة في التواصل مع الجوهر الإنساني وبُعد روحي يتجاوز الشكل التقليدي.

تجتمع هذه التجارب على أن الفن البدائي لم يكن مجرد مصدر موضوعي للإلهام، بل كان نقطة انطلاق فلسفية وفكرية تتحدى القواعد الأكاديمية الكلاسيكية، وتدفع بالفنانين نحو إعادة التفكير في المفاهيم الجمالية والتعبيرية، مما أسهم في بروز مدارس فنية حديثة مثل التكعيبية، التعبيرية، والتجريدية. كما يرتبط اهتمام هؤلاء الفنانين بالفن البدائي برغبة في تجاوز حدود الفن الغربي التقليدي، والعودة إلى جوهرية التعبير الإنساني الأولي، حيث يمثل الفن البدائي لغة بصرية تحمل رموزًا ثقافية عميقة وطرقاً بدائية في التواصل مع العالم، مما أسهم كل هذا في إعادة تعريف الفن ودوره في المجتمع الحديث.

**الفن البدائي في التجارب العربية: من التعبير الرمزي إلى بناء الهوية:**

لم يكن تأثير الفن البدائي حكرًا على الفنانين الأوروبيين، بل امتد إلى تجارب عربية متميزة استندت إلى الرموز الشعبية والأساطير المحلية، وسعت إلى إعادة تشكيل الهوية الجمالية من خلال استلهام التعبير الإنساني الأولي والرموز البدائية.

في **مصر**، برز **الفنان عبد الهادي الجزار** كأحد أبرز من التفتوا إلى الطابع الرمزي والغرائبي في الثقافة الشعبية والفن البدائي. لقد دمج في أعماله بين مفردات السحر الشعبي والعناصر الأسطورية والرمزية، في تكوين بصري معاصر يخاطب البنية اللاواعية للجماعة. يتجلّى هذا الاتجاه بوضوح في عمله الشهير "**شعر شعبي**"، الذي يُعدّ مثالًا على توظيف الرمز التقليدي والطقس البدائي في سرد بصري متداخل بين الخرافة والواقع.

أما في **العراق**، فقدّم الفنان **جواد سليم** تجربة تشكيلية متجذرة في الموروث الحضاري الرافديني، مستلهمًا من الرموز السومرية والطقوس البابلية تكوينات فنية تعبّر عن الهوية العراقية الحديثة. عمله الأشهر "**نصب الحرية**" ببغداد يجسّد هذا التلاقي بين الأسطورة والتاريخ، مقدّمًا بنية رمزية تتقاطع مع مفاهيم الفن البدائي من حيث سردها الجمعي والاحتفالي.

وفي الأردن، شكّلت تجربة الفنان محمد العامري [10] مقاربة فنية ذات بعد رمزي وفلسفي، تستلهم من عناصر الطبيعة والرمز الصحراوي والصوفي تعبيرات تجريدية تحاكي أثر الطقس والذاكرة الجماعية في تشكيل الهوية. أعماله تتسم بالتقشف البصري والانفتاح التأويلي، حيث تحضر الجذور البدائية كإشارات خفية تعيد وصل الإنسان العربي بجذوره الأولى من خلال اللون والحركة والتكوين الداخلي للصورة.

وفي **ليبيا**، يُعد الفنان **علي الزويك** من أبرز الأسماء التي مزجت بين التراث الشعبي والتكوينات البصرية ذات الطابع الرمزي. فقد استلهم من الزخارف الليبية، والنقوش الصحراوية، وعناصر البيئة المحلية، رموزًا بدائية حمّلت أعماله دلالات الهوية والانتماء. يظهر هذا الاتجاه في عمله **"ظل الرمل"**، الذي يوظّف البساطة الخطية والتكوين الرمزي لرسم علاقة الإنسان الليبي بالمكان والذاكرة.

