الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان.
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

تخصص: **الفنون البصرية**

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحرية التعبير

إعداد الطالب: بن عزة أحمد

تحت اشراف الأستاذ. د. خالدي محمد

اعضاء لجنة المناقشة:

أ.د طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د خالدي محمد	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د عزوز بنعمر	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة وهران1	مناقشا
أ.د دريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
د. سوالمي الحبيب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية 2020/2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

"...إنّي رأيتُ أنّه مـا كَتَبَ أحَدُهُم في يَومِهِ كِتاباً إلا قالَ في غَدِهِ،لو غُيّرَ هذا لَكانَ أَحسن ولَو زُيّدَ ذاكَ لَكانَ يُستَحسن، ولَو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضل، ولو تُرِكَ ذاكَ لَكانَ أجمل، وهذا مِن أعظَمِ العِبر، وهو دَليلٌ على استيلاءِ النّقْصِ على جُملَةِ البَشر"

قول مأثور

بن عـزة أحـمـد

إهداء

إلى التي غمرتني بهواها ومنحتني رضاها إلى أُمّي؛ سَأسَمِّيكَ كُلَّ شَيْءٍ..

إلى أَبِي رحمه الله وطيب ثراه، اللهم أنزله منزلا مباركا وأنت خير المنزلين.

فكلاكما لا يُقَدِّرُ بِثَمَنٍ ولا يُكَرِّرُهُ الزَّمَن؛ وَكُلُّ الكَلِمَات تَقِفُ عَاجِزَةً فِي حَضْرَتِكُمَا..

إلى إخوتي وأخواتي

إلى زَوْجَتِي، وابنتي وابني اللهم أكتب لهم السعادة الأبدية في دنياهم وفي أُخراهم

إلى أستَاذي المشرف خَالدِي مُحَمَّد؛ الَّذِي أشهد له بالوفاء في جميع الأمور وعلى أصعدة كثيرة، فلم يتوان في مدّ يد العون لي لاستكمال مسيرة دراستي الجامعية.

أُهدِي هذا البَحث

قال الله سبحانه وتعالى ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ ﴾

امتثالا لهذا التوجيه الرباني أشكر الله تبارك وتعالى على ما منّ عليّ فجاد وأدهشني بكرمه، فالحمد لله بكرة وعشيا جهرة ونجيا، عسى أن لا أكون بدعائك ربي شقيًا، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيد الخلق أجمعين محمد صلوات ربي وسلامه عليه، وعلى أهل بَيْتِهِ وَعَلَى أَزْوَاجِهِ وَذُرِّيَّتِهِ، وصحبه وسلم، صلاةً دائمةً لا تنقطع أبدًا.

ليس ثمة جهد يأخذ مكانه في الوجود دون عون الكثيرين، ولذلك أتوجه بأعمق الشكر:

- **بدءاً**: بالمشرف وأستاذي الدكتور/خالدي محمد، الذي جعل من أوراق البحث المبعثرة، رسالة تروق للناظر قراءتها، وللباحث تصفحها.

- **وطبعًا:** أسجل شكري وتقديري لأعضاء هيئة المناقشة، لما بذلوه من وقت وجهد في تقويم هذه الرسالة، وتوجيهاتهم في إثرائها، راجيا من الله، أن أكون آهلا للإفادة منها.

- **ودومًا:** الشكر موصول، لكل من ساندني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، من نصائح وتوجيه، وأخص بالذكر الأستاذة الفاضلة 'خواني زهرة'؛ جزاها الله خير الجزاء، والأستاذ المحترم 'سوالمي الحبيب'.

وحتمًا: كلّ التّبجيل والتّوقير لأساتذتي والدكاترة، في مرحلتيّ التدرج وما بعد التدرج بقسم الفنون، بجامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الذين تعلمت منهم أسس البحث العلمي الأصيل، بلبشير عبد الرزاق، 'طرشاوي بلحاج' بولقدام نادية، وبن مالك حبيب، ساسي عبد الحفيظ وبوزار حبيبة، والشكر موصول إلى الثنائي الدكتور بوشعور صالح محمد الأمين وبولنوار مصطفى، وإلى الأستاذ موسوني محمد، والأستاذ الفاضل زمري محمد على المراجعة اللغوية والأستاذ عبد الناصر العيساوي من مصر، فالله يجازيهم، ولا يُضيّع إحسانهم.

وأخيرا إلى كل رفقاء الدراسة، وزملاء الدفعة، وإلى كل باحث وطالب، لتكون له هذه الرسالة، مرجعاً، أو إضافة للنقصان في قسم الفنون.

أرفع دعوات الشكر والثناء.

مقدّمة

الفن مرتبط مع الإنسان لكونه فنان ممارسا ومتلقٍ ومتذوقاً وناقداً وباحثاً في المجال الفني؛ لذلك تداخلت معه العلوم الاجتماعية والإنسانية، وتقاطعت معه جملة من الأجناس الأدبية، وبالفن يحقق الفنان تارة غايات جمالية ونفعية وصناعية، وتارة أخرى بلذة قائمة على المتعة والتسلية، وحتى بدافع الإثارة الجنسية لتلبي أشواقٌ نفسية، فالأعمال الفنية عبرت بمكوناتها عن حالة جمالية بالقدر الذي يمكن استغلالها لغرض تجاري أو سياسي أو ديني أو ثقافي؛ على اعتبار أن الفنان التشكيلي يحاول أن يوظّف ما تجود به مخيلته وحريته؛ ثم يحوّرها لتتكيف مع أغراضه في اللوحات الفنية؛ ليضع عملاً مقبولاً أو ربما يكون مرفوضاً لدى جمهور الفن.

داخل هذا التنوع؛ يقف الفنانون الجزائريون؛ أمام ملامح المحافظة على تراثهم والدعوة للتجديد؛ وبين الانفتاح على الحركات الفنية الجانحة نحو فنون الحداثة وما بعد الحداثة؛ وهذه الحقيقة دفعت بعض الفنانين والرواة والأدباء إلى تناول مختلف المواضيع الأكثر جدلا؛ وتحولت إلى أداة لكسر التابوهات؛ وخاصة الثالوث المقدس: الدين والجنس والسياسة، لتشمل كل ما يُخشى ذكره أو انتقاده؛ سواء كان ممثلا في شخص أو فكرة أو أي شيء آخر؛ لكنه نتج تبعًا لذلك تصادم مع الآخر، على حسب الترتيب: المؤسسات الدينية أو المجتمع المحافظ؛ أو السلطة؛ شكلت بما نتفق عليه (المتلقي)؛ مخالفين بذلك القوانين الوضعية والأعراف والتقاليد.

تأسيسا على هذا؛ سوف يقع خلط بين الجمال والإسفاف؛ صراع بين حدود حرية التعبير الفني وبين المبالغة في الالتزام؛ وكذا بين ما هو مقدس وما هو مدنس والحدود الفاصلة بينهما. والذي يقودنا لامحالة إلى فتح باب المسكوت عنه؛ وكيف نعبر عنه تشكيليا ولا نجرأ على البوح به ولو كانت حقيقة.

نسعى من خلال هذه الرسالة البحث في الآراء العلمية والفنية؛ وعرض نماذج طفحت بها اللوحات الفنية الغربية والعربية والإسلامية؛ وحتى الاستشراقية التي كثر فيها الحديث إن كان من باب الإنصاف القول إنها بريئة أو عكس ذلك؛ والتي شكّلت في مجملها حملا ثقيلا على كاهل الباحث والفنان والمتلقي.

إن الضرورة تستدعي معرفة حقيقة حرية التعبير؛ التي ينبع عنها واجبات ومسؤوليات خاصة لاحترام حقوق الآخرين؛ وقيم ومعتقدات الجماعة؛ من أجل ضرورة حماية النظام العام والآداب العامة للجماعات أثناء العملية الإبداعية؛ فبعد أن كانت هذه الظاهرة قليلة الظهور؛ وأمام تدهور الفضول الفكري للإنسان وافتقاره للمهارات اللازمة؛ لم يعُد أمام الفنان سوى السخرية والتعبيرات المنافية لثقافة المجتمع؛ والرسومات الكاريكاتورية التي تزدري بالأديان وتسخر من العقائد؛ ثم تنتزع للاتحاد في مختلف التنظيمات الليبيدية، كمصدر إلهام؛ فتتشكل النزوة مع الفن، لذلك كان لا بدّ من الوقوف على هذه النزعات والآراء حول الحكم الجمالي، إذا ما تمّ ربط الأخلاق بالفن إلى الدرجة التي تكون هي الأولوية في العمل الفني؛ وهو ديدن الصراع بين أعلام الفن ورجال الدين.

إنّ قضية الفنّون قضية شائكة ومعقدة؛ لأنّها مسألة مُتّصِلة بالوجدان في كثير من جوانبها؛ وما كانّ مُتصلا بالوجدان؛ فإنّه عُرّضة لأنّ يقع الناس فيه على أطراف متناقضة؛ مثلما شاع تداول عبارة 'الأذواق لا تناقش'؛ أو القول 'بأن هذا يجوز الحديث عنه ويمكن التعبير فنيًا، وذاك لا يجوز' ؛ فَحَوْلَ هذه الجزئية؛ لا يمكن التعامل معها بحيادية، وإلا قرّرنا التورط صراحة في جماليات؛ ليس لها متلقي تنيره وترتقي به؛ فمثلما هناك حريات ومسؤوليات؛ هناك فنون تتحلى بها نخبة ثقافية؛ وهناك صفوة مختارة كما أسماها توفيق الحكيم؛ ليس بسبب رؤيتها الثقافية لكل ما هو جميل؛ بل لأنّ هذا الجميل تمثّل في جملة تقريرية؛ قالتها هذه النخبة بأفواهها وأكّدتها بأفعالها.

لو افترضنا أنّ الحرية المطلقة لا تحمل أيّةُ قيود؛ إطلاقاً أيّ قيود؛ لوحات ربما لفنان خَلَعَ العِذَارَ وأذاب الحواجز وجعل من لوحاته حقلاً يتعدّى فيه على الآخر؛ وينتقص من كرامته أو بشرته أو جنسه؛ أو إذا ما اختبر الفنان بإظهار الجسد العاري على أعلى مستوى في اللوحات الفنية؛ مثلما وصل إليه الفن الحديث والمعاصر؛ كتجربة فنية لحرية مطلقة؛ حينما يعجز العمل الفني عن دغدغة الأذواق؛ أين يصبح التعبير الفني مقصورا على إظهار عورة الأجساد البشرية؛ فتتلاشى غائية عناوين اللوحة مع مقصديّة النموذج الجمالي الخطابي؛ وتظهر بذلك بوادر خروج النص التشكيلي من الجمال الإبداعي إلى الصناعة الثقافية؛ وإغراق السوق الفنية بأنماط مشابهة؛ معلنة بداية الثقافة الاستهلاكية.

من جانب آخر نجد فريقًا آخر يرفض التجديد وبأنّ الاستفادة من تجارب الحداثة وما بعد الحداثة في المجال الفني أو الاحتكاك مع الآخر؛ ما هو إلاّ دعوة للاستغراب أو نصرة لفن الاستشراق؛ ومـا الأعمال الفنية إلا بِدَع و هَزْلٌ؛ تنافي الجِدّ الذي ينبغي أنّ يكون عليه الفنان. حينها يصبح العمل الفني أيضاً ضربًا من ضروب المتاجرة بالقيم واستغلال الفضيلة.

تحتم علينا دراسة هذه الظاهرة وبالبحث عن الموازنة بينهما ومحاولة توطيد العلاقة بينهما، كما نبحث في قراءة الفن بعين معاصرة؛ ونبذ القيم المزيّفة المشكّوك فيها؛ فمن دون إيجاد ذاك التوازن أو محاولة إقصاء أحد الخيارات والضرورات؛ سوف لن يؤدّي إلاّ لإضعاف تلك المناقشات؛ مما يعني أن نقد وقراءة العمل الفني سوف يكون ناقصاً؛ كما أن التطرق لمثل هذه المواضيع بصفة مختصرة أو اختزالية؛ سوف تزيد من إرهاق المثقفين والفنانين وتثقل كاهل الباحث الأكاديمي.

الإشكـاليـة

إن حرية التعبير والالتزام في مجال الفن بقت مستمرة ومتوترة، منذ أن ظهرت الثورة الفنية الحديثة، الواسعة النطاق ضد أي قيد يفرض على الفن، ثم زاد ميل الفنان إلى التحرّر في الوقت الحالي وزادت انتشار أعماله في المنطقة المسكوت عنها المعروفة بالممنوعات الثلاثة الشهيرة، وهي ممثلة في السياسة(بالحاكم)، والشريعة (برجال الدين) والجنس(بالجسد)، ومن هنا تنطلق الدراسة من طرح الاشكالية التالية على النحو التالي: **هناك المتلقي الذي يفضل جاذبية اللوحة من النظرة السطحية والبعض يفضل التأمل، فهل استطاعت هذه اللوحات محل الإنتاج الفني والدراسة أن تعكس بيئة المجتمع الجزائري الاجتماعية والثقافية والسياسية؟ وما مدى تقبل المواضيع المسكوت عنها من قبل المتلقي؟**

إنّ قناعتنا تنبع بوجود فن ناضج مكتمل الأطراف واع بذاته؛ يمكن أن يحقق ندّية الحوار مع كلا الفرق؛ دون أن تنـزلق اللوحة الفنّية نحو إحدى المحظورات كعبودية الخضوع؛ وإملاءات دينية ونصوص فقهية تقدّم الفن من خلال ثنائيتي الحلال والحرام؛ فتتخلّف عن موجة التجديد؛ أو إيديولوجية تبيح انتهاك الحقوق، وأخرى تستبيح الإباحية؛ فيلجأ الفنان فقط إلى التطفل على المجالات التي حققت نضجا ورواجا أكبر.

لفحص هذه الإشكالية ميدانيا؛ كانت الوحدات المستخدمة دراسة نظرية وتطبيقية؛ ولاستطلاع آراء المتلقي بتجربة متواضعة، قام الباحث بعرض نماذج لمنحوتات وبعض اللوحات التشكيلية، لمعرفة ردود أفعال الطلبة الجامعيين الجزائريين المتخصصين في المجال الفني؛ لمعرفة تفاعلهم مع ما حملته من تشخيصات دون إعلامهم بالتجربة؛ حتى تكون صادقة، ونتوخّى ما نتطلع إليه من النتائج المرجوة.

تـسـاؤلات البـحـث

لتسهيل دراسة إشكالية الأطروحة قمنا بتقسيمها إلى الأسئلة الفرعية التالية:

- ما المقصود بالالتزام وحرية التعبير في اللوحة التشكيلية؟
- ألا يكون الفنّ في بعض الأحيان يأخذ بيد ما يعطيه بيد أخرى؛ فن يُسخّرُ لخدمة السلطة وفي نفس الوقت هو في خدمة عامة الشعب؟
- هل المسألة لا تتعدى طبيعة المنظار الثقافي الذي ينظر به المتلقي إلى اللوحة الفنية؟ سرعان ما يغير رأيه بعد معرفة القراءة البعدية؟
- كيف يعبر الفنان التشكيلي الجزائري عن ظاهرة التابوهات في اللوحات التشكيلية؟
- لماذا يلجأ غالبية الفنانين الجزائريين والعرب إلى التعبير عن أشكال الحرية بالتعبير الرمزي أو التجريدي كحل لابد منه؟
- وهل هذه الظاهرة يعرفها فقط المجتمع الجزائري والعربي؛ لدرجة أنها بقيت لصيقة به؛ بدعوى أنها مجتمعات متخلفة لا تعرف التحضر؟ أو أنها متجذّرة حتى في المجتمعات الغربية؛ وهي نفسها التي عانت من حرية التعبير؟.
- هل مسألة النهوض والارتقاء الفكري والثقافي للفنان والمجتمع؛ ستسمح للفنان برسم أشخاص عُرَاة في مرسمه؛ وتمثيله لهم في لوحات فنية؛ تدخل في إطار منظور إبداعي وحرية تعبير؟ أم أنّه خط أحمر لا علاقة له بالتطور والتجربة؟ أم أنّه ينضوي تحت زاوية المسكوت عنه؟
- هل فعلاً كل اللوحات الاستشراقية ليست بريئة أم أن بعضها عَكَس فقط، ما كانت تعيشه البيئة الاجتماعية والثقافية والسياسية للمجتمعات العربية والاسلامية؟.

الفرضيـات:

قصد الإجابة على التساؤلات الفرعية؛ قمنا بوضع الفرضيات التالية:

- ✓ كل اللوحات والتماثيل؛ التي خلفتها الحضارات والآثار القديمة؛ هي نظرة عن الشهوانية المتحرّرة.
- ✓ هناك أعمالاً فنية وظفت الجسد العاري في اللوحات التشكيلية لكنها حملت رسالة إنسانية أكثر مما حملته غيرها.
- ✓ بقدر ما تعدّدت المدارس الفنّية تعددت الحريات والالتزامات؛ بغض النظر عن الواقع الاجتماعي أو الأوامر والنواهي الدينية والأخلاقية.
- ✓ عادت اللوحات الفنية التشكيلية مُحَمّلة بالتبجّح العالي والتطرف المتذمر؛ ليس فقط لعكس جمالية جسد الإنسان؛ بل كسلاح لمواجهة التطرف والاحتجاج.
- ✓ ظل الفن في المجتمعات العربية الإسلامية محاصرًا من قبل السلطة والمؤسسات الفقهية؛ في مجال الرسم والتصوير؛ مما عرقل تطور الفنون.
- ✓ نرى أنّ الإبداع الأصيل والروائع القيّمة لا يمكن أنّ تكون مرحلة عابرة ومؤقتة؛ فالفنّون القديمة مازالت حتى الآن قادرة على أنّ تكون معيارا ونموذجا؛ لأنّها حافظت على ارتباطها بعصرها وبالعصور التي تلتها؛ كذلك الشأنّ بالنسبة للفن التشكيلي الجزائري.
- ✓ يجب أنّ يراعي الفنان خصوصية المجتمع في أعماله؛ لكن الجرأة في اجتياز ذلك عند كل تطور فني حاصل؛ تتطلب فقط إعادة تقويم؛ والنظر في توافقه أو تعارضه مع مشروعنا الثقافي والحضاري.
- ✓ إنّ التهميش والفشل والعنف والخوف وغيرها من الشحنات السلبية؛ تزيد من استفحال انتشار لوحات فنية منحلة أو منحرفة وغريبة عن المجتمع؛ فهي مردّ انفعالات الفنان وتعبير المتلقي بأنّامل الفنان.

أهميـة البـحث

قد يكون البحث في اختلاف النظرة حول طريقة التعبير عن الظواهر الحياتية بالفن التشكيلي هي أحد أهم نقاطه؛ والذي يرجع إلى مرجعيات ومصادر في ثقافة المجتمع الجزائري ومكونات هويته.

ما يهمنا في هذه الدراسة هو أن ندقق في هذه الآراء ومحاولة فرزها ومعرفة ما يتصل بتاريخنا الجزائري وملاحظة مدى تأثيره على مقوماتنا الدينية والوطنية.

تقديم بعض التصورات؛ وجب وضعها لمسايرة الظاهرة ومحاولة إدراك ردودها وتفاعلها في ظل الأوضاع العالمية الجديدة كالحراك الاجتماعي وغيره؛ ومن ثمة محاولة رسم الصورة التي ستكون عليها مستقبلا؛ ولعل هذا سيساعد في الاستعداد لبعض المشاكل والأخطار التي قد تواجه بلدنا ومستقبلنا كيفما كان تطرفه ديني أو سياسي أو اجتماعي.

الأبحاث في الفن وفق دراسة بينية؛ تختلف عن الدراسات الأخرى؛ إلى جانب استخدام طريقة التجربة الميدانية في قراءة الأعمال الفنية في البحوث والرسائل الجامعية عند المتلقي الجزائري ولو أنها كانت جدّ متواضعة؛ إلا أنهما أمر ضروري في تخصص دراسات في الفنون التشكيلية وغيرها؛ لا يمكن اغفالهما في الفن. نتمنى أن يكلل بدراسات مستقبلية.

ما يحدث من جدل بين حدود الحرية والالتزام؛ لا بأس بها؛ إذ لا تعدو في نهاية الأمر محطّة إثقاليه سوف تساعدنا على فهم أبعاد هذه الاختلافات؛ وربما مثل هذه الخسارة؛ هي التي نحتاج إليها أكثر مستقبلا لإيجاد أرضية مناسبة التي ننطلق منها بنَفَس جديد تخدم الجميع؛ فلو شاء الله لجعلنا أمة واحدة.

أهداف البحث

إن الهدف هو دراسة اللوحة التشكيلية الجزائرية؛ وسواء أكانت بأنامل جزائرية أو مثلت المجتمع الجزائري بأنامل غربية؛ سوف تزيل عنا الغموض المقترن بأنها تعكس سمات الجزائريين ثم الوقوف على مدى تعلق واهتمام المتلقي بالفن التشكيلي الجزائري.

تقديم المطارحات الفكرية والصراعات بين رجال الدين وأعلام الفن؛ وبالتالي إثراء هذا الموضوع الحسّاس؛ الذي تخلو منه رفوف بوابة البحث العلمي الأكاديمي الجزائري؛ وإن وجدت فإنه من الصعب دراسته بحيادية؛ كون مجال الفن يختلف عن غيره؛ باعتباره يتأرجح بين الموضوعية والذاتية.

يتميز الفن بتنوع القراءات وهذا المنح والاختلاف أكسبه بُعدا ديناميًا ليس من باب التناقض أو عدم ثباته كما يظن البعض؛ بقدر ما هو إثراء لقيم الجمال وتنوع للجهد الإبداعي والدراسات العلمية.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة في الجامعات محاولة التطرق لهذا الجانب من البحث؛ ولكن دراستها تكون من جانب واحد فقط؛ بمعنى أن تكون انتصارًا لعقلانية عصر التنوير؛ والذي عجز عن توحيد ما شُتّت عناصره وخلقت تفاوتًا كبيرًا بين الطبقات ووسّعت حجم الهوة الفاصلة بين الفرد الإنساني المثالي؛ أو نجدها قراءة أيديولوجية في المجتمعات العربية والإسلامية صادرة عن الأصولية المتعصبة التي أقصت القراءات المخالفة وحقّرت الفن؛ ففرشت الطريق لطرف آخر أدلج وقولب الخطاب الفني. وفي الحقيقة هي محاولة صادرة من كل طرف يحاول تخطي وإخفاء عيوبه.

دوافع اختيار البحث

تبقى الكتابة في موضوعات الفنّ التشكيلي الجزائري؛ تغطية للنقص الحاصل من دراسات في الفنّون التشكيلية؛ فما كانّ بدافع ذاتي فيَكّمُن في وقوع الموضوع موضع القبول والرضا؛ كما أنّه موضوع جديد الطرح؛ ومن جهة أخرى امتداد و فتح المجال أمام دراسات أخرى.

أما ما هو موضوعي فهو قيمته العلمية و العملية؛ خصوصا مع استمرار التراجع في كمية الدراسات التي تعالج موضوع القيم وأزمة قراءة العمل الفني والأفكار المختلفة في المجال التشكيلي، داخل وسط المجتمع الجزائري؛ و كذلك لراهنيته.

حـدود البـحـث

دراسة نماذج مختلفة تخللتها طبيعة المباحث في داخل المتن؛ كلما استدعت الضرورة لتوضيح الفكرة.

إجراء تجربة شخصية متواضعة مختصرة تتمثل في عرض منحوتات ولوحات على الطلبة، كوسيلة لنقل المعرفة وفي نفس الوقت استنباط ردود أفعالهم المختلفة.

عرض نماذج مختلفة من البحوث على الطلبة، تخللتها بعض الكلمات المفتاحية، لمعرفة نسبة الاقبال عليها أو رفضها.

تكليف الباحث، للطلبة بإجراء مواضيع حرة تصب في الموضوع لمعرفة القراءات القبلية والبعدية للأعمال الفنية ومناقشتها مع الطلبة.

أما الحدود الزمانية فيتناول الباحث الانتاج التشكيلي لبعض المدارس وعلاقة الفن بالمجتمع الجزائري عبر مختلف المحطات ومن ثم وصفها ودراستها تحليليا حول مختلف المواضيع.

منـهجيـة البحـث

تم الاعتماد على أكثر من منهج وهذا لطبيعة تخصصنا لا سيما موضوع الدراسة، بداية بالمنهج الوصفي لرصد ظاهرة التعبير الفني، وأيضًا المنهج المقارن لإبراز أوجه التشابه والاختلاف أثناء قراءة العمل الفني تبعا لثقافات مختلفة؛ وعند توثيق الأحداث التاريخية كنشأة الفن التشكيلي الجزائري تم الاستعانة بطبيعة الحال بالمنهج التاريخي، وكلما دعت الحاجة الى الوقوف أمام عمل فني؛ استعان الباحث بالمنهج التحليلي، أو السيميائي كما هو الحال في الفصل الثالث.

الدراسـات السابقة المعتمدة في البحث

وجدنا بعض الدراسات العلمية التي عالجت الموضوع لكن من وجهة نظر أحادية أو عالجت الموضوع من الجانب الأدبي وليس الفني وكلها ساعدتنا في شق طريق الرسالة، فحاولنا الجمع بين هذا الثراء المتناثر.

تطلب موضوع الدراسة الموسوم بـ

اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية

بين الالتزام وحرية التعبير

الاعتماد على:

الكتب

التدليس على الجمال. الصادق بوخوش

التصوير الروحاني في الفلكلور الجزائري. زعيم خنشلاوي

التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة. توماس مونرو.

الحس الجمالي وتاريخ الفن. راوية عبد المنعم عباس.

بحث في علم الجمال. جان برتليمي.

فلسفة الفن المعاصر في الفكر المعاصر. زكريا إبراهيم.

ثورة الفن التشكيلي. محمد عزت مصطفى

الفنّ والقيم الجمالية بين المثالية والمادية. رمضان الصباغ.

الفن بين الدين والأخلاق. محمد عزيز نظمي سالم.

الفنّ بين حاجة العصر وضوابط التأويل. علي أبو حيدر حرقوص.

الحياة الجنسية عند العرب. صلاح الدين المنجد.

أدب الجسد بين الفن والإسفاف: دراسة في السرد النسائي. عبد العاطي كيوان.

الأيروس والثقافة فلسفة الحب والفن الأوروبي. فياتيسلاف شستاكوف

مقدمات في فلسفة الفن. رياض عوض

علم الجمال (الإستطيقا)، دنيس هويسمان

أسئلة الواقعية والالتزام: نقد أدبي، نبيل سليمان.

الأديب و الالتزام. نوري الحمودي القيسي.

مفهوم الحرية في الفكر الغربي والإسلامي: رؤية بانورامية. عزيز العرباوي.

منهاج الفن الإسلامي. محمد قطب.

مدخل إلى السيميوطيقا أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة. سيزا قاسم.

سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم. قدور عبد الله ثاني.

المقالات المحكمة

جمالية الفن المصري القديم بين الالتزام وحرية التعبير. رعد مطر.

تراث لسلطة وتراث المعارضة. حسن حنفي.

المستشرقون وأثرهم الفكري والفنّي في الجزائر. خالدي محمد

دور المستشرقين الفرنسيين في نقل الثقافة العربية إلى الغرب. عبد الرؤوف خريوش.

الرسائل

حرية الأديب والالتزام في الفن؛ غادة علي أبو عاقلة دفع الله، رسالة ماجستير، جامعة القرآن الكريم والعلوم الاسلامية، قسم الأدب والنقد، أم درمام، السودان، 2006/2005.

مفهوم الجسد العاري من خلال أعمال الرسام النمساوي إيغون شيل، رسالة ماجستير، قسم فلسفة التنوير والحداثة، المعهد العالي للعلوم الانسانية، جامعة تونس المنار، 2018/2017.

تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار؛ رسالة دكتوراه خالدي محمد. 210/2009. جامعة تلمسان.

المراجع باللغة الأجنبية

ABROUS Mansour, Algérie : Arts plastiques Dictionnaire biographique (1900-2010).

Ali Hadj Tahar, la peinture algérienne : abstraction et avant-garde.

Camille Penet-Merahi, L'écriture danslapratiquedesartistesalgériensde1962 à nos jours, Thèse De Doctorat, École Doctorale Lettres, Sciences Humaines Et Sociales, Centre D'histoire «Espaces Et Cultures», Université Clermont Auvergne, 2019.

Ronald Anderson, et Anne Koval, La toile refusée au Salon des Refusés, (1995), James McNeill Whistler: Beyond the Myth. , New York, NY.: Carroll & Graf.

Johan de la Monneraye, La Face Cachée De l'origine Du Monde, institut Gustave Courbet, Ornans, Paris.

Marie-Claude Bakkal-Lagarde, La représentation de la femme dans l'art préhistorique, *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Val de Sèvre*, n° 146, 4e tr. 2012

صعوبات البحث

أهم شيء واجهنا أثناء انجاز هذه الدراسة التي لم تكن تثبت في الحسبان، هو أن دراستنا كانت بينـية؛ مرجعها حقلان معرفيان فأكثر(الحرية؛ الالتزام؛ التابوهات؛ أعلام الفن؛ رجال الدين؛ الاحتجاج ؛ السلطة؛ المؤسسات الدينية ....)؛ فهي دراسة تجيب عن أسئلة وعن مشكلات يعّسر على نظام معرفي واحد حلها أو الاجابة عنها؛ ودراسة كهذه ليست بسهلة؛ وهي ازدواجية القراءة لكل عمل فني أو رأي فلسفي أو فكري؛ بمعنى أوضح ينبغي التطرق إلى رأي كل جهة دون إقصاء للطرف الآخر؛ حتى يغلب عليها الجانب الموضوعي؛ ويختفي منها كل ما له علاقــة بذواتنا أو ما من شأنه أن يؤثر على الدراسة؛ و كلما خضنا تفسير

لإشكالية أو جدلية لطرف من الأطراف؛ إلا ووجدنا أنفسنا مجبرين على نقل تعليل الطرف الآخر.

الأمر الذي لا يقل أهمية؛ أن الكتابات الجزائرية في المجال الفني؛ لم يعنى بها المؤلفون والكتاب والأدباء؛ عكس مجهودات الباحثين الأكاديميين الجامعيين الجزائريين لما بعد التدرج؛ أما تلك المؤلفات وإن وُجدت ففي مجال الشعر والحكاية والأساطير والأدب الشعبي والأجناس الأدبية الأخرى؛ أما الفن التشكيلي والمسرح والسينما والنحت؛ تكاد تكون معروفة لندرتها إن لم نقل معدومة؛ ولا تتعدى العشرات؛ بل حتى الفنانين الجزائريين أنفسهم لم يدونوا أعمالهم؛ إنما مجرد بقايا لمطويات وكتالوجات أو منشورات مصوّرة تحتوي على قائمة اللوحات أو عرض مختصر لسير ذاتية عن الفنان؛ تكفلت بها المعارض أو الهيئة المنظمة؛ وهو عكس الاهتمام الذي وجدناه عند الأدباء والمؤلفين والمختصين في الفلسفة لدى الدول العربية الأخرى التي اعتنت بالتاريخ الفني لبلادهم؛ والميدان خير برهان.

الحديث عن الصعوبات والعوائق هو أسهل ما يمكن سرده؛ ونُفَضّلُ ألا نقف عندها؛ نكتفي بالقول أنه بعون من الله تم تخطّيها؛ ومن باب الإنصاف: رعاية المشرف على الرسالة الأستاذ "خالدي محمد"، في سبيل الوصول إلى نتائج مرضية؛ ثم التحلي بالصبر؛ حتى تكلّل الدراسة بهذا الاعتراف؛ ونرجو من الله أنّ نحقق الرغبة الصادقة و البواعث الشريف من وراء هذا العمل.

هيكل الدراسة

استهل البحث بتوطئة لفهم ما سنعالجه ويتدرج بذلك صياغة سلسلة وصحيحة للإشكالية؛ وما كان للنظرة العلمية والفكرية حول ظاهرة حرية التعبير والالتزام؛ وكيف انطلق الهاجس المعرفي لطرح التساؤلات التي انطلقنا منها في معالجة الموضوع؛ ثم الحديث عن أهمية البحث وأهدافه؛ ودوافع اختيار هذا الموضوع؛ وكان لا بد من تحديد الحدود التي نعتمد عليها؛ وفق منهجية متبعة؛ أما العناصر المتبقية فكان من اللازم الإشارة إلى الدراسات السابقة التي تناولت طبيعة البحث؛ واعتمدنا عليها؛ وفي الأخير الصعوبات .

أما الفصول التي تناولها البحث فكانت مقسمة على ثلاث فصول:

في الفصل الأول تم التعرض لظاهرة الالتزام وحرية التعبير في الفن وعلاقتها بالفن التشكيلي الجزائري والمجتمع الجزائري ونظرته إلى الجمال، وبواكير الاشعاع الفني في

الجزائر إلى غاية الاستقلال، وإشكالية البحث عن القيم الجمالية في اللوحة التشكيلية الجزائرية، أما في الفصل الثاني فتم التطرق إلى التابوهات وكيف عبر عنها الفنـان متوسلا التعبير عنها بالرمز والتجريدية في المجتمعات العربية وفي الجزائر، تفاديا للمتابعة والرقابة، وفي المبحث الذي يليه؛ خصصناه للمواضيع الراهنة وهو تمثلات الجسد العاري في اللوحة التشكيلية؛ التي تأرجحت هي كذلك بين مدلولين: النظرة الجمالية ومدلول الإسفاف؛ والمواضيع التي كثر الحديث عنها: رؤية وموقف الفنان من الأحداث؛ كالثورات أو الحراك الاجتماعي، وفي الفصل الثالث استطعنا أن نختار نماذج مختارة للفنان الجزائري محمد راسم وباختيار لوحتين للفنان التشكيلي المستشرق ايتيان ديني؛ قبل إسلامه بعنوان 'استجمام بنات الجـن؛ ضوء القمر' التي لم تتطرق إليها الأبحاث من قبل بقراءة تحليلية وسيميائية؛ لمعرفة كيف كانت مسألة الحرية الفنية المطلقة عند الفنان؛ وحتى تتضح الرؤية كان لا بد من أن نختار لوحة أخرى بعد إسلامه؛ لنتحقق من دراستنا ومعرفة أهم المكونات الثقافية والمرجعيات الفنية التي تؤثر على اختيار مواضيع الفنان؛ وفي الأخير الخاتمة والملاحق.

الباحث: بن عزة أحمد تلمسان في: 2020/05/05

المدخل

- مفهوم الفنّ.
- الالتـزام.
- المقدس والمدنس
- الحريـة
- التعبيـر الفني وحرية إبداء الرأي.

تمهيد

عندما يرتقي الفنّ بخطابه الإنساني النبيل، بكل تأكيد سيصل ويَعْبُرُ الحدود والحواجز ويُكسّر القيود والأغلال، فتبقى الأعمال مؤثرةً على الرغم من مرور العقود وتعاقُبِ الأجيال، فهذا البقاء والقدرة على التأثير، هما ما يؤكد أنّ ما بداخل اللوحة الفنّية التشكيلية جوهراً أصيلاً لا يمكن أنّ يتجاوزه الزمن، أو يُغَضَّ الطرف عنه، فالفنان بدوره يحمل على عاتقه حِملا ثقيلاً، في رسالة مرتبطة بروح الأمة أو العصر الذي عايشه، لها أبجديتها وأسسها وعناصرها الخاصة، تجعله يبحث دائما عن التوفيق بين حرية التعبير والالتزام، بما تفرضه عليه بيئته ومجتمعه وهويته وثقافته، وكل ما من شيء يؤثر فيه، وبما أنّ اللوحة التشكيلية، نصاً من حيث موضوعها وخطاباً من حيث كونها رسالة موجهة إلى المتلقي، القادر أيضا على تحديد وجهة الفنان في اختيار المواضيع، تكون قابلة للقراءة والتأويل.

جعلتنا دراستنا هذه، نوجه اهتمامنا إلى جلّ المؤثرات والمتغيرات التي من شأنها التطرق إلى عبق تاريخ الفن، لتشخيص الحرية والالتزام في اللوحة التشكيلية، وفي كثير من الأحيان موضوعات لصور يتعارف عليها بالمحظور، (التابو Taboos)، وحينما نتعرض إلى الأفكار المتضاربة، فإننا نقدمها من خلال نظرة علمية لكي نتجرّد من ذاتيتنا وحتى تتسم دراستنا بالموضوعية، وحتى الرسومات والصور الفنية، التي نرفقها في رسالتنا كمًا ونوعًا، نعتبرها شواهد للاستدلال، لا تعبر إلا على ما تمّ إنتاجه في المجال الفني، ومن أجل بُعد علمي ودراسة أكاديمية نقدية بحتة، لتيسير مباحث الدراسة، ويبقى لها في الأخير ما يروم إليها صانعها، أو متلقيها ومتأملها، تندرج من ناحية أخرى في خانة البيبليوغرافيا، باعتباره مجال تخصص دراسات في الفنون التشكيلية.

1. مفهوم الفن

ليس هناك أمتع حديث مثل موضوع الفنون الجميلة، الذي يحمل مدلولا واسعا، إذ يشير إلى أنواع كثيرة من مظاهر النشاط الإبداعي، كالأدب بنوعيه: المرتبط بالأجناس الأدبية والثقافة الشعبية، والأدائية والقولية، كالموسيقى والغناء والتصوير والنحت والعمارة، و" الواقع لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة الفن، باليونانية Techné، و Ars باللاتينية، لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى "النشاط الصناعي النافع بصفة عامة، فلم يكن لفظ الفن عند اليونانيين

قاصرا على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضا الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء، وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي"[1]، ويقول الدكتور محمد عبد السلام " ظهر في إيطاليا خلال القرن السادس عشر مصطلح جامع هو فنون التصميم، كذلك ظهر مصطلح الفنون الجميلة في فرنسا إبان القرن السابع عشر، وهذا المصطلحان يعنيان الفنون مثل التصوير والنحت والعمارة ومع ذلك يضم إليها في بعض الأحيان الشعر والموسيقى، ومع القرن التاسع عشر والعشرين أصبحت مجموعة الفنون الجميلة عند كتاب الموسوعات هي الموسيقى والشعر والتصوير والنحت والعمارة"[2].

ما زاد الموضوع إثراءً وإمتاعا أن الكثير ممن كتبوا في الفن لم يكونوا فنانين أو مؤرخي فن، ولأن الجمال دين الحكماء، " يؤكد علماء الجمال أنه لابد لطالب المتعة الفنية، من أن يَعُودَ إلى العمل الفني مرّة بعد أخرى، حتى يستطيع أن يستشفّ ما فيه من جوانب غامضة غابت عنه في المرّات السابقة، فما كان العمل الفني ليبوح بسره للمتأمل العابر أو الناظر المتعجّل، وهو الانتاج البطيء الجهيد، الذي لم يتولّد إلا بعد صراع عنيف ضدّ المادّة"[3].

الفن يتّصل بوجدان الشعوب ومشاعرها، ويعكس أذواقها واتجاهاتها النفسية " بعد أن وصل البشريُ إلى مرحلة الاكتفاء المعيشي وفاض حبُ اللهو في كيانه، أخذ يغني دندنة أو ينقّر بأنامله، أو يرقص بقدميه، وربما عَنّ له أن يرسم على الصخور خطوطًا أو يسوي من الطين أماثيل، ولنقله تطوّر وتقدّم، أنّ أخذَ يبني هيكلاً للمعبود، ويرمز بخواطره إلى مقصود، فكان يصوّر تجريديا ما هدف إليه، ويملأ هيكله التعبدي بالغناء والرقص، والطقس والتمثيل والتصوير والتزيين"4، ومنذ أن تعرف الإنسان على العالم، محاولا معرفة تقلبات الطبيعة ومعتقدا، في وجود الآلهة ومزاولته للطقوس السحرية الطوطمية في عبادته، كانت هي بداية الفن عند الإنسان القديم، إذ " تعطينا تلك التصاوير المطابقة للطبيعة في العصر الحجري القديم انطباعا بصريا من التلقائية ومن نقاء الشكل، والتحرّر من كل تأنّق أو قيد عقلي، ما نجد له أي نظير في تاريخ الفن اللاحق، إلا عند حلول النزعة الانطباعية الحديثة، فلقد كان بمقدور

1- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مشكلات فلسفية، مكتبة مصر، مصر، ب. ط، 1980، ص 08.

2- محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص 74.

3- المرجع نفسه، ص03.

4 - رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس طرابلس، لبنان، ط01، 1994، ص 07.

مصوري العصر الحجري القديم، أن يروا بالعين المجردة تلك الفوارق اللونية الدقيقة، التي لا يستطيع الإنسان الحديث كشفها إلا بمساعدة أدوات علمية معقّدة، مع أنه لم يكن يرسم إلا ما يراه بالفعل ولم يكن يصور أكثر مما يمكنه أن يلتقطه في لحظة واحدة، وفي لمحة واضحة للموضوع"[1]؛ ومما يثير الدهشة والتعجب كذلك " أنه لم يكن قد عرف بَعدُ شيئًا عن اللاتجانس البصري الذي تتسم به مختلف عناصر الصورة أو عن الأساليب العقلانية في التأليف، أو تلك الخصائص الأسلوبية التي اعتدناها في تصاوير الأطفال وفن الشعوب البدائية. يبدو أن فن العصر الحجري القديم قد توصل دون نضال إلى وحدة الإدراك البصري، التي لم يحققها الفن الحديث إلا بعد صراع دام قرنا كاملا"[2].

يقول توماس مونرو" أنّ تعريف الفنّ الذي نستخدمه تعريف خال من أي تقييم وفقا للاتجاهات العلمية الحالية في علم الجمال، و ليس لزاما حتى يعتبر الإنتاج عملا من أعمال الفنّ، أنّ ينجح في إدخال البهجة على الناس أو في إيجاد خبرة جمالية كافية أو مرضية، و ليس لزاما أنّ يكون جميلا أو جيدا أو أصيلا أو قيما بأي شكل آخر، فالعمل الفنّي مثل الفنان قد يكون جيدا أو رديئا أو مستهترا، والتقييم بطبيعة الحال على جانب من الأهمية و لكنه يمكن أنّ يتّم من غير طريق المفهوم العام للفن"[3]، وباعتبار الفنّ بوصفه اصطلاحا شاملا جامعا لمعاني كثيرة، سوف نفهم " أنّ الفنّ يشمل كل ألوان المهارة و الإنّتاجات الثقافية التي تناقلها الناس، وقد يكون لها غايات أو وظائف إضافية، وقد لا يكون، فالفنّ من وجهة نظر الفنان هو محاولة من جانبه ليعبر للآخرين، أو ينقل إليهم شيئا من خبرته الماضية، أو اتجاهاته ومشاعره وأفكاره الحاضرة، ويجعلها محسوسة أو مجسمة، بطريقة يمكن إدراكها"[4].

ومع كثرة الحديث عن الفن والكتابة فيه فإن كل فيلسوف أدّلى بدلوه في تعريفه، ولكل ثقافة من ثقافة المجتمعات كانت ترى تعريفا خاصا بها للفن، ولم تحسم أمرها في تعريفه تعريفا جامحا، وهذا التباين والاختلاف في مفهومه أو استخدامه يرجع إلى المفاهيم التداولية وتفاسير

1- أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ ج01، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية، مصر، ط01، 2005، ص 16.

2- أرنولد هاوزر، المرجع نفسه، ص 17.

3- توماس مونرو، التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، ج1، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرون، القاهرة: شركة الأمل للطباعة والنشر، 2014، ص28.

4- توماس مونرو، المرجع نفسه، ص 27.

الفلاسفة وتداخله مع مختلف العلوم الاجتماعية والتربوية والنفسية، والدلالات الثقافية التي لا تزال قائمة إلى يومنا هذا، فالفنان المسلم يرى أن الفن هو التعبير عن السمو وخلود الروح، فالأخلاق والضوابط الدينية كانت مقدمة على الجمال الذي لم يكن هدفا في حدّ ذاته، كأن لا تكون هناك مضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى، وأن يكون له هدف إيجابي ومردود على الفرد والمجتمع وأن لا يكون الاشتغال عليه ملهاة عن عبادة الله تعالى وطاعته، " فجاء الإسلام ليحول الفن من خدمة الآلهة لخدمة التدين في الإنسان ليرتقي في المدارج الربوية ويخرج من ذلّ العبودية ليستظل بظلّ الألوهية ليباشر مهام التعبدية في شوق ومحبة وتقية، وهو ضدّ أشكال الانحراف السلوكي بمعنى الإباحية والعقائدي"[1]

2. الالتزام :

2. 1 المفهوم : من المصطلح الذي دخل مجال الأدب 'الالتزام' أو(Commitment بالإنجليزية)، و(Engagement باللغة الفرنسية)، و" جاء أيضًا، في الموسوعة العلمية أن الالتزام يفهم بمعنيين معنى السلوك، يقابله بالفرنسية 'La conduite'، ومعنى فعل التقرير' Acte de décision'، فالأوّل يكون تبعا لما يدلّ عليه من نوع الوجود الذي فيه أو بواسطته يتورط المرء في مجرى العالم، فيشعر أنّه مسئول عمّا يحصل، ويفتح باب المستقبل للعمل، والثّاني يكون بدلالة اللّفظة على عمل يرتبط المرء بواسطته ارتباطا ذاتيا بمستقبله، إمّا بتصرّفات يأتيها أو بنشاط يمارسه، أو بنوع من العيش يحيــا فيه"[2].

هناك ثمّة كلاما آخر يعيد التفرقة في طريقة المزج والخلط، بين الالتـزام والإلـزام، نتيجة ترويج الفكرة حسب ما اتفق عليه، فقد ارتبط المفهومين بتوجسات المجتمع، فالالتـزام يعتمد على الحرية والاختبار، النابعة من صاحبها باقتناع، فهو" يقوم على المبادرة الإيجابية الحرة من ذات صاحبها، مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه، من أجل الوقوف

1– مصطفى عبده، دراسات فلسفية الدين والإبداع : أثر العقيدة في منهج الفن الإسلامي من خلال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، ط03، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص 16.

2– أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشّعر العربي، دار علم للملايين، بيروت ط1، 1979، ص13 و14.

بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية، والتأييد لها بكلّ ما ينتجه الفنان من آثار، ولعل هذه الحرية هي التي تضفي على الالتزام معنى الشعور بالمسؤولية"[1].

أمّا الإلــزام، فيصدر عن المواظبة على الشيء ومنه، في الحديث قوله صلى الله عليه وسلم: "من لزم الاستغفار جعل الله له من كلِّ ضيقٍ مخرجاً"، أي من صاحب أو داوم الاستغفار وواظب عليه، أو يكون معنى للإكراه بما يجلو في قوله سبحانه وتعالى " ﴿أنلزمكموها وأنتم لها كارهون﴾"(سورة هود، الآية 28.)، فالإلزام تنبعث منه رائحة الإكراه والتقييد والجبر، " يقول الخوارزمي في رسائله يشكو من الضيق في نفسه من غلبة القهر والوحشة : آثرت الغربة عن وطن معه أذّى، واخترتُ الظّمأ على شراب فيه قذّى"[2]، ويظهر النفور جلِياً من هذا المرادف الذي يوحي بالقسر والإرغام عند الأدباء وأهل الفنون إذ يعدوه حجراً على المواهب" فالأدب المكتوب في ظل إلزام مفروض، على الأدباء يأتي أدباً تعليمي، أو أدب مناسبات"[3].

2. 2 الالتزام لغةً: جاء في لسان ابن منظور " الإِلْتِزَامُ مَصْدَرُ الفِعْلِ اِلْتَزَمَ الشَّيْءَ, يَلْتَزِمُ اِلْتِزَامًا، وأَصلَه لَزِمَ الشَّيْءُ يَلْزَمُهُ لَزمًا وَلُزُومًا ولِزاماً، : أي ثبت وداوم عليه، ولم يفارقه، واِسْمُ الفاعل منه لازم، واسم المَفْعُولِ مَلْزُومٌ يُقَالُ لَزِمَهُ المَالُ أَيٌّ وَجَبَ عَلَيْهِ، وَلَزِمَهُ الطَّلاقَ أَيٌّ وَجَبَ حُكْمُهُ وَهُوَ قَطْعُ العَلاقَةِ الزَّوْجِيَّةِ، وَيُقَالُ رَجُلُ لزمة أَيٌّ يَلْزَمُ الشَّيْءُ فَلا يُفَارِقُهُ "[4]

ويقول الزمخشري في المادة (لزم) والتزم الأمر، وفي المعنى المجازي نقول التزمه أي عانقه"[5]، وجاء في القاموس المحيط " لزِم الشيء أي ثبت وداوم، ولزم بيته لم يفارقه، ولزم بالشيء أي تعلّق به لم يفارقه، والتزم العمل والمال بمعنى أوجبه على نفسه"[6].

2. 3. الالتزام اصطلاحاً: جاء في الفلسفة الوجودية ارتباط الالتزام بتعديل الحاضر لبناء المستقبل، ولا يتحقق ذلك إلا بالحرية، مثلما يؤكده سارتر: "إن الحرية هي القدرة على الالتزام

1 –محمد بوزواوي، مصطلحات في الأدب، مؤسسة إخوة مدني، الجزائر، د.ط، 2003 ، ص 38–39

2– فائق مصطفى عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، مصر، دار الكتب للطباعة والنشر، ط1، 1989، ص 13.

3– المرجع نفسه، ص 51.

4– ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003، مادة 13، ص 641.

5– أبو القاسم بن عمر الزمخشري، أسس البلاغة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1998، مادة لزم.

6 – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار المأمون، ط4، 1938، ج 4، ص 175.