**تجربة الباحثة: من الاكتشاف إلى التأسيس – نحو تحويل الفن البدائي الليبي إلى تعبير معاصر:**

**من الجغرافيا إلى التشكيل الرمزي:**

وسط هذه الخلفية الرمزية والجغرافية المعقدة، بدأتُ التجربة الشخصية للباحثة في إعادة اكتشاف الفن الصخري الليبي، لا باعتباره موروثًا أثريًا جامدًا، بل كبنية دلالية حيّة تعيد تشكيل الذات والعالم. فبعد إتمامها لأطروحة الدكتوراه التي تناولت استلهام السمات الفطرية في إبداعات فن التصوير المعاصر، بدأت تنمو بداخلها تساؤلات وجودية وجمالية أعمق. ففي ختام ذلك العمل، مررت مرورًا خفيفًا على إشارات تخص رسومات أكاكوس، لكن ما كان هامشيًا آنذاك سرعان ما أصبح محورًا وجوديًا ورؤيويًا في تجربتها اللاحقة.

في لحظة تماس حقيقية مع الرسومات الصخرية لمنطقة أكاكوس، أدركت أن هذه العلامات ليست مجرد نقوش أثرية، بل أرشيف رمزي وسردي لأساطير وطقوس ومعتقدات وجودية، تحمل في تضاريسها البصرية ذاكرة الإنسان الأولى. وتيقنت أن العلاقة بين الفن والمكان تتجاوز الشكل، لتغدو نوعًا من الحضور الكوني المشبع بالروح.

وفي غدامس، المدينة التي كانت وما زالت عتبة للعبور بين الشمال والجنوب، لم يكن فن الزنجفور مجرد زخرفة نسوية، بل نظام بصري روحي، يولد من تداخل الثقافات، ويعيد تشكيل الذات الأنثوية عبر اللون والخط والرمز. هذا التكوين الجغرافي والثقافي المتنوع، كما عاينته في أكاكوس وغدامس، منحنها أفقًا جديدًا لصياغة تجربة فنية تجمع بين الأصالة والتجريب، بين الذاكرة والتحوّل، بين النقش القديم والبصمة الجديدة.

من خلال هذا التفاعل، شرعت الباحثة في إعادة صياغة الرموز النيوليتية ضمن بنية زخرفية معاصرة، حيث تحمل كل علامة أثرًا من أكاكوس، وتتمدد كل زخرفة بصدى من الزنجفور، لكن بلون جديد ورؤية حرة، تستلهم الخيال وتحتفي بالتحوّل.

**من الرمز المحلي إلى الروح الكونية -مقاربة فلسفية للتجربة الباحثة:**

في خضم تجربتها الفنية المعاصرة، سعت الباحثة إلى إعادة صياغة رموز الفن الصخري الليبي وفن الزنجفور ضمن مقاربة تشكيلية جديدة، وجدت نفسها مدفوعة للبحث عن مرتكزات فكرية وروحية تمنح هذه التجربة عمقها النظري، وتُعزز من بعدها الرمزي والكوني. لم يكن الفن بالنسبة لها مجرد ممارسة تشكيلية، بل أداة تأمل، وسؤالًا فلسفيًا في جوهره: ما الذي يجعل العلامة البصرية حيّة؟ وما الذي يمنح الرمز قوّته وطاقته الداخلية؟

**كاندينسكي: اللون كأداة روحية:**

أولى المفاتيح الفكرية التي أثّرت في رؤية الباحثة كانت من خلال فاسيلي كاندينسكي، في عمله المرجعي "الروحانيات في الفن"، حيث يؤكد أن الشكل واللون لا يُقاسان بجمالهما الخارجي، بل بقدرتهما على النفاذ إلى الروح. في ضوء هذا التصور، تحوّلت رسومات أكاكوس وزخارف الزنجفور في تجربتها إلى أدوات كشف روحي، تحمل قوى داخلية تتجاوز أزمنتها الأصلية. كل شكل بات كائنًا رمزيًا، وكل لون وإن تحرر من صيغته التقليدية صار طاقة تفتح أفقًا جديدًا للتأويل.

**هيجل: الفن كتجلي للروح المطلقة:**

في فلسفة هيجل، يصبح الفن أحد أشكال تجلي "الروح المطلقة"، حيث يُعبّر الإنسان عن الروح الجمعية في صور حسية. وجدت في هذا التصور أرضية خصبة لتأمل البُعد الجماعي في الزنجفور، لا بوصفه زخرفة منزلية فقط، بل كتجلي لروح المرأة الغدامسية، وكتعبير عن رؤية نسوية للعالم. إنه فن لا يسكن الجدران فقط، بل يسكن الوعي الجمعي ويمنحه بنية جمالية وروحية معًا.

**كاسيرر: الإنسان ككائن رمزي:**

أما إرنست كاسيرر، فقد منحنها إطارًا لفهم الفن كنسق رمزي شامل. في نظره، الإنسان لا يعبّر عن العالم كما هو، بل يعيد خلقه من خلال الرموز. وهكذا، أصبحت العلامات الصخرية والزخارف النسوية في تجربتها ليست مجرد نقوش بل أنساق رمزية تحمل معرفة حسية، جمالية، وأسطورية. الرموز هنا ليست زخرفة، بل أدوات وجودية لفهم العالم والتواصل معه.

**شتراوس: الزنجفور كأسطورة بصرية:**

وجدت في أعمال كلود ليفي -شتراوس، خاصة في تحليله للبُنى الرمزية في المجتمعات التقليدية، مدخلًا لفهم الزنجفور كبنية أسطورية بصرية. فكل شكل زخرفي هو وحدة سردية صغيرة، وكل تكرار هو طقس رمزي، يُعيد إنتاج المعنى عبر الزمن. الزنجفور، بهذا المعنى، ليس مجرد تزيين بل نظام معرفي مصغّر، يحمل داخله مفاهيم عن الزمن، الخصوبة، الحماية، والهوية.

**أرسطو: المحاكاة والتطهير الرمزي في سياق التجربة:**

ضمن تجربتها الفنية، استحضرت الباحثة تصور أرسطو (Aristotle) للفن بوصفه محاكاة (Mimesis)، لا للواقع الظاهري فحسب، بل لما هو أعمق وأخفى. وقد وجدت في هذا المنهج ما يعبّر عن مقاربتها البصرية، حيث يصبح العمل الفني وسيلة لإعادة إنتاج المعنى (Meaning) لا نقله، ولتحفيز الخيال (Imagination) والذاكرة من خلال صور تحمل أثرًا رمزيًا.

في اشتغالها على النقوش النيوليتية والزخارف الزنجفورية، اتضح لها أن هذه الرموز لا تستحضر الماضي فحسب، بل تُفعل ذاكرة جمعية (Collective Memory) تستقر في الجسد والوجدان، ما يجعل العملية الفنية فعلًا من أفعال التطهير الرمزي (Symbolic Catharsis)، يرتقي بالحسّ ويُعيد تشكيل الذات في ضوء تجربة جمالية روحية.

وبذلك، يصبح استدعاء الرموز القديمة وإعادة تركيبها بصريًا نوعًا من الحوار الداخلي ( Inner Dialogue)، حيث يتحقق التوازن بين الشكل والمعنى، ويولد الفن من جديد كأداة للتعبير الوجودي والانتماء.

**ملخص التجربة:**

لقد اجتهدت الباحثة في هذا المشروع البحثي بعمق وجدية فائقة لتثبت أنها ليست مجرد ناقلة لتراث الفن الصخري الليبي، بل رائدة في تأسيس مدرسة تشكيلية جديدة تنبثق من عمق رموز أكاكوس وزخارف الزنجفور، وتعيد تفسيرها في سياق بصري وفلسفي معاصر. تقدم الباحثة في عملها أدلة ورؤى قاطعة، تعكس تحليلاً معمقًا للعلامات والأنساق الرمزية، التي لم تُعرض بهذا العمق والدقة من قبل، مما يجعل من تجربتها حجر زاوية في فهم الفن الليبي وتطوره.

تؤكد الباحثة من خلال هذا العمل أن هذه المدرسة الجديدة لا تكتفي بالحفاظ على التراث، بل تخلق حوارًا بصريًا حيًا بين الأصالة والتجديد، لتعيد تعريف العلاقة بين الإنسان والفن والذاكرة. وبذلك، تضع الباحثة نفسها في موقع الريادة كمبادرة لمشروع فني وفكري يحمل آفاقًا واسعة من الإبداع والتجديد، ويمد جسورًا بين التاريخ والحداثة، بين الجغرافيا والروح العالمية.