بالعمل الحالي وبناء المستقبل، وهي بذلك تخلق لنا مستقبلا يتيح لنا فهم الحاضر وتغييره"[1]، وبديهي أن يختلف مفهوم الالتزام عند سارتر عن الفلسفة الماركسية، لهذا المصطلح، التي ربطت المصطلح مع علاقته بالخير للإنسان، " فيقول ليس الالتزام بالضرورة مرتبط بقضية ما، بقدر ما هو التزام الإنسان إزاء نفسه، وإزاء حريته في التفكير والعمل، وإزاء احترامه لنفسه"[2].

جاء الالتزام كما ورد في معجم مصطلحات الأدب " هو اعتبار الكاتب فنّه وسيلة لخدمة فكرة معيّنة عن الإنسان، لا لمجرّد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال"[3]، ولكن الدكتور محمد هلال يوضح قائلا " يقصد بالتزام الشاعر والفنان، وجوب مشاركتهما بالفكر والشعور وبالفن، في القضايا الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام، وما يبنون من آمال"[4]، وعند الجمع بين صياغة المعنى الحسّي والمعنوي لدى الإنسان، بين ما يؤديه اتجاه الآخر فهو ملتـزم، وبين ما أوجب هذا الإنسان على نفسه أمرا فهو ملـزم، " ضفرنا في نهاية الصّراع، بأن الأمر صار ممتزجا بالنفس، وصارت النفس متعانقة مع هذا الأمر، بما يصاحب هذا الاعتناق، من طمأنينة وحرارة الرضا به، وصرنا إلى معنى الالتـزام الحقيقي"[5]، كما خصت موسوعة 'لاروس'، لفظ الالتزام بالفكر الملتزم والأدب الملتزم بأن يتخذ الإنسان موقفا معينا وواضحا وصادقا، وأن يكون مستعدّاً لتحمل النتائج المترتبة عن هذا الموقف" والحرية شرط أساسي في نبع الملتزم والالتزام، فليس الملتزم من كان ملزما بقسر صادر عن قسر أو مجاراة أو ممالأة أو نفاق اجتماعي"[6].

2. 4 الالتزام في الدين الإسلامي: أيًّـا كان الدين عبر التاريخ، فإنّه شكّل الركّيزة الأساسية في حيّاة الإنسان لما يحمله من قيم ومفاهيم وأفكار، وقد كان الناتج الطبيعي لامتداد التفكير لدى الإنسان وتطوره، أنّ جُملة التصورات عن الآلهة، آلت به في نهاية المطاف إلى

1- محمد رأفت سعيد، الالتزام في التصور الإسلامي للأدب، ط1، مصر: دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص5.

2 - سامي خشبة، قاموس مصطلحات فكرية، المكتبة الأكاديمية، ب. ط، 1994، ص 31.

3 - وهبه، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص79.

4 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الشعب القاهرة، د.ط، د.ت، ص562 .

5- محمد رأفت سعيد، مرجع سابق، ص 6.

6- محمود أمين العالم، الثقافة والثورة، بيروت، دار الأدب 1970، ص54.

الإيمان بها، وهذا الالتزام بخدمة الآلهة، كانت بمثابة البلسم الذي يداويه ويعالجه من مشكلاته التي واجهته في حياته العامة، وبانصياعه لما التزم به والتزامه اتجاه ما آمن به، كان هذا الاعتقاد مصدرا من مصادر السعادة والاستقرار النفسي والاجتماعي والجسمي عند الإنسان، سواء على مستوى القيمة الذاتية، أو الجماعية، مثلما نراه عند الصوفية.

ويقصد بالالتزام في الديانات، " بأنّه التزام الفرد بتعاليم دينه، مما يساعده على الوقاية من الاختلالات النفسية كما يساعده على معالجته إذا ما أصيب بها"[1]، ويعرف كذلك أنه " ما يقوم به الفرد المتدين من ممارسات دينية تتبع إيمان عميق بالله، تتمثل في العبادات والمعاملات والأخلاق، وذلك محاولة في إرضاء خالقه وتحسين علاقته بالآخرين "[2]، أما في التشريع الإسلامي، " فهو اتباع الفرد لكل تعاليم المنهج الإسلامي بمصادره(كتاب اللهI وسنة محمدρ)، في تعامله مع نفسه أو مع الآخرين[3]، وتشمل نصوصهما آيات وأحاديث كثيرة، تبين سبل الالتزام في مجالات العقيدة والعبادات والمعاملات والأخلاق، "و في الدين، يلزم أفراد المجتمع الواحد بإقامة علاقتهم الاجتماعية وتعاملهم على أساس الحق والخير وبالتسامح، وبذلك تقوى العلاقة بينهم، ويحدث التوازن العادل فلا إفراط ولا تفريط "[4].

3. المقدس والمدنّس

3. 1 المقدس: " المقدس لغة المعظّم، المنزه عن العيوب والنقائض، وفي قول تقدّستُ وتعاليتُ، فهو في حقّه كالشيء المحرّم على الناس وجاء في قوله تعالى ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك أي نُعَظِمُك ونُكَبِرُك، والتقديس هو التعظيم والتطهير بقولهم قدوس: طهارة وتعظيم له وكذلك قيل للأرض أرضٌ مقدّسة يعني بذلك مطهرة"[5]، وعادة ما تُقرَن التابوهات في المجتمعات بما فيها العربية والإسلامية بثلاثة مواضيع وهي الدين والجنس والحاكم، المعروفة

1- علي الشلوي، الالتزام الديني والمسؤولية الاجتماعية والمتغيرات الديمغرافية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى 2006، المملكة السعودية، المقدمة، صفحة، ج .

2- بشير الحجار و سامي أبو إسحاق، الالتزام الديني ومستوى توافقه لدى مريضات سرطان الثدي، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، مج 15، ع 1، ص 561.

3 - رشاد موسى، علم النفس الدعوي بين النظرية والتطبيق: الفروق في الاكتئاب وفقا لمستويات الالتزام الديني، ط1، الإسكندرية، المكتبة العلمية للكمبيوتر،1999، ص 25.

4-عبد الحميد الزناتي، أسس التربية الإسلامية في السنة النبوية ، ط2، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ص 26.

5- سعد عبود سمار، المقدس عند العرب قبل الإسلام، ط01، تموز ديموزي، نشر وتوزيع، 2019، ص 17.

باسم 'الثالوث المحرّم'، فمنذ ولادتنا تعمل بيئتنا العائلية والاجتماعية على طبع أذهاننا وفق نسق مركب من الإحالات والأحكام القيمية والدوافع ومراكز الاهتمام، لمحاولة فهم واستيعاب بعض الأمور الدينية التي تعتبره أعراف المجتمع من المحرمات، وعدم الخروج عن الحاكم، وتحاشي الحديث عن الجنس، واقترنت عند المجتمعات المعاصرة بمفهوم الحلال والحرام، بمعنى المحظور مجتمعيا سواء كان وفق شريعة دينية أو وفق أعراف مجتمعية أو نظام سياسي.

فهذا " اللفظ تابو Tapu اللفظ البولينيزي، نقيض لفض Noa، بمعنى دنيوي وعادي وفي متناول الجميع، يقصد به عملية منع ذات سمة مقدّسة إلى جانب كل ما هو محرم، سواء أكان التحريم بسبب القدسية أم لأنه نجس، ويحمل التابو في طياته تناقض الجذاب-الفاتن والمخيف، ويستتبع كسر التابو عن قصد أو غير قصد، دّنس الشخص، أو كارثة طبيعية أو مصيبة اجتماعية، بينما لا يتم المعاقبة على التعدّي على المحرم العادي إلا اجتماعيًا ويكون ذلك بالاستنكار والغرامة والسجن والموت"[1]، ولزيادة الفهم الحقيقي لتصنيفاته المشوّشة الذي تألفت منه، فإنها تضُمُ " تصنيفات في المؤسسات المناظرة التي صنّفها فريزر Frazer، إلى أفعال جنسية وزنى المحارم والمحرمات الغذائية والقتل، وأشخاص في فترة حدّاد، ونساء حوامل أو في فترة الحيض ومحاربين وصيادين وأشياء وكلمات محرم كأسماء آلهة وموتى وأقارب وأشياء مدنّسة، والمعاني التي تنسبها كل ثقافة لظواهر متشابه ونسبيًا، في إطار علم الأعراق الديني، فلكل ثقافة تابوهات خاصة، مثلما أشار إليه ل. ماكاريوس L.Makarius، على إدراج الحرام Tabou في سياق التدنيس de la Souillure ، كما أشارت ماري دوجلاس، باعتبار الخطأ، من ضمن انتهاك المحرمات[2].

ثم إن هناك " معتقدات ما زالت راسخة ذاكرتنا إلى يومنا هذا، تتمثل في قُدسية قِسماً من الماديات والكائنات الحية، والمياه ..الخ، توارثنا تقديسها ونشعر أن هناك واعزاً ذاتياً لخلق هذه المُقَدسات بناء على معتقدات لها جذور تاريخية موغلة القدمِ منذُ آلاف السنين قبل الميلاد"[3]؛ ومما يجدر ذكره أن "هناك مقدسات أُخرى عند العرب قبل الإسلام في مجملها موروثة من

1 – كلود ريفير، الأنثروبولوجيا الاجتماعية للأديان، ترجمة وتقديم أسامة نبيل، ط01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 63.

2– كلود ريفير، مرجع نفسه، صفحة نفسها.

3– سعد عبود سمار، المقدس عند العرب قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 09

سلسلة أجيال متعاقبة عبر القرون، بعضها من العرب القدماء، ويمتد بعضها الأخر إلى المعتقدات الاجتماعية التي كان عليها إنسان الشرق الأدنى القديم، لكن هذه المعتقدات بمجموعها تشكّلت اللاوعي الجَمعي للعرب قبل الإسلام؛ فأعادوا تطويعها حسب واقعهم الموضوعي وفي الأغلب وصلتنا متشكلة بأساطير وخرافات كثيرة، منها تقديسهم لشخصيات ارتقوا بهم الأغلب إلى مستوى التأليه"[1].

أما من أنماط الفن، فإن الأعمال الفنية تميزت، بأنها تحمل دلالة رمزية، لكن في إطار تطورها الرمزي من مرحلة لا واعية إلى مرحلة رمزية واعية، تتحقق الأعمال الفنية المقدسة عند بعض المجتمعات، " وهذا التقارب بين الرمزي الممثلة للروعة Sublime، فيما يسمى برمز رائع والجليل الواضح في الدلالة على، ما يفوق الحس و ارتباط كل منهم ، بحقيقة عليا كلية، ترتفع إلى إدراك الألوهية التي تتجاوز جميع مخلوقاتها في الوجود و تسمو عليها في الكمال، ومن هنا ينشأ الفن المقدس"[2].

3. 2 المدنّس : في قاموس المعجم الوسيط، والرائد، ولسان العرب " المُدَنَّس: اسم، وفاعل مِنْ دَنَّسَ، مُدَنِّسٌ لِلْحُرُمَاتِ : مَنْ يُدَنِّسُ الْحُرُمَاتِ، أَيْ يُوَسِّخُ وَيُلَطِّخُ بِكُلِّ مَا هُوَ مَكْرُوهٌ"، وقد لا يحيط بالأشياء شيء من القداسة فينقسم المدنس إلى ما هو نجس وآخر عادي لم تقترن بالقداسة، وإنه من السهل دائمًا تعريف "المدنَّس" بوصفه :أيُّ شيء ليس مقدسًا ضمن المجتمع (أو النظام الاجتماعي/المؤسسة)، وعليه يرى دوركهايم في كتابه الأشكال الأولية للحياة الدينية (1915)، الذي نشر أولاً عام (1912) في فرنسا بعنوان Les Formes élémentaires de la vie religieuse، أن المقدس هو كل ما تقوم النواهي الدينية بحمايته وعزله، أما الأشياء المدنسة فهي تلك التي تنطبق عليها هذه النواهي، ويذكر الدكتور منصف المحواشي بأن تفسير دوركايم راجع إلى " ما ستعتبره الجماعة مقدّسًا، تفصله في نظامها الثقافي وتبعده عن المدنّس بجملة من الممنوعات والمحرّمات، وتحميه بجملة من الموانع والشعائر. فالطقوس الدينية تتمثّل "في مجموع القواعد [والممنوعات] التي يتّخذها الإنسان وتتخذها الجماعات في تعاملها وتصرّفها

1– سعد عبود سمار، مرجع نفسه، ص 17 و 18

2– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ط1، دار المعارف، القاهرة، ص 118

مع ما تعده مقدّسا"[1]، ويفسر أيضا الدكتور أحمد محمد زغب، بأن الإنسان يسعى إلى أن يضفي على حياته القداسة أو يربط كل أفعاله بالعالم القدسي، فالعالم الحقيقي بالنسبة للمؤمن هو مقدس؛ وكل ما عداه عدم وعماء(chaos). ولذلك فالدنيوي غير المقدس هو عند غير المدينين أو الملحدين، أما عند المتدينين فهو عالم غير معترف به، و" المدنس هو تحلل الطبيعي للأشياء أو تعطيل طبيعة الروح، وعليه فإن المدنس في الإسلام يعني خللاً في النظام بعبارة أخرى إزالة الطهارة التي هي صفة من صفات المقدس المانح للحياة وهذا يعني أن المدنس هو ضرر للحياة، لذا فالمدنس هو المحرمّ بمعنى المحظور، مقابل المقدس المحرمّ بمعنى المعظّم، والدنيوي هو المجال الذي تلتقي ضمنه وتحته كل الحدود، أي أنه حاضر بحدود متحركة داخل المقدس والمدنس"[2].

4. الحرية:

4. 1. لغةً: الحرية في اللغة العربية نقيض العبودية، والحُرّ ضدّ العبد، لذا يقال حرّره أي أعتقه، وفي لسان ابن منظور" الحرُّ بالضم نقيض العبد والجمع أحرار وحِرار، والحُرّة نقيض الأَمَة والجمع حَرائر، وتحرير الرقبة عتقها"[3].

وقال بن فارس " الحرية من الحاء والراء ولها أصلان فالأول، ما خالف العبودية وبرئ من العيب والنقص، والثاني خِلافٌ للبَرْد"4، والحُرُّ عند العرب: هو أشرفهم، و" الحرّية عند تصريفها في اللسان العربي تنبئ عن معاني كثيرة ترجع إلى معنى الخلوص والتحرر من القيود، وعدم إكراه أو الضغط على إرادة الإنسان، وتعني الشرف والكرم واستقلال الإرادة"[5].

---

1 − Durkheim, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, 1912, éd P.U.F. « Quadrige », 1979, p. 50.

2−عبد الناصر سلطان محسن، المفهوم الوجودي للمقدس والمدنس في الإسلام (دراسة تحليلية)، مجلة: *GJAT | JUNE 2014 | VOL 4 ISSUE 1 | 117، ماليزيا.*

3 − ابن منظور، لسان العرب، محمد بن مكرم، دار الحديث، م 5، القاهرة، 2003.

4− معجم مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، تحقيق عبد السلام هارون ، طبعة اتحاد العرب، المادة(ح ر ر)، 2002، ص6 و7 .

5 − القيم بين الإسلام والغرب، دراسة تأصيلية مقارنة، مانع بن محمد بن علي المانع، الرياض، دار الفضيلة، ط1، 2005، ص90 و ص 91.

وجاء في قاموس أكسفورد، أن الحرية تعني فيما تعنيه " الحرية والتحرّر، ولها علاقة بشرف المواطنة، وحرية التجول، ومعنى ثاني هو رفع التكلفة وعدم التحفظ، وانعدام الشَكّليّات"[1]، وفي المعجم الفلسفي " الحرية بوجه عام هي حال الكائن الحي الذي لا يخضع لقهر أو غلبة، ويفعل طبقا لطبيعته وإرادته، وتصدقُ على الكائنات الحيّة جميعُها من نبات وحيوان وإنسان"[2].

وجاء في معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع " في اللغة الإنجليزية لدينا كلمتان تدل على الحرية (Freedom) المشتقة من الإنجليزية القديمة(fréodom)، والكلمة الثانية(liberty)، المشتقة بدورها من اللاتينية(Libertas)، والمعنى الأول للكلمة أوسع من الثاني، ويستعمل Freedom في السياق الفلسفي والأخلاقي، أما liberty، فيتردد ويكثر استعماله في السياقات القانونية والسياسية"[3].

4. 2 اصطلاحاً: منّذ وجود الإنّسان، والحريّة تأخذ حيّزًا كبيرًا ومساحات شاسعة من تفكير وقلق العقل البشري واهتماماته، يربط أرسطو الحرية بالاختيار فيقول "الاختيار ليس عن المعرفة وحدها، بل أيضاً عن الإرادة...، والاختيار اجتماع العقل والإرادة معاً، بينما الحرية عند سقراط تعني فعل الأفضل، وهذا يفترض معرفة ما هو الأحسن، فاتخذت الحرية معنى التصميم الأخلاقي وفقاً لمعايير الخير، وأمّا عند أفلاطون، فتعني الحرية وجود الخير، والخير هو الفضيلة، والخير محّض، ويُراد لذاته، ولا يحتاج إلى شيء آخر، والحرّ هو من يتوجه فعله نحو الخير"[4].

كان من السهل تعريف الحرية في مقابل العبودية، حيث كانت الجمهوريات القديمة ترى من حقها التصرف في كل صغيرة وكبيرة لدى الأفراد، بدعوى المصلحة في تنظيم شؤون رعيتها ماديا ومعنويا، لذلك تنتقل الحرية من مجرد كونها مبادئ، إلـى قوانين ومواثيق ملزمة، سواءً على مستوى القانون أو المجتمع أو الفكر، وجميع المجالات التي يمكن أن يصل مفهوم الحرية إليها، "وحتى الفلاسفة أقرّوا بنظام الحرية في مملكتهم بهذا الزّعم، بدعوى حفظ النظام بالالتزام

1– قاموس أكسفورد، إنجليزي عربي، منشورات جامعة أكسفورد، 2013، ص 472.

2– المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1982، ص71.

3– طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، لبنان مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2010، ص292.

4–عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، مؤسسة عربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1984 ، ص 45.

والعزم، فلما قامت الدولة الحديثة وتطورت، قُيِّدت الحرية الفردية بنوع من الاستبداد الاجتماعي، يفوق ما خطر ببال أشد الفلاسفة الأقدمين تعصُباً للنظام، ولا رجاء في كبح هذه النزعة، إلا إذا أقيم في وجهها وازع قوي من الشعور الأدبي"[1].

4. 3 الحرية في الدين الإسلامي : عندما بدأت الشعوب تحترم هي ذاتها حرية الفرد، ولا تتعدى عليه، أو تقييده تحت أي مسوغة أو ذريعة، بدأ تاريخها في الإسلام، حينما ترك الله I، مطلق الحرية للإنسان، في مقاصده العقائدية واختيار ديانته، ولقد حظيت الحرية بمعاني واشتقاق لمعناها من السنة النبوية ومن القرآن الكريم حظا وفيرا، كقوله I (وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لآمَنَ مَن فِي الأَرْضِ كُلُّهُمْ جَمِيعًا، أَفَأَنتَ تُكْرِهُ النَّاسَ حتىَّ يَكُونُوا مُؤْمِنِينَ) [2]، وقال (الْحُرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ والأنثى بالأنثى)[3]، فالله قادر لو شاء لجعل كل الناس مؤمنين، ولكنه لم يشأ، بل ترك مطلق الحرية للإنسان، ليكون قادرا على الاختيار دون تقييد، وهو في ذاك أو ذاك، يصدر اختيار الإنسان عن مسؤولية كاملة، ومن الحديث النبوي في مثل قوله ρ (كُلُّ النَّاسِ يَغْدُو، فَبَائِع نَفْسُهُ فموبقها أَوْ مُعْتِقُها)[4].

وقاعدة أخرى تقول يسّروا ولا تعسّروا، وعلى أساس التوازن في كل شيء كان اليُسر نقيض العُسر من جهة ونقيض التفريط من جهة ثانية، كما أنّ دلالتها اللغوية والمعنوية في الأصل ليست مقصورة فقط على الحرية في مقابل الرق، وإنما كان يطلق العرب الحرية على معاني الكرم والرجولة، فالنص الإسلامي رسم معالم الحرية للإنسان، وفي تحديد مسؤوليته عن كل عمل يقوم به ويختاره عن عقل وإرادة واستطاعة، " أعطيت للإنسان الحرية ليكون متحملا نتيجة فعله واختياره، وأعطيت له الحرية ليكون الاختيار متمما وفق شروط، ولو كان الأمر غير ذلك لما كان هناك جزاء، أما الحرية التي تذهب بالمعاني إلى حدود اللاّممكن، فهي مبالغة

1– جون ستيوارت ميل، الحرية، ترجمة طه السباعي، ط1، مصر، مكتبة الشعب، 1922، ص44.

2 – سورة يونس، الآية 99.

3 – سورة البقرة، الآية 178.

4 – حديث شريف، رواه مسلم، باب وجوب الطهارة للصلاة (556).

وشطط وتلاعب بالألفاظ، لا أكثر ولا أقلّ، حينما تفتقد الجمل لأساس الاستقامة العلمية والتركيبية والمعنوية، بين الاستطاعة وما فوق الاستطاعة، أو بين الممكن واللاّممكن"[1].

4. 4 الحرية في الفكر العربي المعاصر: في الفكر العربي يُعرف الطهطاوي الحرية على أنها " رخصة العمل المباح من دون مانع غير مباح، ويتصف كل فرد في مملكته بأنه حرّ بدون مضايقة ولا إكراه في الترحال، وأن يتصرف في نفسه وشغله كما يشاء، إلا ما يمنعه الشرع والسياسة، التي تستدعيه المملكة العادلة التي يعيش فيها، ولا يُجبَرُ على نفّيه ولا يُحّجر عليه أو يعاقب، إلا بحكم شرعي وسياسي مطابق لبلده، وأن لا يُكّتم رأيه في شيء، شريطة أن لا يخلو ما يقوله أو يكتبه بقوانين بلده"[2]، أما مع عبد الحميد ابن باديس فيرى " أنّ حق الإنسان في الحرية كحقه في الحياة، فمقدار ما عنده من الحياة هو مقدار ما عنده من الحرية، لأن الحرية قاعدة، تُرقّـِي النوع الإنساني ومِعّراجه للسعادة، ولذلك تُعدّها الأمم التي أدركت سرّ النجاح، من أنفس حقوق الإنسان"[3].

5.4 الحرية عند الفلاسفة وعلماء الاجتماع: في القاموس الفلسفي " الحرية هي خاصة الموجود، الخالص من القيود، والعامل بإرادته أو طبيعته، والحر ضد العبد، والحر الكريم، والخالص من الشوائب، والحر من الأشياء أفضلها ومن القول والفعل أحسنه"[4]، وفي المعاجم الفلسفية وجدنا أن كلمة الحرية تحتمل من المعاني ما لا حصر له، بحيث يكون من المستحيل تقبل تعريف واحد،" فهذا أندريه لالاند 'André Lalande' مثلا ينسب إلى الحرية ما يزيد عن ستة أو سبعة معاني، فتارة ينصّ على معناها السياسي والاجتماعي، ثم يشير إلى معناها النفسي والخلقي، كما يورد معاني أخرى بعضها يتصل بالعلم، وبعضها الآخر يتصل بالميتافيزيقيا"[5]، فحين يرى شارل مونتيسكيو 'Charles Montesquieu'، أن " الحرية هي الحق في ما يسمح به القانون والمواطن، الذي يبيح لنفسه ما لا يبيحه القانون، ولن يتمتع بالحرية لأن باقي

1–حورية يونس الخطيب، الإسلام ومفهوم الحرية، قبرص، دار الملتقى للنشر، ط1، 1993، ص 47.

2– محمد عمارة، الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي، ط 1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، 2010، ص 473.

3 – سليم ناصر بركات، مفهوم الحرية في الفكر العربي المعاصر، دار دمشق، سوريا، ط02، 1985 ، ص 27.

4– سليم ناصر بركات، مفهوم الحرية في الفكر العربي المعاصر، ص 30.

5– المرجع نفسه، ص 33.

المواطنين سيكون لهم نفس القوة"[1]، وقد تكون القوة فيما يعنيه الامتيازات والأجور المادية والمكافآت ووجوه النفوذ الأخرى التي سوف يحرم منها، ويعرفها هارولد لاسكي ' Harold Laski ' في كتابه الحرية في الدولة الحديثة، قائلاً " أنا أعني بالحرية انعدام أية قيود، على وجود تلك الظروف الاجتماعية التي تمثل في المدينة الحديثة الضمانات الضرورية للسعادة الفردية "[2].

لقي مفهوم الحرية عند جون ستيوارت ميل John Stuart Mill (1806-1873)، اهتماماً بالغاً في الحرية، من جانب حرية الفكر والمناقشة، فيقول :" إنّ النطاق المناسب للحرية الإنسانية، هو حرية الضمير في أشمل معانيها، وحرية الفكر والشعور وحرية الرأي والوجدان المطلقة، في كل الموضوعات سواء أكانت عملية أم تأملية أم أخلاقية أم لاهوتية"[3]، فهو يرى أن صلاح حرية المجتمع تأتي من المناقشة الحرة لتصفية الأفكار المطروحة، لأن التاريخ أثبت أنه في أي جيل سابق، قد تكون فكرة مـا، في مرتبة اليقين، ثم يتضح للجيل الثاني أنها أصبحت غير معقولة، أو بمعنى اللامعقولية على حد تعبيره، أما كارل جاسبرس Karl Jaspers (1883-1969)، فيرى من تظافر الناس وتفاعلهم مع بعضهم البعض وتواصلهم في عالم أصيل هو الحرية الكاملة " بقدر ما تكون حريتي بقدر ما يكون وجودي، وذاتي لا تكون ذاتية أصيلة إلا إذا انفتحت على غيرها من الذوات الأصيلة"[4].

الفيلسوف هيغيل Friedrich Hegel يضع الحرية كبداية للتاريخ، " الحرية هي العنصر المكون لمفهوم الإنسان، وأنّ الوعي بهذه الحقيقة قد عمل عبر التاريخ كغريزة مدة قرون وقرون، حققت تلك الغريزة تغيرات عظيمة، وإنّ القول إنّ الإنسان حرّ بطبعه لا يعني بمقتضى كيانه الملموس، بل يعني بمقتضى ما تعنيه وبمفهومه"[5]، بمعنى جعلها فكرة تترسخ في الذهن وبأنها غير واقعية، أما 'ماركس 'Karl Marx ' ، يضع الحرية في عدم رضوخ الإنسان لقوى الطبيعة الخفية أو الاجتماعية المفروضة عليه قسراً،" إن الحرية هي وعي بالضرورة، سواء أكان طبيعياً أو اجتماعياً، والحرية الفعلية لدى الماركسيين لن تتحقق إلا بتحرر الفرد من

1 – كريم يوسف أحمد، الحريات العامة في الأنظمة السياسية المعاصرة، مصر، منشأة المعارف، 1987، ص 27.

2– هارولد لاسكي، الحرية في الدولة الحديثة، أحمد رضوان عز الدين، ط2، باريس، 1978، ص27.

3– عيسى بيرم، الحريات العامة وحقوق الإنسان بين النص والواقع، دار المنهل اللبناني، بيروت،1998 ، ص 1 و 11

4– زهير الخويلدي، المسؤولية بين إكراهات القانون ومستلزمات الحرية، مجلة الأزمنة الحديثة، عدد5 ، 2012 ، ص9.

5– هيغل، دروس في الفلسفة، ترجمة إمام عبد الفتاح، منشورات غاليمار، باريس، الجزء الثاني، 1990، ص 63.

الاستغلال والقضاء على الدولة الطبقية، لأن تلك الحقوق والحريات ليست إلا امتيازات للطبقة التي يجب القضاء عليها"[1]، أما الفيلسوف 'سبينوزا Spinoza (1632-1677)'، فيرى، في فلسفته أنّ الحرية ترفض أن تلتقي مع الخطاب الديني الكهنوتي، الذي يتلاعب بكرامة الإنسان وحقه في الحرية من أجل أطماع الكنيسة، " يرى سبينوزا أن المحكوم بقوانين لا يختار الطاعة طوعًا، بمحض إرادته، فحين يستمر في مزاولة حقوقه داخل الفضاء المؤسساتي، لوعيه مدى نفعها له، وأن ردّ الفعل من استخدام القوة والعنف لا يرتبط بالحالة الطبيعية، بل بالنظام السياسي الذي أحاط الدولة بهالة من القدسية وتحولت إلى سلطة قمعية، تمنع إرادة الشعب في التغيير والتعبير عن ذاتها، وأن الجسم السياسي للدولة لن يضمن استمراره، إلا إذا احترم قواعد اللعبة السياسية، التي مفادها أن السيادة للجماعة"[2].

5. التعبير الفني وحرية إبداء الرأي:

يقصد به" التعبير باللغة المدونة أو بالقول وهو التعبير بالكلام أو بالإشارات وهي حركات جسدية تعبيرية، تُمكن من معرفة نفسية الغير، وأيّا كانت وسيلة التعبير فإن هذا الأخير قد يكون صريحًا أو ضمنيًا حسب درجة الغموض أو الوضوح في الوسائل التعبيرية"[3]، كما " تعتبر حرية التعبير مبدأ مزدوج، دولي ودستوري قابل للاعتماد من قبل جميع المجتمعات وتحقيق هذا المبدأ يجب أن يكون في دولة قائمة على القانون"[4]؛ لذلك تتفاعل أشكال التعبير في الكتابة اللغوية وأساليبه الفنية، من منطلق حرية إبداء الرأي ويتعاضد أيضاً في كثير من الأحيان مع حرية الصحافة والإعلام، وبمفهومها المباشر، تعني حق التصريح والتعبير عن الأفكار المخالفة لرأي الطرف الآخر دون مضايقة، فمنها ما يجري مثلا في أنشطة الحق في حرية الفكر والوجدان والدين أو الفلسفية للشخص أو أعماله التعليمية أو ما يقوم به نطقا أو كتابة أو رسما (التعبير الفني التشكيلي)، بغض النظر عن الوسيلة المعتمدة، " فلكل إنسان الحق في حرية الفكر والتعبير. ويشمل هذا الحق حريته في البحث عن مختلف أنواع المعلومات والأفكار

1- رشيدة العام، الحرية في المذهب الاشتراكي والاجتماعي، مجلة العلوم الإنسانية، ع 10، 2006، ص160.

2- رحال عباسية، الحرية والسلطة السياسية في فلسفة سينوزا، مذكرة ماجستير، كلية العلوم الاجتماعية ، قسم الفلسفة، جامعة وهران، 2014، ص 128.

3- سفيان بن حميدة، حرية الرأي والتعبير: قراءة في المفهوم ، المجلة العربية لحقوق الانسان، الجزائر، العدد 04، 1997، ص 10.

4-عبد الله بوقفة، تطبيق قواعد القانون الدولي في النظام القانوني للدولة، **دار الهدى، الجزائر، 2012، ص 638 و639.**

وتلقيها ونقلها إلى الآخرين، دونما اعتبار للحدود، سواء شفاها أو كتابة أو طباعة أو في قالب فني أو بأية وسيلة يختارها"[1]، شريطة إقامة توازن بين حق الأفراد في ممارسة هذه الحريات والمصلحة العامة للمجتمع، الذي أصبح مؤشرًا ومطلبًا إنسانيًا، يصاحب عملية قياس تقدم حريات الأفراد في دول العالم، والصفة الدالة لوجود مبدأ الشورى والديمقراطية في العالم.

أما التعبير الفني فيعرفه البسيوني " بأنه التحريفات المحسوسة التي تبرز وتؤكد وتبالغ في بعض المعالم لتفصح عن الانفعال الذي هو المحرك الأول للتعبير"[2]، ويعرف عبد الغاني الشال " التعبير الفني، هو تعبير عن النفس بكل ما يحددها من حرية الحركة الدؤوب، وبكل ما يسعها من رخصة الانطلاق الفسيح التلقائي الواسع الجنبات عن الذات..، فهو ترجمة للفكرة التي تتفاعل مع الفنان، ويحاول إظهارها للوجود وتحويلها إلى عبارة، أو لون، أو شكل، أو حركة، أو نغم موسيقي أو غير ذلك"[3]، فهو تحويل أي نشاط إلى فعل تعبيري بثوب من المعاني الحديثة، حينما يتجلى فعل التعبير إلى الخارج بالانفعالات ويضم إليه خبرات سابقة والعمل على تطوير تلك الطاقات وتوصيلها إلى مرحلة الاكتمال، وهو ما يراه جون ديوي، بأن يبقى التعبير إلى جوارها ويدفعها لتتخذ صورا لا تزول بمجرد وقوع الحدث، " فقد يجيئ انهمار الدمع فيحقق لصاحبه الراحة النفسية أو قد يتسبب الانفجار العصبي في فتح هياج باطني، باعتباره تعبير عن الذات، لكن حيث لا يكون هناك أي تنظيم للظروف الموضوعية أو حيث لا يكون ثمة تشكيل للعناصر المادية في صور مجسمة فإنه لا يمكن أن يكون هناك تعبير فني"[4].

1- حرية الفكر والوجدان والدين والتعبير وتكوين الجمعيات والتجمع، دليل بشأن حقوق الإنسان خاص بالقضاة والمدعين العامين والمحامين، بعض الحقوق الرئيسية الأخرى: المادة 13 من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، الفقرة 01، الفصل الثاني عشر، ب. ت، ص 482.

2- محمود البسيوني، مصطلحات التربية الفنية :**عربي/إنجليزي-إنجليزي/عربي، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص 95.**

3- الشال عبد الغني النبوي، مصطلحات في الفن والتربية الفنية، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1984، ص70 و ص 151.

4-جون ديوي، الفن خبرة، تر زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص 107.

الفصل الأول

تطور الحركة التشكيلية الجزائرية وعلاقة الفن بالمجتمع الجزائري

- **بواكير الإشعاع الفني بالجزائر.**
- **النوادي والجمعيات الثقافية والفنية بالجزائر.**
- **مراحل الفن التشكيلي الجزائري أثناء الاحتلال**
- **الصلة بين ممارسة الفن التشكيلي وثقافة المجتمع الجزائري**
- **المرجعية الفكرية والمضامين الثقافية في اللوحة التشكيلية الجزائرية**

المبحث الأول بواكير الإشعاع الفني بالجزائر

يؤكد الكثير من الرحّالة والمؤرخين أن الشعب الجزائري مازال يتمتع، بملكات ذهنية وفكرية تؤهله لاستيعاب جميع الآداب والفنون والعلوم، ودليلنا على ذلك، أنه " من أهم إسهامات الجزائر القديمة في الثقافة الإنسانية، بدأ مع أولئك الطاسليون النيوليثيون، رواد النقش والنحت والتصوير وصناعة الآلات الموسيقية والعزف عليها والرقص على أنغامها، هذا عدا الحديث عن المستوى الرفيع الذي بلغوه في فن التصوير، الذي وصلوا إليه بدرجة الكمال، حيث أن عدداً هاماً من تلك الرسومات الصّخرية يعتبر أعمالاً فنيّة تامة"[1].

وقد أشاد المؤرخ 'أوكتاف هوداس Octave Houdas 1840-1916'، اهتمام الجزائريين بعد ذلك في العصور المتطورة، وَلَـعُهم بفنون مجتمعهم كالموسيقى والرقص والرسم والأدب، إذ صرّح في القرن الثامن عشر بأن " الجزائريين بخيالهم المتّقد، وذكائهم المتفتح لهم استعدادات هائلة للفنون، خاصة منها الموسيقى والرسم، وستعرف الجزائر في وقت قصير تطورا مذهلاً في هذه الفنون التي لا تحتاج إلى كثير من التفكير والدراسات التطبيقية، كما هو الحال بالنسبة للنحت والعمران، وهذا النّزوع في رؤية الأشياء من خلال الخيال، تظهر في كل أعمال الجزائريين، وحدود الخيال لديهم لا متناهية، حتى أنه يصعب على الشخص الهادئ والمتزن، فهم الأفكار الأصيلة المبتكرة التي تنبع من أذهان الجزائريين"[2].

وهذا راجع لتأكّده ببراعة المواهب الفنية عند الجزائريين، إذ لم يقتصر عند الذّوق الفني، بل امتدّ إلى إبداعات ميدانية أخرى " كمسرحية «نزاهة المشتّاق وغصَّة العشّاق في مدينة طريّاق في العراق»، للكاتب الجزائري 'أبراهام دانينيوس Abraham Daninos 1797-1872'، ذي الأصول اليهودية، والتي ألّفها في سنة 1847، الموجودة بالمعهد الوطني للّغات والحضارات الشرقية بباريس تحت رقم 2482"[3]، والتي استهلّ فيها البداية، بعبارة "هذا شرح حكاية هذا الكتاب...-وانتهى بعبارة- تـمّ كتاب نزاهة المشتاق وهذا آخر ما تيسّر لنا من تأليفه، والحمد لله رب العالمين"[4]، وهي نفس السنة

1- العربي عقون، المجتمع والثقافة في الشمال الأفريقي القديم: نظرة موجزة في إسهامات الجزائر في الحضارة الإنسانية، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسنطينة، العدد 43، جوان 2015، ص 26 و 27.

2- Octave Houdas, Ethnographie de l'Algérie, Leclerc Edition ,Paris, 1886, p114.

3- صالح لمباركية، دراسات في المسرح : المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص 1972، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر 2005، ص 29.

4- مخلوف بوكروح، أبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصَّة المشتاق في مدينة طرياق في العراق، أول نص مسرحي حديث تأليفاً وطباعةً، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2003، ص 69.

1847 التي عرَّب فيها مارون النقاش رائد المسرح العربي، مسرحية «البخيل» لموليير وقدَّمها على مسارح بيروت، لكن تلك المسرحية الجزائرية، تبقى أول كتابة وطباعَة لأول نصٍّ مسرحي جزائري في العالم العربي.

وقد بدا ذلك التأثر في أعمال "الباحث البريطاني 'فيليب سادجروف'، الذي اكتشفها وترجمها، فعُدّت بالنسبة إليه أقدم مسرحية عربية معاصرة"[1]، وقد نبّه الدكتور مباركي بوعلام على أن " لا محمد يوسف نَجَـمّ، ويعقوب لانـدو، وعلي الراعي، ولا حتى تمارا ألكسندرو بونيتسفا، وحتى كتابات سعد الدين ورشيد بن شنب، ومذكرات علالو، ومحيي الدين باشطارزي، كلهم، لم يشيروا إلى هذه المرجعية، وبأنه يمكن القول أن **تـا**ريخ بداية المسرح الجزائري، تعود إلى فترة العشرينيات، مادام هذا النصّ المسرحي المطبوع سنة 1847، يشكل البداية الحقيقية للمسرح الجزائري حسب الباحث البريطاني فيليب سادجروف"[2].

يعلّل مخلوف بوكروح، بأن التجربة المسرحية عالميًا وُلدت ونشأت مرتبطة بالعرض في غياب النصّ، فيقول" فيما يتعلّق بمسرحية أبراهام دنينوس، فَنُـذَكّر مرةً أخرى عدم تعرّض الدراسات العربية والأجنبية لهذه المسرحية، إذ تشير معظم الدراسات أنّ البدايات الأولى للمسرح الجزائري، ارتبطت بالعرض، أي أن الممارسة تكون بالاعتماد في غالب الأحيان على نصوص محلية، ولم تعتمد على النصوص المنشورة، أو على التراث المسرحي الأوروبي، فقد كانت العروض الجزائرية تعتمد على ما يمكن أن أُطلق عليه 'النصوص الوظيفية'، التي كانت تُكتب لتقدّم فوق الركح، ولم يكن الغرض من كتابتها للنشر، ومن هنا تُشكّل مسرحية 'دنينوس' حدثًا هاماً باعتبارها أول مسرحية عربية مطبوعة"[3].

ثم إن النص المسرحي راهَنَ على تحويله إلى عرض على الخشبة، وهذا ما جعل النقاد يختلفون في أصل جنس فن المسرح أكان أدبًا أم لا؟ ولكننا نرى أن 'ابن تميم'، قد خَلُص لحلّ الإشكالية بالقول" إن المسرح ضربٌ من الأدب عند تناوله بكونه نصًـا، وضربٌ من الفنـون عند تناوله بكونه عرضـًا"[4]، بمعنى أن النص الأدبي حين يكون مطبوعًا صادر عن مرسل واحد، وهو مؤلف

1- مخلوف بوكروح، المرجع نفسه، ص 23 و 24.

2- مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، العدد 21، يوليو 2016، ص 09.

3- مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص 47 و48.

4- ابن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية : دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 8.

المسرحية، يرتكز في تكوينه على قواعد الجنس الأدبي المسرحي، وحين تتحول المسرحية إلى رسالة تلتقي فيها جميع أنواع الفنون بشفراتها وعفويتها وفنتازيتها، وجميع التعديلات الجزئية، حتى تحقق نسبة خالصة وعالية من الإبداع الفني على خشبة المسرح، تُصبح فنًا.

1. الفنون في عهد الجزائر العثمانية

الدارس لهذا الجانب في العهد العثماني لا يجد القدر الثري، بقدر ما يجد أن التعليم والإنجاز الثقافي بصفة عامة ارتبط بالعائلات والمؤسسات الخيرية،" تَمَثّلَ في وجود تعليم عربي إسلامي يقوم أساسًا على الدراسة الدينية والأدبية وقليل من الدراسة العلمية "[1]، وقد قامت بهذا الدور " الزوايا والمساجد المنتشرة في المدن العريقة خاصة تلمسان وندرومة ومعسكر وبجاية ومازونة والجزائر العاصمة وقسنطينة والمدية وغرداية.. "[2]، أما التعليم الحـيّ، الذي يعني رِقّة الثقافة والتعمّق في المسائل وتكوين الرأي المستقل،" أو بما يمكن تسميته بالتعليم العالي، يُوَحِّد نظام التعليم ويحافظ على مستواه، ويحفظ قدرًا معينًا من أساليب اللّغة والذّوق الأدبي العام، فقد خلّت منه الجزائر العثمانية، غير أن دروس جوامعها الكبيرة كانت تُضاهي، بل قد تفوق أحيانًا دروس الجامع الأموي والحرمين الشريفين"[3]، وهي شهادات وحقائق فنّدت ادعاءات ومزاعم أن الشعب الجزائري، كان أُمّياً متخلفاً قبل الاحتلال.

لكن إذا كان للأتراك سلبيات كثيرة خلال سيطرتهم على الأرض العربية، أهمها الجفاف الفكري، فهذا راجع إلى انشغالهم بالحروب وهَوَسِهم بتوسّع الخلافة والبحث عن الاستقرار السياسي والدفاع عن الحدود وجمع الضرائب، كما أن هذا لا يعني عدم وجود أحداث إيجابية يمكن الوقوف عندها، كإيقافهم للزّحف الإسباني على دول الشمال الإفريقي، ولتصحيح بعض الادعاءات " فإن الجزائر تعتبر البلد العربي الإسلامي الوحيد، الذي لم ينّضوِ تحت حكم الدولة العثمانية بالقوة العسكرية، بل جاء بُناءً على طلب النجدة من سكان الجزائر لإخراج الإسبان،-ثم هاته بتلك- إذ طلبت الدولة العثمانية بإلحاق الجزائر لتصبح ملحقة وتابعة لها، بعدما تأزم الوضع السياسي والعسكري في

1- حلوش عبد القادر، سياسة فرنسا تعليمية في جزائر، ط1، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر، 2010، ص27.

2- إبراهيم مهديد، القطاع الوهراني ما بين 1850-1919، دراسة حول المجتمع الجزائري، الثقافة والهوية الوطنية، دار الأديب، وهران ، 2006، ص71.

3- لزغم فوزية، الإجازات العلمية لعلماء الجزائر العثمانية: 1518-1830، طبعة خاصة صادرة عن المكتبة الجزائرية للدراسات التاريخية، الجزائر، 2011، ص 64 و 65 .

وجه 'خير الدين'، إثر مقتل أخيه 'عروج'، أثناء خوضه معارك طاحنة بالغرب الجزائري لإخراج الإسبان"[1].

زيادة على وجود الرابط الديني المشترك، وهو إنجاز لمصالح وعرفان مشترك، فإن الجانب الفني التشكيلي، كان ضئيلاً محصورًا في المنمنمات والتشكيلات الحروفية للخط العربي، التي ساعدت الفنانين الجزائريين بالاقتباس منها، لا سيما تلك التي بقيت مُزينة على الدكّاكين وواجهات المحلات، واستطاعوا أن يعطوها اللمّسة الأصيلة، " بانزياح تشكيلي جزائري، ترك بصمته موضوعيًا وفنياً، وفسح المجال أمام إبداع الفنانين الجزائريين، اللذين أعطوا انطباعًا مفاده أن شتّى العلاقات المعرفية للفن، من تعلم و موهبة و تلقين، والتوفيق بينهم هي محاولة صعبة المنال، لكنّها مُمْكِنة، حينما يكون صاحبها يَعِي حدود التقليد والتأثر بالغير، ويكتسب موهبة التجديد والتحديث، وقدرة استنطاق التراث المحلي، مستلهمًا ماضي حضارة بلده المتنوع ثقافيًا، ومنطلقات مَنْ سَبَقَهُ[2]، من العثمانيين وغيرهم، من منظور تشكيلي جديد، كما نجد "الزليج والبلاط التركي التي زخرفت به المباني الجزائرية كضريح سيدي عبد الرحمان وغيره، على الأسلوب القديم لمدينة أزنيك ومدينة كوتاهية، وأنواع أخرى تركية صنعت إحداها في آسيا الصغرى وأخرى في تونس وأوروبا"[3].

أما الفن المعماري التركي فقد تميز في فترة الحكم العثماني بالجزائر، بكثرة البنايات للضرائح والمساجد، ورغم التفنّن في تزيينها وتشييدها من قبل الحرفيّين والصنّاع، إلا أنها لم تكن بدعوى الجمالية والإنشائية التي تستحق الإبهار والدهشة لذلك، " لم تظهر العمارة في دول المغرب العربي، بتلك العظمة التي كانت سائدة في تركيا، وهذا يدل على أن المعماري في هذه البلاد، لم يُولي اهتمامًا بالغًا لهذا العنصر، ليس من باب القصور(بمعنى التقصير)، ولكن هاته الدول لم تعايش حضارات اهتمت بالمعمار مثل التي عرفتها سوريا وإيران وغيرها، يدفعها إلى تقليدها ومجاراتها، وملوك دول المغرب العربي لم يعرفوا بالبذّخ والإسراف في الإنفاق كما هو شأن غيرهم من السلاطين"[4]، لذلك اتسمت البنايات بالبساطة، زيادة على ذلك فإن الجزائر، كانت خاضعة تحت حكم وسيطرة في هذه الفترة، بشكل أو آخر.

1- عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي: دراسة أثرية فنية، ط1، منشورات عويدات، بيروت، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1990، ص 12.

2-خالدي محمد وبن عزة أحمد، الانزياح في اللوحة التشكيلية الجزائرية بين الحربة و الالتزام، مجلة البدر، الجزائر، العدد 09، 2018، ص 1019.

3- عبد العزيز محمود لعرج، مرجع سابق، ص 351.

4- طرشاوي بلحاج، العمارة الإسلامية أصولها الفكرية ودلالاتها الثقافية والبيئية من خلال بعض النماذج، أطروحة الدكتوراه في الفنون، قسم الفنون الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2007/2006، ص 136

عرفت الساحة الفنية بعض تقنيات فن تجليد الكتب واستخدام التذهيب والتطريز، سواء من حيث التقنية والخامة أو الزخرفة، وكثرة الصناع والحرفيين التي تنوعت من حسب الكلمات والمسميات " فصناع وحرفيو دول المغرب العثماني نسبت لهم تسمية (الشواشية) وهم صناع القلانس، و(البشماقية والبلاغجية) وهم صناع الأحذية و(القزادرية) وهو تبييض الأواني النحاسية، و(المقايسية) وهو صناع الأساور، والجشاقماجية أي صناع البنادق، و(السرّارة) صناع الأسرة، و(الخُرداجية) المشتغلين بالخردة، و(المقفالجية) صناع الأقفال، وغيرها من الصنائع"[1].

فيما يخص نقل المخطوطات والنسخ وتعلم الخط العثماني الذي جاء مع الخطاطين العثمانيين، فقد نال حظًا وافرًا سواء عند الخطاطين أو في الإنتاج التشكيلي، إضافة إلى فن الموسيقى والرقص وغيرها، فكل هذا التحصيل وإن كان بسيط أو عينة لأمثلة قليلة، إلا أنها قيم حاكّمة وأحد المؤشّرات والمؤثّرات الهامّة، التي تأثَر بها الفنان الجزائري، وأصبح من اليسير علينا تحليل وفهم لوحاته الفنية، في ضوء قيم ثقافية عثمانية، المرتبطة بثقافة المجتمع الجزائري، سوف تنعكس ونراها في لوحات الرّعيل الأول لدى الفنان التشكيلي الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي، أو مع الروّاد بعد الاستقلال.

2. النوادي والجمعيات الثقافية والفنية بالجزائر 1901-1947

استمر تدريس العلوم بصفة عامة منحصرًا في مختلف المساجد والزوايا، إلا أن الحالة العلمية قد لحقها ارتباك كبير من جرّاء وقائع الحروب العالمية، وأهوال الاحتلال وهجرة العلماء وتشتّت القُرى والقبائل في عهد الاستعمار، وقد بين لنا ذلك الكاتب أحمد توفيق المدني، هذا الوضع في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، كشاهد على العصر: " اشتدّ الضيق على المستوى العلمي وانحط من الناحية العربية انحطاطًا كبيرًا، وحلّت محلها المدارس الابتدائية الفرنسية التي لا تزال إلى اليوم قليلة جدًا، بحيث أنها لا تحتوي إلا نحو 60 ألفا من مجموع عدد الصبيان الذي هو نحو 750 ألفا تعليمًا، لاَ رِيح للّدين والعربية، فالحكومة لم تفكر في تعليم الصبيان إلا حوالي 1880م، فأسست المدارس الرسمية الثلاث بتلمسان والجزائر وقسنطينة"[2].