إنّ التجربة التي خاضتها الباحثة في استكشاف الفن الصخري الليبي وفن الزنجفور لم تكن مجرّد رحلة بحثية أو تشكيلية، بل مشروعًا وجوديًا وفكريًا متكاملًا، ينطلق من قلب التراث الليبي العميق ليفتح آفاقًا جديدة للتجريب البصري والفلسفي. وبفضل هذا الشغف بالتراث الجنوبي الليبي، استطاعت الباحثة نقل الموروث الثقافي من أبعاده التقليدية إلى لغة تشكيلية معاصرة، تحتفي بالرمز وتعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان والذاكرة.

وقد أكّدت جامعة "لا سابينزا" الإيطالية، روما الأولى (La Sapienza – Roma I)، كما نقل الباحث الليبي الدكتور مصطفى الترجمان، موقف الباحثة كرائدة للمدرسة المعاصرة للفن الصخري، تقديرًا للمقاربة البصرية والفكرية التي قدّمتها في أعمالها، والتي تمثّل امتدادًا للرمز المحلي في أفق كوني. إنّ هذا الاعتراف لا يُعدّ مجرد إنجاز شخصي، بل محطة مفصلية تعزّز من أهمية هذا المشروع في ترسيخ خطاب بصري جديد، يربط الماضي بالحاضر، والتقليد بالتجديد، والهوية المحلية بالأفق العالمي.

ويتوقع أن يكون لهذا المشروع أثرٌ عميقٌ في المشهد الفني الليبي المعاصر، إذ لا يقتصر على تعزيز الهوية الثقافية والذاكرة الجمعية.

## الخاتمة

إن العودة إلى الفن الصخري الليبي ليست مجرد استدعاء لذاكرة بصرية غابرة، بل هي محاولة لإعادة تفعيل رموز ثقافية وجغرافية ضاربة في القدم، عبر مقاربات فلسفية وفنية معاصرة. لقد كشف هذا البحث عن جدلية عميقة تربط بين الرموز النيوليتية وفن الزنجفور من جهة، وبين مفاهيم فلسفية حديثة كما في أعمال كانط، كاسيرر، شوبنهاور، ليوتار، وميرلوبونتي من جهة أخرى، بما يجعل من ليبيا، ليس فقط حاضنة لذاكرة إنسانية بدائية، بل منصة محتملة لانبعاث مدرسة فنية معاصرة متجذّرة في المكان ومفتوحة على العالم.

أثبتت الدراسة أن الفن الصخري لا ينتمي إلى الماضي فحسب، بل يمتلك قدرة هائلة على التجدد داخل ممارسات الفن البصري المعاصر، خصوصًا إذا ما أُعيد تأويله انطلاقًا من رمزيته المرتبطة بالهوية، والروح، والمكان. كما أبرزت أهمية دمج المعرفة الجغرافية في فهم هذا الفن، استنادًا إلى إسهامات علماء الجغرافيا المسلمين كما وثّقها مسعود عياد كريم، بوصفها أساسًا تأويليًا للرمز والمكان.

لقد جاءت مساهمات مؤرخي الفن والباحثين من هاينريش بارت، وفابريزيو موري، وهنري لوت، إلى داوود الحلاق ورضوان أبو شويشة، لتؤكد أن الفن الصخري الليبي ليس مجرد أثر تاريخي، بل خطاب بصري وثقافي يمكن استعادته وتفعيله بطرق معاصرة. وهذا ما يدعو إلى التفكير في تأسيس "المدرسة المعاصر للفن الصخري"، التي تعيد وصل الحاضر بالماضي، وتمنح الفنان الليبي أدوات تأملية جديدة، تنبع من أرضه وتخاطب العالم.