مع عصر النهضة واليقظة العربية بالجزائر، كان من دلائلها ظهور النوادي والجمعيات ذات الطابع الثقافي والفني فبرزت كإحدى وسائل الإصلاح والتغيير والتأثير، ظهرت بشكل مُلفت للنظر مع إصدار" قانون الجمعيات الصادر في 1901، الذي أعطى حق إنشاء الجمعيات للمجتمع المدني

1-ناصر الدين سعيدوني، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، رسالة 318، رقم 31، 2010، ص33.

2- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة العربية، الجزائر، 1931، ص 94

الجزائري، في التنظيم والتكوين بعد إلحاحه في المساواة"[1]، الأمر الذي جعل الجزائريين يستغلّونه في تكوين اتصالات سهلة، وتحتَ مَظّهرها الشّرعي، مكّنتهم من عقد الاجتماعات السرية، فالخلط بين العمل السياسي والثقافي في هاته الفترة كانت له مبرّرات "أهمها مغالطة الاستعمار الفرنسي واتخاذ الجانب الثقافي من قبل الجمعيات والنوادي، سِتارًا واقياً يحميها من قمع واضطهاد المستعمر لها، والحيلولة دون حلّـها ومتابعتها والتنّكيل بأعضائها والمشرفين عليها"[2]، وإضافة إلى اقتناعهم بضرورة التخلّي عن المقاومة المسلّحة وإيمانًا منهم بالنّضال السياسي والثقافي، كحلّ بديل لمُواجهة المخطّطات الاستعمارية وسياستها التعسفية، " لجأ المثقفون الجزائريون إلى ممارسة العديد من النشاطات الاجتماعية والثقافية، بهدف المعارضة والتصدّي لقوانين الحكومة الفرنسية، بُغّية إحداث تغيير في حياة الجزائريين"[3].

أ. الجمعيات والنوادي بين اختلاف التوجه وتوحيد الأهداف

يجب التفرقة بين نوعين من الجمعيات والنوادي الثقافية، فهناك نوع تابع للحركة الوطنية الجزائرية أياً كان مشربها، وهذه النوادي أنشئت بجهود الجزائريين، وهناك نوادي أخرى يشرف عليها ويديرها الاحتلال، ولكلا النوعين رسالة وخطة، ولو أنه من الصعب تحديد أول نادي ظهر في الجزائر في فترة الاحتلال قبل الفترة المحددة إلا أنه "عسى أن يكون (نادي الترقي) بالعاصمة أول نادي أنشئ على النظام الحديث، الذي ساهم في احتضان الحركة الوطنية منذ 1927، وانعقدت فيه المؤتمرات وانبثقت منه فكرة تأسيس جمعية العلماء والمؤتمر الإسلامي ومشروع البصائر، وكان مّثَابَة للأدباء والشعراء، تُلقى فيه الخطب الحماسية والقصائد الرائعة والأبحاث الهامة، ولو أن نادي صالح باي بقسنطينة قد سبق نادي الترقي، إلا أنه لم يكن يُجاري النهضة الجديدة فتخلّف عن القافلة الشعبية"[4].

انتشرت نوادي كثيرة في أنحاء الجزائر لا سيما في الفترة الزمنية المحددة أعلاه، وأغلبها قدمت خدمة جليلة للأدب والفن العربي التوعوي والإرشادي؛ فقد كانوا يقومون بتأليف الفرق الموسيقية والتمثيلية للروايات العربية المترجمة، أما الجمعيات فحملت هي الأخرى رسالة ضخمة، من تهذيب وتوعية وانقسمت هي الأخرى إلى فرعين، فرع اهتم بالإصلاح ونشر الثقافة وأعمال الخير،

1 –حلوش عبد القادر، سياسة فرنسا تعليمية في جزائر ، مرجع سابق، ص 223

2 –عمار هلال، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة (1830–1962)، ط02، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2016، ص 258 و 259

3–أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1900–1930، ج2، ط4، دار غرب إسلامي ، بيروت 1992، ص 133

4– أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط05، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007، ص 116.

وفرع ثاني خدم الآداب والفنون، إلا أن الوضع والحالة التي مرّت بها الجزائر، حتّم على أغلبية الجمعيات أن تكون من الفرع الأول، والسبب يرجع -كما يقول المؤرخ سعد الله- إلى أن الحاجة كانت ملحّة لنجدة الشعب الجزائري أخلاقيًا وبدنيًا، أكثر من حاجته إلى النجدة في ترقية الذوق ودور الوجدان.

ثم إنّ المبدعون لما هو (جميل) كانوا قلّة محدودة، وبالتالي فإن الأحداث السياسية والظروف الاجتماعية كثيراً ما أثرت في مدى قدرة المتذوقين الأقلاّء للآداب والفنون على استخلاص الجميل من بين العناصر التي تتداخل عند اكتشاف ما هو جميل والإحساس به، وتحقيقها كان لا يزال خياليًا في وسط الجمهور الجزائري، وهذا ما سبّب لدى الفنانين التشكيلين الجزائريين، نوع من الحياة على هامش الواقع.

ولكن هذا لم يمنع تلك النوادي من شقّ طريقها والتحدث عن نفسها بصيغة تخصصية، طُبقت على مراحل مختلفة، فتمّ الاستفادة منها فيما بعد للتعرف على بداية تاريخ الفن التشكيلي الجزائري، " ففي سنة 1936، كما يذكر أبو القاسم سعد الله ، قد تألّفت جمعية (إخوان الأدب) في وهران برئاسة الشاعر محمد سعيد الزاهري، وفي سطيف (جمعية السعادة) لإحياء فن التمثيل العربي، وفي قسنطينة (جمعية محبّي الفن) التي كان كاتبها الفنان محمد النجار، و(جمعية المزهر للموسيقى) وكان مديرها أحمد رضا حوحو، وقد كان الرابط بينهم المتعة الروحية التي تغذّى بها الشعب الجزائري، في أيامه الحالكّة"[1].

لذلك راجت الجمعيات الإصلاحية والخيرية أكثر منها في مجال الثقافة والفنون، وما ذكرناه هنا، ليس وضع سرد إحصائي دقيق كامل عنها، وإنما أخذنا عينات بارزة للإعطاء نبذة للقارئ وتعبيد طريق المراجع أمام الباحث.

إن الباحث في البيئة الثقافية للجزائر المعاصرة كما يقول عمار هلال، ما عليه إلا أن يرجع لعقد الثلاثينات الفارطة وهو العقد الذي يبرهن لنا بدون شك على إثبات الهوية الثقافية العربية الإسلامية للجزائر، وذلك بانتشار النوادي الثقافية العربية في كامل مناطق الوطن، " والملاحظ أننا خلال عقد الثلاثينيات، لم نجد سوى النوادي ذات الطابع العربي الإسلامي، حتى تلك التي كان يشرف عليها ويسيرها جزائريون مثقفون أو متعلمون بغير اللغة الوطنية، وبالتالي فقضية اللغة المستعملة

1-أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج08 (1830-1954)، طبعة خاصة(تلمسان عاصمة الثقافة)، عالم المعرفة، الجزائر، 2011، ص 351

آنذاك لم تشكل حاجزًا أمام توحيد الرؤية الثقافية ومن ثم توحيد الجهود لدحّر الاستعمار الفرنسي"[1]، وفي موضع آخر يقول " إنه حتى فيديرالية المسلمين الجزائريين المنتخبين نفسها، لم تعط للنوادي الثقافية غير الصبغة العربية الإسلامية، ولم ترَ تناقضًا بين عروبيتها وإسلامها واللغة التي تستعملها في حياتها اليومية، فكل ذلك يذوب في بوتقة واحدة هي جـزائـريـتها"[2].

من هذه الجمعيات والنوادي في الفترة الموسومة بالفترة (1901-1947)، " نادي الشبان المسلمون ونادي الشبيبة الإسلامية بتلمسان ونادي الاتحاد بمليانة ونادي الحياة بالقرارة ونادي السلام بتيزي وزو، وغيرها"[3]، و " تواصل تأسيس النوادي الثقافية بمدينة تلمسان في سنوات العشرينات، أبرزها نادي الشبيبة الإسلامية في 1920 وجمعية أحباب الكُتاب في 1927، التي ساعدت طلبة التعليم في تحسين مستواهم، إلى جانب تنظيم المسرحيات التي ترأّسها مجموعة من المعلمين وبعض المناضلين من أبناء المدينة"[4] ثم أُسّس في المدينة(تلمسان) نادٍ جديد سمي بنادي السعادة سنة 1930[5]، ثم " نادي كرات أغادير Boules Club D'agadir في عام 1951"[6] و" نادي الاتحاد التقدمي الذي تأسس في سنة 1932 وترأسه محمد بوعلي رفقة الفنان مصطفى بلخوجة، وهي جمعية ثقافية تعنى بالفن والموسيقى الأندلسية"[7]، كما توسعت اهتمامات فناني تلمسان إلى تأسيس نوادي فنية ورياضية نذكر منها " كتابات شعيب بن علي وأبو علي بن محمد الغوثي وجلول يلس والحفناوي أمقران، اللذين اهتموا بالشعر الملحون والشعر الغنائي بصفة عامة، والذي مهّد الطريق لتأسيس جمعيات موسيقية، أهمها الجوق الموسيقي للشيخ العربي بن صاري سنة 1929، والذي يعتبر خزّان تراثي هام خاصة الموسيقى الأندلسية بتلمسان أثناء الفترة الاستعمارية"[8]، وغيرها من النوادي والجمعيات الثقافية التي تعتبر من أهم الفعاليات التي حرّكت المشهد الثقافي المحلّي منذ مطلع القرن العشرين.

1- عمار هلال، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة (1830-1962)، ط02، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2016، ص 261.

2- عمار هلال، مرجع نفسه، ص 262.

3- أحمد صاري، شخصيات وقضايا من تاريخ الجزائر المعاصر، المطبعة العربية، الجزائر،004 ، ص1.

4 -خالد مرزوق، المختار بن عامر، المسيرة : الحركة الإصلاحية بتلمسان آثار ومواقف 1907-1931-1956، طبعة خاصة، دار زمورة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص 70 و 71

5- أحمد توفيق المدني، حياة كفاح، ج2، دار البصائر، الجزائر، 2009، ص 122 و124.

6 A.M.T : R2, 280-1951

7- أحمد توفيق المدني، حياة كفاح، ج2، مرجع نفسه، ص 154

8- أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي، ج05، ص 316.

إلى جانب جمعيات ثقافية جزائرية اعتنت بالفنون وما جاورها لإشاعة الهوية الثقافية الوطنية " كالرّشدية بالجزائر في 1902، التي كانت لها محاضرات في الأدب والقانون والتعريف ببعض مجالات الفنـون أهمها محاضرة عن 'الفن العربي'، التي ألقاها 'شارل دي جلان' باللغة الفرنسية"[1]، إلا أن المؤرخ أبا القاسم سعد الله يوضح أن الجمعية الرشيدية وجمعية التوفيقية المؤلفتين من قدماء تلاميذ المدرسة الفرنسية، لم تكن تابعة للحركات التحررية، و" نستطيع أن نفهم بسهولة أن هاتين الجمعيتين تنتميان إلى السلطة الحاكمة وتعملان بوحي منها، ولعل السبب أن السلطة قد رأت مقدار تعلّق الجزائريين بميراثهم والهمسات التي راحت ترتفع في كل مكان منتقدة ومستنكرة، فأوزعت إلى من دعا وعمل على تكوين هاتين الجمعيتين، التي عملت لخير الجزائر في الظاهر على الأقل"[2]، ويرى الأستاذ عمار هلال بأن عدد النوادي في الجزائر في الثلاثينيات، توزع بالشكل التالي "الشرق الجزائري 43 ناديا والوسط 15 ناديا وبالغرب 12 ناديا والجنوب 05 نوادي، ناهيك عن النوادي والجمعيات الغير مصرح بها"[3].

بالإضافة إلى ظهور الصحف والمجلات التي أنشأها الجزائريون، مثلما يعددها سعد الله، مجلة 'هنـا الجزائر' الصادرة عن مؤسسة الإذاعة والتلفزة الفرنسية، تحت رئاسة الشاعر 'الطاهر البوشوشي' ورئيس تحرّيرها الأخضر السائحي، ونخبة من المثقفين، أُسِّسَت لنشر العلوم والآداب والفنون، دون المجال السياسي، وهي التي كانت تنشر للفنان محمد راسم لوحاته الفنية، واقتصرت مجالاتها في شؤون الحضارة الإسلامية وأعلام الأدب العربي، كأخبار وترجمات جبران خليل جبران، عبد القادر المازني، وميخائيل نعيمة وغيرهم، كما تناولت المواضيع الثقافية والرياضية والفنّية وإذاعة المسرحيات والموسيقى والحفلات الغنائية وأخبار السينما.

استمرت هذه النوادي إلى غاية 1948، الذي يُعد بداية المنعرج نحو النضال المسلح كحلّ بديل بعدما ضيقت عليهم الحكومة الفرنسية، وأوقفت نشاطهم منتظرة نتائج الحرب العالمية الثانية، في المقابل توالت الاستجابة العفوية لنداء الثورة، مختلف شرائح المجتمع الجزائري، عندما استنفذت هذه النوادي كل الحلول وأدركت بأن لا جدوى من النضال الثقافي، سوى أن " يحزموا الأمر على الوقوف بجانب القضية السياسية والاجتماعية والفنية، والانتقال من التأييد الداخلي إلى التعبير الخارجي عن هذا الموقف، بكل ما ينتجه الأديب أو الفنان من آثار، وتكون هذه الآثار محصلاً لمعاناة صاحبها

1- أبو القاسم سعد الله، مرجع نفسه، ص 140

2- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط05، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007، ص 118.

3- عمار هلال، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصر 1830-1962، مرجع سابق، ص 261.

ولإحساسه العميق بواجب الكفاح والمشاركة الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام"[1]، وهو تعريف صارخ وواضح في علاقة الفن الملتزم بقضية الاستقلال.

ب. المسرح

عرفت الجزائر في هذه الفترات ميلاد الحركات الفنية "كالمسرح الجزائري عند زيارة بعض الفرق المصرية للجزائر في البداية، ثم جاءت فرق أخرى بقيادة جورج أبيض عام 1918 م، وهناك من يرجع نشأة المسرح الجزائري إلى نشاط الأمير خالد• في فرنسا، خلال حضوره بعض المسرحيات سنة 1910م، واحتكاكه بجورج أبيض الذي أعطاه ثلاث مسرحيات وشجّعه على تأسيس الجمعيات المسرحية مثل :الجمعية المسرحية بالمدية، وفرقة المسرحية بالعاصمة برئاسة قدور بن محي الدين الحلوي وغيرها"[2]، دون أن ننسى مساهمة " محمد رضا المنصلي في كتابته وإخراجه لمسرحية 'في سبيل الوطن'، والتي عرضت في 22 ديسمبر 1922 باللغة العربية"[3].

بغض النظر عن المحاولات المسرحية التي سبقتها والتي تلتها باللغة العامية التي استقطبت عامة الشعب، في إطار الفرجة الفنية والفلكلور الشعبي، مع علي سلالي الملقب بعلالو، في مسرحية جحا في أواخر العشرينيات، بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوروبي، الذي حاول أن يُنَمّط الجمهور الجزائري، ويجعله متأثرا ومقلدًا لهذا المسرح، كما نجد مساهمة "محي الدين باش تارزي، بأول إرسال إذاعي مسرحي في أبريل سنة 1939، والتي أذيعت على أمواج إذاعة الجزائر، بمشاركة مصطفى كاتب، الذي لم يكن يتجاوز العشرون سنة، في مسرحية 'الطبيب السقلي'، مما مكّنه من خوض تجربة تكوين فرقة مسرحية سمّاها 'المسرح الجزائري'، مع علال المحب وحَوَات شعبان الملقب بسيد علي فرناندیل إلى غاية 1947"[4].

هذا ما فتح الشهية أمام نخبة من فناني المسرح لمقارعة أبواب المسرح مع إنتاج " أول عرض مسرحي للأستاذ مصطفى كاتب، وبتصميم سينوغرافي لحسن الشافعي، بعنوان 'الجزائر تسير' في سنة

1- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص 31

• الأمير خالد 1875-1936، هو حفيد الأمير عبد القادر وابن الهاشمي درس بدمشق موطن رأسه ثم انتقل إلى فرنسا للدراسة ثم تخرج من المدرسة العسكرية وشارك في التجنيد الفرنسي في الحرب العالمية الأولى ، ثم تفرغ للعمل السياسي وشغل عدة مناصب بالجزائر مما أقلق السلطات الفرنسية وقامت بنفيه إلى مصر، كما اعتمد في نضاله على الخطب والصحافة .

2- أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، ج2، المرجع السابق ص 136.

3- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ط1، دار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ص 23.

4- عبد القادر بن دعماش، الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958-1962، ترجمة أحمد فضيل، منشورات أنترسيني، 2007، ص 39.

1957، بالمهرجان العالمي للشباب بمدينة موسكو، وهي نفس السنة التي عُزِف فيها النشيد الوطني بتونس من طرف الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وفي 24 ماي 1958، تم عرض أول مسرحية بتونس تحت عنوان 'نحو النور'، بأكثر إعدادية والتزام، لتكشف للرأي العام معركة الجزائر التحرّرية، وتعرض فيما بعد في كل من طرابلس والصين ويوغوسلافيا، كما هو مبين في الصور الموثقة والمرفقة[1].

إنّ الثورة تتكئ على ركائز ووسائط تساعدها وتكفل لها التغيير المأمول ومن بينها " المسرح بوصفه فنًا جماهيريًا تعبويًا يمكنه أن يحرّض على الثورة لينشر أفكارها ومبادئها وأهدافها ويستشرف مستقبلها، ويحرض على درء الفساد والخراب المصحوب بعواصف هوجاء تطال الشعوب في كينونتها وكرامتها ومقدّساتها"[2]، وإن ولادة المسرح الثوري الجزائري، لم تكن اعتباطية لتنمية ذوق الجمهور المسرحي أو استدعتها الأهواء، ولم يتأسّس انطلاقًا من تأثره بالمسرح الفرنسي الذي استقدم عدة فرق مسرحية، وهو ما جعل تلك النخب تتّخذ موقف المقاطعة، وليس من خلال الاحتكاك واندماج الثقافة المحلية والثقافة الدخيلة، بل من منطلق الصراع بين المُستعمِر والمستَعمَر والمحافظة على التراث الجزائري، وتفاعل مع تلك النوادي والجمعيات والحركات التحرّرية الجزائرية.

إن الهدف من فن المسرح الثوري الجزائري، كان الكفاح ومقاومة الاستعمار، وهو فن ملتزم يقول عنه 'عبد الحليم رايس' " إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارًا للكفاح، لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم، يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرحًا شعبيًا يعيش في حالة حرب، ونترجم عبره واقع الشعب الجزائري، ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، في هذه المرحلة من الكفاح الوطني"[3].

ليس المقصود بالمسرح الملتزم خلوّه من الدعابة والفكاهة، فقد حملت بعض المشاهد في المسرحيات العربية الصّرامة والفكاهة في عمل لا يتوقع المتلقي الجزائري أن يلفي رؤيتها من قبل، وهو ما أشارت إليه الدكتورة جميلة زقاي، بأن " الاستعانة برفع الملابس الداخلية، دلالة على الراية البيضاء، بمعنى سلبية الدول الضعيفة وعُرِيّها أمام القوى العظمى، أو كقراءة الفاتحة على روح القرارات الدولية، للاستهزاء بهاته القرارات"[4]، مع العلم أنها مغامرة تعبيرية ليست بسهلة، فهي

1- عبد القادر بن دعماش، مرجع سابق، ص 09، 12 و13.

2- عمر نقرش، مسرح الثورة وثورة المسرح، مجلة فنون، المملكة الأردنية الهامشية، ع 32، 2011، ص 40.

3-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر: دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى ، عيم مليلة، 2005، ص37.

4-جميلة مصطفى الزقاي، المسرح الجزائري والثورات العربية مخادنة ومحاكاة افتراضية، مجلة كتابات ثورية، العدد الثالث، وهران، جوان 2015، ص 217 و218.

تتطلب الاحترافية في الإخراج والأداء، إذ لا يجعل تأثير هذه الرسائل ممكنًا، إلا السعي إلى تضخيم هذه العيوب، وإبرازها بطريقة كاريكاتورية درامية، ملفتة للانتباه ومقدّمة لإبراز الهدف المتوخى من المسرحية، لتعليم الناس وتبصيرهم بقضايا وطنهم وإيقاظ مشاعرهم.

مجموعة من الصور (رقم 1) التذكارية لفرقة المسرح الجزائري/ المصدر [1]

ج. السينما

الحديث عن بداية الإخراج السينمائي في الدول العربية في نشأتها والتأسيس الأولي، انطلق " بغية خلق نوع من السينما تكون تابعة للتصورات الفنية للبلد المستعمر، تحتكم في ظل التبعية الكولونيالية، وفعل التغلغل الاستعماري في البنيات العامة للمجتمع وفي ضمنها البنية الثقافية للمجتمع العربي"[2]، وطالما أن السينما تُكمّل باقي الفنون التشكيلية من عمارة ورسم ونحت، والفنون الإيقاعية من موسيقى ورقص وشعر، وتضُمّها إليها لتصبح الفن السابع، كأقوى الأسلحة الفكرية على المتلقي، تستلب العقول بالإثارة والتشويق والتأثير، وكونها نشأت نشأةً فرنسيّة، كعنصر سلبي تتلاعب بالعقول وتزيف الواقع بالمبالغة في سرد الحقائق، فلن تكون المجابهة سهلة وفي صالح خصّم تستعمره فرنسا، لذلك انطلق مشروع السينما الجزائرية بفكر العمل الجماعي وإمكانيات بسيطة وآلات متواضعة، من أجل قضية ورسالة محدّدة، وطبيعي " أنّ النّضال الذي تشنّه هذه الدول لنيل الاستقلال الوطني، سوف يصادف عقبات بقدر سيطرت الطبقة المهيمنة على شبكات الاتصال خارجيًا أو داخليًا، وهو ما انتقل إلى صراع في الاتصال الثقافي، ولا مراء في أن الضرّر الأكبر هو ما لحِق بإفريقيا ومحاولة الحطّ من

1 عبد القادر بن دعماش، مرجع سابق، صفحة نفسها.

2مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة الأثر الاشتراكي في حركة تحرّر وطني، دار فارابي، بيروت، ط3، 1980،ص264.

قيمها الثقافية، الذي نهض على مشاعر العنصرية وتخليد الاستغلال أو الاستعمار الأجنبي لها، الذي لا يستند إلى أسس علمية"[1].

صور (رقم 2) من الفيلم' وجوه محجّبة أرواح مُغّلقة'

المصدر https://picclick.fr/VISAGES-VOILES-AMES-CLOSES-Alg%C3%A9rie-Arabe-Toussaint-Colonial-153455851526.html#&gid=1&pid=1

حاولت فرنسا أن توظف السينما لمصلحتها وتفتخر بغلبتها " في إظهار البطل في الفيلم إما مُغامرًا أوروبيًا أو قائدًا عسكريًا فرنسيًا، أما الشخصية الجزائرية فظهرت على أنها ساذجة وعلى درجة مضحكة من الغباء مثل فيلم 'المسلم المضحك' أو 'علي يَنْفَخّ في الزّيت'، وفيلم 'وجوه محجّبة أرواح مُغّلقة Visages Voilé Âmes Closes'، وهو أكثر الأعمال تشويها للشخصية الجزائرية، عبر شخصية 'القايد' المُحبّ للمَلذّات والقصّص الغرّامية، وإظهاره متعاونًا مع المستعمر، بتقديم زوجاته للمحتل، والترميز هنا بالمرأة يشير إلى الأرض والهُوية [2] والذي تم " في سنة 1921، من إخراج هونري روسل Henry Roussel وبمشاركة كل من الممثلين Emmy Lynn Gustav و Bogaert Albert و Bras Pierre و Alice Daltour و Irène Medori Field و Marcel Sabel– الصورة 2 "[3].

هذا ما زاد الجزائريين عزمًا وإصرارًا إلى إيجاد بديل فني آخر، يمكّنها من خلق حافز ثوري لدى الشعب، تولد عنه " ميلاد السينما الجزائرية أثناء تنظيم فرق جيش التحرير الجزائري للثورة

1- هربرت شيلر، الاتصال والهيمنة الثقافية، ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص96 و 115.

2- Abdelghani Megherbi, Les Algériens Au Miroir Du Cinéma Colonial, Contribution A La Sociologie De La Décolonialisation, Edition S.N.E.D, 1982,P 77et 78.

[3] www.ebay.fr/itm/VISAGES-VOILES-AMES-CLOSES-Algerie-Arabe-Toussaint-Colonial-DP-6-Photos-1921-/153455851526

الجزائرية، بإدارة سينمائية عسكرية، أنتجت العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية"[1]، لردّ الاعتبار وتوعية الشعب وإظهار الصورة الحقيقية للمستدمر وأطماعه للعالم، فتم عقد " اتفاق بين عبّان رمضان ورونيه فوتييه، سنة 1957، على أن يتم بموجبه إنشاء أول مدرسة سينمائية جزائرية، بولاية تبسة أطلق عليها اسم فرقة فريد"[2]، تكلّل بعده إنتاج الفيلم الشهير" الجزائر تحترق L'Algérie en flammes، بين عام 1957 و 1958، بالتعاون مع شركة R.D.A، بجمهورية ألمانيا الديمقراطية آنذاك"[3]، ثم تلتّه أفلام ثورية أخرى مثل" 'لاجئون' في سنة 1958، و'ساقية سيدي يوسف' لبيير كليمون، تُوجت بإنتاج أول فيلم جزائري مُطَوّل، ويتم عرضه على الأمم المتحدة، بعنوان 'جزائرنا'، لحمينة وجمال شندرلي والدكتور شولي، لاطلاع الرأي العام عما كان يجري في الجزائر.

بالرغم من التجربة المتواضعة للعمل الفني السينمائي الذي لم يكن هدفه وسيلة فنية تعبيرية أو صناعة سينمائية، إلا أن هذا الإشعّاع الفني في جميع أحواله على غرار المجالات الفنية الأخرى، التي أوردناها بصورة موجزة، جاءت لإظهار النواة الأولى التي بدأت تتشكل فيها الثقافة الفنية لدى مختلف الفنانين، والأواصر المشتركة التي جمعتهم مع شعبهم، وتبيان دور الفن الملتزم كفن إنساني يهتم بالقضايا الإنسانية والوطنية، ويطالب بحرية التعبير من أجل حرية الاستقلال.

ما يمكن الإشارة إليه عند هذا الحد أن هاته الأفلام جاءت عكس الأفلام الجزائرية في الألفية الثالثة التي شارك في إنتاجها الكُتّاب أو المخرجين، أو قامت برعايتها قاعات وإستوديوهات الإنتاج الغربي المشترك، والتي تظهر في جزئياتها، لقطات للعلاقات الجنسية والوقوع في المحظور قبل الزواج وخارج إطاره الشرعي، التي رآها بعض النقاد والجمهور أنها سافرة، لا تتناغم مع واقع وحقيقة المجتمع الجزائري المحافظ، وهو ما ذهب إليه الكاتب والدكتور أيمن الجندي، بأنه من الطبيعي أن يتقاطع الفن والأدب مع الجنس باعتباره نشاطًا إنسانيًا طبيعيًا، ولكن ينبغي تناوله بشرطين: أولهما ألا يكون الوصف في حدّ ذاته مثيرًا والشرط الثاني أن تكون النهاية أخلاقية، بمعنى أن تكون نهاية النموذج الأخلاقي السيئ سيئة، يدفع القارئ إلى تجنب مصير مماثل، ولا تشجع على محاكاة الأخطاء، فإذا تحقق هذان الشرطان كانت القصة أخلاقية حتى لو كان محورها شاب ساذج مسوق بالشهوة تستدرجه غانية لعوب، أو زوجة تعاشر عشيقها.

1–عبد القادر التلمساني، فنون السينما، مجلس أعلى للثقافة، الهيئة عامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة،2001، ص 137.

2 -Lotfi Meherzi, Op Cit ,p 62.

3 -Cinéma, production cinématographique ,1957-1973, ministère de l'information et de la culture/service des arts audio-visuels/p 12.

ويضرب لنا الكاتب والناقد الصحفي أيمن الجندي مثالاً عن تعجبه من براعة نجيب محفوظ في مثل هذه المواضع قائلا " لا زلت مبهورًا بتلك الفقرة الاستثنائية لنجيب محفوظ في روايته 'الطريق'، حين وصف العلاقة الجنسية بالتالي: « وتحقق حلم الجنون في دوامة من الذهول! وانصهر التأمل في وقّدة طاغيّة، وسبّحت موجة من النّار في الظلمة الدامسة»: انظروا إلى تلك الجزّالة التي أوجزت ما حدث دون أي وصف مثير، فالنص يخلو تمامًا من أي عبارات مثيرة للغرائز، وإنما اكتفى بالتلميح الذى يغنى عن التصريح.

د. الموسيقى والرياضة : أما في المجال الموسيقي والرياضي، بوصفها مجالاً فنيًا، فيعتبر النشاط الجمعوي في هذه الفترات عامل أساسي والمنظم للأنشطة الرياضية الجزائرية والذي حفّز على بناء الفكر والبدن وانتشار الوعي بين جميع أفراد المجتمع الجزائري، وقد نشطت هذه الحركات الثقافية والفنية بظهور" جمعية ‘هلال الرياضة’ في سنة 1936 مع محمد إسطنبولي وفي سنة 1940 الفرقة التمثيلية الموسيقية تحت اسم فرقة رضا باي"[1]، للموسيقي أحمد العربي الملقب بالشيخ حسيسن 1920-1959، والطاهر بن أحمد 1933.

ما يلفت للانتباه أن الممارسة الرياضية للجزائريين كانت مقتصرة على كرة القدم والعدو والدراجات والملاكمة، أما سواها فقد كانت مخصصة للمعمرين، وقد كان يغلب الجمعيات الوطنية في تسميتها إضافة كلمة 'الإسلامية'، لتمييزها عن الجمعيات الفرنسية وإبراز الطابع الإسلامي في ثقافة المجتمع الجزائري، وزيادة حشد الشعب نحو تشجيع أصحابها " فقد حملت الجمعيات كلمة 'الإسلامية دلالة على الهوية الوطنية للأهالي وكتمييز عن الجمعية الإسرائيلية الموجودة قبل تاريخ 1927/01/18"[2].

3. النوادي الفنية وإنشاء مدارس الفنون التشكيلية

أ. نوادي الفنون

تضافرت الجهود في تأسيس نوادي الفنون الجميلة التي شكّلت نواة الحياة الأدبية والفكرية لجيل الرواد ومن بعدهم الفنانين التشكيليين في فترة الاستقلال وما بعدها، " كنادي برج بوعريريج في 25 سبتمبر 1930، برئاسة زاوي إسماعيل وطاهر أبو الخروف نائبًا، ومصباح الزين كاتبًا عامًا، وابن حمادي مبروك نائبًا ملحقًا، والعربي ابن داود أمينًا للصندوق، والذي كان يحث شباب المنطقة في

1- صالح لمباركية (2005)، مرجع سابق، ص 08

2-كمال بيرم، ظهور الجمعيات والنوادي ودورهم بالمسيلة 1900- 1954، المجلة التاريخية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، العدد02، ماي 2017، ص 14.

مواده على تعلم الفنون والترحيب بالأعضاء، بنيّة جلب الفائدة للمجتمع، ونبذ أشكال الضياع والانحراف[1]، و" نادي صالح باي الذي تم تأسيسه في 1907 بقسنطينة، الذي كان عبارة عن مجمع لتعليم الدراسات الأدبية ومواصلة تعليم المسلمين وإحياء الفنون والصناعات المحلية وتعميم التعاون والتضامن"[2].

حملت بعض الزوايا على عاتقها مسؤولية تعليم قراءة وحفظ القرآن وتلقين بعض النذر من العلوم والفنون " كزاوية عبد الرحمان اليلولي، فبالإضافة إلى تعليم المادة الأساسية المتمثلة في القرآن، كان بها جهابذة في مختلف العلوم والفنون الأهلية، يتعلمون بها بعض الأعمال الحرفية[3]، كما عمدت " وزارة الحرب الفرنسية إلى فتح مكتبات عسكرية على مستوى كل موقع، تحتوي على أربعمائة كتاب في الفنون الجميلة والآداب والعلوم، ومن النوع الذي يُتَلَذّذ بمطالعته"[4]، خاصة الضباط في الدراسات التاريخية والاجتماعية، " كالمكتبة المدرسية بتلمسان والتي كان مقرها في مدرسة البنات بشارع دي فاز De Fez"[5]، وما يمكن ملاحظته أن سائر المكتبات التي أنشأتها فرنسا كانت تهدف من ورائها، التأثير الثقافي واللغوي على من يتردّد عليها، بينما خلت منها المخطوطات العربية التي كانت موجودة من العهد العثماني، والتي هُرّبَت إلى المكتبات الفرنسية ومتاحفها، المتواجدة اليوم بأراضيها، وعموما كانت هذه النوادي في المجال الفني قليلة بالمقارنة مع النوادي الأخرى.

ب. المدارس الفنية

يرجع بداية تشييد بعض المدارس الفنية إلى كونها إما متاحف في أول الأمر، أو تم تحويلها من مدرسة أنشئت تمهيدًا لتغيير فضاء الأحوال الشخصية المتأصل في أعماق المجتمع الجزائري، وتعويضه بفضاء يتماشى مع المنظور الاستعماري، كمتحف تلمسان حاليًا، أو باعتبارها مباني حكومية كمتحف وهران أو دار عبد اللطيف، الذي يرجع أصله إلى قصر في العهد العثماني، بغية تخصيصها لمُجمّعات فنّية تعنى بتدريس الفن وبتجميع آثار الحضارات، التي كانت موجودة في الجزائر، ومن بقايا التحف الفنية المختلفة للعصر العثماني، وما صنعته الأيادي الجزائرية، " ونظرًا للعديد الكبير من التحف التي كانت تصل إليها من حين لآخر، كان لزاماً البحث عن مقر آخر للحفاظ عليها، وصل الأمر إلى تحويل المستشفى القديم بوهران في 05 مارس 1885، إلى متحف ثم انتقل إلى

1- جريدة النجاح، العدد 1038/28، سبتمبر 1930.

2- شارل روبير أجرون، الجزائريون المسلمون وفرنسا، ج5 ، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007، ص 710.

3- صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشاطها، دار البراق، بيروت، ص 465.

4- شارل أندري.ج، تاريخ الجزائر المعاصرة: الغزو وبدايات الاستعمار، ج1، دار الأمة، 2013، ص114.

5-Bibliothèque Pédagogique de la circonscription de Tlemcen, catalogue, Algérie, 1902, P : 05.

مدرسة سيد الهواري العتيق، وهو ما استعطف أهالي السكان وشجعهم على إثرائه بالتبرعات والهبات التي لها علاقة بالتراث"[1].

كانت البداية في الجزائر العاصمة، عند" تأسيس مدرسة الرسم في حي القصبة في العاصمة الجزائرية، التي افتتحت باسم المدرسة الحرة للرسم يقوم عليها أربعة فنانين في 1843، وكانت كل الأماكن الدراسية محجوزة للأوربيين وحدهم، وفي سنة 1880، تأسست كمنشئة شكلاً ومضمونًا"[2]، وتعتبر من أقدم مدارس الفنون في البلاد العربية، " وحملت اسم المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، إلا أنه في سنة 1901، نقلت المدرسة إلى بناية أكبر وأجمل على الواجهة البحرية للمدينة، وسمح القائمون عليها للجزائريين هذه المرّة بالانتساب إليها، فاعتمدوا نمطين للتدريس، أحدهما خاص بالأوروبيين، يتلقون فيه أصول الفن بوسائل راقية"[3]، على المستوى النظري والتطبيقي، " وآخر خاص بالجزائريين يتيح لهم إتقان الصناعات الحرفية بواسطة المدارس التطبيقية الصناعية وهي ثلاث مدارس بالجزائر وقسنطينة ووهران، والتعليم الصناعي العالي في 'الحراش' ينال المتخرج شهادة مهندس، كما أسست الإدارة مدارس بسيطة لحفظ الصناعة المحلية الجزائرية، ببلاد الجرجرة وبالعاصمة وتلمسان، حيث يتلقى الطلبة صناعة الزرابي والخزف والتطريز على الجلد والخياطة وغير ذلك، وقد أنشأت قسمًا جديدًا بالمدرسة التي أسمتها حديثًا، دار الصناع الأهالي، لتعليم النقوش العربية الأندلسية والخطوط الجميلة العربية"[4].

نضيف شهادة توفيق مدني الذي عايش تلك الفترة، لإثراء البحث على لسانه عن التخصصات بمدرسة 'دار الصناع الأهالي'، ".. وهي صناعة جميلة، كادت تندثر ولم يبقى من يباشرها اليوم إلا السيد عمر راسم، والسيد كشكول محمد، وهو الذي كلّفته الإدارة بتعليم في هذا القسم، فعساه أن يُلقّن تلاميذه أصول هذا الفنّ الجميل حتى لا يندثر وينعدم..، فالخط العربي كما قال المرحوم ناصر الدين إتيان ديني، هو آية من آيات الفن الزخرفي الجميل، هذا ويوجد بالجزائر مدرسة عليا للفنون المستطرفة كانت تابعة لوزارة المعارف الفرنسية، ثم أصبحت تحت نظر الوالي العام ورقابة الوزارة الفرنسية، وفيها أقسام عدّة للرسم والفنون الجميلة المختلفة، وهي من سوء الحظّ، لا تجد كذلك إقبالاً من المسلمين على دروسها النافعة المختلفة"[5].

1 -Bulletin Du Musée Zabana Ministère De La Culture 2014.

2-أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة العربية، الجزائر، 1931، ص 293

3-أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، مرجع سابق، ص 293

4-أحمد توفيق المدني، مرجع نفسه، ص 310

5- أحمد توفيق المدني، مرجع نفسه، ص 311.

عند نهاية المشوار التعليمي بهذه المدارس والمعاهد، يتخرج الأوروبيون برتبة فنان، والجزائريون بمستوى حرفي، كما كان في" المدرسة العليا للآداب التي تأسست في 1879، فرع للفنون الجميلة وحسب تقرير جونار، فإنه ضمّ ما بين 1904-1905، الفرنسيين البالغ عددهم 204، و18 جزائريين و18 أجانب، تمحورت المقرّرات الدراسية في علم التشريح والزخرفة وتاريخ الفن وعلم الآثار والهندسة المعمارية والنحت والتمثيل والرسم"[1]، وكان لها ثلاثة فروع: " في الجزائر العاصمة وفي وهران وفي قسنطينة، حيث أجرى الفرع الخاص بالجزائر حفريات في شرشال، أين تم اكتشاف تمثال هرقل ومسرح قديم، بإشراف السيد وايل waille، وأعمال ترميم في تيقزيرت بتوجيه من السيد آرماند Armand، أستاذ في كلية الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، أما في فرع وهران فكان الاهتمام بترميم المساجد أكثر من الدراسات الأثرية، منها ترميم مسجد الباي محمد الكبير بوهران، وبإعادة بناء السقوف المنهارة والمدرجات من مئذنته، واستبدال أجزاء من الطلاء والأرضية الداخلية، أما في تلمسان فأوكلت لها ترميم مسجد أبي الحسن، أما فرع قسنطينة فقد اهتم بترميم مسرح قالمة وبناء متحف بجانبه، مع مواصلة الحفريات بتوجيه من السيد جولي Joly"[2].

حسب أبي القسم سعد الله، فإنه " بعد نهاية الحرب العالمية الثانية أصبح الجميع سواسية في الدراسة والتخصص، بإحداث نظام جديد للتخصصات على النحو التالي: تخصص الفنون الجميلة، وتضم الرسم الزيتي والمائي على الخشب والقماش والزجاج والنحت، وتخصص الفنون الإسلامية: وتضم المنمنمات والخط العربي والزخرفة.. وتخصص الهندسة المعمارية،...وتخص المباني وفنون الديكور الداخلي والخارجي والبستنة، والتي عرفت إقبال الفنانين التشكيليين الجزائريين، وبعد الاستقلال أضيفت مواد جديدة منها، الفنون التخطيطية وتاريخ الفن وتاريخ الحضارة، وأصبحت الفنون المعمارية تدرس في مدرسة مستقلة، ثم تمّ تغير اسم المدرسة مرة أخرى في عام 1985، إلى المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة"[3].

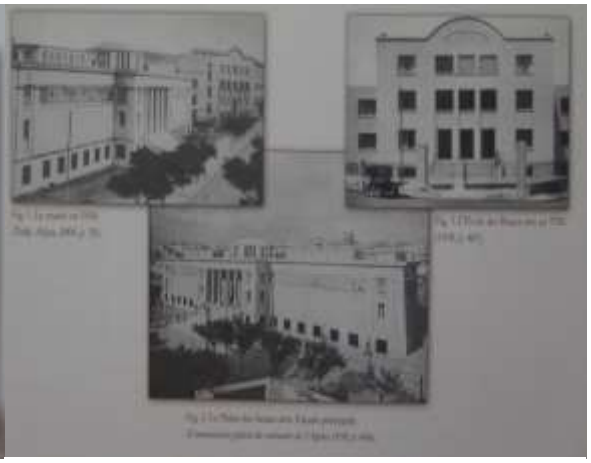
هذه المدارس كان تشيدها وإنشاؤها في بداية الأمر ليس على أساس مدارس مختصة مستقلة، وإنما عبارة عن قاعات ملحقة أو مراسم جمعيات لتعليم أصول التصوير على طريقة المدارس الفنية الغربية، ولتعليم أصول الموسيقى والرقص الكلاسيكي الغربي، ومدارس أخرى ملحقة لنفس الغرض، وقد تأسست مدارس أخرى عبر التراب الوطني في إطار السياسة الفرنسية الثقافية، فمثلا " في وهران

1- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 06، ص9

2 -Jonnart (M.C), Exposé de la situation générale de l'Algérie, Imprimeur Du Gouvernement Général, Alger, 1906, P 19-12.

3- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 06، مرجع سابق، ص 31.

تم تخصيص في سنة 1919 المبنى الحكومي حاليًا ثانوية 'باستور'، بقاعتين لتدريس الفنون"[1]، وفي "عام 1930 تم بناء المدرسة كمؤسسة مستقلة قائمة بذاتها، بالمُحاذاة مع متحف زبانة بجميع الورشات والمخابر وفتح التخصصات المختلفة في المجال الفني التشكيلي، كما هو موضح في الصور-3-"[2].



واجهات مختلفة لمدرسة الفنون الجميلة بوهران في 1930 ولمتحف زبانة
المصدر: زيارة لمتحف الفنون الجميلة بوهران

مدرسة الفنون الجميلة بوهران أثناء التشييد

4. فيلا عبد اللطيف 1906-1962

دار عبد اللطيف أو فيلا عبد اللطيف تُطلّ على خليج الجزائر، بُنِيت وسط الغابة القريبة من مركب رياض الفتح، والمكتبة الوطنية الجزائرية وكذا حديقة التجارب ببلدية الحامّة التابعة لدائرة حسين داي، على بعد كيلومترات قليلة من وسط مدينة الجزائر، وإن لم يكن عبد اللطيف بانيها، إلا أنها ارتبطت باسمه حيًا وميّتًا، لذلك "...تُنسب كما هو واضحٌ مِنَ الاسم إلى عائلة عبد اللّطيف التي اشتهرت في القرن 18، بالثروة والجاه والسِّياسة والأدب، وكان من هذه العائلة وزراء وقضاة. وقد خلّدها الشاعر أحمد بن عمّار في قطعة نثرية نادرة وقصيدة فريدة، وبناءً على وصفِ ابن عمّار فإنّ الفيلا كانت غارقة في الاخضرار الزُّمرُّدي، وكانت آيةً في الجمال والرّونق، وقد استقبلت ضُيوفها من الأدباء والسّياسيين حيث قضوا سهرة من سهرات القصور البغدادية والأندلسية"[3].

وتجدر الإشارة إلى أن " أقدم سنّد ملكية لها المسجل والمشهر في العقد العقاري لأملاك الدولة يعود منذ 1715، لعائلة القايد حسن، ثم انتقلت ملكيتها إلى العديد من الشخصيات البارزة، أبرزهم علي آغا، وعبد الطيف الذي اشتراها بألفي قطعة ذهبية، ثم سُلبت منه رغم إرسال عبد اللطيف لرسالتين إلى

1 Cristina Bartolome, Initiation A La Conservation Et Restauration Des Biens Culturels Mobiliers, Édit Restaurados Sin Fronteras , ARSF,2013 P9
2 Benammar Sidi Ikhlef, Musée Public National ZABANA: Origine Et Evolution, Edit Rafr 2014,P 36.
3- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج8- دار الغرب الإسلامي، 1998، ص 385.

الجيش الشعبي العام، ثم رسالة ثانية مؤثرة جدًّا إلى وزير الحرب الفرنسي مناشداً السلطات الفرنسية أن تعيدها إليه، ودون جدوى، صنّفت في 1922 كمعلم تراث تاريخي"[1].

ومن أبرز مُلاكها " محمد آغا، ثم الحاج محمد خوجة(وزير البحرية)، ثم زوجة الأمين العام للولاية، ثم سيدي أحمد عبد اللطيف الذي اشترى المنزل عام 1795، لتقوم الحكومة الفرنسية بمصادرتها وتحويلها إلى دار نقّاهة خاصة بمعطوبي الفيلق العسكري ما بين 1831-1834، وبعدها اشترتها الدولة الفرنسية في حوالي عام 1846، وبعد ذلك قام الناقد الفني والصحفي آرسان ألسكندر1859-1937 Arsène Alexandre، بصفته مفتش عام للمتاحف الفرنسية، بانتقاد الحكومة لعدم تخصيص مبنى للفنانين الفرنسيين المتواجدين بالجزائر، " ففي سنة 1906، قدّم ألكسندر تقريرًا في مجلة الأخبار عدد:ت.2/ك1/1906/الجزائر، تحت عنوان 'خواطر عن الفنون والصناعات الفنية في الجزائر'، قائلاً: إن دار عبد اللطيف الواقعة في أسفل المشتل الزراعي، هي قصر فخم مشرف على الانهيار وهو رائع رغم حالته المزرية، كما أنه يقع في مكان يسمح بالاستفادة من الشمس والطبيعة، فيما إذا قيـض له أن يكون مقرًا للفنانين يستفيدون من سطحه وساحته الداخلية، المزيّنة بالقيشاني الرائع والحدائق المحيطة به بلونها الأخضر الزمردي"[2]، فيتناول الفكرة على الفور" أمين متحف لوكسمبورغ في باريس ومؤسس جمعية الرسامين المستشرقين الفرنسيين' ليونس بنيديت 1859-1925 Léonce Bénédite'، ويأمر في سنة 1907، الحاكم العام للجزائر، تشارلز سيليستان جونارت1857-1927 Charles Célestin Jonnart، بتحويلها إلى مقر إقامة للفنانين الفرنسيين"[3].

صارت فيلا عبد اللطيف تمثل الفن التشكيلي الجزائري بأزاميل وأذواق الفنانين التشكيليين الفرنسيين، "إذ أصبحت قبلة للفنانين، لا يعتّب أبوابها إلا بعد إجراء المسابقة، كما خصّصت لهم منّحة سنوية قدّرت بـ125 ألف فرنك فرنسي ممنوحة من طرف الحاكم روجي ليونار 1898-1987 Roger Léonard، زيادة على الحرية المطلقة المخولة لهم، وتُحتكم إلى لجنة مكونة من رئيس متحف الجزائر جون آلازار 1887-1960 Jean Alazard، ومن الفنانين المقيمين داخلها، كما كانت تلقب بميديسي الجزائرية"[4]، نسبة إلى قصر ميديسي بمدينة فلورنسا الإيطالية.

1 Karim Ouldennebia Alias Al-Mecherfi, DAR –ABDELATIF : Une Histoire Pittoresque, Journal Bel-Abbes-Infos –Premier Journal Electronique De La Wilaya De SBA.N° 01/2014, le 07/04/2014, p 1et 2.

2- عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط 01، دار الكتاب العربي، دمشق، 1998، ص 129 و 130

3 Mansour Abrous, L'Annuaire artistique de l'Algérie 2002 (Vol. 5) - Un an ; 1 numéro, p55.

4 Élisabeth Cazenave, La Villa Abd-el-Tif Un Demi-siècle De Vie Artistique En Algérie, Association Les Abd-el-Tif, Paris, 1998, p 1 et 2.

صورة رقم 4: صورة نادرة للحاكم جونار Jonnard
أثناء افتتاح مدرسة دار الحديث
بتلمسان / المصدر[1].

صورة 5: لوحة للفنان المستشرق ألكسندر ريغوتارد Alexandre Rigotard(1871-1944)•، بعنوان خليج الجزائر منظر لفيلا عبد اللطيف' (Baie d'Alger vue de la villa Abd-Al-Tif)/ زيت على قماش 55/30سم، المصدر:www.pinterest.fr/pin/767863805186759435 /

1 Charles Janier, les medersas Algériennes de1850-1960, monographie écrite en juin 2010. pp 13.

• فنان مستشرق فرنسي تبع عائلته التي استقرت في الجزائر عام 1880، درس تحت هيبوليت دوبوا وجورج روشغروس في كلية الفنون الجميلة، وفي عام 1905 حصل على منحة دراسية من مدينة الجزائر العاصمة ومنحة من الحكومة العامة في عام 1913، ودرّس في مدرسة الفن الصناعي في الجزائر العاصمة، رسم المناظر الطبيعية الجزائرية.

أصبحت الجزائر بفضل دار عبد اللطيف، أرضاً مألوفة للفنانين والنحاتين الفرنسيين، وأكدت لهم الحياة الفكرية والفنية التي كانوا يطمحون إليها من خلال الإطلال على إفريقيا وحياة الشرق، وتمكينهم من المبيت وتنظيم معارض داخلها، مما خلق حياة أخوية بين الفنانين الفرنسيين، وروحًا تنافسية ساعدت على تشكيل ونمو الحركة التشكيلية، مما انعكس تأثيرها على الفنانين الجزائريين، بمثابة التحدي والتنافس والتأثر بأعمالهم.

" ومن أهم الرواد الأوائل الذين أقاموا في مركز عبد اللطيف 'ماكسيم نواري Maxim Noiré' الملقب بالفنان الجزائري مع لوحاته 'ولادة في الصحراء، و'أغنية الناي'، و'ياسمين الساحل'، ولوحته 'خليج الجزائر' التي حصل بها عام 1900 على جائزة الشرف، والفنان ليون كوفي Cauvy'، الذي أصبح التصوير الجزائري على يديه أكثر نزقاً وأكثر نهجية و'ليون كاري Carré'، الذي اكتشف الأناقة والدقة في الطبيعة الجزائرية، وشارل دوفرزنC.Dufresne-1876-1938'، الذي اكتشف نفسه في فيلا عبد اللطيف، والفنان بول دوبوا P.E.Dubois'، وأشهر لوحاته 'امرأة من الهقار'، الموجودة في متحف الجزائر، والفنان جان لونوا J.Launois ولوحته البارزة 'الشرقيات' عام 1930 ولوحة 'نساء من الجزائر'، ثم تعاقب عدد آخر أمثال بيير أوجين كليران P.E.Clairain'، والنحات مانيه دامبواز D'amboise في 1932، وفي العام التالي أوفد 'إميل بونو E.Bonneau'، وأندري همبورغ A.Hambourg' وأشهر لوحاته 'امرأة من فاس' الموجودة في متحف الجزائر، ولا بد من أن نذكر موفدين أمثال 'جوف Jouve'، وبيرسيه Bersier' والفنان الشهير جان أوجين J.Eugéne، والإخوة بوشو (ايتين وجان) وبواتيل Boitel وبروفست Pruvost، وأخيرًا جاكمان Jaquemin، وفينيسيان Venetien، وشور Schurr، وخاصة المصور والنحات نيفلت Nivelt، الذي أوفد إلى الفيلا في 1934 صاحب اللوحة 'الجزائر_امرأة من بني ونيف' عام 1935، والنحات جورج بيغه G.Biguet، الذي حصل على الجائزة الكبرى في 1924، على تمثاله المتوضئ العربي Débardeur Arabe، الموجود في متحف الجزائر، ولودفيك بينو L.Pineau، الذي يعتبر من أبرز النحاتين الموفدين إلى فيلا عبد اللطيف، ويحتفظ متحف الجزائر له بتمثال 'عربي في الصلاة'"[1].

هي أبرز الأسماء التي وثقها الباحث في مجال التاريخ الفني عفيف البهنسي، بالإضافة إلى فنانين آخرين ذهبوا بمحض إرادتهم وعاشوا في كنف هذا المعلم التاريخي والفني، والذين أطنب على

1- عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط 01، دار الكتاب العربي، دمشق، 1998، ص131،130، 132،133 بالتصرف.

ذكرهم الكاتب بارولان V.Barruland' في كتابه الجزائر والمصورون المستشرقون L'Algérie Et Les Peintre Orientaliste.

يبدو أن عطاء فيلا عبد اللطيف الفني لم يتوقف حتى بعد الاستقلال، فبعد خضوعها لعملية الترميم وإعادة التأهيل تم اكتشاف، معلم أثري آخر في الحوض المائي الموجود بداخلها، الذي ترجع تقنيته إلى القرن الثاني عشر الميلادي " فقد وجد بها، بئراً بطول 40 متراً ونظاماً هيدروليكياً للري للحدائق الواقعة أدناه، وهو نظام السقي الذي يشبه نظام 'الفقارة la foggara' وهي حركية انسيابية يتم عبور الماء بالتدفق من الأعلى إلى الأسفل، أين يتم إمداد وتصريف الماء من الحوض المسمى 'مسبح النساء'، المتواجد في الصحن المكشوف في الفيلا، والذي تغنى به الفنانين الذين مكثوا بالمكان"[1].

صورة 6: الحوض المائي بدار عبد اللطيف المسمى مسبح النساء

المصدر Dalila Kameche – Ouzidane

1 Dalila Kameche – Ouzidane, Les Eaux D'irrigation Des Jenan Et Haouch d'Alger (Xvie-Xixe Siècles), article publié par Laboratoire CDHTE-Cnam, École polytechnique d'architecture et d'urbanisme d'Alger, 2015, p3.

صورة 7: منظر داخلي من فيلا عبد اللطيف بعد ترميمه

المصدر:
http://www.algerie-focus.com/blog/2015/05/patrimoine-dar-abdeltif/

تخليد الشاعر أبي عباس بن عمار لفيلا عبد اللطيف

عرفت فيلا عبد اللطيف، بعد الاستقلال حالة من التدهور والإهمال، ليتم ترميمها بمشاريع حكومية في سنوات التسعينيات ثم بين عامي 2005 و2008، لتستعيد حياة ثانية في عهد "الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي"، التابعة لوزارة الثقافة، ولا زالت الفيلا صرحًا ثقافيًا يجتمع فيه الفن التشكيلي بعوالم الفنون الراقية، ومعلمًا لاستضافة مختلف شرائح الكُتاب والأدباء ومن مختلف الجنسيات.

وقد "خلّدها الشاعر 'أحمد بن عمار'• مع أواسط القرن السابع عشر، في رسالة نثرية نادرة، وصف فيها قصر عبد اللطيف بالجزائر وصفًا دقيقًا، كما تحدث عن تاريخ علي باشا، بأسلوب أدبي رائق وثقافة واسعة"[1]، و "بناء على وصف ابن عمار فإن الفيلا (القصر) كانت غارقة في الاخضرار الزمردي، وكانت آية في الجمال والرونق. وقد استقبلت ضيوفها من الأدباء والسياسيين حيث قضوا سهرة من سهرات القصور البغدادية والأندلسية"[2].

يصف الشاعر ذاك بقطعة نثرية في حوالي صفحتين، نذكر منها مقتطفات لكونها من أجمل ما كتب، وهذا الوصف مع القصيدة غير موجودين في أدب الرحلة.

يقول ابن عمار في مطلعها:

"وَلَمَّا اِفْتَر ثَغْر الزَّمَان بَعْدَ عُبُوسه بَاسِمًا وَاِنْشَقَّت مَنْ نَشْر بِشَرّه أَرَائِج ونواسمًا وَرَاض السَّعْد مِنْهُ مَا صُعِّب بَعْدَ جُموحِه وَاِقْتَاد الْجِدّ مِنْ مَا نَدّ بَعْدَ مَيْله لِلضِّدّ وَجُنُوحِه وَكَسر الدَّهْر مِنْ حَدَّته وَلأنّ بَعْدَ شِدَّته اِسْتَدْعَانَا الْوَزِير الْكَاتِب الْمُشْتَمِل عَلَى بَهْجَة الثُّرَيَّا وَظَرْف الْكَاتِب الْحَائِر مِنْ ذَخَائِر الْمَجْد التَّلِيد وَالطَّرِيف الْمُتَبَخْتِر مِنْ رِوَاق الْعِزّ

• أبو العباس سيدي أحمد بن عمار1707-1791: مفتي مالكية الجزائر وأحد أعلام العلوم النقلية والعقلية اشتغل بالحديث والتاريخ وكانت له بديهة في البيان والمعاني ولد بالجزائر وبها نشأ وتعلم وتوفي بالحجاز، تتلمذ على يده أبو راس المعسكري وأحمد الغزال المغربي له مؤلفات وسائل : الرحلة الحجازية ولواء النصر في فضلاء العصر ورسالة في الوقف وديوان شعر في المدائح النبوية والوصف.

1- حفناوي بعلي، الرحلات الحجازية المغاربية، المغاربة الأعلام في البلد الحرام: دراسة نقدية توثيقية ثقافية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2016، ص 447

2- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج8، دار الغرب الإسلامي، 1998، ص 385.

تَحْتَ ضَلّهِ الوريفِ مَوَّلانَا **أَبُو الْعَبَّاس أَحَمِد بْن عَبْد اللَّطِيف** إِلَى صَنِيع مَا اِصْطَنَعهُ كَسُرَى أَنْو شَرْوَانِ●، وَلَا أَفْتَخِر بِمِثْلُهُ سَيْف اِبْن ذِي يَزِن فِي رَأْس غِمْدَانِ ثَمَّر فِيهُ عَنْ السَّاعِد وَالْجُود وَضَرَّب فِي تَحْصِيل الْفَخْر الْأَغْوَار وَالنُّجُود فاحتللّنا قَصْرًا وَمَا أَدَرَاكَ مِنْ قَصْر تُقَابِلُ الْوَاصِفَ أَوَصَافّهُ بِالْحَبْس وَالْقَصْر وَتَعْبَثُ مَحَاسِنهُ بِالزَّهْرَاء وَالزَّاهِرَة وَتُشْرِف شُرُفَاتُه عَلَى النُّجُوم الزَّاهِرَة وَتَزْهُو بَدَائِعهُ عَلَى الزّاهي وَتَلْهُوا مَقّصُوراته بِقُصُور الْعِرَاق وَدِمَشْق وَارْتِفَاع مَنَصَّات وَأَرَائِك وزاربِيُّ مَبثُوثَة وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةِ وفُرُشٍ مَرْفُوعَة وَأَكْوَاب مَوْضُوعَة وَفَاكِهَة كَثِيرَة لَا مَقْطُوعَة وَلَا مَمْنُوعَة، وَلَمَّا هَصَرَت مِنْ الْأَمَانِيّ غُصُونَهَا وَاقْتَطَفَت مِنْ ثِمَارهَا قُطَافًا وَانْشَقَّت مِنْ رِيَاض التهاني نَسَمَات الزَّهْر خَمَائِلهَا فَأَمَالَت مَنِّيٌّ أَعطَافًا وَاشْتَمَلَت عَلَى لُبِّيٍّ مِنْ طَلَاوَة شَمَائِلهَا هَاتِيَّكَ الشُّمُول"[1].

وصف ابن عمار فيلا عبد اللطيف وصفًا تشخيصياً حياً، هو آية في الروعة والجمال، شّحذ فيها خياله مع حقيقة ما رأى، فلا يكتفي بذلك غالبًا بل يدخل عليها معالم من الزمن الماضي ليبين حالة القصر في القديم ثم ينتقل بنا إلى الحاضر، مقارنًا بين قصر كسرى وقصر عبد اللطيف، ثم استعار مما حفظه من الشعراء، ليعود بنا إلى تَنَاصٍّ، يَمّتصُ من السيّاق القَصَصِي القُرآني في وصف الجنّة، ويوظّفه في سياق النص النثري الذي أتى به، وقد وُفّق في التأثير والإثارة، مما يُؤكّد على أنّه يتمتع بنبع متفجر من قُوة بلاغته وذاكرته، خالقاً للمتلقي واقعية المكان، ليجوب معه هذا القصر الذي يَعْبق بزواياه، وحديقة يفوح عِطّرُها عبر الزّهر والورد، والإشّادة بجمال هندسة وزخرفة القصر وتفاصيل تصميمه، وعن أُنّس الليلة التي قضاها، والجُود والكّرم الذي لقيّه في ضيّافة عبد اللطيف.

1- ابن علي، أشعار جزائرية، تعليق وتحقيق وتقديم أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988، ص 56، 57.

كما تمّ أيضا إصدار طابع بريدي تخليدًا لهذا المعلم التاريخي، وتم تثمينها حتى عام 2002، بما يقارب الألف مقالة في الجرائد والصحف الوطنية والعالمية.

صورة 8: لطابع بريدي عن فيلا عبد اللطيف

صورة رقم 9: لعملية الترميم لفيلا عبد اللطيف

المصدر:
http://www.algerie-focus.com/blog/2015/05/patrimoine-dar-abdeltif/

الصورة رقم 10: في الأعلى فيلا ميديسي ودار فيلاسكيز، فبينها وبين فيلا عبد اللطيف "تبلورت بفضل هذه الدّار التّحفة، مع مثيلاتها: فيلا ميديسيس Médicis La villa الإيطالية ودار فيلاسكيز(Casa Velasquez)الإسبانية، وأصبحت تشبه في الأربعينيات والخمسينيات، كبريات الورشات الفنية في حوض البحر الأبيض المتوسط، بمثابة سوقٌ جزائرية، للوحات والتحف الفنية القائمة بذاتها، يتنافس فيها الأثرياء الكولون والسياح الإنجلوساكسونيون على اقتناء أجملها وأشهرها، خاصّة أنها كانت تحاكي أزقة القصبة وسطوحها أو مقبرة القطار ومنظر خليج الجزائر الساحر"[1].

1- فوزي سعد الله، قصبة الجزائر الذاكرة الحاضر والخواطر، دار المعرفة، 2007- ص87

مراحل الفن التشكيلي الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي

حسب الكاتب الدكتور حفناوي بعلي، فإن منظومة الفن بالجزائر مرّت بثلاث مراحل أساسية: المرحلة الأولى تخص الرسم الاستشراقي المبكّر، التي يمكن أن توصف على أنها حركة أحادية للغرب ولرسّاميه، الذين يحملون فضولهم بشحنة الغرابة لفهم المجتمع الجزائري، والمرحلة الثانية وهي مرحلة الرسم الاستعماري وتشمل النصف الأول من القرن العشرين إلى غاية الاستقلال والتي تميزت بإنشاء الهيئات الثقافية كمدارس الفنون الجميلة والمتاحف والأروقة، والمعارض والجوائز الفنية، فأدّت إلى بزوغ حياة فنّية مستقلة في الإقليم وهو المجتمع الأوروبي الاستعماري، لم يكن لها تأثير على شعب كان على الهامش، والفترة الثالثة بعد عام 1962، وهي فترة الرسم الجزائري.

يقودنا هذا التقسيم إجمالاً إلى تفسير المراحل كالتالي:

المرحلة الأولى

ينبغي الإشارة في هذه المرحلة إلى إنتاج الفنانين الأوائل قبل زيارة المستشرقين لأرض الجزائر، وهي التي تعود إلى إسهامات الضباط والجنود الفرنسيين أثناء رحلاتهم واستكشافهم لصحراء الجزائر ومختلف المناطق، التي كانت ترفع إلى الحاكم والحكومة الفرنسية، ترسم معالم التضاريس والممرات التي كان يسلكها الفيلق العسكري وأحيانا تصوير للواحات والمناظر الطبيعية، قبل مجيء أصدقائهم المختصين في الفن التشكيلي وهؤلاء هم " الضباط الذين كانوا بمثابة فنانين-كُتّاب، في عهد الملك لويس فيليب، مارسوا الفن التشكيلي أثناء أوقات الراحة مثلما مارسوه كمهمة استطلاعية بالجزائر، مثل فارديناند فاش سموت ,Ferdinand Wachsmut وبنجامان روبود Benjamin Roubaud وفيليكس فيليبوتو Felix Philippoteaux وهوراس فارنات Horace Vernet، فبحكم مهنتهم وهوايتهم يعتبرون فنانين شجعان ومتطفلين على مناظر الساحل الجزائري وضفافه الخليجية الساحرة، ومن بعدهم الظهور المميز لدو لاكروا Delacroix وشاسيريو,Chassériau والفنان فرومناتن Fromentin"[1].

1 Marion Vidal-Bué, L'Algérie Des Peintres (1830-1960, Extrait Du Chapitre « Des Peintres Par Centaine », Paris : Paris-Méditerranée, 2002, P14

صورة رقم 11: لوحة للفنان شاسيريو Théodore Chassériau
بعنوان 'قسنطينيتان تهزان طفلا ' الوان زيتية على القماش 1851
المصدر : http://www.cdha.fr/theodore-chasseriau-1819-1856-et-lalgerie

صورة رقم 12: لوحة للفنان شاسيريو Théodore Chassériau
بعنوان "القياد يزورون دَوّاويرهم 1849"
*C*aïds visitant leurs douars, 1849, huile/toile, signé et daté, musée du Louvre, Paris.
وهي اللوحات التي رسمها ثيودور شاسيرو أثناء زيارته للجزائر معتمدا على مذكرات الجنود الفرنسيين

المصدر : http://www.cdha.fr/theodore-chasseriau-1819-1856-et-lalgerie

صورة رقم 13: لوحة للفنان شاسيريو Théodore Chassériau
بعنوان داخل مدرسة عربية بقسنطينة 1846.

" في عهد ملكية يوليو•، اكتسى الفن الجزائري إلى غاية شاسيو• طابعًا وثائقيًا بصفة خاصة، إذ كان الفنانون الذين تعذّر عليهم التنقل إلى عين المكان يعتمدون فيه على الرسومات المتعددة للضُبّاط. فغالبا ما كان النقيب ألكسندر جيني يجلس على صخرة يدوّن بعض الملاحظات على دفتر كبير ويرسم مخططات لعدة معالم بخفة ودقة متناهيتين..، وكذاك النقيب تيودور لوبان، والفنان هوراس فارنيى Horace Vernet الذي عمل في صف الحرس الوطني والخيالة، فأبرز جنود الجزائر بحسّ بارع عند رصد تحركاتهم"[1]، وقد رسم 'فارنيه' أكبر عدد من اللّوحات حول الأمير عبد القادر، وكذا لوحات تعبر عن انتصار فرنسا ونشويتها باحتلال الجزائر، فقد كان رسامًا مُجنّدا لتصوير الحملات العسكرية على الجزائر، أشهرها 'الهروب'، كما رسم لوحته الشهيرة، 'الأمير عبد القادر في يد الذّوق أومال' ولوحة معركة الزمالة أو باسم لوحة أسر قبيلة الأمير عبد القادر الجزائري.

صور مجمعة رقم 14:
لوحة للفنان هوراس فيرني تبيّن معركة الزمالة
المصدر:
ar.wikipedia.org/wiki/معركة الزمالة /
أو من قناة 1001 لوحة:
https://www.youtube.com/watch?v=GzHcNLqrkso

• عهد الملكية الاوليانية أو ملكية تموز(يوليو): يقصد الكاتب هنا إلى مملكة الفرنسيين، التي كانت حقبة ملكيّة دستوريّة ليبراليّة في فرنسا تحت حكم لويس فيليب عام 1830 وانتهت بثورة 1848(العون في القانون الدستوري والتنظيم السياسي والدستوري الأردني، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 256).

• يقصد الكاتب هنا الفنان شاسيريو، فالأكيد أنه خطأ مطبعي، لأنه حدد نفس الفترة وأشاد بالفنان، في موضع آخر من كتابه أيضا صورة الجزائر في عيون الرحالة وكتابات الغربيين، ص 112 لكن باسم شاسيريو وهو الفنان المعروف باسم تيودور شاسيريو Théodore Chassériau (1819–1856).

1– شارل أندري جوليان، تاريخ الجزائر المعاصرة: الغزو وبدايات الاستعمار، ترجمة عيّاش سلمان، دار الأمة، الجزائر، 2013، ص 457.

مقطع من لوحة معركة الزمالة للفنان هوراس فيرني
/ المصدر نفسه

كما نجد القفز على إنجازات الرموز والشخصيات الجزائرية البطولية في عمل فني في **الصورة رقم 15** " الجدارية الرخامية للفنان 'جان بابتيس كاربو Jean-Baptiste Carpeaux' المعنونة بـ'خضوع الأمير عبد القادر للدّوق كلود'، في صورة لم يتم تداولها في الكتب، والمقالات العربية على الإطلاق•، والتي تعد أقبح لوحة مثلت الأمير وهو يُقبل يد الدّوق طلبًا للغفران والمسامحة، وقد تعمّد الفنان توجيه أنظار الشخصيات إلى المشهد، بعين الاحتقار والازدراء والدهشة لتهويل المنظر، وهو التحيز في اللوحة التشكيلية الاستشراقية، لتترجَم على نحوٍ لا يعكس المعنى المكافئ، وهي من النصوص التي يمكن التوقف عليها فنيًا، في ذلك الغمر من التراجم العمودية التأليهية التي يسوقها الفنان المنصّاع إلى الفنّ اغتصابًا"[1].

• المرجع : انظر مقالنا بن عزة أحمد و بلبشير عبد الرزاق، البورتري في الفن التشكيلي: دراسة سيميائية ونقدية في ازدواجية البعد الجمالي والوظيفي.

1 بن عزة أحمد و بلبشير عبد الرزاق، البورتري في الفن التشكيلي: دراسة سيميائية ونقدية في ازدواجية البعد الجمالي والوظيفي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد 03، العدد 03(26)، 2020/06/15 ، ص 396.

ليلتحق بهم كوكبة من أوائل الفنانين أمثال " فيليب تانور Philippe Tanneur وإدوار إيمار Edouard Imer والإخوة لورات les frères Lauret، و بول كيجو Paul Guigou وغيرهم، متنقلين ضمن مجموعات، في الأماكن المعروفة والمحروسة، وانضمّ إليهم فرومنتان Fromentin في أول زيارة له إلى البليدة رفقة صديقه شارل لابي Charles Labb ، ثم يعيد الكرّة إلى منطقة قسنطينة وبسكرة مع أوغست سالزمان Auguste Salzmann، ومنهم من استقر نهائيا أمثال إيتيان ديني Dinet، الذي اعتنق الإسلام أو كالفنان فارجافيلت Verschaffelt الذي تزوج بامرأة مسلمة "[1].

تبدأ رحلة تصوير الفن الاستشراقي مع تصوير الحريم واللذّة الجنسية والراقصات والحريم والوصيفات، فقد " مثلوا بالدرجة الأولى الروح الاستعمارية، أين كانت الغلبة في إنتاجهم للجيش الفرنسي والهزيمة على الجزائريين، كما ظهرت المرأة الجزائرية باللباس الشفّاف راكبة ظهر الجمل وعليها سيماء العار والهزيمة، ودخلوا الأماكن المحرّمة على أمثالهم من قبل، فأظهروا في فنّهم أنهم دخلوا على الحريم والمساجد والحمامات، وذهب بعضهم أن يتّخذ المرأة اليهودية نموذجًا"[2]، وكان من أهم الفنانين في هذا الاختصاص والذي حضي باستقبال " وبدعوة من حاكم قسنطينة، الفنان شاسيو ومجيئه إلى الجزائر، ليبين مهارته ويرسم لوحات 'الراقصات بالمنديل'، وله لوحات أخرى بعنوان 'الخروج من الحمام' و'دخول الحريم'..، فموضوعاته ذات صلة بالمرأة والحريم، وقد قيل أن أعماله تمثل إيديولوجية المستعمر الغالب، لأنها تمثل الوطن الفرنسي والتجار والاستعمار"[3].

المرحلة الثانية

شكّلت هذه المرحلة محطة حاسمة، رافقت " تأسيس صالونات فنية تؤكد ما للجانب النظري في الدعوة من إحياء واستمرارية للفكر والثقافة الغربية، فكان تأسيس الصالون التونسي عام 1894، كما تم إنشاء صالون للفنانين المخضرمين الجزائريين والمستشرقين في نفس الفترة، واستمر النشاط في هذين الصالونين لمدة طويلة، أثّرت في مجمل المحاولات الفنية اللاحقة في كلا الطرفين من حيث التقنية، شكلاً كلاسيكياً متخلفًا ومتحجرًا في مفهوم إنشاء اللوحة، يوازي نظرة الفكر الاستشراقي الدونية لحضاراتنا العربية الإسلامية"[4]، وتعرف هذه المرحلة أيضًا بمرحلة الرسم الاستعماري،"

1 Marion Vidal-Bué, L'Algérie Des Peintres (1830-1960, Extrait Du Chapitre « Des Peintres Par Centaine », Paris : Paris-Méditerranée, 2002, P 62

2 – حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبرى، مرجع سابق، ص 168.

3– حفناوي بعلي، مرجع نفسه، ص 169.

4– شوكت الربيع، مقدمة في تاريخ الفنون التشكيلية، الجزء الأول، ط03، الوركاء للنشر والتوزيع، العراق، 2010، مقدمة المبحث العشرون(الفن التشكيلي المعاصر في القطر الجزائري).

وتتميز هذه الفترة بإنشاء الهيئات الثقافية، كمدارس الفنون الجميلة والمتاحف والأروقة، والمعارض والجوائز الفنية"[1].

يذكر المؤرخ أبو قاسم سعد الله، المعارض الفرنسية التي عرضت صور الجزائر ومظاهرها الحياتية، " بافتتاح الفرنسيين معرض باريس للفن الإسلامي سنة 1903، ثم سنة 1912، وتعرض فيها الفنون ذات الصلة بالحياة العربية والإسلامية في الجزائر وغيرها، وفي سنة 1905، بمناسبة انعقاد مؤتمر المستشرقين، ضمّ أشهر التحف للعائلات العريقة كالأسلحة والسروج، ومعرض 1924، في المدرسة الثعالبية، عرض فيه أضخم مصحف شريف، وأضخم معرض في 1930، بمناسبة الاحتفال المئوي لاحتلال الجزائر"[2] ثم توالت معارض أخرى.

تعتبر هذه المرحلة، النواة الأولى لبروباجندا Propagande، فنية وإعلامية لإحكام القبضة على الفن التشكيلي والسينما في يد السلطة الفرنسية بشكل رسمي " فقد صورت المستعمر الأوربي إنسانًا متقدمًا آتيًا من ثقافة وحضارة أكثر تفوقًا، يمتلك تقنية عالية المستوى، .بينما صورت أهل البلاد الأصليين بدائيين عاجزين عن إحراز التقدم التقني أو السيطرة على انفعالاتهم"[3]، ومن خلال اللوحات التشكيلية أو السينما كانت تسعى لإخفاء البعد الاستعماري أمام الرأي العام، وتزيين صورة المحتلّ وتصويره حاملاً للحضارة والتمدّن، و وسيلة لنقل أحداث وإنجازات الفيلق العسكري من أجل نقلها للحاكم الفرنسي، وهي المرحلة التي عرفت إنشاء فيلا عبد اللطيف سنة 1907، وجَعْلِها حِكرًا على الفرنسيين وتحت تصرف الرسامين الموهوبين والمتفرغين لإنتاجهم الفني، لصالح أفكار الاستعمار الفرنسي وإخضاع أذواق الجماهير إلى الذوق الأوربي، ومحاولة استقطاب واستعطاف الأحزاب الشيوعية الجزائرية أو الداعمة للإدماج والتعايش الفرنسي.

المرحلة الأخيرة

هي مرحلة ظهور فنانين مستشرقين أو فنانين حداثيين مستقلين عن دعم السلطة الفرنسية، والمتمردين على فكرة الاستعمار والداعين إلى التعايش والمتبنيين للموضوعات الإنسانية والديمقراطية، " كالرسام بوريس تزلتسكي الشيوعي الأكثر التزامًا، والذي ظلّ معارضاً لحرب الجزائر، وفي مناهضة الاستعمار العالمي بواسطة الرسوم الصحفية واللوحات المصورة، وفي لوحة

1- فرانسوان بوبون: مائة وخمسون عامًا من الرسم الجزائري، ترجمة لحسين عيساني، مجلة الدراسات والنقد الاجتماعي، العدد 17، ابن عكنون، الجزائر، ص 12.

2- أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8، عالم المعرفة، الجزائر، ط.خ، 2011، ص 390 و 391.

3Lotfi Meherzi, Le Cinéma Algérien ; Institution, Imaginaire, Idéologie, Edition Sned, Alger ,1980 p39.

الفنان أندري فوجرون André Fougeron في 1953، يظهر في لوحته 'الحضارة الأطلسية La civilisation Atlantique، التحليل الشامل للإمبريالية، من توابيت تنزل من السماء، بينما تبكي نساء فيتناميات، وغيرها من المشاهد. وحتى يتم قبول اللوحة في معرض باريس 1954، غير العنوان بلفظ أكثر حيادية، إلىZone Nord-Africains Aux Portes De La Ville، واقتصر على رسم الوضع المجعول للمهاجريين، المنذورين للعمل الشاقّ، كما رسم في 1958 جدارية حول ساقية سيدي يوسف، وواصل تأملاته بعمل عنوانه 'اليتامى'، وهي كلها متواجدة في متحف Tate Galery بلندن"[1].

صورة رقم 16: لوحة الفنان أندري فوجرون 1953 زيت على قماش 195×130 سم تنتقد وضع المهاجريين الجزائريين المنذورين للعمل الشاقّ.

المصدر: https://deuxieme-temps.com/2016/07/28/fougeron-tryptique-honte/

1– المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر بالجزائر، الفنانون العالميون والثورة الجزائرية، في رحاب الجزائر عاصمة الثقافة العربية، جي أل إيفانتس(Events LG)، ليون، الجزائر، 2007، ص23

صورة رقم 17 : الجدارية الرائعة للفنان الفرنسي فوجرون متضامنا مع الشعب الجزائري
'لوحة بعنوان ساقية سيد يوسف 1953 زيت على قماش 970×1950 مم،
اللوحة لم ننشر إلا في 2001، تنتقد مجزرة الاستعمار
المصدر: https://www.tate.org.uk/art/artworks/fougeron-massacre-at-sakiet-iii-t07706

صورة رقم 18: لوحة 'الحضارة الأطلسية' للفنان زيت على قماش 380×559 سم في 1953

نفس الصورة مفصلة ومجزئة بنظرة فنان كما هو مؤشر عليه في عنوانها

من المتعاطفين مع القضية الجزائرية هناك أيضًا المصورين والصحافيين والمؤرخين الأجانب، اللذين عنوا بمعاناة الشعب الجزائري وصوروا المحتشدات وحرمان الأطفال، وحياة اللاجئين الذين اقتلع الاحتلال منازلهم وهاموا على وجوههم؛ وقد أعطتنا الصورة الفوتوغرافية المرفقة فكرة واضحة عن أهوال الحرب، من خلال تسجيلها للأراضي المحترقة ومشاريع الاستيطان والعائلات البائسة، والأعداد الكبيرة من الموتى، وحتى عن سيادة الثقافة المادية التي كان يمارسها الاستعمار والتي أدت إلى كل الانحرافات داخل الحياة الاجتماعية في الجزائر، وتتمثل هذه الفئة في مجموعة من النساء رمت بهن المشاكل الاجتماعية المزرية والهوى الأعمى إلى امتهان حرفة الرقص أثناء الحفلات الشعبية والأفراح التي تقام على شرف القادة والضباط الفرنسيين، فمنهن من اتخذت من البغاء حرفة للاسترزاق، خاصة بعد تخصيص منازل خاصة تجمعهن بها تلك المومسات، وهو ما وظفته ألواح المستشرقين وزادت من استغلال ظروفهن فظهرت هذه الأماكن والمظاهر الاجتماعية الدخيلة والغريبة عن الجزائر.

صور رقم 19 : تصوير فوتوغرافي لبعض النساء اليهوديات الجزائريات التي في الأعلى حوالي سنة 1900 والتي في الأسفل حوالي 1910/المصدر: بورجي ونيكولاس فيازنوف ، أرشيف الجزائر، مؤسسة ميشال ترينكفال، 2016.

الصورة رقم20: توضح أحد الرسامين المستشرقين، تحت الحراسة من جنديين فرنسيين (المرجع نفسه ص 214)

نلاحظ في الصورة المجمعة رقم 21: على اليمين أحد المتعاملين والتابعين لفرنسا مع عائلته والخادمات واقفات، بقالمة حوالي 1895، لتوضيح كذلك، مختلف الأجناس البشرية، التي اعتمد عليها الفنانون المستشرقون عند تصوير المرأة، وعلى اليسار، الصورة من إحدى بيوت الدعارة لرجال يدخنون النرجيلة والنساء ممسكات بالسيجارة، من تلمسان (المرجع نفسه: ص84 و85).

الصورة رقم 22: الظاهر من الصورة التي أمامنا: على اليمين رجل جزائري بزي تقليدي، والتي على اليسار لزوجان جزائريان أمام مدخل المسجد، لكن المؤرخان جاك بورجي ونيكولاس فيازنوف، يوثقان أمرًا في غاية الأهمية، بالعبارة التالية:

"على اليمين صورة لفرنسي مرتديًا للباس التقليدي الصحراوي، حتى يبين تمسكه بالجزائر. التقطت هذه الصورة بمدينة وهران عند المصور شنيلي shenelli، الواقع (بـ 14 boulevard Seguin•)، أما التي على اليسار فهما زوجان فرنسيان في سنة 1912 بالجزائر، لرجل ثري وزوجته المحتفلة بشرائه لها فستان تقليدي، عند مصور المدينة أمام ديكور بخلفية مسجد"1.

• **Le boulevard Clemenceau** : tous les Oranais l'appelaient encore boulevard Séguin : www.judaicalgeria.com/pages/oran-photos-des-annees-60.html

1 – بورجي ونيكولاس فيازنوف ، أرشيف الجزائر، مؤسسة ميشال ترينكفال، 2016، ص 78 و79

من المؤكد أن الأرشيف الجزائري الذي لازال طيّ الكتمان عند فرنسا يحمل أبشع الصور والاعترافات من مؤرخين وكتاب وأدباء وحتى الفنانين ودوافع استقرارهم بالجزائر وعلى جرائمها، وكيف وظفت واستثمرت الظروف التي كان يعيشها أهل السكان لمصالحها، إذ تحرس فرنسا عن عدم تسليم الأرشيف للجزائر لغاية اليوم.

لاقت إذاً المرحلة الأخيرة ميول واحتكاك الفنانين الجزائريين بالفنانين الفرنسيين وتأّثرهم بأسلوبهم، كما لاقت دعمًا من طرف الجالية الفرنسية الخارجية وتمكين الفنانين الجزائريين بإقامة معارض فنية بأراضيها وبرحلة الفن التشكيلي الجزائري إلى الخارج، للتعبير عن قضيتهم الجوهرية في التحرّر، بالرغم من أنها كانت متواضعة. إذ " لم تتح ظروف الحرب مجالاً لأن تتخذ أشكال الإبداع الفني طريقها في المشاركة الإعلامية الثورية، كالفنون التشكيلية والقصة والرواية والمسرحية، إلا بحدود ضيقة جدًا، بعكس الشعر الذي كان شكلاً فنيًا وحيدًا، واستُخّدِم لتعميق المشاعر الوطنية وإلهّاب حماس المناضلين في المعركة التحررية"[1].

ميلاد الفن التشكيلي الجزائري أثناء الاحتلال

على حدّ قول الرحّالة تيري مياغ Thiery- Mieg، " إذا كنّا اليوم نُؤثر في الشرق، فسيأتي اليوم الذي سيعمل الشرق وإفريقيا المسلمة على التأثير فينا، فها هم رسّامونا يستلهمون لوحاتهم منها، بعد أن كانوا يقصدون روما للاستلهام منها، ومن خلال ذكرياتهم في هذه البلدان، استطاع دولاكروا، دي لاروش، هوراس وفارني، أن يؤسّسوا لشهرتهم وقريبًا سيأتي دور الكُتّاب"[2].

وهو ما حاول الفنانون الجزائريون القيام به خلال الحقبة الاستعمارية، على الأقل بالرغم الظروف الصّعبة، أن يتجاوزوا الرّقابة المفروضة عليهم في إحياء فنّ إسلاميّ وجزائري، في الشعر الثوري والرواية والفن التشكيلي كالفنّان محمد راسم 1896-1975، " لذلك كانت مجلة 'هنا الجزائر'، تتحف قُراءها من وقت لآخر بلوحة من لوحات محمد راسم تضعها على غلافها الذي يمثل القسم العربي، وأحيانًا القسم الفرنسي أيضًا، وقد صدر سنة 1936 كتالوغ بلوحات الفنانين والنحاتين الجزائريين، فكان حظّ محمد راسم فيه أربع لوحات عظيمة اقتنتها مصلحة الفنون الجميلة، منها صفحة من القرآن الكريم، والخليفة مع جنوده، وأسطول بربروس، والصيد"[3]، أو البعض الذين كانت لهم

---

[1] شوكت الربيع، مقدمة في تاريخ الفنون التشكيلية، الجزء الأول، ط03، الوركاء للنشر والتوزيع، العراق، 2010، مقدمة المبحث العشرون (الفن التشكيلي المعاصر في القطر الجزائري)

2 Thiery- Mieg Ch: Six Semaines en Afrique Souvenirs de Voyage, Paris, 1861، P170.

3- جان أليزار: كتالوغ الرسم والنحت، باريس، 1936.

إسهامات وتضحيات قبيل الاستقلال، كأخيه عمر، الذي اشتهرت أعماله بالخط والزخرفة، وكثباته• الصحفية والفنان بن عمر بن عيسى وفارس، الذين رسموا صورًا عن المعارك وجنود التحرير منذ أن التحقوا بجيش التحرير، وقاموا بنسخها في المنشورات، ليلتحق بهم فنانون آخرون كالفنان ساحولي ومحمد زميرلي، وحسن بن عبورة 1898-1960، الذي لمع نجمعه في الأربعينيات، وقد وجدنا له لوحة نادرة تعود ملكيتها للدكتور M. Irénée ، تم عرضها في متحف الفنون الجميلة بالجزائر. الصورة رقم23.

صورة رقم 23: لوحة 'المسجد الجديد' أو 'مسجد مصايد الأسماك'(59.7×79.7سم) موقعة من طرف الفنان اسفل على يمين اللوحة بعبارة بن عبورة ابن الجزائر في 1953/05/20[1]

La mosquée de la Pêcherie (Djamâa al-Jdid) Huile sur panneau, signée, située et datée Benaboura, Fils d'Alger, Alger 20-5-1953 » en bas à droite.

نلاحظ في اللوحة أسلوب 'بن عبورة'، الذي يغلب عليه الفطرية والسذاجة، فقد" كان حسن بن عبورة رائدًا للاتجاه الفطري في السنوات الأخيرة من العهد الاستعماري، وألقى هذا الفنان نظرة بسيطة وممتعة على حياة الشارع، فانكبّ على تصوير الأحياء وأجواء العاصمة بوسائل بسيطة، إذ

•–أي الجمع لما ندر، يقال كثب القوم أي اجتمعوا، ويقال كثب الشيء كثباً أي جمعه وصبّه.

[1] Gros et Delettrez, commissaires-priseurs, Orientalismes, Livre de catalogue du tableau, 22/05/2017, Paris, N° Du Tableau 160, p77.

تمكّن من شدّ أنظار المُشاهد، من خلال لوحات نابضة بحياة الشوارع والحياة اليومية للمجتمع الجزائري"[1].

من الطبيعي أن التغيير لا يعني زوال القديم أو إقصاء لما هو تقليدي، لذلك تجدر الإشارة إلى " أن الحديث في جوهر الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، ينبغي أن نجد في خلفيته الثقافية من مصادر الموروث التاريخي للفن العربي الإسلامي وبصّمته في فن الرسم التصغيري، والفنون الشعبية التقليدية، إضافة الى وجود اتجاهات فنية كانت سائدة في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى عام 1914، وحتى تأسيس مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر عام 1920، حيث غدا التوجه تربويًا لتشويه الشخصية العربية خلال الثقافة الفنية الغربية"[2]، الذي نتج عنه اتجاهان:

أولهما الفن التصغيري الذي بدأه الفنان محمد راسم وأخوه عمر، اللذان توجه إلى رسومات المنمنمات والمصغرات التصويرية والبحث عن السمات الفنية المتميزة في الفن العربي الإسلامي، مثلما يؤكده مؤرخ الفن التشكيلي العربي شوكت ربيع، بأن " رسم المنمنمات انتشر في المراكز الفنية العربية طيلة قرون عديدة، واتخذ له الخصائص المتفردة، وكان من نتاجه تأثيره على أعمال جيل جديد واصل السيرة حتى اليوم، وأبرز من اشتهر فيه الفنان محمد تمام، الذي بدأ هذا الاتجاه منذ عام 1932، وتضاف إليه أسماء أخرى : أبو بكر الصحراوي، مصطفى أجعوط، مصطفى بلكحلة، مقداني أبو عزوز، وباية، وعلي خوجة الذي أنتج بعض المصغّرات ضمن أغلب بدايات الفنانين الرواد الذين مارسوا الفن التصغيري"[3].

أما الاتجاه الثاني، فهو " يشمل المحاولات الجادّة للجيل الذي أخذ عن الاتجاهات الغربية الفرنسية خاصة أشكالها وتقنياتها، باحثاً عن خصوصيته الوطنية سواء أكان حضوره الفني قبل الاستقلال عام 1962، أمثال ايتيان دينيه، محمد خدة ومحمد تمام، ويلس وإسياخم وابن عنتر وقرماز ومسلي وبوزيد وإسماعيل صمصوم، أو بعد الاستقلال أمثال محمد شريف وإبراهيم مردوخ وفارس بوخاتم وعبان، وعبد القادر هوامل وعابد مصباحي وتواره الطيب، وعائشة حداد وبن كريم وبن بغداد، أو الذين تخرجوا منذ 1969، أمثال نجار وبوردين وحمشاوي وداودي"[4].

1-محمد أورفه لي دليلة، روائع المتحف الوطني للفنون الجميلة ، مطبعة لانو، بلجيكا، 1999، 24.

2- شوكت الربيع، مرجع سابق، مقدمة المبحث العشرون(الفن التشكيلي المعاصر في القطر الجزائري).

3- شوكت الربيع، مقدمة في تاريخ الفنون التشكيلية، مرجع نفسه، صفحة ثانية.

4- شوكت الربيع، مقدمة في تاريخ الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص2

في ضوء هذه المتغيرات أصبح انتشار الفكر الثقافي ينحو نحو نزوع بين اختيار تركة الماضي كنوع من الاعتداد بالذات وبين مسايرة العصر وملاحقته، إلا أن " الاتجاه الأكثر حماسًا في مسعاه في هذه الفترة فهو اتجاه الشباب الملتزم بعد استقلال الجزائر، ذلك لأنه يؤكد على جماهيرية الفن بين صفوف الفلاحين والشغيلة، وينادي بأهمية الثورة الثقافية خلال الفن في الأرياف وبين صفوف الطبقة الفلاحية التي تشكل 80 بالمائة من مجموع الشعب الجزائري، هذا هو الجانب النظري"[1].

"أما الجانب الميداني أو التطبيقي، فهو حالة تجريدية تختلف عما عهدناه من نضوج لدى رواد الفن التشكيلي سواء قبل أو الاستقلال أو بعده، الذين نّزعوا ضمن اتجاهين التشخيصية والتجريدية، وكلاهما يستقي من الاتجاهات الأوربية شكلها وتقنياتها وأسلوبها، أما المضمون فلم تتوضّح خصائصه بعد إلا في أعمال محمد خدّة وهو الأكثر نضوجًا في تجربته الحروفية، وكذلك صمصوم ومصطفى عدان والمعلم محمد تمام ويلس وخوجة وبن عنتر وفارس بوخاتم؛ وهناك أيضا تجارب تبلورت شخصيتها في نطاق التجريبية عن رؤيتها، أمثال جميلة بن محمد وأوليد عائشة وبن يحي وعومان طاهر"[2]، وبهذا الكشف والتعرف على الفن التشكيلي الجزائري في هاته الفترة، ظهر الفنان المخضرم مصطفى عدّان الذي يغيل عن الكثير من الباحثين في الوسط الفني التشكيلي، والذي تنوعت لوحاته العديد من المواضيع، كرسومات القصبة، ومساجد العاصمة، كما تناول مواضيع الأمومة والطفولة والأم البربرية، وحروف التفيناغ، وحتى جانب من الفنون الشعبية كالعرافة، 'القزانة'، بمختلف تمظهراتها، وقضايا فلسطين، وحصار غزة تحديدًا من خلال لوحته ' فراشة غزة المحترقة '، بتقنية القلم والحبر، وبعض الصور الذاتية، 'صراخ دمشق'، بالإضافة إلى عدد من المسكوكات التي تتخذ من النحاس مادة أولية لها، وفي الفترة المعاصرة بعد الاستقلال اشتهر " مصطفى عدان من مواليد (12 مارس 1933)، بتميزه في الخزف الجداري والفخار وفن الميداليات، ويعتبر من أبرز المحترفين في اختصاصه وتحقيقه للخزف المرسوم على الجداريات الكبيرة، والمتوزعة في ميادين وأماكن رسمية مهمة، أبرزها واجهة البرلمان الجزائري الجديد، وبعض المصارف والمؤسسات الحكومية، وتعد محاولته الجدارية من التجارب الفنية الناضجة"[3].

" وهذا الصدى الواسع كان بارزًا في أعمال الشباب الجزائري، لهذا توجّه بعضهم إلى فن التصغير، و توجه البعض الآخر منهم إلى الرسومات الجدارية، وذلك للأهمية التي يوليها الإنسان العربي في الجزائر، إلى فن الجداريات كفن جماهيري يعطي للقيمة الجماعية المشتركة، طابع الوحدة،

1 –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2– شوكت الربيع، المرجع نفسه، الصفحة 2 و 3

3– شوكت الربيع ، مقدمة في تاريخ الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص 3.

وهذه الخلفية تؤكدها الرسوم الجدارية في وادي حباس بالقبائل الكبرى، ومن هذا المنطلق بدأ الشباب يؤكد على الأعمال الجدارية المرتبطة بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية والتي تؤثر إيجابيًا في أفكار وتطلعات المستقبل"[1].

برزت في بعض أعمال هؤلاء الفنانين في تلك الفترة، مفهوم اللوحة الفنية التشكيلية الملتزمة بصورة واضحة، شأنهم في ذلك شأن الفنون الأخرى كالمسرح والسينما وغيرها، كما ذكرنا سابقًا، إذ صبّ معظم الفنانين أعمالهم نحو العودة إلى المحافظة على أحوال المجتمع الجزائري، وإبراز مقدّساته وتقاليده وهُويته، التي حاول المستعمر طمسها بكل الوسائل والتصوير المضاد، بالرد على لوحات الفنانين المستشرقين، ولكن رغم محاولاتهم في إعادة بعث الفن العربي والإسلامي، إلا أن هذا لم يمنع من تأثرهم بالأصول الحديثة الفرنسية وبقاء البعض على ذلك الأسلوب، لا سيما الذين هاجروا أو درسوا في المعاهد الخارجية كالفنان عبد الله عنتر، عبد القادر قرماز، وبشير يلس، أحمد قارة، والبعض الآخر بانتهاج أسلوب يجمع الاثنين على الطريقة التجريدية، كمحمد خدة ومحمد إسياخم، فمن الطبيعي أن يكون للفنان الجزائري كغيره من الفنانين الهامات مبدعة يستعين بها "سواء أكان من نتاج ثقافة أو عقيدة سماوية أو توجّهاً اتّخذته وفرضتّه السّلطة الحّاكمة أو فكرة فلسفية، سيطرت على نظرة الفنان للوجود، وشكّلت أسلوبه في التعبير الفني، أو اتجاهًا فلسفيًا ساد حتى اتّخذ ثوب المطلق أو القاعدة"[2].

التحرّر من الأسلوب الأكاديمي و ظهور الحركات التشكيلية

" بعد رحيل الاستعمار شهدت الساحة الفنية بروز مجموعة من الفنانين الجزائريين المعاصرين للأوربيين والمتأثرين بمختلف أساليب المدارس الفنية الفرنسية، وقد عرفت عدة محطات:

1. **المحطة الأولى:** فجر الاستقلال وبناء الدولة الجزائرية، (فترة الستينات والسبعينات من القرن العشرين).
2. **المحطة الثانية:** وهي فترة الثمانينات.
3. **المحطة الثالثة:** فترة التسعينات وبداية القرن الواحد والعشرين"[3].

1- شوكت الربيع، المبحث العشرون (الفن التشكيلي المعاصر في القطر الجزائري).

2-هبة عزت وآخرون، الحركة الفنية التشكيلية المصرية : الستينيات والسبعينيات، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2010، ص 9.

3- عبد الحميد عروسي وآخرون، الفن التشكيلي الجزائري(عشرية 70 و80)، وزارة الثقافة، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص 14

عرفت المحطة الأولى مواصلة الفنانين المخضرمين أمثال إسياخم وبشير يلس ومحمد بوزيد وغيرهم في مدّ العطاء الفني لجيل الاستقلال، وكان لهم الفضل في ميلاد الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، وكذا عودة الفنانين الذين كانوا في المهجر، "إضافة إلى تخرج الدفعات من المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، أمثال نور الدين شقران، لزهار حكار وسعيد سعيداني، ومن جمعية الفنون الجميلة أمثال محمد نجار، عيسى حمشاوي، حداد عائشة وغيرهم، أين غلب على أسلوبهم الواقعية في أعمالهم، ومجموعة أخرى تخرجت من قسم الفنون الإسلامية أمثال مصطفى أجعوط وعلي كربوش وأبو بكر صحراوي، كما ظهر فنانون آخرون عصاميون، تكونوا بمجهوداتهم الخاصة وبتأثير المحيط الفني، مثل حميد عبدون وزرارتي أرزقي، وفي فن الكاريكاتير من الذين نشروا أعمالهم في الصحف والمجلات، الرسام سليم و أحمد هارون، ومحمد حنكور، أما أشهر الخطاطين المعروفين، فكان الخطاط عبد الحميد إسكندر وعبد القادر بومالة ومحمد شرفي وغيرهم، ومن الفنانات اللواتي عرفن من خلال المعارض، فكانت باية محي الدين وعائشة حداد، خيرة فليجاني، سهيلة بلبحار، بتينة عياش وغيرهن"[1].