وفي هذا الإطار، يمكن اعتبار هذا البحث تأسيسًا نظريًا وفلسفيًا أوليًا لهذه المدرسة، حيث تُعد الباحثة من أوائل من قاموا بصياغة هذا المفهوم في سياقه الرمزي والجغرافي والفني، واضعة بذلك اللبنات الأولى لما يمكن أن يصبح تيارًا فنيًا بصريًا جديدًا ينطلق من ليبيا، ويجد صداه في الحقول الفنية المعاصرة إقليميًا وعالميًا.

وما يضفي على هذا الجهد بُعدًا إنسانيًا وثقافيًا أعمق، هو أن هذا البحث يجيء بمثابة استجابة لنداءٍ صامت، بل استغاثة مضمَرة لفنٍّ آخذٍ في التلاشي، ألا وهو فن الزنجفور، الذي يواجه خطر الاندثار في ظل غياب التوثيق والدعم المؤسسي. وعليه، فإن هذا العمل لا يُعد فقط مقاربة نقدية أو تحليلية، بل محاولة واعية لإعادة إحياء هذا الفن العريق، عبر فتح مسارات جديدة لقراءته وإدماجه ضمن ممارسات فنية معاصرة تحفظ له وجوده كجزء حيّ من الهوية البصرية الليبية.

إن البحث، إذْ يختتم مساره، لا يغلق باب التأمل، بل يفتحه على أسئلة جديدة: كيف يمكن للفنانين الليبيين اليوم أن يوظفوا هذا التراث الرمزي في ممارساتهم المعاصرة؟ وما دور المؤسسات الثقافية والتعليمية في ترسيخ هذا التوجه؟ تبقى هذه الأسئلة مفتوحة أمام المزيد من الدراسات والمشاريع الفنية التي تسعى لإحياء الروح الكامنة في الصخر، وتحويلها إلى رؤى إبداعية حية ومعاصرة.

## النتائج

- أكد البحث أن الفن الصخري الليبي والفن النيوليتي يحملان رموزًا بصرية ذات أبعاد فلسفية وجغرافية عميقة، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالهوية الوطنية والبيئة المحلية، مما يبرز دور الفن في تشكيل وتثبيت الهوية الثقافية.
- أظهرت الدراسة أن هذه الرموز، مثل الزنجفور، ليست مجرد عناصر زخرفية أو محلية، بل تحمل إمكانات للتجديد والتوظيف في السياق المعاصر، حيث يستخدمها الفنانون لاستعادة الهوية الوطنية.
- برزت الجغرافيا الصحراوية الليبية كعامل حاسم في تشكيل المخيلة البصرية، ما منح الفن الليبي تميزًا خاصًا في إطار المدرسة الفنية الصخرية المعاصرة، متميزًا عن المدارس الفنية العالمية الأخرى.
- البحث أظهر أن التراث البصري الليبي، عند إعادة قراءته عبر مناهج فلسفية وجغرافية عميقة، يشكل أساسًا لخطاب بصري معاصر ذي خصوصية ليبية واضحة.

## التوصيات

- ضرورة تعزيز البحث العلمي والدراسات المستمرة في مجال التراث الفني الليبي القديم، وخصوصًا الفن الصخري النيوليتي، لدعم تطوير الفهم وتحفيز الإبداع الفني المعاصر.
- توظيف الرموز التراثية في المناهج التعليمية والفنية، بهدف رفع مستوى الوعي الثقافي وتعزيز الهوية الوطنية بين الأجيال الجديدة.
- دعم وتشجيع المبادرات الفنية التي تعمل على دمج التراث الفني الليبي مع التجارب الفنية الحديثة، لتعزيز الحوار الثقافي والتبادل الفني على الصعيدين الوطني والدولي.

- تعزيز التعاون بين الفنانين الليبيين ونظرائهم من المدارس الفنية العالمية المهتمة بإعادة تأويل التراث، بهدف تبادل الخبرات وفتح آفاق إبداعية جديدة.

- تشجيع الدراسات متعددة التخصصات التي تركز على الجغرافيا الليبية وأثرها على الهوية البصرية، لفهم أعمق للعلاقة بين البيئة والتراث الفني.