أما مرحلة الثمانينات " عرفت إنشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة في نفس مقر المدرسة الوطنية لرفع مستوى الفنانين ثقافيًا وفنيًا، وإنشاء وزارة التربية أقسامًا خاصّة بالمعاهد التكنولوجية، لتخريج أساتذة التربية الفنية وظهور الاتحاد الوطني للفنون الغنائية والسينمائيين، وبناء منشئات ثقافية كرياض الفتح، وقصر الثقافة باسم مفدي زكريا، وتنظيم مهرجانات وطنية ودولية للفنون التشكيلية ابتداءً من سنة 1980"[2].

تبقى المرحلة الثالثة " مرحلة التسعينات، عرفت هذه الفترة أحداثًا مأساوية في البلاد، أثرت سلبًا على تنمية الفن وعلى الحياة بصفة عامة، تسبب في هجرة الكثير من الفنانين التشكيليين، ولم تعرف انتعاشًا إلا في أواخرها، بعد فتح قاعة محمد راسم التابعة للاتحاد الوطني للثقافة، وفتح المسارح، وفتح قاعات العرض مثل قاعة 'تفست' بالقبة و'دار الكنز' بالشرقة، لإنعاش الفن الجزائري والتراث الوطني مرة أخرى"[3].

ما يلاحظ أن فترة الستينيات والسبعينيات مرت بمراحل لحداثة مُتمردة، لا على مستوى الفهم النظري المتعلق بالأبعاد الفنية والجمالية بوصفها تستمدّ وجودها من عمق لحظة الأصوات الداعية إلى

1- عبد الحميد عروسي وآخرون، مرجع سابق، ص 15 و 16 بالتصرف.
2- عبد الحميد عروسي وآخرون، مرجع نفسه، ص 18
3- عبد الحميد عروسي وآخرون، مرجع نفسه، ص 18 و 19.

تحرير الفن وحرية الفنان فقط، وإنما أيضاً على مستوى أن الفنّ التشكيلي بدأ يعرف حالة تنميط آتٍ من شعار الثورة الزراعية وقضايا العمال، المتبني للخيار الاشتراكي مذهبًا ومنهجًا في الحياة كما في اللوحات التشكيلية، وفي الحقيقة " يتراءى لنا أن المجتمع العربي في كذا مضرَب واقعٌ في الإلزامية والالتزام والتصنّع، بينما يرتدّ المجتمع الغربي إلى طبيعة إبداعية وبيئة فنية مَنَحَتْ للمبدع كل مناسبات الانفعال الفني الطبيعي لإصابة الغايات المتميزة، إذ أنه من المؤكد أن طبيعة المجتمعات العربية التي تعيش في ضنّك من العيش والتخلف المادي، هو الذي جعلها في غالب الأحيان ترفض الجديد الآتي من الآخر، أو تتقبله على مضّض ليبدو في الأخير متسربلاً بالغموض والألغاز، الآتيان من صعوبة تلقي فُهُومَات الآخر، سواء في موضوعاته أو مصطلحاته"[1].

وهو ما يؤكد أن الاتجاهات الفنية الجديدة على ما تنطوي عليه من دعوات المغايرة والتغاير مع الاتجاهات السائدة في فترة الاحتلال، إنما تعكس رغبة في التجاوز، عن طريق الإضافة النوعية في الرؤية والتشكيل، وليس المفارقة وإحداث القطيعة بما يؤكد استقلالهم الفني وتمثيلهم لروح جديدة في الفن، بمعنى العمل على ما سيضمن استمرار الفنان بفن له تقاليده الراسخة، وتكون لكل فنان جزائري رؤيته الفنية ولفنّه خصائصه الأسلوبية، تعكس وجه المرحلة التي ظهروا فيها، وعن الاتجاه الجديد الذي يمثل جيلهم في الفن المعاصر، بما من شأنه أن يجلو تميزهم الخاص في لوحاتهم التشكيلية.

الجماعات الفنية بعد الاستقلال

مع حلول سنة 1964 ظهرت نوادي نشاطات الشباب الجزائري، فأعطت لهم تكوينًا في المجال الاقتصادي والمدني والتعاونيات التربوية والنشاط البدني والتربية في الميدان الترفيهي والثقافي، ومع" سنة 1972 جاء المرسوم الوزاري لإعادة تنظيم نوادي الشباب، والتي كان عددها لا يتعدى المائة ناديًا على مستوى التراب الوطني، ثم انعقد ملتقى وزارة الشباب والرياضة الذي حدّد الهياكل الثقافية لهاته النوادي، وفي أوائل 1976 تحولت بموجبها من نوادي للشباب إلى مراكز ثقافية ودور الشباب"2، وقد عملت الجزائر على إنشاء المؤسسات الثقافية لكي تسعى من خلالها إلى نشر الوعي الوطني وتعبئة الجماهير الواسعة لتنمية البلاد.

1- عبد الصدوق عبد العزيز، الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث والمعاصر، « رسالة الماجستير، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة السانيا وهران، الجزائر، 2010، ص 16.

2- فاطمة الزهراء التواتي، المؤسسة الثقافية في الجزائر، تأليف جماعي: المؤسسات الثقافية والاجتماعية ودورها في حفظ التراث الثقافي، إشراف حمادي محمد، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، 2017، ص 440.

ظهرت ضمن الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، مجموعات متكونة من الفنانين الجزائريين في ترابط كأصدقاء تجمعهم أكثر، وحدة التشابه في الأسلوب واختلاف في العقول والتوجه والولاء، وأحيانًا كانت تتخذ ألقاباً أو تطلق عليها الأسماء، وأحيانا تولد دونما تعميد، فتارة تحمل اسم يدل على عدد الأعضاء أو على تاريخ بداية عملها في مجموعة، ومنها ما تذكرنا بأحداث تاريخية مرت على الجزائر، فما كان يربطها سوى اللوحات التشكيلية، أو محاولة تقديم نفسها والتعريف بأسماء أعضائها وتجاربها الفنية.

من هذه التكتلات والحركات **'جماعة الفوج الأول'** التي تخرج أفرادها من جمعية الفنون الجميلة في أواخر الستينات وبداية السبعينات وضمت كل من نجار، بوردين، ابن الشيخ، حشماوي، وآخرون، وأيضا **'جماعة 35'**، و**'جماعة 45'** التي ضمت الفنان إسياخم، حيون، كربوش، وشقران، و**'جماعة51'**، و **'مجموعة الطليعة'، و'مجموعة الفن والثورة'** التي ترأسها فارس بوخاتم وضمّ إليه أعضاء من الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، وجاءت كرد فعل على جماعة أوشام بالدعوة إلى استعمال الفن خدمة للثورة، أما **'جماعة أوشام'** التي تُعرِف نفسها على أنها مدافعة عن الهوية الوطنية، وبأن مفاهيم الدفاع عن المقاومة، هي امتداد لنضال طويل، ضد تهميش الآخر والعنصرية والاستخفاف بإنجازات الفنانين الجزائريين في فترة حداثة الاستقلال، وكان من مؤسسيها التسع اللذين وقعوا على بيان ميلادها والمنشور في 01 مارس 1967، الفنان 'دونيس مارتيناز'، و'شكري مسلي' و'مصطفى عدان' و'سعيداني السعيد'، و'رزقي زرارتي' و' بن بغداد' و'عبدون حميد' و'باية محي الدين' و'دحماني'، كما برزت إلى الساحة **'جماعة الفنون الإسلامية'**، وكذلك **'جماعة الحضور'**، التي تشكلت في 10 سبتمبر 1987، والتي لم تتبنى أسلوب أو حركة فنية معينة بل تركت المجال مفتوح لكل الحركات الأخرى وعملت من أجل الاهتمام الموجه إلى الإبداع وتنوير القدرات الفنية بطريقة عفوية، مما جعل أعمالها متذبذبة وبدون استمرارية أثناء عرض الأعمال التي تلتها"[1]، بالإضافة إلى **"جماعة الصباغين** التي تأسست في 2001، وعنيت بالبُعد عن كل المرجعيات التي تتعلق بالذوق والاستهلاك، وكرد فعل على العشرية السوداء التي أدّت إلى كسر السيرورة الاجتماعية والثقافية، وبهدف إعطاء الاستمرارية للفن الجزائري، حينما ابتعدت فئة الشعب عن الهوية الحقيقية للأمة"[2]، وكذا **مجموعة YAA**، تيمناً بمجموعة YBA البريطانية، ولو أن الفكرة جاءت من معرض الفن المعاصر الذي نظمه وليد بوشاشي، صادق لعمري، نوال لوارد، صادق رحيم وأمينة زبير، إلا أن

1- محمد حسينّ جودي، الحركة التشكيلية المعاصر في الوطن العربي، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، 1998، ص 58

2- مسك الغنائم، المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم، وزارة الثقافة، معرض الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 10

الفكرة بقيت حبيسة تجمع الفنانين الجزائريين في المعارض، يستمدون إلهامهم من واقعهم وبيئتهم والبقاء على اتصال بالأحداث التي يتم بثها على نطاق عالمي، وكل مستجدات فلسفة الفن واستجلاب المفاهيم الجديدة المتعلقة بالتقنيات الحديثة والمعاصرة.

في الحقيقة، رجّحت هذه المجموعات نفسها، لمواجهة كفة الانغلاق وتفرد الفنانين الأوائل الرواد، التي تفردت لنفسها بسلطة الامتيازات ومراكز مرموقة في الدولة، ومن البديهي كذلك أن " القادة التقليدين والدينيين الذين لحقوا بركب النضال منذ البداية أو أثناء تطوّره وساهموا في قضية التحرّر، واستعانوا بتضحيات الجماهير لإزالة القهر الاستعماري، يحافظون على التميزات الثقافية لطبقتهم، ومكّنتهم من فرض هيمنتهم السياسية والثقافية التامة على الشعب"[1].

كانت هناك تعليقات صادرة من هذه الجماعات على هذه الأنانية التي حرمتهم من التفاعل بالشكل الصحيح مع السلطة آنذاك، ومن توفير لهم الدعم كصالات العرض ونشر أعمالهم في الصحف الوطنية والتعريف بهم إلى جمهور المتلقي عبر القنوات الإخبارية والإعلامية بالشكل الكافي، والتي كانت هي الأخرى في قبضة الحزب الواحد، " إذ وصف هذا الصراع مارتيناز، بالمعركة الثقافية"[2]، من جانب آخر" كان هناك من الفنانين، الذين اعتبروا التزام الفنان بالمجتمع، قد قيّد على إبداعاتهم وما هو إلا تسخير مرفوض لطاقاتهم وهبوط إلى الدعائية والتوظيف السياسي لخدمة أهداف بعيدة عن طبيعة الفن، ثم إن جوهره يؤدي إلى مجاملة السلطة والجمود والفجّاجة وإلى كبّت روح الابتكار"[3]، وهو ما جاء على لسان دونيس مارتيناز، بالقول:" لا يكفي أن نرسم رجُلاً فوق حماره، وخلفه مسجد، لنقول عن هذا أنه فن جزائري"[4].

بعد فترة الاستقلال وبخاصة في تلك المراحل الثلاث" كانت المسارح ومعاهد الموسيقى والرسم والتصوير مدعمة من طرف الدولة، كما أنها كانت تحت رقابة أجهزة الدولة، حيث جعلت هذه الأخيرة من الثقافة، وسيلة لخدمة النظام المتّبع من طرف السلطات الحاكمة، خاصة في فترة الحكم الاشتراكي في عهد الرئيس هواري بومدين"[5] (رحمه الله)، والأمر الثاني، أن " النوادي الفنية والثقافية تميزت في السنوات الأولى بعد الاستقلال بمشاكل وصعوبات لم تسمح بتنظيم العمل الثقافي تنظيمًا حقيقيًا، وإحدى السمات الرئيسية التي ميزت الحياة الثقافية الجزائرية غداة الاستقلال، هو تبعاتها للنفوذ

1 هربرت شيلر، الاتصال والهيمنة الثقافية، وجيه سمعان عبد المسيح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 115.

2-Saadi N., Denis Martinez, Peintre Algérien, Ed. Barzakh et le bec en l'air, Alger, 2003, p. 50

3-هبة عزت وآخرون، الحركة الفنية التشكيلية المصرية، مرجع سابق، ص 15

4-Catalogue : Rétrospective De « Denis Martinez » Au Musée Des Beaux-arts d'Alger., Ed. ENAC, Reghaïa, 1985, P. 13

5- فاطمة الزهراء التواتي، المؤسسة الثقافية في الجزائر، مرجع سابق، ص 440 و441.

الفرنسي، وكان الجهاز والنظام الموروث على العهد الاستعماري لا يزالان يسيطران على المؤسسات الثقافية التي تقلص دورها"[1]، ولم يكتب لتلك النوادي من الاستمرارية بسبب الشقاق والانقسام، والذوبان دون ترك إرث فني موثق لأعمالهم.

من هذه النظرة الحيادية، لا نجانب الصواب، إذا قلنا إن هذه الجماعات في مجملها ورغم ما عرفته من تلاشي، إلا أنها أرَّخَت الفن التشكيلي الجزائري، وكان لها دور في تحريك النشاط التشكيلي، وحفزت فنانين آخرين من الظهور ومواصلة رسالة الفن، وتنمية الجوانب المعرفية للتراث الفني الجزائري عن طريق الأنشطة الثقافية.

أسباب ركود الحركة التشكيلية في الجزائر حديثة الاستقلال

انطلاقا من هذه الحيثيات، يشعر المتذوق الفني بالتغييب وركود الحركة التشكيلية الجزائرية بعد الاستقلال، والتي لا زالت آثارها وأسبابها تشكل جدارًا عازلاً يمنع وصول ومعرفة الإنتاجات الفنية التشكيلية، أو تطورها على الوجه المطلوب من الكمال المنشود، إذ لا يمكن أن يتحقق الكمال إلا بالتخصص لمعرفة مدى مسايرة النقد التشكيلي لتطوُّر الفنون التشكيلية في العالم، وكذلك قدرة هذا النقد على تجديد أدواته ليكون فاعلاً ومواكباً لفعل الإبداع أو متجاوزاً له، "فأقلّ ما يقال في نقد الفنون التشكيلية العالمية عمومًا والعربية خصوصًا، أنها حرفة تقنية مفتوحة على مفاعيل البحث المعرفي الإنساني والحضاري وضرورة حيوية لتطوير الفنون التشكيلية، فالنقد حرفة تقنية لازمة لديمومة المنتج الفني وتطوره في حمولاتها البصرية والجمالية، السابرة لأغوار النصوص الفنية التشكيلية، والتي ينتجها الفنان سواء في جدران محترفه الشخصي أو في الطبيعة الخلوية"[2].

من شروط الأمانة العلمية، لاحظنا أن فناني الغرب والمستشرقين الذين مكثوا بدول المشرق والمغرب العربي، لم يتركوا صغيرة ولا كبيرة من أحداث التاريخ دون أن يسجلوها في لوحاتهم من أحداث وعادات وحروب وإنجازات ومعالم تاريخية، تزخر بها متاحفهم الكثيرة، وقد وصل بهم الأمر من العناية بها وبالوثائق ومجمعات التراث والتحف، أن صارت هي المرجع الحضاري للباحثين والمنقبين، المتطلعين إلى المعلومة المجسّدة، والتي تُـبْعثُ حيّة من تحت رُكّام الماضي، لتكون حلقة في المسيرة الإنسانية.

1- فاطمة الزهراء التواتي، مرجع نفسه، ص 429

2-عبد الله أبو راشد، الفن التشكيلي، فصل من الكتاب الجماعي الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، المجلد 40، العدد 473، ص ص. 53-59، سبتمبر /أيلول 2010، ص 53

إن تـأريخ وتوثيق الأعمال الفنية الجزائرية القديمة والحديثة والمعاصرة بقي صعبًا، لأن "عملية التنظير للحركة التشكيلية في البلدان العربية، مرّت بطريق وعّر، كثُرت فيه الفّجوات التاريخية، مما صعّب التسلسل والاتصال بين المراحل المختلفة، التي يمكن من خلالها تنمية حركة الفنّ التشكيلي"[1].

على عكس المجتمعات الغربية، فإن دول المشرق والمغرب العربي، بالرغم من رحابة آفاق تاريخها كمادة دسمة وملهمة للمبدعين، إلا أن حصيلته المصورة من هذا التراث تبقى ضئيلة، وقد عرفت الحركة التشكيلية في الجزائر بعد الاستقلال، صعوبات هامة وأسباب عدّة، لا زال أثرها ظاهر للعيان إلى اليوم، وبعضها لازالت تتكرر لحدّ الساعة، نوجزها في الأسباب التالية:

1.الحصار التركي: أخّر الحصار التركي المفروض على الجزائر، الذي استمر لأكثر من ثلاثة قرون 1516-1830، مما حرم الحركة الفنية من التطلّع والتواصل مع العالم الخارجي، إضافة إلى الاستعمار الفرنسي 1830-1962، الذي فرض عليهم ذائقة فنية خاصة، أثّرت في مجملها بشكل أو آخر على الحركة التشكيلية، ومع الاستقلال، أخذت هذه الأخيرة كباقي دول العربية تأخذ من "المدارس الغربية الحديثة، التي تجلّت كمصدر ملهم للفنان العربي ومنهلاً أتاحت له مع بداية النهضة العربية الفنية الحديثة، مع أوائل القرن العشرين، ليخّط صفحةً جديدةً في النهج الغربي والنزعات المستحدثة"[2]، كما كانت تجارب الفنانين فردية بمعزل عن التجمعات الفنية التابعة للمؤسسات الرسمية، لقلّة صالات العرض واقتصارها على أروقة الجمعيات الخيرية والثقافية أو في صالات الفنادق وعلى نخبة معينة بالمتاحف، وفقدان توازن واقعي بين الإلهام والاحترافية، والاعتماد على بعض مدرسي وطلاب معاهد الفنون الجميلة، إضافة إلى نقص الذّائقة الجمالية لدى المتلقي الجزائري، الذي لا زال يلملم جراح الاستعمار ويرتشف حلاوة الاستقلال، وبالتالي سعى الفنان إلى نتاج عمل فني، يراعي فيه الذوق السائد.

2.**الصراع بين الفنانين:** عرفت الساحة الفنية صّراعات بين الرعيل الأول والرواد بعد الاستقلال، بين خضوع البعض لتوجهات وخدمة الحزب الواحد وتمثيل الفن الثوري والاشتراكي كفن عام رسمي، مقابل إغراءات تمثلت في تقلد مناصب ومنح دراسية ورحلات وغيرها، وبين من ينادي إلى التطلع على آفاق الفن التشكيلي المشرف على القرن العشرين، وهذا الاضطراب والانقسام أدى إلى " تدهور الأوضاع داخل الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية U.N.AP، ليُبّتَلع وجوده، بسبب المشاكل

1- محمد مهدي حميدة، الفن التشكيلي العربي وأبرز مبدعيه، دار سعاد الصبّاح، الكويت، 2002، ص 39

2- جمال قطب، فلسفة الرؤية في التأثيرية والفن الحديث، دار مصر للطباعة، مصر، بدون سنة ص 4

الداخلية لمدرسة الفنون الجميلة، والتي كان يعمل فيها كل من الفنان مسلي، إسياخم، يلس، غانم، لوعيل، وعلي خوجة، بسبب الخلاف حول الزعّامة وقيادة الفنّ التشكيلي في الجزائر، بين كل من مصلي وخدة وإسياخم"[1].

3.**محدودية العمل الفني**: هناك سب آخر، حول فكرة جوهرية مردّها المضمون الرمزي للفن التشكيلي الجزائري، بمعنى بين تفضيل أسلوب الفن التشخيصي والفن التجريدي، وهي بوادر الفُرّقَـة والتّـفْـرِقة بين الفنانين، كما أن المواقف الصريحة لبعض الفنانين إبان الثورة، بين من خلت لواحاته من أي ملامح ترمز للثورة وضبابية موقفه من الكفاح المسلح ضد فرنسا، وبين الفنانين المجاهدين الذين رسموا الإعلانات خلال الثورة ومجّدوا الفن الثوري في معركة الشعب من أجل تحرير الوطن، فهذا المنعرج تحت أنضار الحكومة التي أولت اهتمامًا لثقافة التوجه الفني الاشتراكي الشعبي، وبتأييد اتحاد الفنانين الجزائريين الذي كان قريب من سادة القرار، أثار الخلاف بين معارض وبين مؤيد، لتبدأ سلسلة الاستقالات من الاتحاد U.N.AP، وبعد حّله، استحوذ التيار التشخيصي على السنوات الأولى من الاستقلال، ومن نافلة القول أن نشير إلى سلسلة توتر العلاقات وظهور الطبقية والاغتيالات التي طالت بعض الفنانين في ظروف غامضة، أرعبت البعض منهم وحمّست البعض الآخر إلى الهجرة.

4. **الأسلوب الفني :** ظلّت هذه الصراعات في المجال التشكيلي متّقدة في صورة سرية غير معلنة، أدت إلى إثارة سبب آخر، تمثّل في الأسلوب الفني المحافظ وبين من يبحث عن التمرّد، بمعنى بين الفن الملتزم المخلد للثورة "وهي مرحلة الأمانة التاريخية والحزبية القومية والالتحام العميق بالحياة والواقع، وإبداع شخصيات نموذجية في مواقف نموذجية من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث، لا تعكس اتجاهات الماضي والحاضر فحسب، وإنما تشير إلى طبيعة تطورها بالمستقبل"[2]، تجسدت في عناوين لوحات الفنانين مثل: المسيرة الثورية، الأسلاك الشائكة، اسمعوها، ...، فظهر تمرد فني بظهور حركات وجمعيات فنية تكتّلت جّماعةً، وما لبثت أن تشتّت فُرادى، " فمثلا جماعة أوشام، فإنّ جلّ أعمالها تميزت بالتلقائية، ولم تحمل أي موضوع ولا نمط ولا تقنية خاصة تربطها بتيار أو حركة فنية معيّنة، ماعدا أعمال مصلي ودونيس مارتتيناز وباية محيي الدين"[3]، فقد كانت الغاية من وراء إنشائها المشاغبة والتمرد على ردّ السلطة، التي فرضت محاكاة الفن التشكيلي

[1] JOURNAL Le Midi, Edition Du 25/07/2007, Rédigé Par : Larbi Oucherif, Sur Le Lien : http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture%40art1%402007-07-25.

2- واسيني الأعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 14

[3] Ali El Hadj Tahar, La peinture Algérienne(Les Fondateurs),Édit Alpha, Alger, 2005, p30.

الجزائري الثوري أو رسم واقع المجتمع، ولأنّ هذا النمط كان يُعبِّر عن ذوق الأغلبية، فإنه ينبغي إتباع وجهة فنية واحدة ومُوحّدة، وقد كان بعض الفنانين ضدّ هذه الفكرة جملة وتفصيلا، وأمام هذا التصعيد والجو المكهرب، دفع بالبعض إلى مواصلة مسيرته الفنية بفرنسا ودول الجوار، وهو ما أثّر على تطور الإنتاج التشكيلي عند الأجيال القادمة، وتعطّلت بذلك الانطلاقة التي كان ينتظر منها إثراء الساحة الفنية التشكيلية مستقبلاً.

5. **القطيعة الفنية :** هناك أسباب أخرى ساهمت في إفشال الثورة الفنية التي كان يعوّل عليها في المجال التشكيلي في مجملها شخصية أو سياسية، فلا ننسى أيضًا القطيعة بين البلدين(الجزائر وفرنسا)، فكلُّ جهة أرجعت لنفسها الاستحّقاق الذي وصل إليه هؤلاء الفنانين، الذين عايشوا فترة الاحتلال وحداثة الاستقلال، كما أنه من المستبعد أن يتم التعاون بينهما في تلك الفترة، فلم تكترث الدولة الجزائرية بالبحث عن بديل آخر لتكوين جميع الفنانين بعقد شراكة مع دول أخرى، كإيطاليا أو إسبانيا أو روسيا، لا سيما الذي كان متودّدا مع ذوق السلطة، وهي مجموعة تعد على أصابع الأيدي، قلة لا تجدي ولا تُحتسب.

6. **التبعية الفكرية:** عمد الاحتلال لتثبيت سياسة ثقافية فرنسية تجعل من العسير على الدول المستعمرة أن تنعتق من أغلالها ولأمد بعيد، وهو الأنموذج السائد في شتى القطاعات، ثم إنّ الحقيقة التي لا مفّر منها أن فرنسا خلّفت وراءها في كل مستعمراتها السابقة وخصوصًا في دول المغرب العربي، نُخباً فرانكفونية ظلّت تدين بالولاء لطراز وأسلوب فنونها وبالتبعية للغة والثقافة الفرنسيتين، وطبيعي أن الفهم الميكانيكي لهذه الحلقة يمكن أن يُرى فيه كل هذه التناقضات في الدول التي خضعت للاحتلال، مما جعل البعض من الفنانين يواكب أسلوب المدارس الفنية الغربية الحديثة، بسبب عامل اللغة وبحجّة أن فرنسا تتربع على قبلة الفنانين العالميين، فلم تثري أعمالهم الساحة الفنية المحلية، والبعض الآخر فضّل البقاء، محافظًا على تعلّقه بتراثه وثقافة مجتمعه داخل الوطن.

7. **عدم توثيق الأعمال**: حاول الفنانين الجزائريين مسايرة الاستهلاك التجاري للجمهور، بعيدًا عن أي طرح جريء، إضافة إلى ذلك فقد كانوا يبدعون أو يستهلكون هذه الفنون بشكل تلقائي وعفوي، فَقَلّما ألّفوا كُتب تتحدث عن إنجازاتهم، إلا بعض المطويات 'كتالوغات Catalogues'، للمعارض التي شاركوا فيها بصفة فردية غالبة أو جماعية نادرة، فمن المفروض أن يشجع ويرافق هؤلاء الفنانين وبأنفسهم الخطاب الفكري والتشكيلي في آن واحد من كتابة وتحليل، على غرار مختلف الدول العربية التي لها فنانين بادروا لأن يكونوا هم أنفسهم نقاد وكتاب، يهتمون بشؤون الفنون الجميلة، مما يساهم في إثراء الفن التشكيلي، لأننا " في حاجة إلى أن يقوم الفنانون العرب أنفسهم بأعمال نقدية،

لأن النقد هو أيضًا إبداع للقيم الجمالية الموجودة في العمل الفني كما أنه يجب على الناقد أن يكون مبدعًا في نفس الوقت، فبدون نقد لا يمكن للفنان أن يراجع أساليبه"[1].

8. **نهب الأعمال الفنية:** لم يبق من اللوحات التشكيلية ما يثري الساحة الفنية نتيجة تعرّض التحف واللوحات إلى الإتلاف على يد منظمة الأقدام السوداء OAS ، حينما فجّرت متحف الفنون الجميلة بعد تيقنها أنها خسرت المعركة، كما تمّ نقل ما تبقى من أعمال فنية بما فيها اللوحات والتحف والمنحوتات والمخطوطات إلى متحف اللوفر بفرنسا، على يد القناصل وتجار جمع التحف والآثار والمالكين الخواص، كما عرفت نماذج أخرى من النّهب والسرقة على يد كل ضابط فرنسي وموظف ومستوطن ولاجئ عاد إلى فرنسا، على حسب ذوق كل واحد منهم، وعلى قدر حَمّلِهِ لكلّ ما هو غّالي ونفيس.

9. ضعف الصحافة والكتابات النقدية: يبقى المحكّ الحقيقي لاختبار وتقييم أو نقد اللوحات الفنية التشكيلية في هذه الفترة، يلتّفت على يُمناه ويُسراه باحثاً عن خصوصيته التي تميزه وتخدمه، أي بحاجة إلى تدخل النقّاد الجزائريين في مشكلات الفن والفكر الفلسفي والجمالي، وليس على فئة ناقدة بطبعها، إنما البحث على نقاد مختصّين يشرحون للجمهور الجزائري تلك الأعمال، وأن تظهر في الكتب والمؤلفات الأدبية، تزكية شُعَرَائِنا أو أدبائنا لأعمال قرنائهم من الفنانين سواء لتقريبها للجماهير وشرحها أو نقدها، على غرار ما قام به الأوروبيين، كمقالات بودلير عن الفن وانطباعات بروست وما كتبه مايكوفسكي وغوته ...الخ، إذ لا يمكن فهمها إلا من خلال دراسة واقع ما أُنْتِجَ تشكيليا وفنياً أولاً وأدبيا ثانياً؛ فمن المؤكد أنه يستحيل افتراض أن الخبرة البسيطة للمتلقي الجزائري آنذاك، كفيلة بقراءة اللوحات التجريدية، أو حتى اعتبار أن بقايا جلود الحيوان وقطع الحديد والحبال والقماش، هو فنّ قد ذاع صيته في العالم، وبأنّ الشخص المرسوم في اللوحة، وقد تحوّل إلى ثور وهو في حالة التوتّر والهجوم، يرمز إلى رد فعل الشعب ضد الاستعمار، وخير توضيح ما ذهب إليه " جواد سليم، وهو يقول: لقد نعتنا شاعرٌ، بأننا أعداء الشعب وبأننا يجب أن نحارب من كل مخلص لوطنه...، فالكتابات النقدية الأولى في الصحف العربية حول الفن التشكيلي قبل منتصف القرن الماضي، كانت عبارة عن مقالات وصفية وانطباعية على ندرتها، إذ لم يكن الفن التشكيلي معروفًا آنذاك، هذا في لبنان ومصر والعراق، أما باقي الأقطار العربية لم يكن هناك كتابات نقدية إلا بعد الستينيات"[2].

1– الحبيب بيده، ندوة الوحدة حول الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري، مجلة الوحدة، العدد 71/70، 1990، ص104

2 – كلود عبيد، الفن التشكيلي نقد الإبداع وإبداع النقد، ط01، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، 2005، ص 133

وفي هذا التفسير، يقول الدكتور سوالمي الحبيب : " أن الكتابات النقدية الأولى بقيت في طيّ الصحافة والنشريات والمجلات التي لم تبلغ درجة من الموضوعية ومن الخصوصية، بمنأى عن الانطباعية، حيث سبق النقد الأكاديمي كرونولوجيا، ولأنّ الصحافي الجزائري، لم يكن واسع الاطلاع بأصول الكتابة النقدية في المجال الفني، كالفن التشكيلي والإخراج المسرحي والمونتاج السينمائي، وكذا المناهج والمدارس المختلفة للفنون الشعبية القولية والأدائية، ودون تحرره من الذاتية والتمتع بالموضوعية، فالصحفي المتخصص في هذا المجال، ينبغي أن يعمل على حبلين أساسيين، هما نقل الخبر، وكذا نقده فنيًا، فهو حسب طبيعة مهنته، يجب أن يمتلك ناصية النقد، والمجتمع"[1].

كما لا يفوتنا في هذا المنعرج، أن مُنّحنى الساحة النقدية اليوم يشير إلى تساوي هذه المعضّلة مع الأمس، الغارقة في الانقطاع عن حركية نقد وتحليل اللوحات" فعلى غرار الدول العربية، استغرق النقد الاجتماعي حيّزًا كبيرًا من الكتابات النقدية الجزائرية، وتجلّت هيمنته الشاملة خلال العشرية السبعينية، الأيديولوجية الاشتراكية على الحياة الجزائرية العامة : سياسةً واقتصادًا وثقافةً،...فصارت كتب" لينيين " تباع بأباخس الأثمان"[2]، إذ لم يكن همّ بعض الأدباء والفنانين آنذاك، سوى محاربة الجهل والجمود والتوعية، وهي رسالة حملتها الحركة الفنية المتواضعة، سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو فنية وإنسانية، وبات من الضروري حضور دراسات نقدية في الفن التشكيلي الجزائري من طرف المختصين.

زيادة على ذلك، حضور اللوحات التشكيلية في أعمال الأدباء والمؤلفين والروائيين، على الرؤى التي تختزل أعمال الفنانين بأحكام وأوصاف عفوية، لمجرد أنهم قد لا يشاركون الفنان معتقداته الأخلاقية والجمالية، فتنطلق من ثقافة بصرية مسبقة وأحكاما قبلية، واقتصارها فقط على بعض اجتهادات الصحافيين، التي غلب عليها باب المجاملة ومن باب التسجيل وسرد السير الذاتية للفنانين، وخضوعها لإفرازات وتفضيل اجتماعي طبقي أو سياسي، حول " أعمال فنية معبّر عنها بالكلام المنثور موزعة ما بين الكتابة الارتزاقية أو المرتهنة، لمقتضيات العمل الوظيفي الروتيني المعهودة في أتون الصحافة العربية اليومية والدورية، يزاوله أفراد هواة أو صحفيون، في غياب المؤسسة النقدية العربية الأكاديمية والمهنية الحاضنة والمتروكة لعامل الرغبة الذاتية للباحث، بدل الكُتاب أو نُقاد من داخل البيت الفني التشكيلي ومن خارجه، أو من واحة النقد التشكيلي، تضم المحتوى الموضوعي

1- سوالمي الحبيب، النقد المسرحي في الصحافة الوطنية، مجلة إضاءات في المسرح، مقال منشور في العدد الثالث، 2020/03/05،(للاستفاضة حول طبيعة الحركة النقدية في المسرح يرجى مراجعة رسالة الدكتوراه).

2- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسُونية إلى الألسنية، إصدار رابطة إبداع ثقافية ، الجزائر، 2000، ص41

التاريخي والفلسفي والجمالي(فلسفة الفن)، تضم في رحابها جميع أنواع الفنون البصرية التشكيلية والتعبيرية ذات الصلة بميادين الآداب والعلوم الإنسانية والتاريخ والحضارات"[1].

ففي هاته الفترة كان النقاد العرب والأدباء الجزائريون أمام خيارين" إما أن يبدؤوا من التراث العربي الذي يحمل من الإمكانيات، ما يمكنهم من أن ينطلقوا منها لتأسيس حداثة ذات جذور، وكان هذا الخيار الأصعب لما يتطلب من جهد وصبر وضبط، هو في الواقع مفقود، فكان أن اتجهوا إلى الخيار الثاني، وهو الذي يثير البريق ويغري أجهزة الإعلام ويحتل صاحبه مكانة خاصة، فنقلوا الإطار الغربي، دون أن يعوا ملابسته التاريخية، وفلسفته الحضارية، الذي لا ينطبق على الفنون العربية إلا فيما ندّر، ممّا دفع الفنون إلى التقليد والتأثير بكل ما هو غربي"[2].

10. **استمرار أسباب الركود:** رغم أننا نتكلم عن أطوار انشغالات ومشاكل جرت منذ أكثر من نصف قرن، إلا أن تحرير أعمال الفنانين لازالت تحمل صفة العذرية، في متاهة السوق الفنية الجزائرية وهو ما يفسّره الفنانون الجزائريون بنشوء أسواق مرتجلة أو تشجيع مناسبتي، كالدعوات التي اقتصرت على مآدب العشاء أو الغداء، وهي على حدّ قولهم مُماطلة، ولن تدخل ضمن الدعم الحقيقي للفن في الجزائر، بل تعتبر مجرد مجاملة وجسر تواصل بين وزارة الثقافة والرسام التشكيلي، معتمدة على الزبائن التقليديون أو المدعوون من مناطق سكانية معروفة دون الأخرى، أو الزيارات المبرمجة التي تتفنن وسائل الإعلام في تجميلها، وتُغيّب عدد من الأسماء دون الأخرى، فهي لا تتعامل مع الفن باعتباره بضاعة تصلح للبيع والشراء وخضوعه للمنافسات الخارجية ليثبت ذاته، بل تمارسه باعتباره شعيرة سحرية توظف فيها اللوحات التشكيلية والفنانين لتزيين المباني الحكومية، أو دعم مخططات الإصلاحات، أو على أكثر تقدير في إحياء المناسبات الرسمية وتنسى على باقي السنة.

لا زالت الأسباب تتلخص فيما جاء في قول آلان روب " نحن الذين نعيش الأزمة فيجب أن نعترف بأمانة ووضوح أنها ليست معركة واحدة، وأن هناك تناقضًا مباشرًا بين وجهتي النظر في أيامنا هذه كما في كل العصور، إما أن يكون الفن لا شيء، وفي هذه الحالة يمكن للأدب والتصوير والنحت والموسيقى أن يدخلوا في خدمة القضية الثورية، وبالتالي تصبح كل هذه الفنون وسائل متشابهة للجيوش المجهزة آليًا، والآلات الميكانيكية والمحاريث الزراعية، وما يهم ساعتها هو فعاليتها المباشرة والسريعة، وإما أن يستمر الفن في الوجود على اعتبار أن الفن للفن وفقط، وفي هذه الحالة

1 – عبد الله أبو راشد، مرجع سابق، ص 35

2– طارق بكر عثمان قزاز، النقد الفني المعاصر: دراسة في نقد الفنون التشكيلية، ط1، النشر خاص بالمؤلف، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، 2002، ص 80

يصبح الفن بالنسبة للفنان على الأقل، أهم شيء في العالم، وهنا أيضًا يصبح الفنان في مواجهة النشاط السياسي في حالة انكماش، عديم الفائدة بل بصراحة، رجعي مناهض للنظام القائم"[1].

11.**الاحتكار والمحسوبية:** إن غياب الآليات التي لم تقنّن، وبقاء حقل الفنون تحت سيطرت قوانين السياسة الاشتراكية والاقتصاد المغلق، وحتى أصحاب القاعات الخواص والأسواق المرتجلة، يحاولون الخروج من المعارض، سالمين بأقل الأضرار بالمقياس التجاري، من تلك المغامرات التي أقّبَرت احتضان المعارض، لأنها غير مضمونة النتائج، مما صنعت انحطاطًا مُرّيعًا في الذائقة الجمالية وكسادًا غير مسبوق.

هذه الظواهر لا تقتصر فقط على هذه الفترة، بل نراها في الوقت الحالي حقيقية في جميع قطاعات الفنون كالسينما مثلا، فمن نافلة القول " أنّ السينما الجزائرية لم تقدم أطروحات إيجابية لحماية الفنان التشكيلي، من كافة أشكال التعدي على حقوقه أو تصحيح تلك النظرة الاحتقارية والتهميش الذي مسّه، على عكس ما قدمته السينما الغربية طوال تاريخها العديد من الأفلام عن الفنانين التشكيلين، التي تحتفي بالفنان بوصفه عبقريًا ومعذبًا تارة أو رائيًا تارة أخرى"[2] و " رغم ما تزخر به الجزائر في ذاكرتها وعلى جدرانها من نقوش فنية رصّعتها لوحات تشكيلية، بقيت شاهدة على عطائهم، وأثرًا يتعقبه كل دارس بالفحوى والمعرفة، وكلّ باحث بالنقد والتمحيص، وكل فنان بالتواصل والتفاعل مع أعمالهم، ومع ذلك لم يتسنّى لنا أن نشاهد معارض سينمائية لبعض أبناء الوطن في بلادهم، إلاّ في بعض المُتناوِلات بطريقة هشّة ومفكّكة، لا تعتمد على حضور وبناء موضوعي درامي قوي، نظرًا لتركيز القائمين على قطاع السينما والثقافة كعادتهم، على الأفلام الثورية أو الأفلام الاجتماعية"[3].

من ناحية أخرى يؤكد أشرف إبراهيم في كتابه 'الفن بناء'، الحاصل على عدة جوائز،" أن قطاع الفنون التشكيلية لا يستطيع تمويل نفسه ذاتيًا من خلال إيرادات المتاحف، لضعف الوعي وقلّة الزيارات وضمور الدعاية الفنية، ولا يلتفت أحد من المسؤولين لهذه المعضلة، مكتفين بقبول الوضع الراهن، متعلّلين بضعف الإمكانات وفقر الدولة، وهو مـا ليس حقيقيًا"[4]، وبلغة علمية دقيقة وأسلوب تحليلي متقن، يكشف عن " ظاهرة منح الجوائز في المجال الفني، التي فقدت مرجعيتها وجدواها بسبب

1– آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، ص 44.

2–خالدي محمد و بن عزة أحمد، نظم الاشتغال الجمالي والتقني بين السينما والفن التشكيلي، مجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران 1، العدد 07، جوان 2020، الجزائر، ص 515

3–خالدي محمد و بن عزة أحمد، نظم الاشتغال الجمالي والتقني بين السينما والفن التشكيلي، الصفحة نفسها.

4–أشرف إبراهيم، الفن بناء: دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، دار ابن رشد، 2015، ص 238

المحسوبية، في اختيارات الفنانين التي لا تقوم على إدارة واعية وغياب الاستراتيجية العامة لوزارة الثقافة في دعم الفن"[1]، وبسبب وضع ملذّات البعض على حساب مؤهلات ومواهب ذوي الكفاءة، يتم التغاضي عمن يستحق التقدير والتشجيع، وبسبب أن " أهم المشكلات التي تواجه واقعنا التشكيلي والثقافي بصفة عامة غياب المتن والهامش، فلا يوجد تصنيف حقيقي لما يقوم به الهواة وأنصاف المحترفين"[2].

ولتفسير هذه الظاهرة، تؤكد من جانبها 'صبحة بغورة' أن " ظاهرة المحسوبية تمثل معنى النفاق السياسي، وهو سُوسة النظام وسياسة التهميش والإقصاء، ولا شكّ أن تناولها بعمل دّرامي أو كوميدي إنما يريد أن يخرج المجتمع من وهمه ويضعه أمام مرآة الحقيقة، ولو عن طريق إضحاك المجتمع على عيوبه، قبل أن تصاب وحدته الوطنية بالتفكك، وينتهي بإحدى الطرق المعروفة تاريخيًا، إما بانقلاب داخلي أو هجمة خارجية"[3].

المبحث الثاني: الصلة بين الفن التشكيلي وثقافة المجتمع الجزائري

1. الخريطة الثقافية للمجتمع الجزائري

1- أشرف إبراهيم، مرجع نفسه، ص 241

2- أشرف إبراهيم، مرجع نفسه، ص 245

3- صبحة بغورة، مراجعات في حديث السياسة مع الفن والأمن والتاريخ، الشركة البريطانية E-Kutub Ltd، لندن، الطبعة الأولى 2019، ص 27.

تُـمثل الجزائر القلب النابض للوحدة الجغرافية المغاربية والأفريقية، وهي كذلك تمثل عبر التاريخ وحدة اجتماعية متمثلة في الشعوب المغاربية منذ التعمير البشري الأول إلى اليوم، كما تشير إليه المصادر التاريخية والدراسات الأثرية، فـ"الجزائر اسم عربي صميم لعاصمة الوطن وأمُّ القُطر، ولم يكن يطلق هذا الاسم على الإقليم كله إلا منذ العصر التركي فقط، أما قبل ذلك فقد كان يعرف عند العرب بالمغرب الأوسط ذلك لتوسّطه بين المغربين الأقصى والأدنى: مراكش وتونس، وكانت في الزمن الغابر تسمى على لسان البربر **'آرغـل'** "[1]، وإن شئنا عن موقعها فنقول دون مبالغة أنها قلب الدنيا، لِما حّباها الله من مواهب وثروات طبيعية، جعلها مطمع الغُزّاة على مرّ التاريخ، وقد " تعاقب على الوطن الجزائري بعد العصر الحجري وقبل الفتح الإسلامي خمس أمم عظيمة : البربر، وهم السكان القدماء الأصليون، والفينيقيون، ثم الرومان فالفندال(أو الوَندال وهم إحدى القبائل الجرمانية الشرقية)، ثم الروم البيزنطيون. وهذا ما نسميه بالجزائر العتيقة"[2]، وما وجد فيها من " تلك الآثار التي اكتشفت في مدينة معسكر، يستنتج بأن الجزائر، هي مهد العنصر البشري المتحضّر، إذ وجدت عدّة آلات وأدوات تدل على مدى تقدم الجزائري في تلك العصور القديمة، فرغم حياته البدائية البسيطة إلا أنها تنّم عن إدراك وخلق وحذاقة "[3].

الجدير بنا أن نذكر " أن مخلفات مهد الإنسانية التي وُجدت في أفريقيا وأروبا، وعلى الرغم من انتشارها الواسع في شمال المنطقة الممتدة من روديسيا إلى الصحراء الكبرى بالجـزائـر ومراكش، فـأروبا، كانت هي الموطن الأول للإنسان، رغم أننا لا نجد في مناطقها بقايا لهياكل بشرية حتى نستفيد منها في دراسة الإنسان المبدع، لتلك المخلفات"[4]، وهذا معناه " لا نستبعد أن الإنسان الجزائري الأول الذي مارس الفن، لأغراض طقوسية متعدّدة وكذلك بدافع الشعور بضرورة محاكاة الطبيعة ومقاومة السؤال العدمي الذي يهز كيان كل البشرية، أمام الموت بوصفه نقيض الوجود والتعمير والخلود"[5]، وبأن تلك البقايا للرسومات والتصاوير والمنحوتات والآثار المعمارية، والفنون بصفة عامة قدّمت معروفًا للإنسانية، و" من هذا الدليل فإن النتيجة التقريبية قد استُخلصت، ألا وهي أن قارة إفريقيا قد

1 –عبد الرحمان محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة، طبعة ثانية جديدة ومنقحة ومزيدة، 1965 م، ص 32

2 –عبد الرحمان محمد الجيلالي ، المرجع نفسه، ص 42.

3 محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، ص 16

4– عائدة سليمان عارف، مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، لبنان، ب .ط.، 1972، ص12.

5– الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002، ص 20

شاهدت ظهور الإنسان الأول، وأن البقايا الأولى التي يمكن التأكد منها هي الأدوات التي خلّفها وراءه"[1].

عبر مختلف الأزمنة، قفز الإنسان الجزائري كغيره من سكان العالم قفزة نوعية حيث أصبح يُجيد استمداد قوته من وحدته والاعتصام بقواعد الترابط الاجتماعي المستمدّة من الشروط الفعلية للدين، مما أتاح له توازنًا واستقرارًا، كما جمّد النمط الثقافي المشبع بالامتثال للقيم ومعايير العادات والتقاليد المقبولة لدى الفرد الجزائري، حتى يتم السيطرة الشرعية على المجتمع بتعبير 'ماكس فيبر'، وهذه المعايير هي النموذج المعياري الذي يحدد ذوق الملتقي الجزائري نحو الأعمال الفنية والسيطرة على النشاطات والممارسات الخارجة عن القواعد السائدة التي تتحكم في سلوك الفنان الجزائري وتوجهيه، فكلما قلّ الولاء للقيم وتغيرت الاتجاهات وتناقضت المصالح كلما ضعف دور المرجعيات السائدة واستُبدلت بغيرها وتخلخل النظام الثقافي وفقدت الشرعية الدينية قبولها واعترافها الجماعي.

فهاته العناصر الضاربة في أعماق شخصية الفرد الجزائري والملازمة لمختلف الأذواق النابعة من هويته الجزائرية، ناتج عما فسرته" خولة طالب الإبراهيمي حول الهوية الجزائرية، والتي قسمتها إلى ثلاثة، الأولى الهوية القاعدية، أي تلك الهوية المستوحاة من التدين الشعبي الذي يستمده الفرد الجزائري خلال تنشئته الاجتماعية والتي لا يتخلى عنه، ثم الهوية الموسومة بالفضاء الوطني الموحد والمعزز بالشعور بالانتماء للفضاء الوطني والأمة العربية الإسلامية بشكل أوسع، والمقوم الثالث اللغة العربية والأمازيغية"[2]، فكل هذه الدلائل ناطقة على عظمة ثروة البلاد من تاريخ وغزارة الفكر واختلاف الأذواق.

2. مكونات الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري

أضحى موضوع ثقافة المجتمع مرتبط بإشكالية الهوية، وعندما نتساءل هل هما مختلفان أو متطابقان وأيهما يؤسس الأخر، هل الثقافة هي التي تصنع الهوية أو الهوية هي التي تشكل الثقافة، فإننا نقصد مفهوماً آخر هو مفهوم' الهُوية الثقافية'، إذ يشيع استخدامه تدريجياً لدرجة جعلت بعض المحلّلين يرون فيه أثراً من آثار الحداثة، فتُحيلنا هذه التساؤلات المُثارة حولهما إلى تأسيس الكلام على معطياته، بأن " الهوية دائماً جِماع لثلاثة عناصر: العقيدة التي توفر رؤية للوجود، واللسان الذي يجري التعبير

1- عائدة سليمان عارف، مرجع سابق، ص 12 و13.

2-خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون ومسألة اللغوية، ترجمة محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر2117 ، ب.ط، ص 76

به، والتراث الثقافي الطويل المدى"[1]، الذي يحمل عناصر الثقافة المختلفة وهو ما يفسر أن المكونات الثقافية هي التي تؤسس هوية الأفراد.

وعن أمثلة من هذه المكونات في مجتمعنا الجزائري نجد الدين واللغة والعادات والتقاليد والعرف والقيم الاجتماعية المشتركة، أو وسائل الإنتاج والاستهلاك، التي تظهر في الملبس وطرق الأكل والشُرب وكذا نظام التنظيم الهيكلي للقوة، سواء قبائلي أو حضري أو من خلال القانون المنظم، بين الأفراد والخرافات والمعتقدات، وكل ما له علاقة، بالميراث الثقافي الجزائري.

وتفسير الثقافة " هي مجموعة طرائق الحياة لدى شعب معين، أي الميراث الاجتماعي الذي يحصل عليه الفرد من مجموعته التي يعيش فيها، أو هي الجزء الذي خلقه الإنسان في محيطه وهي التي تحدد الأساليب الحياتية، أو هي طريقته في التفكير والشعور والمعتقد. إنها معلومات الجماعة البشرية، مخزونه في ذاكرة أفرادها أو في الكتب أو في المواد والأدوات"[2]، وهذا ما يعنيه المفكرين بأن الثقافة جزء مكون للهوية وامتداد لها.

أما الثقافة في إطار الحضارة العربية والإسلامية، تُعرف بأنها تثقيف وتهذيب للنفس البشرية في نفس الوقت، وفق ما تقتضي الشريعة الإسلامية، وقد عرف المفكر مالك بن نبي الثقافة بأنها :" مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته وتصبح لا شعورياً العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه"[3].

في هذا الوسط الاجتماعي تكوّنت وتشكلت الهوية الشخصية والاجتماعية والثقافية للإنسان الجزائري، وتنمو معه في كل مراحله العمرية وتصبح الثقافة لاحقاً، الإطار المعرفي والمرجعي لمدركاته الحسية والعقلية ومنظومته الجمالية والأخلاقية، التي يحكم بها على العمل الفني، " فيتراءى لنا مما تقدم أن الجزائري في العهد القديم قد نما عقله وتوطّدت أفكاره وأخذت شخصيته تتكون وتتميز وخطـا خطوة مباركة اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا ولم يقف في تطوره عند هذا الحدّ، بل واصل جهوده ليخطو خطوات أخرى أوسع نحو الأمام إلى أن دخل عصر التـأريخ"[4].

1–محمود سمير المنير، العولمة وعالم بلا هوية، دار الكلمة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، الطبعة الأولى، 1421هـ – 2000 م، ص 146.

2–كلايد كلكهون، الإنسان في المرآة، ترجمة شاكر مصطفى، منشورات مكتبة الأهلية، بغداد 1964، ص24 .

3 – مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، سوريا 2000 م، ص 74.

4– محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، مرجع سابق، ص 19.

طالما أن الهوية معناها في الأساس التفرد، فالهوية الثقافية هي التفرد الثقافي، كذلك، وبالتالي يحس ويشعر كل فرد جزائري بانتمائه الأصلي للمحيط الذي نما فيه " وإن هذا الإنتاج أكسب الجزائري خبرة وفطنة، الذي أتقن كسِواه من حوض المتوسط صناعة الأحجار وصنع السهام ورسم الرسوم العجيبة وعرف الحياكة والنسيج وما عُثر عليه من الآلات الحجرية، يشبه ما عثر عليه بمصر فليس من شكّ أن صلات ربطت بين الجزائريين والمصريين منذ آلاف السنين، أما تأثر المصريون بالجزائريين باعتبار أن أفريقيا الشمالية هي الموطن الأصلي للإنسان، أو تأثر الجزائريون بالمصريين عند مرورهم بمصر للالتحاق بهذه الديار"[1]، نفهم منه أنه هناك قواسم مشتركة بين الأمم التي لها نفس المكونات الثقافية.

ارتبطت ثقافة المجتمع الجزائري بعناصر ومظاهر ثقافية متعدّة، أهمها " وحدة اللغة العربية والعقيدة وفي إطار الإسلام، أين انكبّ شعب الإقليم المغاربي على البناء والإبداع الحضاري في أوسع مجالاتهما، في جو من الحرية السياسية والبحبحة الاقتصادية، وقامت مراكز حضارية هامة لا تقل مكانًا عن مراكز الشرق الإسلامي، مثل القيروان وفاس وتيهرت والمسيلة وآشير•، وقلعة بني حمّاد وبجاية ومراكش وتلمسان وقسنطينة، إلى جانب حواضر الأندلس، التي تعتبر جزءًا من الإقليم المغاربي ومن صنعه وإبداعه"[2]. بمعنى أن " الذوق الفني الجزائري أخذ يتكون ويتطور وذلك بعلاقاته بالحوضين الشرقي والغربي من البحر المتوسط، مما يدل على أنه كان للجزائري استعدادات فنية منذ عهد سحيق، ماضية تدريجيًا وبدون انقطاع في سبيل الرقيّ المادي والروحي"[3].

تسعى المجتمعات وفي مقدمتها الجزائر إلى تحديد إطارها الثقافي الذي يحمل هويتها لضمان بقائها واستمرارها أو خوفًا من الذوبان والتلاشي، فاعتمدت الجزائر على تمجيد حواملها الثقافية من فنون وأدب وتاريخ..، سواء شفوية أو أدائية وبصرية المنقولة والمكتوبة والمرسومة والمصورة عبر وسائل قديمة أو وسائط حديثة، وعاءً يحمل ثقافة عالمة كرّسته النخبة المتعلمة، وثقافة أخرى يمكن أن نسميها الثقافة الشعبية، حيث إنها ثقافة السّواد أو عموم الناس سواء في الحضر أو الريف والبادية الجزائرية، أهمها " أدب البربر الجزائري، الذي كان أدب المناسبات، ولأن للبربري استعداد فطري للغناء الموسيقي، استمد ألفاظه المؤثرة من الشعر الساحر المتدفق من أعمق منابع الطبيعة، وكان

1 –محمد الطمار، مرجع نفسه، صفحة 16.

• آشير مدينة جزائرية بالجنوب الشرقي لولاية المدية.

2– يحي بوعزيز، أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، الجزء الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى ، 1995، ص 11.

3– محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج ، مرجع سابق، ص 17 و18.

للبربر إلمام بالفن، فمتاحفنا مملوءة بالأواني والآلات تدل على ذوق فني لابأس به، أما تلك الزخارف المرسومة في المنسوجات والوشم الظاهر على ظاهر اليد والوجه والساق، ماهي إلا آثار من الفن البربري العتيق الذي يجانس في أشكاله الفن الزنجي واليوناني والمصري وجزر المتوسط"[1].

3. المجتمع الجزائري وعلاقته بالفن

لا ننكر أن بعض أشكال التفسير للأزمة الثقافية في (الفن، الكتابة، الحرية، الانتماء ...)، عميقة في المجتمع الجزائري، وهو ما أشار إليه أبو القاسم سعد الله بأن العلماء الجزائريين كانوا يفرّون في عهد السلاطين من جورهم وظلمهم وبسبب سكوت الأمراء على الغارات الأجنبية وانحلالهم داخليا، فـ" الجزائريون اشتهروا منذ القديم، بأنهم لا يقيمون وزنًا لعلمائهم ولا يعترفون لهم بحرمة أو عهد، وهي ظاهرة كانت أقسى على العلماء من ظلم الحكّام وظلم العصر، بل لعلّها هي التي أجبرت عددا كبيرا منهم على الهجرة خلال القرن التاسع عشر والعيش خارج الجزائر"[2].

هناك أسماء ذكرها المؤرخ والعلامة سعد الله، ليتبدّى لنا بوضوح أن " المحنة بالجزائر برمّتها هي جوهر ثقافي، نجمت عن تغييب الثقافة الجادّة، ثقافة الوحدة والتوحيد، وتهميش المثقفين الجادين والاستعاضة عنهم بأشباه الانتهازيين لملء الفراغ وسيادة منطق السياسي الأمّي على السياسي المثقف، مما أفسح المجال لخطاب العبث والتهريج الحزبي وممارسة الدجل الثقافي والسياسي، وتصبح الهوية الثقافية التي تكرّست عبر ثلاث عشر قرنًا موضع مراجعة، بل موضع مزايدة في الحياة ومطية مآرب لجماعات الضغط، وقوى استعمارية توعّدتنا بالانتقام"[3].

4. ممارسة الفنّ وثقافة المجتمع الجزائري

مما لا ريب فيه أن تجربة الأحداث التاريخية التي شاهدتها الجزائر أكسبتها طابعا ثقافيا خاصًا، جعل من هذه الصلة أمر يمكن ملاحظته" في الفن الشعبي بشكل عام والفن القصصي والمسرحي بوجه خاص قبيل الاستقلال، مثل كتابات رضا حوحو وأحمد بن عاشور والشافعي، والذين أخذوا يهتمون بعناصر الفن من إيحاء ورسم الشخصية القصصية وتفاعلها مع الأحداث، ثم بعد الاستقلال أخذت شكلها الجديد يساير مضمون الواقع، فشملت مشاكل الشعب الثقافية منها والسياسية والاجتماعية"[4]، "لاسترجاع القيم الجزائرية وتوطيد الشخصية، فلم يكن الغرض مثلا من المسرح،

1- محمد الطمار، مرجع سابق، ص 34 و 35.

2- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، دار غرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1998، ص 59و60.

3 – عمر بن قينة، المشكلة الثقافية بالجزائر: التفاعلات والنتائج، ط01، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2000، ص05.

4- محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج ، مرجع سابق، ص 270 و 271.

التسلية فقط، بل توجيه الشعب، الذي عرفته الجزائر على شكل حفلات الكراكوز سنة 1835 والتي كانت تقام في رمضان، ولعلّه كان معروفًا قبل هذا العهد، وكان يحضرها المواطنين وحتى بعض الأوربيين، أين كان الكراكوز لا يظهر فوق المنصة إلا ليتبادل الضربات مع الممثلين، ويثور ثائره عندما يراهم لابسين ثياب الجنود الفرنسيين"[1].

" انطلاقًا من مقاربة نقدية لرؤية المجتمع الجزائري للجمال والفن بما هو عليه من عناصر الثقافة والتاريخ، فإننا لا نعتقد أنه يخرج في حالته النهائية إلى المتلقي، إلا في خصائص دقيقة نابعة عن المجتمع العربي الإسلامي في عمومه"[2]، بمعنى أن نظرة المجتمع الجزائري للجمال كانت قوامها الدين الإسلامي، وهو القاسم المشترك لأغلب المجتمعات العربية الإسلامية، كما أن المجتمعات لا غنى لها عن الفنّ، وليس هناك إذاً ما يدعوا إلى التشكيك في دور الفنون وأنواعها في التربية والثقافة، مثل "الموسيقى التي تستقر بطابعها الوجودي وباقتحام مكثف في قراراتنا، إنها تخترق داخل الروح وتستولي عليها بطريقة أكثر فعالية، ومن هنا نشأ الفعل الذي تمارسه على الإرادة، أي على أحاسيس المستمع وتجعله يحس بالجميل دون عناء"[3]، ودورها من الناحية القومية، عبر الأناشيد الوطنية والخطب الحماسية، إضافة إلى المعايشة الوجدانية و الذوقية للفن وتطبيقاتها في الحياة للاستمتاع بها.

" لعلنا كمجتمع جزائري شكّل مصيره الإسلام كجزء من المعقولية الكونية طيلة خمس عشر قرنا من الزمن، أعطى للجمال مواصفات نمطية ولاعتبارات لهذا الجمال ومعياريته ومكانته وموقع من الإنسان فردًا وجماعة"[4]، والفنون بوصفها، تُلهم التجارب الإنسانية وتنميها، وتحقق معاني كثيرة للروح البشرية، فإن " المحافظة على ثقافة المجتمعات المختلفة، يتم من خلال تجسيدها بالأعمال الفنيّة، فمثلاً يساهم تأمّل تفاصيل، ونقوش الأعمال الفنية المتنوّعة الموجودة على جدران المعابد، ودور العبادة القديمة المختلفة في فهم ثقافة الشعب والمجتمع، والاعتقادات السائدة فيه، كما يساعد الفن على بيان، وتوضيح اختلاف الثقافات في المكان الواحد من وقت لآخر"[5]، مثلما شكل الفنّ في ثقافة الحضارات السابقة كاليونان القدماء والإغريق والمصريين، " فتشكيل الفن على مرّ الزمن وعلى الأخصّ بعد بناء اليونان للأولمبياد في عام 776 قبل الميلاد، تأثروا بحُبهم وإعجابهم بالجسد العاري، تدليلاً على حضارتهم وتمجيدًا لرموزها، إذ كان الهدف الأسمى من هذا الفن وغايته القصوى آنذاك،

1- محمد الطمار، مرجع سابق، ص 272.

2- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، ص43 و 46.

3 -توماس كونانك، الجهل الجديد ومشكلة الثقافة ، ترجمة منصور القاضي، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004، ص 189.

4- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، ص 46 و47

5- محمد رضوان، "الفن والإنسان، الأبعاد الاجتماعية والتربوية للقيم الجمالية"، ع 22، ص 3 و 4.

تصوير البطل لا لنفسه وإنما لمثال أعلى هو: أبولو(Apollo)، إنه الجمال"[1]، وربما هذا الطرح للصادق بخوش يجيب ويثبت خطأ الفرضية التي توقعناها في الدراسة بأن كل اللوحات والتماثيل؛ التي خلفتها الحضارات والآثار القديمة؛ هي نظرة عن الشهوانية المتحررة، " فلو تعارضت قيمة الأخلاق مثلاً مع قيمة الجمال لانتصر اليونان للجمال، وهذا من شأنه أن يحملنا على التفريق بين فهمنا للأخلاق وفهمهم، فمعاييرنا كمجتمع جزائري وعرب ومعاييرهم كمجتمعات غربية تتباين وتتعارض أحيانًا في رؤيتنا لهذه القيم، ومن ثم تختلف مواقفنا وردود أفعالنا عن مواقفهم وردود أفعالهم اتجاه هذه القيم"[2].

نظرا لصلة الفن بثقافة المجتمع، فإنه يتحتم علينا الإشارة إلى أننا " كمجتمعات تقليدية عربية، توقف الشرف عند حدود المرأة كأم وأخت وبنت وزوجة، وإن نفس الموضوع له رؤية مغايرة في الفن عند الغرب، لأن قضية الشرف قضية مغايرة متلازمة مع الإنسان لها معيارية مختلفة، باعتبارها تختلف من أمة وثقافتها لأمة أخرى وثقافتها، ترتبط بعليات غائرة في الضمير الجمعي لكل أمة"[3]، وهو جواب على الفرضية القائلة بأن الفنّون القديمة مازالت حتى الآن قادرة على أنّ تكون معيارا ونموذجا؛ تحتمل الصواب والخطأ، بمعنى هذه المعايير لا يمكن تعميمهما على جميع الثقافات، لأن "الغرب يتميز بذهنية مشدود إلى الذات وإلى الطبيعة، في حين أن الذهنية الشرقية بوصفها وليدة أرض مهد للرسالات السماوية، مشدودة أكثر إلى الأعلى إلى الذات المفارقة وإلى السماء، ومن ثم هي أقدر على تقبل العقائد والالتزام بتعاليم الكتب والشرائع التي تدعو إلى مبادئ أخلاقية وإلى فضائل روحية، أكثر من تعدد الآلهة وصراع الإرادات والتفوق المؤسس على القوة والجمال"[4]، لذلك فالقول الداعي إلى ضرورة تغيير ثقافتنا بحجة أنها منغلقة على نفسها وأن تجنح إلى ثقافة متفتحة، وأن الأمر بات ضروريًا إلى تغيير معايير الحكم الجمالي، بحجة أن الحداثة تفرض أخذ الكل وإما ترك الكل، فهذا أمر غير صحيح، لأن ذلك هو مفهوم نسف الثقافة الغالبة للثقافة المستغلبة والاختراق الثقافي.

إن القاسم المشترك بيننا وبين الغرب يكمن في أن " الفنون الجميلة والحق يقال، قيمة مهذّبة حيوية بالنسبة للجميع أكثر بكثير من التقنية والعلم التقني، إنها تتعلق مرة أخرى بالكائن البشري بكامله، وقد بيّن بياجي Piaget، تمامًا أن الذكاء الحسّي الحركي لا يسعى إلاّ إلـى التكيف العملي أي أنه يستهدف فقط النجاح أو الاستعمال في حين أن الفكر التصوري ينزع إلى المعرفة كمعرفة"[5]، "

1- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، ص 47 و48

2-المرجع نفسه، ص 50

3- الصادق بخوش، مرجع نفسه، صفحة نفسها.

4- الصادق بخوش، مرجع نفسه، ص 51

5- تومادو كونانك، مرجع سابق، ص 201.

والاختلاف بينا " ليس معناه رفع لشأن الغرب أو يحط الرأي من الشرق والعكس صحيح، ولكنها تبقى مميزات التي فيها الكثير من التعميم الذي يستوجب تدقيقًا وتمحيصًا واستقراء متشدّد. ومحصلة في الفروق بين هذه الحضارتين لا تعود في الأصل إلى أصل الإنسان وسلالته كما يروج البعض لذلك، وإنما إلى تشكل كل ذهنية ضمن معطياتها البيئية وحصائل تراكمها وتجاربها ومعتقداتها، وهكذا فإن انتصار حركة التاريخ الغربية لسلطة العقل، وانتصار حركة التاريخ الشرقية لسلطة الوحي، يؤسسان في مجموعيها دبّـاجة التاريخ الإنساني المتكامل"[1].

5. التنوع الثقافي في الجزائر

الأنماط الثقافية التي تسود الجماعة التي ينتمي إليها الفرد الجزائري على وجه الخصوص، داخل مجتمع يحظى بتعدد الثقافات من خلفيات متباينة عرقيًا، والقول بعمومية أكثر إثبات لقيم التنوع الثقافي، وهذا ناتج عن " اكتساب الإنسان للمزيد من الثقافات بواسطة الاحتكاك والممارسة مع بقية بني البشر، فيأخذ منهم ويعطي لهم، وقد يسمح بإدخال ثقافة جديدة في مجتمعه ويتبناها ذلك المجتمع، كما قد يزيح شيئًا من ثقافته والتي يعتقد أنها غير مواكبة للعصر والمجتمع، أو هي عبارة عن أساطير لا حقيقة، فإن تَـرَكَـها لا تأتي له بالسخط والسخرية"[2]، ومن هنا تكتسب الثقافة أهميتها الكبرى بعطاء أوسع وتأثيرا في الشخصية وهو ما " تؤكّده 'مارغريت ميد' بشكل واضح على أن الثقافة هي شيء مجرد ولكنه موجود، والأفراد هم من يخلق الثقافة وينقلونها ويغيرونها، ففي نهاية الأمر، فَهْمُ الثقافات يكون انطلاقًا من تصرفات الأفراد الذين 'هُمّ الثقافة' بحسب تعبير **ميد**"[3].

تُظهر ثقافة قراءة العمل الفني للمجتمعات على هذا الأساس، الرؤية والسلوك الذي ينتهجه المتلقي وتحافظ على هوية الجماعة وبقائها، وهي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته، وقد تكون هي السبب في النهوض بالمجتمع، كما يمكن أن تكون سبب تخلفه، فإذا ما تأملّ المتلقي في أحد الأعمال الفنية كالمشاهد المسرحية والسينمائية أو التماثيل واللوحات، كثيرًا ما يكون المتلقي ملتفّ إلى ملامح معيّنة مثل اللباس وتفاصيله والجسد وتقاسيمه أو الخلفية العامة للعمل الفني، ويمكن القول أن هذه اللّمسة في قراءة لوحة تشكيلية، أو أيّ عمل فني، هي من سمات ثقافتنا الجزائرية وجزء من هويتنا، وليست سمة العمل نفسه، إننا نفعل ذلك من خلال رؤيتنا الشخصية التي تتشكل في حدّ ذاتها من

1- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، 51

2- بلالي عبد المالك: مدخل إلى علم الاجتماع الثقافي ، محاضرات تخصص علم الاجتماع الثقافي، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد لمين دباغين – سطيف،2016/2015، ص 09.

3- محمد حسف غامري، المدخل الثقافي في دراسة الشخصية، المكتب الجامعي الحديث، محطة الرمل، الإسكندرية، مصر، 1989، ص 47 .

واقع حياتنا، على أساس أن " كل مجتمع وله أدبه وفنونه التي يزخر بها، والتي تميزه عن غيره من المجتمعات، والتي تكون معبرة عن هويته الثقافية من خلال فنون التشكيل والرسم والمسرح والتمثيل وفن العمران وثقافة التعبير القصصي والشعر، وغيرها، وكل له رسالة يريد إبلاغها للغير"[1].

باعتبار أن القيم والمبادئ أحد المحددات الرئيسة لسلوك الفرد الجزائري وتوجيه تفاعله مع العالم الخارجي، فإنه يستدلّ بها في معرفة الإطار الحضاري والثقافي للمجتمع، فهي التي تحدد ما هو مرغوب فيه أو مرفوض فنيًا سواء أكان قوليًا وأدائيًا أو بصريًا، " فالقيم هي مقومات الحياة الاجتماعية فبدونها تصبح الحياة غير ممكنة، والنسق الاجتماعي لا يمكنه تأدية وظائفه المتمثلة في تحقيق أهداف الجماعة ولو بشكل جزئي دون القيم، لأن هذه الأخيرة (القيم) تعمل كصمّام أمان يوفر النظام عكس الفوضى، مما يتيح لأفراد المجتمع من العيش بأمان وينئ عن انهيار وتفكك المجتمع"[2].

من هذه الأدبيات نستنتج أن الجزئية التي تروم حول اكتمال الثقافة الجزائرية بالجانب الفني هي علمي أيضًا في حدّ ذاته " فالثقافة الفنية البصرية جزء هام من النسيج الثقافي العام للفرد تمكنه من فهم أبعاد وجوانب الثقافات الأخرى، فلا يمكن مثلاً أن نتصور أي علم من العلوم المختلفة بدون وسائط الفنون وأدواتها في تسهيل المعرفة العلمية وتبسيطها، فما من كتاب علمي في مجال من مجالات العلوم أو الآداب إلا ويحوي العديد من الرسوم الإيضاحية والصور والأعمال الفنية، التي ترتبط بهذه المجالات المختلفة وتزكي المعرفة والاتصال"[3].

6. المجتمع الجزائري ونظرته إلى الجمال

ما يمكن قوله " أن إحساس الجمال عند مجتمعنا الجزائري عفوي لا يتجلىّ في تعبيراتهم عن وعي، يُحول اهتمامه إلى أفعال لبداية مخلدة كالمعمار الريفي ومظاهر الاحتفالية فيه، إذ أثناء التشييد يتم فيه مراعاة الاحتشام والمتانة وهي صفات تجمع بين المنفعة والأخلاق، أما الجمال فلا يعدو أن

1- زغو محمد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، 2015، ص 95.

2- عائدي جمال وكمال جرو، القيم والتغير الاجتماعي في الجزائر، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد الأول، جوان 2016، ص 93

3- دقماق حنان حسين، دور التربية الفنية في تنمية الوعي الجمالي للجماهير وأثره في مواجهة أزمات البيئة، مقال منشور من المؤتمر السنوي العاشر حول إدارة الأزمات والكوارث البيئية في ظل المتغيرات والمستجدات العالمية المعاصرة، جامعة عين شمس، القاهرة، 2005، ص 541

يكون حالة عابرة موقوفة على الحرفيين ومدى رهافتهم ورهافة حسهم وخيالهم في تدبر الألوان، وعادة ما يلتزم الناسج للقطعة المنسوجة بتقليد سابقيه، ومن ثم فهو يحاكي الأقدمين في رتابة مُملّة"[1].

لدينا تنوع تراثي تاريخي عظيم ولكن المظهر الجمالي نراه غائبًا في العمارة والدّليل على ذلك البناء القصديري والنمط المُوحد في تشييد الأحياء والعمارات، بالرغم من أن " الجزائر تبوأت مكانة خاصّة، بفضل كثافة وتنوّع تراثها التاريخي، ولا زالت باقية إلى اليوم، مشكّلة عنصرًا من عناصر الثّقافة الأساسية للمجتمعات القروية في المغرب الكبير، تؤكد بوادر فنّ ينمّ عن عبقريّة قبائل وسكان مناطق الجزائر، تتمثّل في الرّسومات المختلفة"[2]، إلا أنها لا تظهر اليوم في واقعنا المعاش، " فالمشاهد للأحياء السكنية في بلادنا يقف على حقائق مرعبة، لاجتماع الفقر بانعدام الجمال، لأن فكرة الجمال والسعادة التامة والعدل الكامل في ثقافتنا الجزائرية، أمور مؤجّلة إلى جنّات تجري من تحتها الأنهار وحور عين لم يطمسهن إنس ولا جان، ومن معقولية المجتمع الذي يكن لها التقديس من قبل والاحترام والترقب، أكثر مما يريد أن يفهمها ويحاكيها لأنها في اعتقاده محرمة عليه في الدنيا"[3]، وهذه المظاهر كما يشير الصادق بخوش، أنها تتكرّر في كل مناطق العالم لكن بمستويات مختلفة.

الحسّ الجمالي في بعض الدول العربية، كالجزائر في الحقيقة مفقود لا في حياتنا ولا من حيث بيئتنا، وإن وجد فهو مزيّف، إما موجه لأماكن خاصة ونادرة أو أثناء زيارات خاصة للمسؤولين وما إلى ذلك، أما إيمانًا صادقًا بالحسّ الجمالي ينبعث من ذواتنا الجزائرية، يكاد معدومًا، وبفكر علمي موضوعي محايد، نحن بأمس الحاجة إلى تطبيق أسس علم الجمال على حياتنا، قبل أن نتذوق جماليته في اللوحة، أو أي عمل فني آخر" بل إن الجمال الذي ينبغي أن يظهر في السلوك الجماعي، شبه غائب في مجتمعنا الجزائري، ويبقى العكس في حالات نادرة ومنفردة، ونعتقد أن من أسباب غياب السلوك الجمالي والشعور الواعي به، هو غياب الثقافة الجمالية وتوتر علاقة الفرد بالمكان، وصار من الصعب على الجزائري بعد أن فتّته الاحتلال، أن يستأنس من جديد أو تستقر نفسه فيعيد التواصل مع ماضيه، لقد اغتربت الذات الجزائرية عن المكان، الأمر الذي أفقدها صفاء الذهن وحيوية الروح والإقدام على الحياة بحب ومتعة وخلق وإبداع"[4]، وازدادت صعوبة إيجاد التفسيرات الاجتماعية والثقافية التي تكون كل نوع من أنواع الفنون، " ولا ريب أن الأحداث التاريخية التي شاهدتها الجزائر

1- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002، ص 54.

2- خالدي محمد، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، 1962-1830، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه: فنون شعبية، كلية الآداب، العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية ، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2009 – 2010، ص 42 و 45.

3- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، ص 54.

4- الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، ص 57.

أكسبتها طابعًا ثقافيًا خاصًا، يمكن ملاحظته في الفن الشعبي بشكل عام، وإن كلّ رُقعة من ذاكرتنا تُبرز الخاصيات العديدة لأرض فريدة، التقى فيها منذ أحقاب غابرة، البشر من مختلف الأصول، تمكنوا مع مرور الزمن من نسج رقعة انتماء بخيوط اختلافاتهم، فكانت الجزائر حيث يشعر الكل وكأنهم في أوطانهم"[1]، وهذا الأمر صحيح بما تفتخر به الجزائر من تراث، حينما نشأ في بداية الأمر الفن قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر، حينها ندرك أن حظّ الجزائري كان أوفر مما هو عليه اليوم، وتبرهن على ذلك الآثار المتبقية في جميع المدن غربًا وشرقًا وجنوبًا وشمالاً، ولكن " الآن بعد أن مرت 45 سنة على الاستقلال، ماذا بقي من هذه الجنّة الساحلية، سوى قصور، تَهَاوَتْ مُتأثّرة بالعوامل الجغرافية، وضَعُفَ الحسّ الجمالي والمدني للسكان الجدد، ومسيري المدن، كما تحولت الكثير من الفيلات الجميلة إلى أحواش، خصوصًا بعد أن أُضيفت لها غرف فوضوية، ولم يسلم منها سوى عدد قليل، لا زال يحتفظ بشكله ورونقه الأصلي، أما الثقافة السياحية فقد تراجعت سنين طويلة إلى الوراء، ولم يبقى في شواطئنا سوى سياحة الأطفال الفقراء- المصحوبين ببيع أُكلات خفيفة في القُفف، أو الصيد عند فوهات تصريف المياه القذرة، أما الآداب والفنون، فقد هجرت هذه البقعة ربما إلى الأبد"[2].

ارتبط إذن مفهوم الجمال لدى المجتمع الجزائري بالزينة، وغاب عنه الوعي العام باعتبار الجمال أسلوب عيش وفكر ورؤية إلى الحياة، " ونعترف أن جزائر ما بعد الاستقلال أسقطت الرقم الصعب من معادلة تنميتها الوطنية، وهي الثقافة، فنظر قادة البلاد إلى المستقبل نظرة مادية وميكانيكية، ولم يتفطنوا الاستثمار في الإنسان، فبعضهم يرى ضرورة إقامة مشروع مجتمع، على أسس قيم موروثة عن العهد الفرنسي، والبعض يدعو إلى سلفية جديدة قوامها دولة لاهوتية، والطرف الثالث يبشر بالمشروع الوطني، لكن العقبات تزهق روحه وتعترض طريقه"[3].

1–سامية زنادي. ش، في نسيج الزمن، ترجمة عبلة منور، سلسلة تراث الجزائر، منشورات أبيك، 2007، ص07.

2–فوزي سعد الله، قصبة الجزائر : الذاكرة، الحاضر والخواطر، دار المعرفة، نهج ميرة باب الوادي، الجزائر، 2007، ص212.

3– الصادق بخوش، التدليس على الجمال، مرجع سابق، ص 59.

الفصل الثاني

التعبير الفني و التابوهات

- الالتزام والحرية في الفن
- التوافق بين الالتزام والحرية في الفن.
- جمالية المعاصرة في اللوحة التشكيلية الجزائرية.
- التعبير الفني عن التابوهات في اللوحة التشكيلية الجزائرية.

المبـحث الأول: الالتزام والحرية في الفن

1. الالتزام في الفن

ظهر الالتزام في العصر الحديث في بادئ الأمر في الوسط الأدبي وكـثُر " الحديث عن الالتزام الذي بدأ مع الناقد تايلر كولريدج (Taylor Coleridge 1772-1834)، وماثيو أرنولد Matthew Arnold (1822-1888)، حيث اعتبروا أن مصطلح الالتزام جديد في ميدان الأدب، وربما كانت أول عبارة تاريخ التنظير النقدي، التي أحكمت الربط بين الحياة والأدب، وهي مقولة مأثورة لكولريدج، الذي يقرّ فيها بأن الالتزام في الأدب نقد للحياة"[1]. ورجع المصطلح خصبًا قويًا ينشأ من خلال الممارسة في ذاتية المفكر.

ثم لقي هذا المصطلح انتشارًا واسعًا منذ منتصف الأربعينيات تقريبا، وعلى وجه التحديد، منذ أن " نشر جان بول سارترPaul Sartre (1905-1980)، كتابه الذي لاق رواجًا كبيرًا في الوسط العربي، بعنوان 'الوجودية فلسفة إنسانية سنة 1946'، يقول فيه : إن الإنسان لا بد أن يكون ملتـزمًا رغم حرية إرادته المطلقة، فالالتـزام قد تحوّل إلى أحد مصطلحات علم الأخـلاق وعلم الاجتمـاع، وإلى إحدى القضايا الرئيسية في علم النقـد الأدبـي، من وجهة التحليل الاجتماعي، ومن وجهة سلـوك الأديب ومدلول عملـه الفـني"[2]، إذ " لا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعًا به عميق اقتناع، حتى قبل أن يتناول القلم، إنّ عليه بالفعل، أن يشعر بمدى مسؤوليته، وهو مسئول عن كلّ شيء، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرّد والقمع، إنّه متواطئ مع المضطهدين، إذا لم يكن أصلاً الحليف الطبيعي للمضطّهدين"[3].

ما يلفت الانتباه أن سارتر بدعوته إلى الالتزام، لم يكن يقصد بذلك الفنّ المتعارف عليه(التشكيلي، المسرح،...الخ)، بل فصله عن الأدب في قضية الالتزام، لقد فرّق بين الأدب والفن واستثنى من الشعر النثـر، الذي أبقاه في خانة الالتزام؛ لأن النثر في نظره أحد أشكال الأدب، و"سارتر رفض أن يجعل الشعر بعدما فرّقه عن النّثر، وكذلك الشأن مع الفنون، أن يجعله ملتزمًا، فالرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على

1_ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 3، بيروت، دار العودة والثقافة، 1981، ص373.

2- سامي خشبة، مصطلحات فكرية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص31.

3- جان بول سارتر، ترجمة جورج طرابيشي، الأدب الملتزم، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2،1967، ص 44- 45.

قدم ومساواة مع الأدب في الالتزام"[1]، بل إنه يشبه ذلك بالحماقة، بـ " أن نطلب إلى الشاعر أن يكون ملتزماً، فإنه من الحمق أيضًا مطالبة الفنان التشكيلي أو الموسيقي بالالتزام"[2].

ويوضح لنا بأن فكرة الالتزام مرفوضة، إذا ما فَرَضَت السُلطة على الفنان؛ بأن يمرّر ذوقها إلى الجمهور ويكون خادمها، وهي التي " ادّعت بكل ما في هذا الادعاء من فجّاجة وزيف بأنها تمثل الإنسانية جمعاء، وكان الفنان خادمًا لتصوراتها وذوقها، والتي هي بالضرورة لا إنسانية بحكم محافظتها ورجعتيها، فإنها تدمّر الروح الإنسانية كما تدمّر الفن، والمجتمع الذي يغلب عليه الانحلال لا بُدّ، أن ينعكس هذا الانحلال في الفن أيضاً ما دام الفن صادقًا"[3].

ويوضح أيضاً سارتر الفرق في هذا؛ بأن الفنون الغير ملزمة بالالتزام، ليس معناه الفن للفن (الحرية في الفن)، بل إن مذهب البرناسية parnassianism •، ما هو إلا تقويض للواقع وأنه إنتاج للاستهلاك فقط، بحجة أنّ الكاتب والفنان الذي يتبع دعاة تعاليم الفن للفن، يهتم بكتابة لا تخدم شيئا البتّة، ليست ببعيدة أن تبدو جميلة وإن كانت مجانية، ولكنها نوع من الخرف المنتمي إلى خزعبلات العابثين، فالكاتب يضع بذلك نفسه على هامش مجتمعه، وليست سوى ذريعة تـذرّعوا بها، لأنهم أبوا أن يسلكوا سبيل التجديد والكشف، وعجزوا أن يبدعوا شيئًا ذا قيمة، كما طوّر أيضًا الكُتاب اليساريون وفلاسفتهم مفهوم الالتزام، كالمخرج المسرحي والكاتب الألماني برتولت بريخت Bertolt Brecht (1898- 1956)، الذي يرى أن" الالتزام الأدبي، عليه أن يُبقي المتلقي واعيًا بالقضية التي تطرح أمامه في العمل الفني وخصوصا المسرح، حتى يستطيع أن يصدر حكمه في النهاية، وأن يلتـزم بموقف يدفع للفنان دفعًا، من خلال عرضه الموضوعي لقضية بعينها، في العمل الفني"[4].

أما الالتزام عند الأدباء الجزائريين والفنانين بخـاصّة في فترة الاستقلال، عند بداية تطور فن النقد الأدبي الجزائري، "نجد أن محمد مصايف(1923/1987)، سعى في المجال الأدبي إلى توجيه الجماهير إلى واقع اجتماعي وأدبي أفضل، وأدرك كيف يمسك العصا من الوسط، فلا يُغلّب الفن

1–رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، ط2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،2004، ص 213.

2 _ مرجع نفسه، ص 214.

3– مرجع نفسه، ص 164.

• سميت بهذا الاسم نسبة إلى جبل بارناس في اليونان، وهو الجبل الذي تقول عنه الأساطير الإغريقية أنه مقرّ لسكان آلهة الشعر، وهي نظرية تجرد الفن من أي ملابسات فكرية أو فلسفية أو دينية (أيدولوجية)، وكان الشاعر الفرنسي ثيوفيل غوتيه Théophile Gautier من رسّخها عندما قال : (عندما يصبح شيء ما نافعا فإنه يفقد صلته بأي نوع من الجمال على الفور) أو (ليس الفن بالنسبة إلينا وسيلة وإنما هو غاية). للمزيد من الاستفاضة : نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان–، الجيزة، مصر، الطبعة الأولى، 2003، من ص 96 إلى ص 100.

4 – سامي خشبة، مصطلحات فكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 32.

بوصفه فنًا لا يحتكم إلى القيم، فإذا ما خرج عن رسالته النفعية فهو سفسطة لا تغني فتيلاً، ولا هو ينتصر لأدّلجة الفن، وتصبح عندئذ المعادلة غير متوازنة بقوله " في نظري الالتزام في الفن، ليس التزامًا بقضايا اجتماعية أو سياسية فحسب، بل هو التزام بهذه القضايا وبقضايا الفن الذي يُدرس، والالتزام الذي يفرق بين هذه القضايا التزام خاطئ مزيف، لأنه التزام يخدم أحد الجانبين على حساب الآخر، يخدم الفن على حساب القضية، أو القضية على حساب الفن، وكلا الالتزامين لا يخدم الحركة الأدبية الجزائرية، الحركة التي عليها أن تسهم في تطور المجتمع الجزائري والأدب العربي في آن واحد "[1]، فهو يهتم بالاتجاه التحرّري للفن داخل الجماعة، دون إهمال حق الفنان، "مخالفا صديقه أبا قاسم خمّار، الذي رأى أن تقييم العمل الأدبي يتعلق بمدى التزام ومساندة حركة النظام الوطني"[2]، لا سيما وأن الجزائر كانت في تلك المرحلة، تتبنى النظام الاشتراكي، وتتلقى دعم النخبة لبرامجها الحكومية.

إن ظهور الالتزام في المجال الفكري الفني الخالص، كان أيضًا نتيجة الصراعات الفكرية داخل التركيبة الثقافية بين طبقة النخب وحتى في المجتمع، فـ" في هذه الأيام، يكثر الحديث عن الفكر الملتـزم والأدب الملتزم، ولكن مظاهر الالتزام موجودة، في كل عصر، ولاسيما حيث يوجد نزاع حول الواجبات التي تفرضها أنواع الصراع السياسي والاجتماعي والإيديولوجي"[3]، مما يحدث نوعًا من القطيعة الوجدانية بين الفنان وبين المتلقين لفنه، وإن تسخير الفن لخدمة قضية نبيلة، يصبح الفن في تلك القضايا فنّاً ملتزمًا اجتماعيًا، لكنّ لا يمكننا إحكام القبض عندئذ على مصطلح الالتزام، إلاّ إذا لجأنا إلى الالتماس ومقاربة نقيضه، من حيث هو حرية تنفلت من كل قيد، أو هدف أو شرط، حينما نتجاوز الحدود الإنسانية أو الأخلاقية وأعراف الفن التشكيلي لخلق عمل فني.

الفيلسوف ألبير كامو Albert Camus 1913-1960، يرى أن كلا من الفيلسوف أو المفكر والفنان على صلة وثيقة بما يؤمنان به، وأن الفنان ملتزم بإنتاجه ومتحقق من خلاله ومندمج في صميمه، بعيدًا عن العبث، إذ أنّ قناعة " الفنان الحقيقي تكمن في أن لا يحتقر أي شيء، ويلزم نفسه بالفهم بدل الحكم، وإذا ما انحاز لطرف فليس إلاّ إلـى المجتمع، ويرفض أن يكذب حول ما يعرِف

1- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 13.

2- أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بين 1931-1976، ديوان مطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص 21.

3 -أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشّعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط1، 1979، ص 14.

ويُقاوم الاضطهاد، وأن دور الفنان يكمن في حريته والتزامه الضمني والحرّ معًا"[1]، فهو يرفض أن ينصّاع للقوانين والقيود، التي تكبل الفنان، وينتصر للحرية منطلقًا من مسؤوليته التي ترعى مواقفه، فللفنان أن يضرب في أي فجٍّ من فجاج المعاني، وأن ينتج أي عمل فني المحمود منه والمذموم، إذا ما التزم بشرط الصياغة، واعتنى به حتى يقبله الجمهور ويذيع في الآفاق، " وما نظرية الفن للفن سوى التخلي عن المسؤولية، وتسلية للفنان الذي يغدو وحيدًا أو على الأقلّ لا تعرفه أُمته إلا عن طريق الصحافة، وهو بالضبط الفن المصطنع لمجتمع شكلاني، ومصيره المنطقي هو الصالونات، يتغذى من الحذلقات والمجردات وينتهي إلى تدمير كل حقيقة"[2].

يفضي بنا هذا الطرح إلى التساؤل عما إذا كان الفن يقصد به الإمتاع أم الفائدة؟ أم ينبغي أن يجمع بينهما؟، ويصبح من الصعب إعطاء حكم يفرز التمايزات، لعدم وجود معايير مُـوَحّدة، لذلك ينتقل 'ألبير كامو' من المعرفة الحسّية إلى صور ينبغي الحكم عليها، بأن ما تمّ إبْداعه قد يكون على أنقاض أضدّاد أذواق مجتمع زمان الفنان، فألبير يشبه دور الفنان بالمحامي الدائم والمتيقظ، يدافع حقاً، ولكنه لا يضع دروس في التربية أمام المحاكم، ومثلما هو دور المحامي العظيم، الذي ينتهي إلى خلق التشويش في أذهان كل القضاة، فالفنان بخطابه التشكيلي يسعى إلى إيصال رسالة فنية قوية وصادمة، قد تتخللها المفاجئات الغير متوقعة، وإلا تحوّلت إلى فكرة بسيطة ساذجة، ترتكز فقط على عنصر الظروف المواتية التي دفعت إلى بروز لوحاته الفنية، لم تكن لترقى إلى ما رقيت إليه في الأجواء العادية.

2. تجسيد الالتزام في الأعمال الفنية

لقد حدّد لنا الكاتب 'أرنست فيشر'، معنى الالتزام عند الفنان بالقول" ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبّل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقاً لمرسـوم رقم كذا أو كذا، وإنما تسليمه بأن لا يعمل في فراغ، وأنه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع. كما أوضح مايا كوفسكي، بأنه ليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقرؤونه منذ البداية، فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة بل أن يفتح الأبواب المغلقة"[3]، بموقف يتبعه إدراك واعٍ من أجل تغيير الواقع إلى ما هو أفضل.

1 – ألبير كامي، خطاب السويد أو الفنان وزمانه، ترجمة أحمد المديني، ط1، الأزمنة للنشر، الدوحة، 2010، ص 14.

2– ألبير كامي، مرجع نفسه، ص 37 و38 .

3 رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، ط02، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،**2004، ص 233.**

" اكتسحت ظاهرة الالتزام أغلب المجالات النقدية، وأضحت أيّ دراسة لا تخلو من هذا التيار العارم، بحيث هناك من الكتاب من يرى أن فكرة الالتزام لم تكن على شكل نظرية مبلورة في النقد الأدبي القديم، حيث أنّ ظهورها ونموها لم يكتمل إلاّ في عصرنا الحالي، وكلّ ذلك نتيجة التطور الثقافي والفكري والأدبي وحتى الفنّي"[1]، وعليه شبّه بذلك الدكتور أبو حّاقة، أن الفكر ليس منفصلاً عن العالم وإنما عالمنا مثل المسرح، وعلى المفكر أن يتفاعل مع ما يدور في هذا المسرح ويشترك في التمثيل، و" أن كلمة الالتزام هي أكثر ما تطلق اليوم في معرض الكلام على الفكر، الأدب، الفن، حيث نجد في مضامينها مشاركات واعية في القضايا الإنسانية الكبرى: السياسية والاجتماعية والفكرية، ويقوم الالتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنّان فيها. وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحًا وإخلاصًا وصدقًا، لأنّه يحافظ على التزامه دائمًا، ويتحمل كامل التبعة التي تترتب على هذا الالتزام، من هنا كان الالتزام مرتبطًا بالعقيدة، منبثقًا من شدّة الإدمان، صادرًا في جميع أشكاله وأحواله عن إيديولوجية معنية يدين بها المفكر الملتزم"[2].

نفهم من هذا أنه إذا تقيّد الفنان بهذه الرسالة المنوطة به والأهداف وقصّر إنتاجه عليها، فهو فنان ملتزم أما الفنان الذي لا يتقيد بها، بل يعبر عن ذاتيته وعن تجاربه وعاطفته وانفعالاته متحرّرا من سائر القيود التي تحدّ من حريته في التعبير، فاصلا بين موضوعات الجمال والفائدة والغاية الأخلاقية، فهو فنان غير ملتزم.

3. الانتقاد الموجه للفن الملتزم

" نحن نتمنى أن يعي الكاتب أو الفنان بوضوح أبعاد المستقبل حتى تكتسب أعماله دلالة نضالية، إن القيمة الأخلاقية للفن لا تتمثل في إسداء النصائح أو توجيه المواعظ بل في إيقاظ وعينا"[3]، وبذلك لا نقلل من حرية الفنان في العمل الفني بل إن عمق تفهمه للجوانب الإنسانية، تنطلق من ذاته الشخصية إلى المجتمع، بالبعد عن التكلفة الزائفة التي تهدف إلى إفراغ الحاجة الجمالية من الوسط الذي يعيش فيه، وقد لا حظ هيغل أيضًا أن " الآخرين يجدون الإنسان حرًا فقط حينما تكون له القدرة على فعل كل رغباته المحرّمة، وأن الإرادة الحرّة هي تعبير عن الفوضى، وإن مثل هذا الفهم

1 – أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931–1973، ديوان المطبوعات الجزائري، ب. ت، ص 09.

2– احمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1997، ص 12 و 14.

3– خالدي محمد و بن عزة أحمد، الانزياح في اللوحة التشكيلية بين الحرية والالتزام، مجلة البدر، مجلد 10، العدد 09، 2018، ص 1025.

الخاطئ، يقود إلى تحطيم وتبديد المعنى الحقيقي للحرية، لأنها بهذا الوضع تصبح حرية زائفة، حرية تملك فقط الشكل الخارجي والسطح دون الجوهر"[1].

حتى وإن اختلفت أذواق المتلقين، فإن هناك ترابطا وثيقا يشد الجمهور بتشابك المصالح مع الفنان، وأن المتلقي قادر على تتبع مواطن أخطاء الفنان، وهذا سيَحُول دون شك بينه وبين الفنان وبما يريد أن يوصله ويقنعه به، وسوف يؤدي حتمًا إلى فقد الثقة المنشودة بينهما، ويؤدي إلى الطّعن في قدرات الفنان، وليس معنى ذلك أيضًا أن يكون الفنان مطالبًا بالعصّمة، لأن ذلك ليس من صفاته الغريزية أو الطبيعية، وليس المقصد من الالتزام بأن يفرض المجتمع على الفنان أفكاره ومعتقداته، حتى لا يحيد عن هذه الأفكار في لوحاته، وهو يرفض الإيمان بها، فيبدو عليها الزّيف والتكلّف، أو يجعله المجتمع آلة يحركه ويسكنه كيف يشاء، فهاهنا تضيع شخصيته وتنطمس معالمه الفردية، ونحرمه مما يريد أو نشعره بما لا يشاء، ويغيب تحقيق انفعاله بالتجربة الذاتية أو التجربة الغيرية، وعندئذ لم يبقى لنا إلا أن نطلبه بأن يختار صنعة غير رسم اللوحات.

4. الحرية في الفن

في الفنّ تتحقق الحرية الإنسانية في علاقتها بالفنان، وبها يستعيد عافيته، لذلك تحظى الحرية بالتقدير في الفن، لأسباب كثيرة فهي بالإضافة إلى " تعدد المدراس الفنية الذي كان بمثابة إثبات للثراء الفني الذي لم يعد يقتصر على مدخل واحد يلتـزم به الجميع، بل إنها تنطوي على التعدّد وهذا التعدّد ثمرة لعقلية العصر واهتماماته، كما تميز الفن بأنه متجدّد ويخرج عن القواعد المألوفة، وبذلك ظهرت مدارس فنية متعدّدة وفنانون ذوي فرديات متعّدة"[2].

زيادة على الشرط الطبيعي لمطلب الفنان في التحرر، " فإن آيات الفن وروائعه إذا ما خرجت إلى حيز الوجود، كانت من أقوى وسائل الاتصال في استثارة الانفعالات وتكوين الآراء، فالمسرح والسينما ودور الموسيقى ومعارض الصور، والفصاحة والاستعراضات الشعبية، والألعاب الرياضية الذائعة بين أفراد الشعب، وعوامل الترفيه والاستجمام، كلها تدخل ضمن عوامل الدعاية، التي تستغل على استبقاء الديكتاتوريات، قائمة من غير أن يَعُدّها جمهور الشعب، طاغية قامعة، لذلك أدركنا أنّ الانفعالات والخيال أقوى أثرًا من المعلومات ومن العقل، في تشكيل وتكوين عواطف الناس

1 – رعد مطر، جمالية الفن المصري القديم بين الالتزام وحرية التعبير: دراسة تاريخية أثرية، مجلة جامعة بابل مج 64، ع 6، 2016، العراق، ص 746.

2– دينا أحمد نفادي، فلسفة التجريد في الفن الحديث، ط1، مجموعة العربية للتدريب والنشر، مصر، 2008، ص 03.

وميولهم"[1]، وبالحرية، يستكشف الفنان مناطق الإستطيقة الغير منطوقة، وبالحرية في الفنّ يجترّ الفنان الأفكار والإبداعات الجديدة، وهي المحفّز الرئيسي لتطور أعماله، كما أن" المقارنة بين عصر النهضة الذي اتّخذ هوية بـعّث القديم، وعصرنا عصر الحديث، الذي يتخذ طابع ثوريًا ويتميز بثورتين مختلفتين: الأولى صناعية والثانية سياسية، نجد أن الفن في القرن العشرين، ظهرت به النظريات الحديثة التي مازالت تقابل إما بالهجوم الشدّيد أو بالحماس، وظهور اتجاهات متضاربة، واتجه الفنان إلى اعتناق نظرية وراء أخرى، مما جعل الأمر عسيرًا في أن نضع كل منهم في مكان محدّد بين المدارس الفنية التي ينتمون إليها"[2]، وهي خلاصة الإجابة عن فرضية الدراسة التي تؤكد أنه بقدر ما تعدّدت المدارس الفنّية تعددت الحريات والالتزامات؛ بغض النظر عن الواقع الاجتماعي أو الأوامر والنواهي الدينية والأخلاقية.