- يُوصى بالاهتمام بفن الزنجفور بشكل خاص، لما يمثله من قيمة بصرية وتراثية فريدة، خاصة في ظل ما يواجهه من خطر الاندثار. ويأتي هذا البحث كنوع من الاستغاثة أو النداء لإعادة إحيائه، عبر قراءات فنية وفلسفية جديدة تُعيد له مكانته وتُسهم في المحافظة عليه كجزء أصيل من الهوية الثقافية الليبية.

## المراجع

1. Fabrizio Mori, the Great Civilizations of the Sahara, 1965.
2. سعدية بن يونس، فن الزنجفور: الزخرفة والهوية في غدامس، دار تيفاش، 2015.
3. Susanne Langer, Philosophy in a New Key, Harvard University Press, 1942.
4. Ernst Cassirer, an Essay on Man, Yale University Press, 1944.
5. Immanuel Kant, Critique of Judgment, 1790.
6. G.W.F. Hegel, Lectures on Aesthetics, 1835.
7. Jean-François Lyotard, the Inhuman: Reflections on Time, 1991.
8. مسعود عياد كريم، تأثير علماء الجغرافية المسلمين على التطور الفكري الجغرافي الأوروبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001.
9. Fabrizio Mori, the Rock Art of the Sahara, Cambridge University Press, 1974.
10. يوسف حسن يوسف، الفكر الجغرافي في الحضارة الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1993.
11. Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art, Harvard University Press, 1957.
12. إرنست غومبرتش، قصة الفن، ترجمة فخري خليل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010.
13. Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage (الفكر البري)، Plon, 1962.
14. Ernst Cassirer, an Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture, Yale University Press, 1944.
15. أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره: في شغف كانط الجمالي، دار التنوير، 2016.
16. محمد العامري، التحديق في الأشياء: نصوص في الفنون البصرية، دار ورد، عمّان، 2009.

17. Heinrich Barth, Travels and Discoveries in North and Central Africa, 1857.
18. Fabrizio Mori, Tadrart Acacus: Arte rupestre e culture del Sahara preistorico, Einaudi, 1965.
19. Henri Lhote, the Search for the Tassili Frescoes, Dutton, 1973.
20. سعدية بن يونس، فن الزنجفور، منشورات الهيئة العامة للثقافة، طرابلس، 2002.
21. علي الباهي، غدامس: المدينة الصحراوية – دراسة تاريخية ومعمارية، طرابلس: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1984.
22. Immanuel Kant, Critique of Judgment, Oxford University Press, 2007.
23. Friedrich Nietzsche, the Birth of Tragedy, Penguin Classics, 1993.
24. Arthur Schopenhauer, the World as Will and Representation, Dover, 1969.
25. Jean-François Lyotard, the Postmodern Condition, University of Minnesota Press, 1984.
26. Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, Routledge, 2002.
27. Anthony Giddens, Modernity and Self-Identity, Stanford University Press, 1991.
28. Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, Harvard University Press, 1984.
29. Claude Lévi-Strauss, the Savage Mind, University of Chicago Press, 1966.
30. أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2014.
31. Immanuel Kant, Critique of Judgment, Hackett Publishing, 1987.
32. محمد العامري، التحديق في الأشياء، دار أزمنة، 2010.
33. إرنست غومبرتش، قصة الفن، ترجمة فخري خليل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
34. كلود ليفي-شتراوس، الفكر البري، ترجمة محمد الشامي، دار الفارابي، بيروت، 2008.
35. كاندينسكي، الروحانيات في الفن، ترجمة وتقديم كامل يوسف حسين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
36. محمد العامري، التحديق في الأشياء، منشورات الجمل، بيروت، 2018.
37. إبراهيم عبد الجليل الإمام، المثلث، دار شموع المعرفة، طرابلس، 2023.
38. شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير المعاصر، دار قباء، القاهرة.

39. عبد الهادي الجزار، الفن الحديث في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2005، ص. 124.
40. باسل جلال، الفن العراقي المعاصر، دار الجواهري، بغداد، 2010، ص. 89.
41. أسعد عرابي، فيوض السرد – فن الخلية (كتاب عن تجربة علي الزويك)، 2023.
42. إبراهيم الكوني، الأرض والذاكرة: سرديات الصحراء في الأدب الليبي، دار المدى للنشر، دمشق، 2015.