وفي معرض الدفاع عن فكرة حرية التعبير الفني، كتب الفيلسوف والكاتب نيكولاي هرتمان Hartmann Nicolai " لا يلاحق الفنان أي واجب ولا تقع على عاتقه أية مسؤولية، فأمامه مملكة لا حدود لها من الإمكانات التي لا تقيده أية شروط مهما كانت، فحرية الفنان ليست متميزة عن الحرية الأخلاقية، بل وتفوقها، إنها حرية صافية غير مرتبطة بأية روابط أو قيود خارجية"[3].

لا يمكننا التغاضي عما قدمه 'ديكارت' في رؤيته للحرية في المجال الفني، بوجوب جعلها تخدم الفن، على نحو يشبه فلسفة 'كانط'، والذي برهن عليها انطلاقًا من ضرورة التفريق بين الفن الذي يلقى قبولاً لدى عامة الناس وبين الفن الجميل، وطالما أن الأول ينتُجُ عن ابتهاج عبر الإحساس، بينما الثاني ينتج عنه لذّة عبر مختلف الإدراكات واستقلال عن السلوك الأخلاقي الذي يعتمد على ملكة الإرادة في الإنسان، فإنه قدّم بذلك برهانًا على فردانية الفن وذاتيته، واستحالة الحكم الجمالي أن يتسم بالموضوعية، فالحكم على الأعمال الفنية ما هو إلا ذوق فرداني، وما بين الجمال الطبيعي والتشكيلي تتشكل جدلية الحكم النقدي، " وقد حدّد كانط في الحكم على الشيء الجمالي في أربعة خصائص أو شروط ممثّلةً بـ الكيف أي الحكم الذي لا يراعي أية منفعة أو غرض، والكم بمعنى أنّ الحكم بالرغم من ذاتيته إلا أن له طابعً كونيًا، والجهة أو الضرورة، أي لا يرتبط الحكم الجمالي بأية مفاهيم عقلية، والإضافة تعني ليس هناك غائية من جرّاء الحكم الجمالي"[4]، فالرضا والبهجة نتيجة تذوق الفن وتأمل

1 –جون ديوي، مرجع سابق ص 11.

2– دينا أحمد نفادي، مرجع سابق، ص 05.

3– ميخائيل خرابتشنكو، الإبداع الفني والواقع الإنساني: دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ترجمة شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص 34.

4– بلكفيف سمير، إيمانويل كانط فيلسوف الكونية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص 103.

الجمال، ينطويان على تحرير الفنان للمتلقي من أي مطلب مادي، وبالتالي تحرّر الفن من جميع القيود الخارجية سواء أكانت عقلية أو اجتماعية، أو جعله أداة التـزام لما هو تربوي وأخلاقي.

فكرة الحرية في الفن عند " فريديريك شيلر، الذي يرى في الفن أنه نابع من منظومة تخيلية تستند إلى روح الحرية، دون أن تفقد القانون النسقي والنظام الذي يحكمه الوجود، بمعنى انطلاقا من الذات الحرّة دون إرغام، حتى تأخذ الحرية فعلها من خلال نظام نسقي لا ينفصل عن المنطق العقلي، حيث أن الذات الحرة لا تجبر بشيء من الخارج إلا بحدود النظـام، بغية إظهار الرؤية الغائبة التي تعتليها وهي ممتزجة بالبعد الجمالي"[1]، فكأنما أحدث 'شيلر' نوعًا من المزج بين الجانب الحسّي مع الجانب العقلي، دون تدخل جانب على الجانب الآخر، فـ" من الواجب إبقاء الحدود الفاصلة بين الحافزين، فلا ينبغي أن يتدخل الحس في أي شيء يخص العقل، كما لا ينبغي ألا يقرر العقل شيئًا يخص الشعور، ومعنى ذلك إدراك الاختلاف الضروري بين الحافزين وعدم الخلط بينهما، ولن يتحقق ذلك إلا بالتعلم والثقافة فبفضلهما تتم حماية الملكات الحسية من تأثير الحرية"[2]، بمعنى أوضح نوع من التماهي بين الحرية والالتزام؛ يضيف 'شيلر' فكرة في غاية الأهمية إذ " يرى أن السرّ في الاضطراب الذي ساد العالم الفلسفي يرجع إلى أن الفلاسفة قد بدأوا بحثهم بالفصل بين العنصرين الروحي والحسي في العمل الفني، وعجزوا عن الشعور بكيف تتحقق الصلة بين هاذين الجانبين في الفن"[3].

وفكرة شيلر تشبه إلى حد ما، نظرة جورج سانتيانا إلى الفن، " فعند سانتيانا تتداخل المفاهيم بين الفن للفن من جهة والفن الملتزم من جهة أخرى، بما يفرز جدلية تتداخل فيها القيم الفنية والقيم الأخلاقية، حيث انتهى إلى التوحيد بين الخير والجمال، لأن المَثَل الأعلى لا بد من أن يحقّق التوافق بين الفضيلة والجمال، وهنا أقحم سانتيانا على نظريته الفنية والجمالية الميتافيزيقا والأخلاق والتصوف"[4]، أما هيغل الذي اعتمدت فلسفته على الروح المطلقة، فكل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو إنسانية وفكرية فهي مظهر من مظاهر تشكل الروح، وبالتالي فإن العمل الفني لا بد أن يكون متحررا من القيود الجزئية والنسبية ليعبر عن الكلي ولا يعبر عن أي مدلول لشيء ما،" فهيغل يرفض أن يكون الفن مصدرًا للذة والمتعة أو وسيلة للتربية والأخلاق أو الدين، فلو كان للفن هدف أخلاقي على سبيل المثال، فإننا نقيده في خلْقِه للأشكال الفنية، ونضيّق من حجم الموضوعات التي

1- قاسم جليل الحسيني، الفن الملتزم والفن للفن: المعنى في الفكر والفلسفة، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص 50.

2-أحمد حمدي محمود، في التربية الجمالية لفردريش شيلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ، 1995، ص 29

3-أحمد حمدي محمود، نفسه، ص 34

4- قاسم جليل الحسيني، مرجع سابق، ص 111.

يمكن أن يتناولها، ثم إن العمل الفني الذي يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر، تتحطّم فيه وحدة الشكل والمضمون، فتظهر أفكارًا مكسوة بزخارف خارجية لا لزوم لها"[1]، تمامًا مثلما دعا إليه بندتو كروتشه.

أما في تفكير شارل بودلير، فمن خلال موقفه المضادّ لنزّعة التزام الفن، يُعد من المناهضين لنزعة الفن للفن، بأن يجعل الفن مقيدًا ومشروطًا لاسيما العلاقة بينه وبين الأخلاق، فالفن لديه لا يصدر إلا عن الولع بالجمال، والفن سوف ينقص من احترامه لذاته إذا سَجَدَ أمام الواقعية الخارجية، فالفنان لا يستطيع أن يصف إلا ما يراه وما يحس به، " فضلاً على ذلك يرى بودلير، بوجوب تحرير الفن من السيطرة الفلسفية والإملائية، النظرية القائمة على تجسيد المضمون وإلغاء مقومات الفن الأساسية، أي التقنية الرفيعة في بناء اللوحة العام واللون والخطوط والمخيلة، وكلّما مال الفن إلى الوضوح الفلسفي اقترب انحطاطه، وكلما ابتعد عن التعليمية والإرشادية اقترب من الفن الخاص النقي"[2]، وأتبعه بذلك أوسكار وايلد، وغيرهم.

في المجال الفني تعتبر " الحرية قرينة بالإبداع والخَلّق، ولعل مؤشر قمع الحرية داخل المجتمع يكون سبباً واضحاً في تكييف الإبداع بكل مجالاته، سواء قبل ممارسته أو بعدها مباشرة، بمعنى أنّ المبدع عندما يعرف بحكم خبرته ومعرفته وتجربته الخاصة أنّ إبداعه وعمله سوف يلاقي منعاً ما أو موقفاً معادياً، فإنّه يمارس على نفسه نوعاً من الرقابة الذاتية ويمنع نفسه من ممارسة حريته الكاملة، في إبداع يتأثر بمؤشر القمع والمنع، فيخرج ناقصاً وضعيف البنية، ولذلك فإننا نجد في مجتمعاتنا العربية عامّة انتشار مؤشرات القمع والمنع والحظر والمصادرة في التعاطي مع الإبداع بكلّ تجلياته"[3].

وهو بالفعل ما يحقق فرضيتين من الدراسة بأن الفن ظل في المجتمعات العربية الإسلامية مُحاصرًا من قبل السلطة والمؤسسات الفقهية، في مجال الرسم والتصوير وغيره، مما عرقل تطور الفنون، كما أن التهميش والفشل والعنف والخوف، ستزيد من استفحال انتشار لوحات فنية منحلة أو منحرفة وغريبة عن المجتمع، فهي مردّ انفعالات الفنان وأيضًا نقل ما يعانيه المتلقي، كما أن النّزعة الأخلاقية المفرطة التي تصل إلى حدّ ملاحقة الفنان حتى في عالمه التخيلي(الميتافيزيقي)، فهذا أمر لا يقبله المنطق ولا يسلم به العقل، " ولأن وظيفة الجمال تتعلق بالمتعة، بينما وظيفة الأخلاق تتعلق

1- رمضان البسطاويسي، فلسفة هيغل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1991، ص 183 و 184.

2- زينات بيطار، بودلير ناقدا فنيا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1993، ص 83.

3- عزيز العرباوي، مفهوم الحرية في الفكر الغربي والإسلامي: رؤية بانورامية، مركز الدراسات والأبحاث، مؤمنون بلا حدود، مايو 2016، ص2.

بتجنب الشرور والسعي وراء الخير، وهو يختلف باختلاف البلاد والأزمنة والأمكنة، فإنه ينعكس دون شك على الأهمية التي تعطي للمطالب الجمالية في تنظيم حياتنا"[1].

وهنا يتساءل جان برتيملي Barthélémy، إن كان الفن يخدم فقط الأخلاق، فيجيب" بأن الفن لا يخضع، لأي مذهب وإلا تدهور، ليس عليه الالتزام بالقواعد العامة للأخلاق، فإن كان هدف الفن تصوير الحياة النبيلة فقط، فماذا عن تصوير الشرّ؟، إنّ في هذا نفيًّا للفن، إذن حقيقة الفنان الأخلاقية هي في قوة تصويره وفي حقيقته، إن هدف الفن صُنع الجمال أكثر من تصوير الحياة، لذلك عليه أن يكون حراً طليقًا، ذلك أن الجمال يحوي في ذاته بُعدا أخلاقيًا أرفع من الذي يدعو إليه الفنان، وبتعبير آخر الجمال هو من يمتصّ الخير ويُصبح علم الأخلاق تابعًا لعلم الجمال"[2].

وعند سؤال برتيمللي أسئلة مفخخة على نحو: هل يساعد النشاط الإبداعي على تحقيق الخير أم لا ؟ وما دام الفن موجها للجمهور هل تأثيره حسنًا أم رديئًا ؟ هل يعمل على إصلاح أخلاقنا أم إفسادها؟." يرى برتيملي أن الإجابة على هذه الأسئلة صعبة وعسيرة لأنها حملت في طياتها عما إذا كان العمل أخلاقيًا أم لا أخلاقيًا، بصفته عملاً جميلاً !، وللإجابة ينبغي أن لا تؤدي بنا تلك الأسئلة إلى القول كلما ازداد الجمال ازدادت الأخلاقية، وبات عندئذ ميزة الفن العظيم هي الأخلاق فقط، ويضرب لنا مثالا بالرقص،" فالرقص لا ينبغي أن ننظر إليه نظرة احتقار؛ فأخلاقية الرقص تعتمد إلى حد كبير على العادات والتقاليد، ونوايا الراقصين، وبات إذًا ميزة الفن العظيم هو ما نلمسه، فكم من أعمال حقيرة شغلت بـَالَنَا أشدّ ما يمكن أن يكون عملاً أخلاقيًا"[3].

وخلاصة القول إذن " اعتراف الفنان بأن المطالب الأخلاقية تعلو على المطالب الجمالية، ولكن تطبيق معايير أخلاقية صارمة على العمل الفني، تؤدي إلى قمع الإبداع، وهنا عنفٌ ورغبةٌ قوية في إقصاء الآخر المختلف عنّا، في الرؤية والموقف الفلسفي، وهو في حدّ ذاته غير مبرّر أخلاقيًا وفنيًا، نعم هناك نقاط تشابه واختلاف بين الفنّ والأخلاق، إنما الخلاصة أن العمل إما يطبع عليه اتباعه بطابع أخلاقي أو يتمتع بالاستقلالية، وبين هذا وهذاك، هناك منطقة توتر، والحلّ هو التوفيق بين الاثنين."[4]

1–أحمد شيال، الفن بين المغالطة الأخلاقية والجمالية: دراسة في الفكر الفلسفي المعاصر، مجلة الفلسفة، الجامعة المستنصرية، قسم الفلسفة، العراق، الإصدار الرابع ، 2008، ص 08

2– أحمد شيال، مرجع نفسه، ص 9

3– أحمد شيال، نفسه، ص 10

4– أحمد شيال، الفن بين المغالطة الأخلاقية والجمالية، ص 11 بالتصرف.

5. حدود حرية التعبير الفني

الحرية ضرورية في الفن ولكن ألا تكون الحرية في الفنّ في بعض الأحيان، تأخذ بيد ما تعطيه بيد أخرى، كالإنتاج الفني الذي يُسخّرُ لخدمة السلطة وفي نفس الوقت هو في خدمة عامة الشعب؟ ومن ثم وجب القول أنه على الفنان ألا يهدد حريات الآخرين؟ وخير مثال على ذلك ما يعيشه الفنانين العرب مع التغيرات الحاصلة في الآونة الأخيرة وتجربتهم مع الثورات أو بما يعرف بالحراك الشعبي والاحتجاجات، الذي عبّر فيها بالأغاني والأهازيج والشعارات ولوحات فنية وجداريات في الشوارع، وعلى مواقع التواصل الاجتماعي، كأنها حقوق الإنسان، كُتبت بالخطوط والألوان، تعكس وعي مَن كتبها وتطالب بالحرية والتغيير، فانقسمت طرق التعبير الفني عن الحرية بين مؤيد للسلطة وبين مؤيد لصوت الشعب، جعلت الفنان حائرا في منتصف الطريق "وإنها لمعادلة صعبة أن يجد فيها الفنان نفسه على حدود الصّراع : يعي في أعماقه، أن لا وجود لخصوبة فنية دون ارتباط متين بالظروف الخارجية المحيطة به، وفي نفس الوقت ينشد حرية طليقة في أعماقه دون قيد"[1].

في ظل تضارب هذه التشكيلات الفنية ألا تكون الحرية في لوحات الفنّان مجرد مفهوم هُلامي لا يتحقق على أرض الواقع؟، فإن كان الأمر كذلك فلم نخشى من لوحاته الفنية، طالما أن الفن فضاء لحرية التعبير!، وإن حدث العكس، ألا نعتبر أن حرية التعبير الفني هي في حدّ ذاتها في بعض المواضيع دعوة ضمنية لعنف مشروع، وبالتالي من حق الدولة أن تحمي وجودها من خطر حرية الفنان، قبل أن يتجسّد في إنتاج فني؟. تجيبنا التجربة التاريخية والعلمية، لما يوليه الفنان من أهمية في التحرر، بأن "حرية التعبير هي غاية في حدّ ذاتها، لأنها حق خاص للفرد، ولكنها ليست الغاية الوحيدة، فأية نظرية عن حرية التعبير يجب أن تضع في حسبانها قيم أخرى، مثل النظام العام والعدالة والتقدم الأخلاقي وإجراءات جوهرية لتنمية وترويج هذه المثاليات، والتوفيق بينها وبين حرية التعبير يسعى إلى تحقيقها المجتمع الحسن"[2].

وقد أشار أرسطو من قبل عندما قال : " إن الطبيعة غابة والقانون هو إدانة للذات الدنيئة للإنسانية، ووجهة النظر هذه، مازال يتردّد صداها في كل الفكر السياسي الغربي، بمعنى أن الدولة لها الحق في أن تمارس نوعًا من الرقابة على حرية التعبير، وعلى حدّ تعبير توماس هوبز Thomas

1 –حسن سليمان، حرية الفنان، مركز الشارقة للإبداع الفكري، هلا للنشر والتوزيع، 2002، ص 193.

2– رودني أ. سموللا، حرية التعبير في مجتمع مفتوح، ترجمة كمال عبد الرؤوف، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية ، القاهرة ط1995،،1، ص107.

Hobbes أن الدولة عملاق لطيف وَدُود، والتحكم الطيب في آراء وتصرفات الرجال يؤدي إلى السلام والوفاق بينهما"[1].

ولأنه باسم حرية الرأي والتعبير تنتهك أيضا الحريات، أسهم ذلك في إفراغ حياة الفنان العربي والجزائري، من معناها وجعلها أحيانًا مطلب راقي وأحيانًا أخرى بدون قيمة تسودها الضبابية والفوضى، وإنّ الحرية في الفن والتمتع بها، كان من خلال جعلها للفنان المتنفس الوحيد الذي يرسم ويصور وينتج، كلُ مَـا تَرْفُضُه تلك القوانين الوضعية التصريح به، فكما يرى 'علي حرب'، بأنّ الحرية ليست مجرد انفلات من الآليات والشبكات العقائدية أو السلطوية أو الاجتماعية أو الإعلامية، بقدر ما هي " قيادة الذات وصناعة الحياة، عبر خلق الوقائع وإنتاج الحقائق في مجال من المجالات المعرفية أو الجمالية أو التقنية أو الاقتصادية أو السياسية، تلك هي المسألة، أن نمارس حريتنا: هو أن نعمل على تفكيك آليات العجز لتغيير قواعد اللعبة، بتشكيل أو خلق أساليب وفرص تحدث تحولاً في الفكر، وتسهم في تغيير الواقع، بقدر ما تمتلك هي نفسها و وقائعيتها"[2].

6. الانتقاد الموجه للحرية المطلقة في الفن

دفع الفنان ثمن تحرّره من الفن الأكاديمي، في كثير من الدول، نحو المشاغبة والتمرد، التهميش والنفي، لكن فكرة رفض كل ما هو رّاهن أو الدعوة إلى التحرّيض ضدّ كل ما ليس راهنًا، جاء بنوع من المخادعة المنطقية مفادها، أنه 'لا يمكن صنع عجّة بيض إلا بكسر البيض'، بمعنى البحث عن كسر حدود الالتزام، والخروج عن النظام العام، "لا يمكن من خلالها أن تختزل مشكلة حرية الفنان في قضايا فلسفة الجمال فحسب، دون ارتباطها بالفكر الاجتماعي وبالفلسفة الأخلاقية، وإنّ مسألة التحرر المّرن يُصبح أمّرُها هُـلاّميًا، لا نجده إلاّ في مجال التصميمات الصناعية والتجارية"[3].

أشار توفيق الحكيم في بادئ الأمر إلى ضرورة اعتناق الفن للحرية المطلقة، بعيدا عن النفعية، إذ بغير الحرية، لا يكون أدب ولا فن، لكنه يستدرك ذلك بنوع من التخصيص على النخبة و جَهَابِذَةُ الإبداع في الفن والأدب، الذين لا يُخشى من حريتهم المطلقة في الفن، معبّرا عن ذلك "إنّ إمكانية وجود فن يخدم المجتمع، دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا، فإني أرحب به وأسلم على الفور بأنه الأرقى، ولكن هذا لا يتهيأ إلاّ للأفذاذ، الذين لا يظهرون في كل زمان"[4]، فهو يشرح خطورة ما يرسم

1–رودني أ. سموللا، حرية التعبير في مجتمع مفتوح ، مرجع سابق، ص110.

2 –علي حرب، مسألة الحرية: مساحة اللعبة وازدواج الكينونة، عالم الفكر،2005 ، ص13.

3– حسن سليمان، حرية الفنان، مرجع سابق، ص 186.

4– بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ط1، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984، ص32.

أو ما يُبدع الفنان العادي، فلو عَلِمَ الفنان ذلك لفكّرَ مرّات ومرّات قبل أن ينتج أعمالاً فنية للناس، بمعنى أن هناك وعيًا مـا ينتظره، " وما من شيء في الكون يهدم الفنان حتى أخطاؤه، لأنه بفنّه يستفيد من كل ما يصادفه من العلُو والهبوط ومن الفوز ومن الإخفاق ومن الفضائل ومن الرذائل، إنما شيء واحد قد يقتل الفنان وهو نضوب الزيت من مصباحه وانطفاء جذّوته وانتهاء رسالته، إنه يخلق، وبين ضلوعه قلب لا يشيخ"[1].

تزداد الفكرة وضوحًا مع الدكتور زكي نجيب محمود، بأنه لا يمكن أن تقوم حضارة بدون فنّ، كما لا ينكر وظيفته الاجتماعية إلا أنه يخلع على الالتزام طابعًا إنسانيًا واسعًا لا طابع اجتماعي ضيّق، وينكر إجازة العبث بالمواد والخامات الفنية في سبيل الحرية الفنية، بصريح العبارة " لسنا ممن يقولون إن حرية الفنان تجيز له العبث والشّطحات، فيُجري اللون واللفظ كيفما يشاء، بل لا بد لكل فن من التزام وأشدّ الالتزام هو الحق، وإلاّ لكان كلُ حالمًا فناناً، وإن كان ولابدّ فإنه حلم يظهر بالقواعد والمبادئ، يتقيد بحقيقة الإنسان في آماله وآلامه ويبثه في فنّه، ليَلـقى في محرابه كل إنسان، وإلى حاجة الجمهور الذي ينفعل بفنّه، ويشتري ثمرات فنه"[2].

أخيرًا إن البعد لكلمة الحرية الفنية، بمعناها المطلق، قد تنفى من الواقع ومن المجتمع، لكنها لا تنفى أبدًا بالمرّة من الفنّ، وإن الفنانين يَخَالون أنفسهم أحراراً، لا لشيء إلا لأنهم على وعي إراداتهم ورغباتهم، و" إنّ الحرية التي تتجسد فيها أعلى مراتب الجمال في الحياة والفن والفكر والعلم، والتي لا تناقض النظام، هي الحرية التي تختار أن تسير ضمن نظام متميز، والفوضى هي أن تفقد كل اختيار ضمن منظومة فاسدة، فالحرية تصبح مقبولة ضمن مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان، ولا تعبث بها أمواج الحياة المتقلبة، وأذواق الناس المتضاربة وأزياؤهم المُتَبَـدِّلة"[3].

7. التوافق بين الالتزام والحرية في الفن

جمع لنا المفكر والفنان 'حسين سليمان' في وحدة متكاملة لحل هذه المعضلة بين الالتزام تكون صادرة عن نخبوية وجهابذة الفن وضرورة حيادية الفن، بالقول أن الحقيقة أنه ليس أبدا معنى احترام الفنان لذاتيته، البُـعد عن المشاكل العامة، فكثيراً ما يكون إدراك الفنان بخصوبة أعماقه هو الدافع الرئيسي لتحمل مسؤوليته الاجتماعية كاملة، " فحرية الفنان هي حرية مطلقة ومشروطة في آنٍ واحد،

1- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1973، ص 238 و 240.

2- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن المعاصر في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر والتوزيع، 1988، ص 338 و339.

3- عزيز العرباوي، مفهوم الحرية في الفكر الغربي والإسلامي: رؤية بانورامية، مركز الدراسات والأبحاث، مؤمنون بلا حدود، مايو 2016، ص 4.

فالحرية بذلك تصبح التزام كامل بضرورة وجود المرء مع الآخرين، وأنها لا تُبنى فقط على السماح للنفس بتحقيق رغباتها، بل تبتنى كذلك على الفهم التام لكل العوامل والظروف التي أوصلتها إلى وضعها وأدت إلى تكوين العلاقة، التي تحددهما مقوماتها الذاتية والاجتماعية"[1]، وفي موضع آخر، بقول حسن سليمان" إن الحرية والالتزام ليسا صنوان ننظر لكل منهما على حدة، بل بالتساوي والتوازي، فالحرية الحقيقية تحتاج معها إلى التزام ينبع من الأعماق، ولا يتحمّل المرء فكرة التزامه حينما لا يعي ولا يُقَدِّر أبعاد حريته ومسؤوليته إزاء وجود غيره وحريتهم، وإن لم يشعر المرء بهذا، فالأفضل ألا يناقش شيئا لا حريته ولا التزامه"[2].

هنا أيضا " نجح هيغل في مواجهة هذه المفارقة ليحل مشكلة الحرية والالتزام، رابطًا إياهما ببعض، إذ أنّ المعالم التي ترسم نتاج الفنان، ترجع أولا وأخيرا إلى نوع العلاقة والقضايا التي تجمع الحرية والالتزام ثم يتناولها الفنان، والذي سماه بالمضمون الموضوعي للذات، بمعنى أن حرية الفنان الحقيقية وأصالته تستندان إلى قدرته على فهم وترجمة حقيقة واقعه، الذي يُقَدّرُه ويتقبله بمحض إرادته، دون أن يفرض عليه بقوة خارجية وجبرية[3].

8. جمالية المُعاصرة في اللوحة التشكيلية الجزائرية

8 .1. جمالية الصدمة في الفن

يحاول الفنان الجزائري اقتحام عوالم جديدة في الفن وإعادة صياغتها بمكنوناته الإبداعية الحرّة بالخلق والابتكار، لإثارة المزيد من التساؤلات الفنية، لكن في الآونة الأخيرة، بدأت تُطلّ علينا لوحات تشكيلية عالمية وعربية وحتى جزائرية وإن كان أصحابها غير معروفين على الساحة الفنية، بمواضيع ذات جهد علمي وفني من خلال الاشتغال على مفهوم الصدمة في الأعمال الفنية، أو بما يمكن صياغته على نحو اللاّمعقول في المنجز التشكيلي المعاصر، تحت طائلة التحرّر من الملل والاجترّار، والانصراف إلى إحداث خلخلة في المساحة الجمالية ما بين النص التشكيلي ككينونة قائمة بذاتها، أو كنصّ لا يكتمل إلا بمساهمة المتلقي، لهذا لم يَعُدّ مستغربًا شيوع مقولة الفنون جنون، فربما " قد يخطو المرء إلى داخل القاعات الفنّ الحديث، فيظن أنه قد ضلّ الطريق، فما يراه لا علاقة له

1– حسن سليمان، حرية الفنان، مرجع سابق، ص 197.

2–حسن سليمان، مرجع نفسه، ص 201.

3 قاسم جليل الحسيني ، الفن الملتزم والفن للفن، مرجع سابق، ص 132

بمصطلح الفنون الجميلة التقليدية، الذي ألفناه سابقاً، لذا ينبغي عليه له الاستعدّاد لمواجهة تلقي صّدمة في المفاهيم، يبدو أنها آتية من تخصّصات وفروع علوم أخرى"[1].

والمتحمّسون للاتجاه المعاصر يرون أنهم لم يصبحوا ملزمين بمعالجة الموضوعات المحدّدة مسبقًا، وبأنهم أصبحوا يتمتعون بحرية لم يتمتّع بها أسلافهم من الرّعيل الأول والرواد، " ويبدو أن الأمور بين هذين الرعيلين قد قادت إلى الانطلاق من نقطة الصفر، فالمكتسبات البطيئة الجاهدة والثمينة التي جاءتنا من الماضي تقابل اليوم بالإنكار والإهانة ويستعاض، عنها بالتوحش والغباء والقبح، وبالفُقر في التفكير، ويضرب بها عرض الحائط بكل ما كان الرسام القديم يبذله وينفقه، من أجل اكتسابه من معرفة المنظور وعلم التشريح وظلالية الضوء وغير ذلك، ومِمّا قضي عليه اليوم تماما أو يكاد"[2].

استشعر هيغل بذلك الإعلان والتَوَقُّع المشئوم عن موت الفن، وما كان إلا تنبؤًا بميلاد الصدمة في الفن التشكيلي المعاصر، وتحويل معنى الشيء إلى إنتاج أيّ شيء، قابل للاستهلاك يتّخذ شكلاً يتعذّر ربطه بالمعاني السابقة، ومخالفًا للمعايير المألوفة، متأثرًا بدءًا ببدء "بالصدمة الثقافية التي عانت منها شعوب الشرق والجنوب، وفوجئت بجيوش الغرب تغزوها ويقيمون بضواحيها ثقافة غريبة، وسط الثقافات المستقرّة القديمة، تأخذ طابع الانبّهار ثم طابعًا نقديًا وموضوعيًا مع مرور الوقت، فتحاصرهم الثقافة الغازية، ليتحول إلى تعبير عن الازدراء والتعالي والرغبة في تأكيد التفوق والانفصال"[3]، أو كما يقول عبد الله شارف "إنها ظاهرة نفسية واجتماعية وثقافية معاصرة، يتميز الأفراد الذين يجسدونها بالميل نحو الغرب والتعلق به وبمحاكاته، نشأت في المجتمعات الغير الغربية سواء أكانت إسلامية أو لا، على إثر الصّدمة الحضارية، التي أصابتها قبيل الاستعمار وخلاله"[4].

لتنتقل بعد ذلك إلى عقلنة متزايدة لكل النشاطات الإنسانية، والاستباق نحو إنجازات تشكيلية تتعلق بالاحتفاء بالعرض ولغة السوق، فبقدر ما تكون هذه اللوحات صادمة للمجتمع الجزائري، فإنها تسعى إلى أن تتحول صدمة إستيطيقية غير مطروقة من قبل، يستسيغها المتلقي ويحبذها المجتمع خلافًا للجمال الكلاسيكي الذي ألفه من قبل، وتجلّت في مواضيع جريئة وتصادمية، لإبراز موضوعات شائكة كانت منذ زمن من الموضوعات المسكوت عنها، ولوحات مثيرة على عدة مستويات، وقد كتب بير

1 –ناجي موسى باسيليوس، مرجع سابق، ص 13

2– إتيان سوريو، الجماليات عبر العصور، تر: ميشال عاصي، ط2، منشورات عويدات بيروت، باريس، 1982، ص 275

3 –سامي خشبة، مصطلحات فكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 162.

4– عبد الله شارف، الاستغراب في الكتب المدرسية، 2006.

سوفاني عن هذا التغيير في الذائقة الفنية بقوله " لم يعد الجميل معيارًا فنيًا، فمنذ بداية القرن العشرين، تم استبداله بقيم الصّدمة والتغيير وحتى السعي نحو القبح"[1].

أي خلق وجود جديد يضاف إلى الوجود الذي هو موجود في الساحة التشكيلية الجزائرية، تُفْتِنُ المتلقي، من فرط جمالية قبحها، فتظهر رسومات بتشخيصات مختلفة تتناقض في بعض الأحيان كُلِيًا بما سيق من افتراضات سابقة، وتصنيفات وأساليب المدارس الفنية المعروفة، قادرة على معانقة التحدي والغرائبية وإرادة العدم، " فالفنان يدرك أن عمله لن يكون له فعل التأثير الكامل إلا إذا ما أثار الاعتقاد بارتجال مـا، وبطابع المفاجأة القريبة من المعجزة التي تم بها تشكله، ويُضمّنه منذ بداية عمله الإبداعي عناصر تلك الحيرة المعجّبة"[2].

انطلاقا من هذا الطّرح فإن تبلور هذه "الصّدمة داهمت عدة مجالات كالموسيقى الالكترونية المحشو بالضجيج والمؤثرات الغرائبية، وبمنجزات العروض المسرحية والروايات والقصائد وأفلام السينما بأعاجيبها الخارقة ومعالجتها الخرافية، تتبدل تجلياتها في فنون الحداثة، تبعاً لكل جديد تبتكره"[3]، وهذه المعطيات تحيلنا إلى التساؤل عما إذا كان هذا الانقلاب في الفنّ، هو استجابة لتبدّل الحاجات الجمالية للجمهور، أو أنه فقط مجرد إشباع رغبة ذاتية ملحّة لدى الفنانين الجزائريين المعاصرين في الحقل التشكيلي، ممن لم يمتلك يومًا أسرار الخبرات التاريخية ومهارات ممارسيها، وإما أنّه يعكس الصدمة الثقافية والمحدّدة بفعل التغذية الفكرية القائمة على إقصاء هوية الآخر والعمل على طمسها، وإنكاره والتعالي على مكوناته الحضارية والتاريخية.

ومهما تكن حالة الإجابات، فإننا نظن أنّ هذه الصدّمة في اللوحة التشكيلية الجزائرية، واقعة ولا شكّ فيها، تحت تفسيرين:

- **التفسير الأول**: إما أن تلك الصّدمة، هي تحصيل حاصل لثورة في الإبداع الفني لم يسبق لها مثيل، " وهو ما يؤكّده فيكتور هيغو وبودلير، حين يقول بودلير: إن الجميل هو ما يحمل شيئًا من الغرابة"[4]، وبهذا المعنى يصبح الفن لقاء وشغف وليس موضوعاً فقط، وهي تجربة يكون قد وصل بها الفنان الجزائري إلى درجة مقبولة من الوعي ومستوى رفيع من المغامرة، واسْتَبَقَ ميلاد فنّ لم يوجد

1- إتيان سوريو، مفردات علم الجمال، النشر: بوف، 2010، ص 691-692.

2 فريديريك نيتشه، إنسانيٌ مفرط في إنسانيته: كتاب للمفكرين الأحرار (الكتاب الأول)، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2014 ص 149

3- عقيل مهدي مهدي يوسف، أقنعة الحداثة: دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة، العراق، 2010، ص 33

4- جبار حنون، جماليات أندريه مارلو في الفنون التشكيلية، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، يوليو 2014 ، ص 642.

بعد، مما يُعدّ مؤشّرا طيباً نحو مستقبل يمُدُّه باكتشافات شرعية حقاً يكشف فيه تمخض المعاصرة في الفن.

أو كما يشرحه أندريه مالرو André Malraux 1901-1976، في كتابه أصوات الصّمت ' Les Voix de Silence'، بأن " الذي يَجّذب فنون العالم، ليس ما يلذّ، وإنّ الذي يسّر ويجذب هو ليس التوازن في الأشكال، وإنّما هو نضّال الفنان مع المحيط والموت، بمسحة درامية متفجّرة وسط الكتل والأشباح القاتمة، وبمثابة غريزة البقاء تستعدّ هائجة في وجه ملكوت الموت[1]، وبهذا المفهوم لمالرو في الجمال، يتجاوز مفهوم 'كانط' للجمال الذي يبعث للمتعة بدون غاية، " إنما الجمال هو الغرّابة والوجود، الذي من خلاله يتّـجِـدُ من خلاله العمل الفني السُّومري بفن الكنّائس أو مع المعّابد القديمة أو مع فنّ الكهوف والصّين ولوحات سيزان..، إن الجمال يُثير الإحسّاس بالمتعة، بينما الفن يثير مـشكلة"[2].

أي أننا نتمنى لو يفتح الفنان التشكيلي الجزائري مخيلته ووعيه على الأبحاث التشكيلية، لتشكّل لوحاته قطيعة مع التقليد، بحثًا عن جماليات يمكن أن توسّع أفق تاريخ الفن، الذي ينشأ تبعًا للأعمال الفنية المخلّدة، مثلما يظهر في لوحة الفنان بختي كمال، إذ استطاع أن يجمع بين فن ما بعد الانطباعية كالذي عند جورج سوراه وفان كوغ، (التنقيطية)، وبين التجريدية التعبيرية لجاكسون بلوك(لطخات لونية)، إلى أسلوب جديد معاصر، أسماه بفن الجستويال Gestuelle.

ومثل هذا الإبداع هو" ما أشار إليه جيل دولوز معبّرا عنه بالكارثة Catastrophe، في الفن التشكيلي، وهو يدل بذلك عن الإبداع يتم بواسطتها إخراج أو ولادة شيء جديد من صميم اللوحة، وهو مزيج الألوان، الذي يخرج من صميم الفوضى العارمة، التي يضعنا الرسم في حمأتها، فكل الرسامين الأفذّاذ واجهوا بشكل أو بآخر تيمة الكارثة، وكل بطريقته من بينهم تورنر Turner، وبول سيزان Cézanne، وفان كوخ، وبول كيلي وفرنسيس بيكون"[3].

[1] André Malraux, Les Voix du silence, Collection La Galerie de la Pléiade, Gallimard, Parution : 01-02-1952, p 456.

2 André Malraux, p 280 et 456

3– عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2014، ص 109 و 110 و 111.

صور رقم 24: لوحة 'سقوط غرناطة' 2018. (100سم×60سم)، للفنان بختي كمال .
المصدر: كتالوج الفنان، المسلم للباحث

"ولا يقصد جيل دولوز بالكارثة مَنّظَراً كارثيًا، بل الكارثة بمعناها التشكيلي، أي اختلاط التوازن على صعيد اللوحة ذاتها، بمعنى شيء آخر آيل للانهيار، بُنـيّة في طريقها إلى التفكك، نقطة مـا مهدّدة بالسقوط، ففي لوحات سيزان يوجد اختلال مـا يترجمه ارتعاد أو ارتعاش الآنّـية، أو مثل اهتزّاز الأكواب والكؤوس في لوحات فان كوخ، إنه الاختلال المهدّد لتوازن اللوحة ذاتها أو لفعل الرسم ذاته"[1]، وهي الصدّمة أو الكارثة المحبّذة، التي تجعل لكل فنان لحظة ميلاد جديد وألوانه التي لا نعثر عليها عند غيره، كما يقول 'عبد العالي معزو' ما كان جنون فان كوخ، إلا علاقة بِوَسَـاوِسِه مع الألوان، وطريقة توظيفه واكتشاف مزيجه الذي لم يكن يُتداول من قبل؛ فمثل هذا الانقلاب الذي أشـاد به العديد من الفلاسفة المتحررين والنقاد، ينبغي أن يتعايش الفنان الجزائري مع خاصية حضارة مجتمعه المتفرّدة، ثم يُحدِثُ الانفصال ليخلق حدّ فاصل، يقيم لنفسه أسلوباً مستقلاً ونمطاً خاصًّا.

التفسير الثاني: وإما أن الفنان التشكيلي الجزائري، اختار بملء حريته فيما يبدعه عن وعي ورُويّة وإرّادة، وهو في كامل قواه العقلية، أن تكون الصدمة والكارثة، برسمه لوحات ساعياً لتشويه

1- المرجع نفسه، ص 111.

صورة مجتمعه ويعتدي بها على مقدساته، ويعارض المبدأ الكلي والنظام العام لحريات الأفراد، لتحقيق بريق الشهرة الخادع والخالي من أي تعليل جمالي، وما هو بذلك إلا ظلّ زائل أو سرّاب كّاذب سرعان ما يزول، " لذلك فعلم الفنون مطالب كما هو بديهي بأن يدحض هذا الوهم بأقصى ما لديه من الدقة والوضوح، وأن يفضح الخلاصات المزيفة ومغالطات الذهن، التي تجعله ينقاد إلى الوقوع في فِخّاخ الفنان"[1].

8. 2. المرجعية الفكرية و المضامين الثقافية في اللوحة التشكيلية الجزائرية

أ. تمهيد

إنّ نتاج الذاكرة التاريخية هو مصدر الفنان وتأثره مع البيئة التي وجد فيها، كما أن لكل فنان ثقافة خاصة يتأثر بها، وهذا ما يضفي على تجربته طابع التفرد والتميز و" تعبر عن ذلك التوتر الحاصل بين الفن والحياة، حينما يسعى الإنسان أن يعبر بالفن عن وجوده وعن تجربته وينقلها ويكشفها، في شكل صور رمزية تختزن رؤيته وثقافته، وتُصَوِر موقفه وإحساسه وتصوغ خبرته بالوجود"[2]، نابعة من أصل بيئته وخصوصيتها الثقافية، فما يحدد هذا المرجعية والمضمون في العمل الفني هو مستوى الثقافة والتوجه الإيديولوجي الذي وصلت إليها المجتمعات التي ينتمى إليها الفنان.

وهذا ما يفسر النتاج المختلف عند كل رسام، فما من فنان خّلد اسمه في سجل الفنّ العالمي، إلا وقد أدلى بدلوه من الأساطير القديمة وميثولوجيا الحضارات العريقة، التي مازالت مجالاً رحبًا ومنهلاً سائغًا للمفكرين والمبدعين على مرّ التاريخ، وقد صاغ أيضا الفنان والحرفي الجزائري من روايات العادات والمعتقدات والأعراف الجزائرية، مثلما نجده عند" المجتمعات الأمازيغية التي بلغ تعلّقهم بالآلهة 'تانيت' بأن جَسّدوها في الحُليّ الفضّية وفي الوشم، لتكون تعويذة وزينة، واحتفاؤهم بقوس قزح تجليًا لعروس المطر 'آنزر'، ولذلك يسمّى قوس قزح بالأمازيغية 'ثيسليت ن' وانزار'، مستمدّة الجانب الفلكلوري الثقافي الجزائري مع المعتقد الديني"[3]، كما هو في الصورة-25-.

1- فريديريك نيتشه، مرجع سابق، ص 149

2-عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، دار البيضاء، 1999، ص 222.

3- العربي عقون، المجتمع والثقافة في الشمال الأفريقي القديم: نظرة موجزة في إسهامات الجزائر في الحضارة الإنسانية، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسنطينة، العدد 43، جوان 2015، ص 29.

تعكس الرموز عند الأمازيغ الحياة بحلوها ومرها، وتحمل بين طياتها قيم جمالية ومعنوية وروحية، أين استعملت في الحُلي وفي الأزياء التقليدية، وهي نفس السمات للآثار التي وجدت في الطاسيلي بسبب الترحال وتنقل هاته الشعوب، " والملاحظ أن الحركة الفنية الجزائرية لم تندثر منها المواصفات الطاسيلية حتى بعد الفتوحات الإسلامية، فهي تحمل قيما جمالية منسجمة مع مدلولها العفوي، أكثر من كونها نابعة عن وعي وتبصر"[1].

صورة 26: مفتاح لباس الهقار الذي يرتديه السكان كسلسلة أو يتجسد في لوحات الفنانين التكيلين الجزائريين المصدر[2].

صورة رقم 27 : امرأة قبائلية، تظهر الرموز الأمازيغية في الملبس والحائط وأثاث المنزل/ المصدر[3]

كما أن الفنان يسعى إلى رفع مستوى الحس ويوضح الرؤى التي تغيب عن عامة الناس، بالاقتراب من غاياته ومقاصده عبر مجاوزة الميتافيزيقيا، ولو كنّا لا نعيرها في كثير من الأحيان من الانتباه والكيّاسة كجمهور أو كمتلقي، حينما تنوب الرموز عن التشخيص داخل الأنساق البصرية مثل الرمز الذي يظهر في الصورة27.

1 –سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الابريز، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013، ص 21.

2–الفرقة التقنية للمتحف، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ متحف باردو، المعهد العالمي العربي للترجمة، 2007، ص 21 و 23

3 –Abouda M., Axxam, maisons kabyles, espaces et fresques murales, Ed. Publ d'Art, Goussainville, 1985.

بذلك يكون العمل الفني هو التعبير الفكري والعملي لما يختلج في نفس الفنان من مشاعر وفي الذهن من تصورات، التي تظهر في مجموع العناصر التشكيلية من الرموز والمعان المؤثرة والممتعة على المتلقي، بوصفه المرسل إليه والمستقبل للخطاب التشكيلي ومستهلكا متلذّذا وناقدا متفاعلاً، سواء بالبسط وقبول أعماله أو القبض والتحفظ على ما يقدمه، بمعنى حسب ما يثير فيه الاستلاب الجمالي المنشود، فمن خلال هذه الصور الحياتية التي تم تخزينها بذاكرة الفنان أصبحت جزءًا من حياته، وشكّلت نواة المضامين والمراجع لديه، وجعلته كناقل وَفِيّ لطقوس الحياة وشعائرها وروحها.

أما خيال الفنان سواء أكان صورًا حقيقية أم وهمية، فإنه يسعى من خلاله استكمال ذلك النقص المتجلي في صور الحياة، ويتطلّع بخياله إلى عوالم لا يرقى إليها الأشخاص العاديون، والتحليق في خيال يـقُّصرُ مدارك الناس عنها، يقول بودلير" الصفة الأساسية التي يتصف بها الرسام الفنان، هي ليست المشاهدة بل الخيال، فالخيال في الفنون الجميلة هو سيد المَلكات، وهو الذي يُحلّل العناصر التي تقدمها الحواس والعقل، ويعيد تشكيلها كما تتراءى له"[1].

ب. المرجعية الفكرية للفنان التشكيلي الجزائري

إن للفن التشكيلي أبواباً وتوجهات رحبة ومتباينة تارة ومختلفة تارة أخرى، يطرقها الفنان التشكيلي الجزائري متأثرًا بتراثه الحضاري كمرجع ومصدر محلي، الممتد لما قبل التاريخ والذي جادت به الفنون البدائية، وتعاقُب الحضارات التي منحت لهذا البلد إرثًا ثقافيًا وصولاً إلى ذّروة التشكيل في أصوله التارقي والشاوي والأمازيغي والعربي والإسلامي، ثم إلى روافد ومصادر خارجية أهمها الامتداد العثماني والحركة الاستشراقية والمدارس الفنية الغربية كمرجعية خارجية، كما يمكن تناول هذه المرجعيات على أساس تجدّد المدلولات وإعادة إنتاجها، انطلاقا من " نشأة المبدع الذي لا يمكن أن تثبت له قدم في حلبة الإبداع ويصيب نجاحًا في أعماله مهما أوتي من ثقافة، إلا بعد التمرّن على الإبداع بمحاكاة الأعمال الفنية العالمية، ومعارضتها ومحاولة النسج على منوالها، حتى ينفذ منها اتجاهه الفني، الذي تستبين فيه ملامح شخصيته المتميزة ومقدرته الإبداعية"[2].

لا نغالي إذا قلنا أن المرجعية اللوحة التشكيلية الجزائرية هو أيضا النظرة التأملية للأيديولوجيات التي يسير بها العالم، باعتبارها وعيًا انفعاليًا، في غمرة الممارسة الحيّة للصدمات النفسية عند الفنان، كالألم والموت والإثارات الجنسية المفرطة التي تَتّبُـعُ من مختلف مصادر الحياة

1– سعد ابراهيم الجبوري، المخيلة جوهر الإبداع في الفن التشكيلي، مقال منشور في موقع مؤسسة النور للثقافة والإعلام بالعراق، بتاريخ 2014/09/28.الموقع www.alnoor.se/article.asp?id=255206

2عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد عربي القديم، ديوان مطبوعات جامعية، ط2، بن عكنون، الجزائر، 1999، ص136

الجنسية، والعلاقات الاجتماعية، أو من منطلق الحاجّة والفاقّة الاقتصادية التي يسعى من ورائها لتلبية حاجاته، وكذا المعتقدات وتجاربه في الحياة والمفاهيم العلمية والأدبية التي ترسّخت في ذهنه، وأيضًا تنشئة الأسرة التي تلعب الدور الكبير، في هاته المرجعيات والمصادر.

هناك مرجعية الخرافة والدروشة والشعوذة و الطقوس والشعائر والمناسبات الدينية والوطنية مثل الأعياد، أو أدائية كالرقصات وتعبيرية ورمزية وسائر طبوع التراث الشعبي، يتجسد فيها المظهر الحسيّ والحركة الباطنية ودلالتها الروحية الإنسانية، كما هناك ثقافة مضادّة إما بهدف تكسير التقليد والنمط الاعتيادي ومرجعية ثقافية غربية، لأنه يعيش على ثنائية الاستيراد/الاستهلاك،(طمس وذوبان ثقافته الأصلية)، وهكذا تتلاقح فيما بينها ليحدث التكوين والإنجاز الفني، متشتتًا بين الحرية المطلقة في تناول هاته المواضيع أو متحفظًا وملتزمًا بالمعتقدات الدينية وما تعارف عليه مجتمعه بعدم التطرق إليها.

إن كل ما في وسعها أن تفعلـه هذه المصادر والمرجعيات، أن تكون مصدراً لمضمون الفن، أو تكون حافزاً للإبداع الفني، إلا أن تاريخ اللوحات التشكيلية التي بحثت ولا زالت في قضايا المجتمع الجزائري وكسبت الخلود، نلاحظ أنها تنتمي إلى ثقافة مؤسسة على معطيات واقعية، " تَمَيّزَ فيها العقل العربي بوصفه عقل الثقافة العربية الإسلامية، بعلاقات داخله، تمحورت حول ثلاث أقطاب: الله، الإنسان، والطبيعة"[1]، فما خلا الله شيئًا باطلاً، وَكُلُّ شَيْءٍ عِندَهُ بِمِقْدَارٍ، ثم تجلّى في المظاهر الجمالية للكون، بغية استمتاع واطمئنان النفس البشرية واستمرار نواميس الحياة، تعود أولاً وأساسًا " إلى ميزة الفن الإسلامي في أزهى فتراته الإبداعية، فنًّا ذهنيًا تأصيليًا يتفكر في الوجود الإنساني ويبحث في جوهر الأشياء، ويتطلع إلى التعبير عن حقيقتها الأصلية المرتبطة بالخالق، فقد كان العمل والإبداع أداتين استعملهما الفنان المسلم لتحقيق إبداع حرّ وطَمُوح، لم يقف عند حدّ المشاهدة ومحاكاة العالم، بل سعى إلى التفاعل معه إيجابيا لبناء سلم الترقي العقلي والنفسي، إلى مراتب إنسانية أعلى تقربه من الخالق وتكسبه رضاه"[2].