## ملاحق الدراسة

**أمثلة توثيقية من رسوم أكاكوس وتاسيلي: تأصيل البعد الرمزي في الفن النيوليتي:**

**1. فنون العصر النيوليتي:**

International Journal for Scientific Research (IJSR)
المجلة الدولية للبحوث العلمية
Vol. (4), No. (12) December 2025 الإصدار (4)، العدد (12)

**2. فن الصخور في (كل سوف – Kel Essuf) هو أقدم شكل من أشكال فن الصخور المحفور المجسم في الصحراء الوسطى:**

**3. زخارف الزنجفور في العمارة الغدامسية: ذاكرة بصرية كهوية نسوية:**

**1. فن الأرض او الفن البيئي:**

*رصيف حلزوني* من تصوير روبرت سميثسون من أعلى روزيل بوينت، يوتا

**"الرصيف الحلزوني" Spiral Jetty:**

أشهر أعماله، وربما أشهر قطعة من فن الأرض، هي (1970)، حيث رتب سميثسون الصخور والأرض والطحالب بحيث تشكل رصيفًا طويلًا (1500 قدم) على شكل حلزوني بارز في بحيرة الملح الكبرى في شمال يوتا بالولايات المتحدة. تعتمد كمية العمل المرئية، إن وجدت، على مستويات المياه المتقلبة.

**نماذج بصرية لأثر الفن البدائي في أعمال رواد الحداثة التشكيلية:**

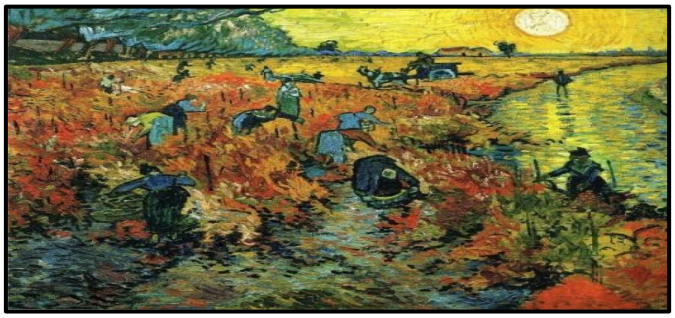
**1. بابلو بيكاسو:**

**2. جورج براك:**

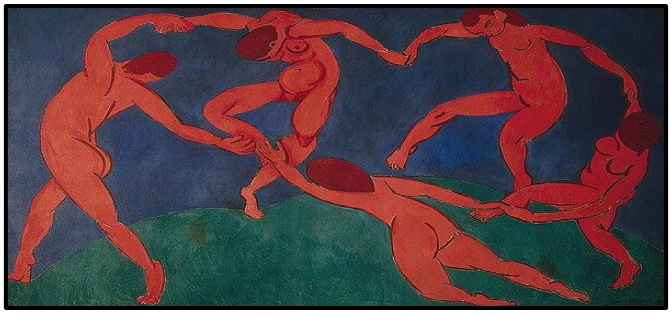
**3. بول كلي:**

**4. فاسيلي كاندنسكي:**

**5. فنسنت فان جوخ:**



**6. هنري ماتيس:**



**التأويل البصري للرموز البدائية في التجارب التشكيلية العربية المعاصر:**

مصر -عبد الهادي الجزار

International Journal for Scientific Research (IJSR)

المجلة الدولية للبحوث العلمية

Vol. (4), No. (12) December 2025 الإصدار (4)، العدد (12)

العراق -جواد سليم

الأردن -محمد العامري

ليبيا – على الزويك

**تجليات الصحراء في لوحات الباحثة: مزج الفن الصخري بفن الزنجفور بين التراث والحداثة:**

https://doi.org/10.59992/IJSR.2025.v4n12p5 E-ISSN 2755-3418

International Journal for Scientific Research (IJSR)

المجلة الدولية للبحوث العلمية

Vol. (4), No. (12) December 2025 الإصدار (4)، العدد (12)