1–محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ط7، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1998، ص 29.

2– فتحي حسن ملكاوي، الفن في الفكر الإسلامي ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالولايات المتحدة الأمريكية، ط1، توزيع مكتبة الأردن، عمان، 2013، ص 76

ج. مضامين اللوحة التشكيلية الجزائرية

نقصد تلك التصورات الذهنية المحالة إلى واقع مادي على اللوحة التشكيلية، قد جرى تجسيدها والتعبير عنها بواسطة الفرشاة أو أي أداة جسدت الشكل لتصل إلى المتلقي لا بالمعنى فحسب، إنما بالمضمون الذي عكسه الشكل، من منطلق أن" لكل عملية فكرية صورة (مادة)، ومضمون(المعنى)"[1]، فجمال العمل الفني لا ينحصر بالضرورة فقط في جمال الموضوع، بل هو يتجلى أولا وبالذات في صميم مظهره الحسي الذي يتركه فينا كالموسيقى والنحت وغيرها، أو فيما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين، لذلك " فالمضمون يعني شيئًا أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة، وأنه مهما يكن من أهمية اختيار الموضوع، فإن مضمون العمل الفني لا يتحدد بما يتناوله، بقدر ما يتحدد بأسلوب تناوله"[2].

حينما نتأمل ونقرأ اللوحات التشكيلية الجزائرية نجد أن الفنان الجزائري، كغيره من الفنانين حملت لوحاته مضامين المسائل التحررية والثورة الجزائرية والقضايا الاجتماعية والثقافية والحياة الدينية في مجتمعه، بعُجَرِها وبُجَرِها وأفراحها وأتراحها وجمالها كونت تاريخ التصوير التشكيلي الجزائري الثابت والمتحول، "باعتبار أن هذه التغيرات الثقافية والاجتماعية مترابطة ومتكاملة فيما بينها وإن أي تحول اجتماعي يصاحبه تحول ثقافي، وهو ما يطلق عليه بالتحول السوسيوثقافي، بمعنى أن كل تغير يمسّ النسق يؤدي إلى تحولات متسارعة، تطال القيم والعادات والأعراف والاتجاهات والمعايير...، وإلى اضطرابات على مستوى توجهات النسق الاجتماعي وأهدافه"[3].

صورة 28: لوحة للفنانة جميلة بنت محمد(1933) بعنوان شاب جزائري Jeune algéroise / زيت على القماش ممضاة من الفنانة على يمين أسفل اللوحة وموقعة بالسنة 1973 / المقاس (73×60 سم)/ المصدر[4]

صورة 31: للفنان الزواوي معمري(1890-1954)

1 –جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مرجع سابق، ص 386

2 –فيشر آرنست، ضرورة الفن، ترجمة حليم أسعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1971 ص 182

3– داود عمر، التحول في العلوم الاجتماعية : حدود المعنى وامتدادات المبنى، مؤلف جماعي : التحولات الاجتماعية والثقافية في الجزائر من منظور العلوم الاجتماعية، مخبر البحوث الاجتماعية والتاريخية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، 2018، ص 26

4 Gros et Delettrez, commissaires-priseurs, Opt .cit, p39, N° 51

AZOUAOUI MAMMERI (1890-1954)
ÉCOLE ALGÉRIENNE
FEMMES AUPRÈS D'UN MAUSOLÉE
Huile sur toile, signée en bas à droite
55 x 65 cm

ترتبط اللوحات التشكيلية الجزائري بعلاقة وطيدة بالمنطقة الجغرافية التي أنتجت فيها، والتي تختلف عن مشاعر الفداء والبؤس والفرح والحب، والعادات وآمال السابقين ومشاغلهم، كما تخبرنا عن أنماط الملابس والأزياء التقليدية والحلي والمجوهرات، أو الفروسية من بيئة لأخرى.

صورة 29: لوحة للفنان حسان الغلاوي (1924) بعنوان' ستة أحصنة'/ غواش على الورق/المقياس49×63مم (المصدر نفسه، صفحة نفسها)

صورة على اليسار 30 : لوحة للفنان محمد إسياخم (1928-1985) بعنوان 'عائلة فوق السطح' زيت على الحائط/ المقياس153×124.5 سم (المصدر نفسه، ص 34)

توجهت أعمال التشكيلين الجزائريين وهم بكثرة، نحو التصوير الإسلامي الذي وَجَد إقبالاً ومردودًا واسعًا في لوحاتهم التشكيلية، نظرًا لمكانته في وجدان الفنان والمتلقي، امتصها الرمز الديني

في المسجد والهلال، ورسم أماكن وأضرحة الأولياء وغيرها، فتحولت إلى مضامين مقدسة، جعلت من تلك الثيمات والفحاوي الثرية، انبعاث للعالم الروحاني والحياة الإيمانية للدين الإسلامي، وفي مجمل معاني المنمنمات والزخرفة والحروفية والخط العربي، وكذا المواضيع اليومية العادية لحياة الناس التي تسمى بالرسم النوعي Genre Painting، والتي جاءت ثانوية ضمن السياق القصصي للوحة، كاللوحة النادرة لمعمري.

كذلك نجد المشهد الطبيعي الذي غلب عليه سمة الريف، وصلت معه اللوحات إلى درجة المثالية والإتقان، وتصوير الأحياء الشعبية والمفاصل المعمارية، أين جمع فيها الفنان بين حرفة البناء وحرفة الرسم أو بمعنى أدق الرسم بالبناء، ورسم الحيوانات كالفرس العربي والجِمَال، ومن التراث الشعبي الأدبي والشفهي كالأمثال والأقوال الشعبية، كما تخيلوا بعض المواضيع السابقة كالأساطير أو القصص من الكتب السماوية كلوحة هروب قابيل للفنان مقدس نورد الدين.

صورة 32[1] لوحة هروب قابيل للفنان مقدس نور الدين

/ زيت على قماش 120 سم×90 سم ،2005

صور الفنان الجزائري لوحات أخرى تجريدية ورموز بربرية بلا موضوعات، كشفت عن شعور الفنان نحو الانتماء لأصوله المختلفة، وتطلّعه نحو ابتكار خامات جديدة، فلم يعُد هو أيضًا باقيًا على فكرٍ جمالي كلاسيكي متجاهلاً للابتكارات التكنولوجية المرتبطة بالمشاريع الفنية والإبداعات المعاصرة، التي تسعى إلى تحفيزه بالبحث في سياق تشكيل ثقافي جزائري معاصر، ولا هو قد فرط في تراثه، فالتغيرات الحاصلة في الفن المعاصر العالمي مقارنة بتجربة الفنان الجزائري، تفرض عليه أزمنة الحداثة، أن يقطع أشواطاً كبيرة لا زالت أمامه،

1- مقدس حفيظة، مرجع سابق، ص 239

لبلوغ درجة التوفيق بين ما ينتجه لمجتمعه أو ضده، تماشيًا مع قناعته، دون أن يلغي أحدهما الأخر، والجمهور كمتلقٍّ " ينبغي أن يدرك أن الفنان لا يخدم مجتمعه بمجرد امتداح أحوال مجتمعه، وتقديس نظمه و عقائده، والموافقة على كل آرائه وتمجيد تقاليده وعاداته، بل قد تكون أعظم خدمة يؤديها إليه، أن يتخذ من هذه موقفّ، المعارضة والنقد"[1].

وهذا ليس انعكاسًا ما في المجتمع من مضامين، فالفنان يعبر انطلاقاً من ذاته وفردانيته، بمعنى يعكس الواقع من خلال وعيه، فهو في الآن نفسه يعبر عن ذاته من خلال فهمه لقضايا المجتمع، ومن ثم يحول تجربة الواقع إلى تجارب يعيد فيها تشكيل تلك الصور والمشاهد المتراكمة في ذهنه والضاربة في عمق خياله، على حدّ قول ميخائيل نعيمة 1889-1988 " أنتم لم تبدعوا الربوة ولا الغابة ولا اختلقتم البحر ولا الشمس ولا الفضاء ولا الجداول، كل ذلك رأيتموه وشعرتم بوجوده وقد قابلتم وميّزتم واخترتم، ثم رتبتم ما اخترتموه في نسبة معلومة، كانت نتيجتها الصورة الذهنية التي رسمتها لكم المخيّلة"[2].

1- محمد النويهي، مرجع سابق، ص 29.

2- ميخائيل نعيمة، الغربال، النشر نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991، ص 167

المبحث الثاني : التابوهات في اللوحة التشكيلية

1. التعبير الفني عن التابوهات

يميل الفنان الجزائري إلى تكرار تصوير موضوعات لها شعبية ومفضلة له أو لزبائنه، وأمام ازدياد الوعي الجمالي عند المتلقي، مطالبا إياه بالتعبير عن نبض الحياة وليس مجرد تزيين وترف وخيال، تحيل على التقليد والإغراق في الموضوعات المجترّة، وحتى تحقق أعماله مكانًا في عالم الفن التشكيلي التجريبي، إن كان فعلا الفن صادقًا فيما يقدمه من رسالة. فالأَوْلـى لتلك اللوحات، التطرق للحد الفاصل بين التمجيد للمقدسات ونكرانها إن كانت خُرافة، إذ أن روعة الشعور بجمال اللوحة هو أيضا ما يفتح الوجدان للتذوق الفني، عن واقع المسكوت عنه واللامفصح عنه، إلى سلسلة من التابوهات، التي وعلى الرغم مما تتميز به من حركية فاعلية داخل مجتمعاتنا العربية، فإنها لازالت تحجبها جدران سميكة من الصّمت، تقيدها السلطة أو المؤسسات الدينية أو أفكار تراكمت في ذهن المجتمع، كجسد المرأة، الذي اقتحم روح وإلهام الفنان، أثناء عملياته الإبداعية حتى أصبحت في النهاية عنصره الأساسي في تكوين بنائه الفني، فإن كان يعتبرها مصدر وحي وإشعاع لإثراء فكره، وأنه تفاعل وجداني يمتد إلى خصائصه الفطرية التي جُبل عليها الرجل منذ طفولته، فإن تاريخ الفن أيضًا يحفل بالكثيرات من الفنانات اللواتي تغنّين بجمال المرأة في لوحاتهن مثل فيجيه لوبران Vigee Lebrun (Elisabeth)[1] ، و'ماري كاست Mary Cassatt، وغيرهن، فهل هذا يعني أن كل فنانة ترسم جمال جسد المرأة، قد استثارت غريزتها الجنسية؟.

من هنا نبدأ، " ومن هنا كانت المحرّمات والمحظورات هي التي ترسم حدود المقدّس، وقد يتطابق الأثنان مع ما هو معزول أو مُبعد، وكلمة تابو (المحرم والمقدس)، المأخوذة عن البولينيزية، تدل على ما هو محظور لخلفية دينية، ولكن المحظور يتجاوز الإطار الديني ليمتد إلى الخرافات، وانطلاقًا من هذا المعنى تحدد 'ماري دوغلاس'، مفهوم الدنس ووظيفته، وهو يتكون برأيها من خليط ظواهري ينتمي إلى فئات مختلفة فالنجس والتلوث والحرام تصدر إذن عن الطريقة التي نصنف الظواهر على أساسها"[2]، كالمحرمات الغذائية في التوراة والإنجيل والقرآن، مثل أكل الخنزير والكلب والحيوانات المدنّسة، بينما لا يتم تحريم النبيذ، بل يُعد من أساسيات بعض الطقوس، فحين هو محرم في الديانة الإسلامية.

1 ولدت في 1755 وماتت في 1842، أخذت الرسم عن والدها لويس فيجيه أستاذ في أكاديمية سان ليك، واختيرت عضوا في الأكاديمية، (المزيد عن الفنانة : سلامة موسى، تاريخ الفنون وأشهر الصور ص 87)

2 – فيليب لابورت –تولرا و جان بيار فارنيه، إثنولوجيا أنثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004 ، ص 170 بالتصرف.

على سبيل الأمثلة للتعبير الفني التشكيلي عن التابوهات• ومن باب الإنصاف لا من باب تبرئة المستشرقين، لا ينكر أي باحث من توثيقهم للتراث الجزائري المعماري والتقليدي، ورسم المناظر الطبيعية والمساجد والأزقة الضيقة والآثار التي هي آيلة للزوال، والتي بقيت لوحاتهم مرجعًا وشاهدة على ذاكرة الجزائر، لدراسات مستقبلية، كلوحة الفنان المستشرق أوجان ديشايس بعنوان' قافلة في غروب الشمس على آثار تلمسان (الصورة 53) وصور أخرى من الذاكرة.

صورة رقم 33 : لوحة الفنان أوجان ديشايس (1862-1939) Eugène DESHAYES/ بعنوان
Caravane au soleil couchant sur les ruines d'El Mansoura (Tlemcen)
زيت على اللوحة 24×61 سم/المصدر www.gros-delettrez.com
Orientalisme، ص 72 رقم 142

أ. التابوهات في اللوحة التشكيلية الجزائرية بين الرمزي والتجريدي

واجهت الفنانين إشكالية التعبير عن بعض التابوهات في اللوحة التشكيلية الجزائرية، ولكن أغلبها جاءت في أسلوب رمزي أو تجريدي وغابت من التشخيصي، بحكم أن المجتمع الجزائري جُلّه محافظ، كما أن أغلب الفنانين المعروفين على الساحة يتحاشون المواجهة، إلا أنها تطرقت لهاته الظواهر على مستوى عالي التصعيد وواسع الانتشار بالرسومات الكاريكاتورية، سواء في الجرائد والصحف

•–حينما نتكلم عن تصوير جسد المرأة أنه من باب التابوهات، فإننا لا نقصد الدعوة إلى التصوير الإباحي فهذا لا يدعو إليه الباحث، بأي شكل من الأشكال، إنما نتحدث من باب المقارنة مع ما هو معلن عنه ويمارس جهرا ومتداول في المجتمع، وفي نفس الوقت يصنف في اللوحة التشكيلية، بخط أحمر لا يجوز رسمه.

والمجلات أو مواقع التواصل الاجتماعي، أما التي وجدت فبقيت في أحضان الهواة أو عند المحترفين تحت كتمان التجريدي والرمزي.

وكمثال عن الفنانين التشكيليين الجزائريين، نجد " الرسم الساخر، والنوع الهزلي عند محمد إسياخم كسلاح نقد، هو الأكثر ملائمة للتعبير عن أفكار مدمرة، وإن محتواه الإيديولوجي واضح، من تقسيم الأحداث إلى مقاطع وسيرة انتقاد السلطات الاستعمارية، وأيضا يستخدم للكلام عن جبهة التسيير الذاتي بعد الاستقلال، تجعلنا نتعجب لأمر هذا الفنان المتألم والناقم والمتمرد، قبوله خدمة مؤسسات تمثل القوة السلطوية؟، وفي نفس الوقت أخذه الرهان بتعاونه مع الشرطة للعمل معها في بعض الوقت، من دافع وطني ومصلحة وطنية إيديولوجية"[1]، لقد عبر هذا الفنان الكبير عما في نفسه على جميع الأصعدة المتاحة، " بحفظه للتراث الفني الجزائري، فرسم شعار الأمن الوطني الموسوم بـ'شرطة'، والأوراق النقدية، والطوابع...، إنه الفنان الذي قام بدور إرسال معلومات متعلقة بأيديولوجية عن مواضيع مختلفة"[2].

حينما عمل إسياخم في الصحافة، حمل على عاتقه حملاً ثقيلاً، كان ولازال تابو مقدس، إذ لم يكن في مقدور الفنانين التشكيلين، الجرؤ على انتقاد الحاكم، ففي " لقائه مع الصحفي حليم مقداد في جريدة المجاهد، أجابه إن لم يعِش الفنان مآسي مجتمعه، فإنه ليس بفنان، وكل فن راكد فهو فن رجعي. موقنًا وراغبًا برؤية قيام عدالة اجتماعية. أثارت هذه المقابلة جدلاً ونقاشًا واسعًا"[3]، ولم يكن إسياخم وحيدًا في تمرير رسالة منتقدة للنظام والمجتمع، فهناك الفنان 'سليم'، وغيرهم، مستعينين بتلميح تجريدي أو كاريكاتوري دون تصريح أو تجريح، عن صورة إيجابية لعالم أفضل.

ومع ذلك بقي وفيًا لبلده فالوطن لا يزول بزوال رجال السلطة أو الحاكم، وهذا الولاء نجده في لوحته النادرة التي لم تعرض من قبل، إلا في معرض 2007 تأبينًا لمحمد إسياخم، في ضيافة الجزائر عاصمة الثقافة، والتي رسمها سنة 1960، وقد تبرع إسياخم باللوحة للكاتب والناشط جاك أرنود Jacques Arnaud بفرنسا، الذي توفي في عام 2008، وكان يرغب في التبرع بها لمتحف جزائري وعهد بها إلى متحف الفنون الجميلة بالجزائر.

1– جعفر اينال، إسياخم الوجه المنسي للفنان امحمد إسياخم، مطابع الديوان–الجزائر2008، ص01، ص02.

2 –جعفر اينال ، نفسه، ص17–21.

3–وزارة الثقافة، المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر ، الذكرى 25 للفنان محمد إسياخم، معرض تكريم، من 01 إلى 31 جانفي، 2011، الجزائر العاصمة، ص 100 و101.

نرى إذن كيف وظف الفنان الرمز، الذي يدل على تمسكه وحبه للوطن، والذي عبّر به اتجاه السلطة الممثلة في فرنسا، " فهذا العمل المسمى ' الجزائر 1960' في باريس 1960، ينطلق من تلصيقات لورق وقماش وصحف، ثمة ثلاثة وجوه: الأم في الوسط وبجانبها إبناها والبنت على يسراها، تمد الأم يداها على رأس الفتى بينما ترتمي البنت في أحضانها، وعلى معصم الأم ترصّيع يمكن اعتباره ساذجًا، ولكن بمجرد أن يفرض التفصيل نفسه، تحديدًا في الوسط الهندسي للوحة يتبادر إلى البصر الأخضر والأحمر : ألوان العلم الجزائري، عَمَلُ رسّامٍ اهتدى إلى لغة خاصة يعرف جيدًا لمن ولماذا يرسم"[1].

صورة 34: لوحة 'الجزائر 1960' لمحمد إسياخم
المصدر: موقع راديو الجزائر:
www.radioalgerie.dz/news/fr/article/20170109/99693.html

ما ينبغي الإشارة إليه وكجواب عن التساؤل المتفرع من إشكالية الدراسة، فإن ظاهرة المحظورات والتعبير عنها فنيا ليست لصيقة بالمجتمعات العربية أو الجزائري، وإنما وردت عن الغرب لاسيما الأوربي، أما المجتمعات العربية لا سيما في الجاهلية فلم تكن تتحرج من ذلك، أما الغرب فقد شكلت لديهم عنفًا ربطوها فيما بعد بعرقلة جهود أي فكر للتطور والتجديد، فالتعارض بين الطاهر والمدنس أساسي في كل زمان ومكان، فهو متجّذر في منظومة الطوائف، وهو موجه للشعور الأخلاقي بالخجل أو بالذلّ أو بالفخر، والاعتزاز، لذلك اعتبرها بعض الفنانين شرطٌ إبداعي ينبغي اختراقها وعدم السكوت عنها، وبالمقابل يتحمّل الفنانين والمبدعين عواقب ذلك.

1– المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر بالجزائر، الفنانون العالميون والثورة الجزائرية، تظاهرة الجزائر 2007 عاصمة الثقافة العربية، جي أل –إيفانتس، ليون–الجزائر، 2007، ص 29 و 30

حتى تتضح الرؤية يعرض لنا العالم الأنثروبولوجي 'مارك غوديل'، شرحا للتابوهات التي قد تختلف من دولة لأخرى ومن مجتمع للآخر ولو كان في نفس البلد :

المثال مسرحية وفيلم؛ " مسرحية المخرج الفرنسي 'نيكو جاكوبليه' المقتبسة من فيلم العشاق للمخرج لويس مال، على خشبة المسرح في ولاية أوهايو الامريكية، فلم يدر المخرج بخلده، ذلك السيل الهادر من الانتقادات والتهم التي وجهت له آنذاك، وفي 1957 عرض في نفس المسرح، فيلم 'وخلق الله امرأة And God Created Woman 1956 '، الذي دشنت فيه الممثلة 'بريجيت باردو' اسمها، فقد أثار الفيلم ضجّة كبيرة في أوساط الرأي العام بالنظر إلى احتوائه على العديد من مشاهد الإثارة الفاضحة، فروّعت 'باردو' المجتمع الأمريكي، ودغّدغة جيل كامل مازال يقيم وزنًا للأعراف والتقاليد الاجتماعية المحافظة في الخمسينات من القرن العشرين"[1]، وعلى أساس أنه هناك درجات من العقوبات، " تم إلقاء القبض على جاكوبليه، وتقديمه للمحاكمة بموجب أحد قوانين الولاية بتهمة إخراجه عرضًا مسرحيًا فاضحًا ومسيئًا للأخلاق، ورفض تبرئته، حتى بلوغه المحكمة العليا في الولايات المتحدة، التي ألغت الحكم على لسان القاضي برنان، قائلا : لقد شاهدنا الفيلم وتوصلنا إلى قرار مفاده أنه ليس فاضحًا"[2].

هذا يدل على حسب الأنثروبولوجي 'مارك أوجي'، بأنه هناك مجتمعات ذات وعي تاريخي وفي حالة أخرى بدون وعي تاريخي، بل استحالة المقاربة حتى في المجتمع الواحد بما هو ثابت وما هو متغير، ومسألة قبول كذا مواضيع، منوط بدوره بنوعين من المتلقي، فالمتذوق الفني الذي نشأ في ثقافة منفتحة على ثقافات العالم سيتقبلها، والمتلقي الذي نشأ في ثقافة محافظة منغلقة سيرفضها. وهي فعلاً نواتج تجربة الباحث مع طلبة قسم الفنون، فسكان الجنوب الجزائري أو في مناطق أخرى المعروفين بالفئة المحافظة، كانت ردّة فعلها مغايرة اتجاه بعض المنحوتات المعروضة في الحصص التطبيقية، مقارنة مع سكان الشمال والمدن الكبيرة التي ألفت بعض الأعمال الفنية.

وفي هذا الصدد يضيف مارك غوديل بأن "هذه الحكاية تنطوي على أن هناك جوانب أخرى من الحياة وتفاصيلها المهمة لا يمكن فهمها أو الإحاطة بها على نحو كافٍ، باعتماد عمليات التحليل والتوصيف والتعريف التقليدية، وبأن الحادثة تنطوي بعدد من المشكلات التي تقع في قلب منظومة

1 –مارك غوديل، الاستسلام للمثالية أنثروبولوجيا حقوق الإنسان، ترجمة هناء خليف غني، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2015، ص 127

2– مارك غوديل، مرجع نفسه، ص127 و 128

حقوق الإنسان المعاصرة"[1]، ومن هذه التجربة نرى كيف يبرز الصدام القديم بين الخصوصية الثقافية والقيم العالمية، والصراعات المعاصرة بشأن العلاقة بين حقوق الإنسان العالمية.

وكيف أضحت الثقافة نخبوية ومبرمجة اجتماعيًا، وضلوع السياسية بالنظم التسلطية في تقسيماتها للثقافة، إلى ثقافة عالية وثقافة متدنية، بمعنى " الثقافة الرسمية والثقافة المضادّة، فالثقافة كالمجتمع تتمايز بتمايز السلطة في المجتمع، ويتحول التراث بحكم أنه نتاج اجتماعي يتغير بتغير موازين القوى، إلى تراث السلطة وتراث المعارضة، إلى أنساق من القيم مستقلة بذاتها مع أنها كانت وليدة الظروف الاجتماعية والسياسية، ويتم توظيفها في أتون الصراع الاجتماعي، التراث معلولٌ في البداية وعلّة في النهاية، نتيجة ومقدمة، مضمون وصورة..، تفرزه السلطة ثم تتمثله وتطلقه وتكفر ما سواه، وتصبح الثقافة ذات اتجاه واحد ويصبح النظام الساسي ذا حزب واحد"[2].

أما على الجانب الرمزي، فقد تحولت " وظيفة النص الرمزي بمفهوم جديد، إذ أصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الباعث والمتلقي عن طريق وسائل الإيحاء"[3]، فعند هذا الحدّ يكون في مقدور اقتناع الفنان، عجز التعبير المباشر والعقل الظاهر عن نقل إحساسه المُداري، و وِفْق هذه السيرورة فإن " كل شيء مادي يمكن أن يصبح رمزاً لحالة إنسانية وفق شروط ثقافية واجتماعية بعينها، من خلال تحديد الرابط الدلالي، الذي يمكنه من الانتقال من العنصر الرامز إلى العنصر المرموز له، فاليأس والأمل والحب والتشاؤم والشجاعة والنبل والبؤس كلّها مفاهيم إنسانية، انتقلت من مواقعها المجردة، لكي تسكن أشياء وأشكالاً وألواناً وسلوكيات"[4]، دون الكشف عمّا يستتر فيها من حمولات دلاليّة رمزية تختبئ تحت عباءة الشيفرة الجماليّة، التي يراها الفنان الجزائري ضرورية للبوح بها أو نضالية وعادلة، خوفاً من تلمُّس ألغامها وانفجار معانيها، تجنّبا للوقوع في المتابعة والمساءلة بين يدي الحسيب والرقيب، فيمرّر إشارات ذكّية إلى المتلقي النّبيه الذي يفهم الرسالة بشكل صحيح.

1- مارك غوديل، مرجع سابق، ص 128.

2 -حسن حنفي، تراث السلطة وتراث المعارضة، القاهرة: مجلة الفكر والفن المعاصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، يوليو 1996-1، ص 03

3- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، جامعة القاهرة، دار المعارف، ط02، 1978 ص 13.

4- محمد عبد الكريم عابد، تباين الفكر السيميوطيقي للعلامة والرمز عند تصميم الصيغ البصرية للفن التشكيلي، 2010، ص17.

يلجأ الفنان التشكيلي إلى مقاومة الحاكم، فيهمس إلى المتلقي، من وراء ظهر الحاكم، خشية من سلطة التابو الحاكمة والمسيطرة، مستعيناً بالرمز، لقولبة خطابه التشكيلي كالذي ظهر عند جماعة أوشام، أو في لوحات فنانين آخرين.

وبنفس اللعبة تلجأ السلطة التي تنطلق قوام أحكامهما الذوقية والتقيمية في الفن، لا سيما بعد حدوث انقلابات، إلى نوع من الديمقراطية الفنية أثناء مرحلة تثبيت الشرعية، فتراوغ الوسط الفني المتعطّش إلى الحرية بما فيه الكفاية، بقواعد الحنكّة والدهاء، بتوظيف ثقافة الشعب والثقافة الرسمية، نحو تأليب الرأي العام على النظام السابق، فتنطقُ الأصوات التي كانت يجب أن تصمت، وتسكت الأخرى المتعطّشة إلى أن تتكلم، والحرية المطلقة التي كانت جبرية بهذا المعنى، لا تخرج عن " حالة من الحرية المؤقتة في الفترة التي تعقب كل سلطة سياسية، وهذا لأن تشويه السلطة السياسية السابقة، يُعدّ أحد الركائز التي تبني السلطة الجديدة عليها سطوتها وقُوَتها، مع السماح بهامش من الحرية، ليستميل الرأي العام إلى النظام الجديد، وفي هذه الفترة يستفيد الفنّ كغيره من القطاعات من هامش الحرية المؤقتة، فيسارع بأعماله التي مُنعت من قبل، وبالأخص تلك التي تُقدم نقدًا لسلسات النظام السابق"[1].

فيتم تكسير حدّة الرّقابة التي كان يعيشها الفن تحت النظام السابق، بالإعلان عن سياسة التنفيس، أو بالأحرى إلى فسحة من حرية التعبير الفني وتعطي للفنان التشكيلي والكاريكاتوري (سواء أكان متواطئًا مع السلطة الجديدة أو معارضًا للنظام السابق)، دفعة مطلقة من أشكال التعبيرات الإبداعيّة الجديدة، وتمرّد يتُرجم بأشكال بصريّة مختلفة، وتجعل الوسط الفني تحت قناع مقْنِع يعيش فترة البحبوحة والحماسة إلى النقد والمقارنة، بين ما كان عليه الفن محرومًا من حرية التعبير ومحظورًا ثقافيًا، وبين ما يتصور له أنه أصبح مشروعًا. وفي الحقيقة ما هي إلا صيغ ملغّمة وأشكال نمطية، يسكنها في الخفاء، مختلف أنواع التنكّر لغايات آنية ونفعية مستقبلية، تضيق وتتسع وفق مصالح قراءة السلطة السياسية للمشهد الفني والخطاب الكاريكاتوري في الصحافة والتشكيلي في أروقة المعارض، سرعان ما تعيد سلبه لتلك الحرية رويدًا، وتعيد تصحيح عما تصرح به وبين ما توافق عليه، بمعنى سوف تعيد رسم خريطة الحرية والالتزام.

كذلك هو الشأن من ناحية الأعراف والتقاليد والخطوط الحمراء، التي لا يمكن تجاوزها وتمنع المبدع من العمل بحرية التعبير الفني، " فإذا ما حاول أحد الخروج عن دائرة تلك التقاليد بفعل ظروف موضوعية معينة، فإنه يتهم بالمروق والعصيان والكفر بتراث الآباء والأجداد على اعتبار أنه لا خير

1 –أمينة عمر، الفن والأدب في مصر 1952–2011، تحولات المجتمع والدولة في مصر منذ عصر عبد الناصر إلى نهاية عصر مبارك، مجلة قضايا ونظرات، مركز الحضارة للدارسات والبحوث، عدد 15، عدد خاص، أكتوبر 2019، ص 192.

فيمن يخرج على سنة السلف الصالح، وبهذا المعنى أصبحت التقاليد تمثل قيدا حديديًا على حرية الإبداع والتصرف حسب مقتضى الحال، ومن ثم ينشأ الصراع المعنون بـ "الأصالة والمعاصرة"، بين حَفَظَة التقاليد بدعوى أنهم يصونون التراث، وبين المجددين بدعوى أنهم يبدعون كيفما شاءوا، وتزداد المعركة ضراوة إذا كانت التقاليد ترتبط بالثقافة الدينية، حيث تصبح الأصالة عنوانا للأيمان، وتصبح المعاصرة عنوانًا للمروق"[1].

وبين هاذين المفصلين يلجأ غالبية الفنانين إلى الاستجابة لهذه وتلك، بقدر، ترضى جميع الأطراف وتترك لكلاهما ومعهما المتلقي، فنًا تتعدد فيه القراءة والتأويل، " فنًا تقليديًا رمزيًا مع التركيز على تحليل الرموز، الذي يجعله تعبيريًا في نفس الوقت، يكفيه على سبيل المثال أن يحدّد الشكل البشري بصورة عامة، أمّا الملامح التفصيلية فإنها تقتصر على حدّ أدنى من الدلالة مهما كانت مضخّمة في بعض الأحيان مثل : نهدا المرأة أو عضو الرجل أو تاج الملك أو قرنا الظبي، أما الرأس الذي هو الجزء الأساسي في الإنسان، يبقى يصور دائمًا بدقة متناهية"[2].

و" الرمز له هدفان : تعبير الفنان عن رأيه و أفكاره وتصوراته والأمر الثاني نقل تلك الأفكار والآراء والتصورات للآخرين، فالرمز وُجِد أصلا من أجل ذلك النشاط الفني والإبداعي الذي يعمل على التعبير وإعلاء جوهر الإنسان وذاته ومشاعره"[3]، بمعنى أن الفن لا يفصح عما بداخله كاملاً أو يرفض الفنان الإفصاح عنها ويكتفي بالإيحاء، لأنه يحاول من وراء الرمز صناعة الألغاز للفوز بالحلول المتعددة التي تقدمها قراءات الجمهور، ولكن " هذه المحاولات الذاتية في اللغة البصرية، تجعل النص الفني يتحول إلى حالة البحث عن المطلق، وخلق رموز وعلاقات ليست نسخًا مطابقًا للواقع الطبيعي، بل يعيد الفنان تشكيلها كما يتراءى له، فما العالم المرئي كله، إلا مخزون من صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية"[4].

وهذا ما يسبب الغموض في الرموز، وخلق نوع من استفزاز لدى المتلقي، وإثارة أسئلة تنطوي على معان كثيرة، تعتمد على مستوى مدركاته وثقافته البصرية وقدراته الفكرية، وسعيه لفهم فلسفة الأشكال الرمزية، التي تجمع بين تأليف المحتوى الدلالي الذهني مع العلامة المحسوسة المتحققة.

1 –ايريك هوبسباوم وتيرنس رينجر، اختراع التراث دراسات عن التقاليد بين الأصالة والنقل والاختراع ، ترجمة شيرين أبو النجا وآخرون، ط01، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، جامعة القاهرة، مصر، 2004، ص 05.

2– فيليب لابورت تولرا، مرجع سابق، ص 252.

3– فاطمة الزهراء كمال رشوان، الشعار في الفن التشكيلي، عالم الكتب القاهرة ،ط 1، 2011، ص18.

4– فخرية بنت خلفان اليحياني، الرموز التشكيلية في العمل التصويري المعاصر، قراءة تحليلية للنص البصري، الأردن، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد1، 2015، ص 16

ثم إن الانتقال من مرحلة الترميز إلى مرحلة فك الرموز، التي إن لم نجد ما تحمله في طياتها أي دلالة، " فهذا ما يسميه البعض الدّجل أو المخربشات، والبعض يناديه بالتطرف الفنّي، لأن المسؤولية لا تلقى على المتلقي فقط، بل بعض الفنانين أيضاَ لهم شطحاتهم، وهم يحتاجون أيضا إلى التفاهة والهزل أحيانا لتجديد شوقهم للجدّ، تجعل من الصعب على الباحث الأكاديمي والناقد الفني المختص، أن يفهموا ويحلّلوا أعمالهم ويجعلون منها تفسيرًا وتأويلاً، ويصلوا إلى استنتاج واحد عنها، ومن السذاجة أن نعتقد أن كل أعمالهم تمنحهم راية مقدسة وعمامة خاصةً، تميزهم عن غيرهم من باقي البشر"[1].

ب. أمثلة واقعية عن مفهوم التابو في الأعمال الفنية

من البديهي إذن أن يكتنف التصدي للتابوهات، وفقاً لخطورة الانتهاك وأهمية الأمر المحرم، وتبعا لثقافة المجتمعات فإن كانت بعض الثقافات تعاقب منتهكيها الذين تجاوزوا الخطوط الحمراء، بأعمالهم الفنية والأدبية، بالوسائل المادية، كالسجن والتغريم أو مصادرة تلك الأعمال ومنعها من التداول، تصل أحيانا إلى النفي والقتل، فهناك بعض الثقافات الأخرى تعاقبهم معنويًا إما بتجنيّد ريشة فنانين آخرين، وتوظيف أقلام الكتاب والأدباء المناوئة لتردّ على أصحابها وتحاول إفراغه من معانيها، أو بالتجاهل والتهميش والاستنقاص من القيمة الفنية لمنجزهم الفني.

إن الحديث هنا في علاقة المقدسّ بالمدنّس، يصبح حديثًا عن الفارق بين ما هو قوي وبين ما هو عاجز نسبيًا، فنجد رسم الجسد العاري للمرأة في اللوحات التشكيلية في المجتمعات العربية، نوع من التابوهات التي يتحاشاها أغلب الفنانين، بخاصة في ثقافة المجتمع الجزائري.

قد تكون التابوهات مرفوضة إقليميًا في دول إسلامية وعربية ومقبولة بكل لغات العالم، كرواية 'آيات شيطانية' لسلمان رشدي، باستثناء اللغات العربية والإسلامية، لأنّ هذا النصّ هتك نصّها المقدس، وهذا الموضوع هو تابو في الثقافة الإسلامية.

" كما نجد الفيلم الوثائقي لـ ألان رينيه 1921-2012 ' هكذا تموت التماثيل' الذي منعته الرقابة الفرنسية لمدة طويلة، حينما قدمته مجلة الحياة الثقافية بطاقته التقنية في عددها الخاص بالفن الزنجي بالقول: تراجع الفنّ الأَسّوَد باحتكاكه مع الحضارة الغربية، تـتفتت حجارة التماثيل فيضيع حسّ التصوير، ولكـن التماثيل المكتشفة في إفريقيا تنم عن ثقافة لا لُـبس فيها، تماثيل اليوربا، فنـنون

1–بن عزة أحمد، إشكالية التّواصل بين الأكاديمي و الفنان (الفن التجريدي أنموذجاً)، مجلة Aleph، المجلد 8، العدد 5، 2021، ص 14

السكوكوبا والتماثيل السودانية، والأقنعة أيضا تموت، ولكنها تشهد على صراع الإنسان ضد الموت"[1]، فقد كان الفيلم محظور ويعد طابو في الوسط الفرنسي، لأنه قدم نقدًا لاذعاً للاستعمار الثقافي الفرنسي للفن الأفريقي، وللعروض المتحفية الإثنوغرافية، وبالأخص الأعمال الفنية الأثرية الإفريقية، عندما تؤخذ من سياقها الأصلي إلى سياق المتاحف.

كذلك نجد رواية "الساعة الخامسة والعشرون"، التي صدرت عام 1949، للكاتب الروماني Virgil Gheorghiu 1916-1992، قد منعت في أوروبا لسنوات طويلة بسبب تطرقها للمجازر في الحرب العالمية الثانية، التي إقترفها الحلفاء وجيوش المحور معًا، والتي اعتبرت أيقونة فنية وحبكة سردية عميقة على المستوى التصويري والعمق الفكري والحمولة العاطفية، بسبب رسمها خارطة تفصيلية للمأساة البشرية في ظل الأيدولوجيات الشمولية، والحروب العبثية، والإكراهيات العرقية، فهذا الموضوع بأمانته التاريخية، يُعدّ تابو عند أوروبا الحديثة.

نجد أيضا على سبيل المثال لا الحصر من المواضيع التي تعرف بالتابو، أسلوب الحديث عن الشخصيات، إذ يُعَدُ هتلر على سبيل المثال في وسط المجتمع الألماني أحد الخلفيات الاجتماعية السلبية وآخر التابوهات في ألمانيا، فحتى سنوات قليلة مضت، كان من المستحيل تخيل تصوير الديكتاتور والنازي كإنسان، " فمثلما الطهارة الشعائرية شرط أساسي لتأدية الصلاة عند المسلمين، تُفسَر قوة حضورها في ألمانيا كحاجة للتخلص من الدنس النازي، أو النزعة إلى اتباع جاك روسو، أو عندما تدخل روائح الطبخ إلى غرفة النوم أو نستخدم أوراق المراحيض كمناشف للطاولة أو الأيدي، لأنه يخلق فوضى ويغير من وظائف الأشياء، ولسنا بعيدين في هذا المنظور الذي هو تافه ومرتبط بالحياة الاجتماعية، فهو كما يرى 'دور كهايم'، أن الديني هو تكريس للاجتماعي. إنّ المحظورات الحقيقية تتجاوز المنطق لتلامس المشاعر وتصبغ الحياة اليومية بصبغة العلائية الرمزية"[2]، فأفرزت هذه الحالة السيكواجتماعية والسوسيوثقافية، تحدياتٍ لتفكيك العلاقة الثنائية التقليدية، وفتح الواقع أمام فضاءات جديدة للتعبير عن هويات حقيقية، بعيداً عن سلطة المجتمع الخاضع تحت وطأة التابوهات، وامتصاص الهزّات العميقة التي أنتجتها هذه الأخيرة.

الآن اتضحت لنا الرؤية عن سبب لجوء غالبية الفنانين العرب بخاصة الجزائريين، إلى التعبير عن أشكال الحرية داخل لوحاتهم بالرمزي والتجريدي كحل لابد منه، وكيف تطرقوا إلى التابوهات، وعبروا عنها في اللوحة التشكيلية.

1 – فيليب لابورت –تولرا و جان بيار فارنيه، مرجع سابق، ص 254.

2– فيليب لابورت – تولرا و جان. بيار فارنيه، نفسه، ص 171.

التجربة الفنية عبر التاريخ ترد على هذا السؤال بطبيعة الحال. لقد كانت قيمة التعبير رمزيًا وتجريديًا في أعمال الفنانين بغرض توسيع دائرة حرية التعبير، وخشيةً من الأذى الذي قد يتعرض له الفنان، وكذلك لإسداء الحقيقة في ثوب المُقنّع، تجنبًا للجهات القمعية الحاكمة والقيود السياسية.

من جهة أخرى بحكم أن المرجعيات للفكر الأنثروبولوجي العربي والإسلامي في أصوله التاريخية الأولى ذات مرجعية دينية، التي تستمد مواردها من القرآن والسيرة النبوية، فغلب على موضوعات الفنانين الحروفية والخط العربي، بسبب قضية التصوير التي لازالت السند في مخيلتهم كلما أرادوا التطرق لمواضيع تشخيصية.

غلبت على الجزائريين التصوير الروحاني المستمد من الفلكلور الجزائري "فالتصوير الروحاني يؤسس اللبنة للهيكل الثقافي والروحي للجزائر وإن حمل التشخيص، فإنه يكتسي صبغة تعبدية أو في بعض الأساطير التي طبعت حياته اليومية، وتبرز في ذات الوقت تركيبته الذهنية لحسّه المقدس ولكينونة مخياله"[1]

بحكم أن الثقافة المحافظة المستندة إلى القيم والأخلاق والأعراف، فإن " القاعدة العرفية في المجتمع ترعرعت وأصبحت عبارة عن مجموعة من القوانين يسهر الأفراد على تطبيقها دون البحث عن ظروف نشأتها، لأنه مجتمع نقل وتقليد، لا مجتمع عقل وتأمل فكري"[2]، كذلك فإن " القاعدة العرفية هي أقوى وأمتن من القانون، لأنها تجمّدت واستقرت في شكل نماذج وانتقلت إلينا عبر الأجيال وتطورت، ليلتزم الأفراد بطاعتها واحترامها، وكل مخالف لها سوف يُستهجن"[3]، وهي في مجملها ملخص من عدم تطرق الفنان إلى التابوهات ولا من حيث تعبيره الرمزي والتجريدي المعبر عنها.

فالفنان يسعى من خلال توظيفه للرمز والتجريدي في الأعمال الفنية أو الأدبية، إلى أن يتحاشى التحريم من قبل دار الإفتاء والمؤسسات الدينية بصفة عامة، والتملّص من رؤية الأنظمة السياسية التي لا تتوافق مع حرية التعبير أو بعدة أنظمة شمولية صارمة، فليلجأ الفنان إلى التحايل على عين المراقب، الذي يحمل في طياته أشكال قمعية وتعابير نقدية مناهضة للفكر الغير موالي للنظام القائم في المجتمع، وينفلت أيضا من بطش سيف الرقيب ورجال الدين، فيتوسّل بالرسم التجريدي والرمزي، بغية إيصال رسالته تلميحاً دون التصريح، خوفاً على نفسه.

1- زعيم خنشلاوي، التصوير الروحاني في الفلكلور الشعبي، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، الجزائر، 2005، ص 7.

2-لحسن الساعاتي، علم الاجتماع القانوني، دار المعرفة، القاهرة، 1960، ص 10

3-عثماني محمد، الزواج في منطقة تزارة، رسالة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2003/2002، ص 52

كحل من أجل المصالحة بين المقدس والحرية، سعى العديد من المفكرين العرب الطليعيين كالمفكر 'فهمي جدعان'، إلى التأليف بينهما على ما فيهما من تنافر وتناقض على الصعيد الوجودي والمعرفي، "وجدعان في كتابه المقدس والحرية يميز بين الفكر التحديث العربي وفكر الحداثة الغربية، بأن تقوم المنظومات الثقافية والبيئة المحلية والمسار التاريخي على الحضارة العربية كأرضية ينبغي الانطلاق منها، دون إقصاء للمفكرين والفقهاء والفلاسفة والأصوليين؛ على اختلاف مشاربهم وغائيتهم، وبالمقابل الاعتراف بأن الحداثة سُنّة حضارية، وهذا أمر مفروغ منه في الدراسات الإنـاسيـة والتاريخية، ولكن ليست تلك الحداثة التي تتباين عن أية حضارة أخرى عرفها البشر"[1].

تلك الحداثة المعولمة التي تعتمد على الشمولية والاختراق الثقافي وفرض القوة على الآخر، وبث بذور الشقاق والتصادم، أو كما أسمّاها 'جدعان'، الحداثة التي تفرض تشكيل العقول والأفكار والحساسيات الجمالية والأذواق فإنها حداثة مُعَوّلمة، يراها المفكر انحطاطا وسفاهة واستغراقاً ليـبـيديًا في اللذّة والغرائزية والشهوانية، وهو حل وسط، أو نوعًا من الأساس 'نزعة تطهيرية'، اقترحه جدعان لتذويب الاختلاف وتقريب الرؤى، " فالمسألة، أن القضية الدينية التي يرمز إليها المقدس تشكل القاع الثقافي للمجتمعات العربية، والعبور نحو العصر يفترض خطوطًا متشابكـة واكتشاف إمكانيات تتيحها خطوط التقاطع بين الدين والسياسة، وإذا كانت الحداثة حركة وليست نموذجًا، فإن الحل التحديثي يبدو استجابة لوضع جديد، يؤدي عدم التجاوب معه، إلى خلل في العلاقات واضطرابات في المجتمع"[2].

يبقى حل آخر تعول عليه الفئة القوية والغالبة في مجتمعنا الجزائري، هما النظام الديني و دور العلاقات الأسرية في التربية والتنشئة الاجتماعية منذ سن الطفولة، المنضوية تحت " قطاع عريض، المتصل بالمعايير الدينية والأخلاقية والفن والجمال، وهو نظام المعايير أو النظام المعياري، كوحدات رئيسية للبناء الاجتماعي أو النُظُم الاجتماعية الأساسية، كذلك هناك نظم الأسرة والقرابة، التي قد تتغير وتتنوع عن بعضها تبايناً شديدًا، فالأساس أن الطفل الإنساني لا يمكن أن ينشأ سوياً بدون أسرة، فهي التي تزود المجتمع بالأفراد وبدون أسرة لا يوجد مجتمع"[3]، كما أن الفن في ثقافة المجتمع الجزائري والمجتمعات العربية، يغلب عليه الدور النفعي والوظيفي أكثر منه الجمالي على عكس الدول الغربية، و" إذا وجّهنا نظرتنا إلى الدور التقليدي للفن في تعريف المجتمع بذاته وتمجيد المواقف النبيلة في الحياة، فهو يخضع لعمليات وحتمية التطور، بل ويتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه وإن الفنان إنما

1أحمد زين الدين، الحداثة ويقظة المقدس: أنماط وسلوكيات وأفكار، ط1، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، 2015، ص 164.

2- أحمد زين الدين، المرجع نفسه، ص 163

3- محمد الجوهري و علياء شكري وآخرون، مقدمة في دراسة الأنثروبولوجيا، الطبعة الأولى، حقوق النشر للمؤلفين، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية القاهرة، مصر 2007، ص 34

يمارس تجربته بأسلوب يتجدّد بطبيعة البيئة وظروف المجتمع ومنهجه في العمل والفكر، ومن هذا يكون الناتج عن التجربة شيئًا وثيق الصلة بالجماعة، محققًا مطالبها العقلية والنفسية جامعًا بين الجمال والنفع"[1].

2. العلاقة بين حرية التعبير الفني ومصالح المجتمع

تتحدّد حرية التعبير الفني للفنان وفق علاقته بالسلطة، فدون وعي سياسي يعني أن فنه دون رسالة، وثقافته دون نتيجة، ولهذا الغرض، كانت لوحاته وسائر أعماله الفنية محط اهتمام الطبقة الحاكمة، وتحرص الأنظمة الديكتاتورية على استمالة هذه الطبقة بالإغداق عليهم بكل ما تشتهيه نفوسهم، في مقابل السكوت عن سياساتهم التعسفية اتجاه شعوبهم، وتتحدد تلك العلاقة وفق توجهين " فإذا كان مواليًا غلب على كتاباته انحراف فكري وانزياح عن منظومة القيم الكبرى التي تشكل الخلايا الثقافية للمجتمع، واتّسمت مواقفه برؤية ضبابية وأضحت أنصاف حقائق، وإذا كان معارضًا للسلطة غلب على كتاباته التغريد خارج السرب والحرص على إسقاط ورقة التوت من مواقف السلطة وسياستها ونزع القناع عن الخطاب الثقافي الرسمي"[2].

لعبت اللوحات التشكيلية دورًا على مرّ التاريخ، في الحروب النفسية والسياسية والإعلامية التي واجهتها ثورات شعوب العالم، سواء في دول الغرب أو الدول العربية، ولا زالت حلبة فنية أساسية في تشكيل التطور المستقبلي لرموز الدولة وتجاوز المعضلات التي تواجهها، كما نجد" شراكة الفنانين مع المسئولين الحكوميين في تلك اللوحات والمنحوتات التي تقام أمام المباني الحكومية، وفي تصميم المدن وخدمة المصلحة العامة، وتطوير الوعي السياسي للمجتمع، وهو انتقال من مركز ثقل جمالي إلى الشأن الاجتماعي"[3]، وفي نفس الوقت اعتبرت تلك اللوحات والجداريات الفنية، تحريض وإثارة الشارع حيث يكون للفن سلطته على الجماهير وتكون الثورة فن، ثم يصبح الفن حينها ثورة بحد ذاته، كشكل من أشكال المقاومة والنضال ضد الأنظمة الشمولية، وكسر النظام فكرياً وثقافياً وفنياً قبل أن ينهار سياسياً وعسكرياً، " فالمستبد يخشى أن يوحّد الفن الناس، من خلال توحيد مشاعرهم وإثارة أحاسيسهم الغير منضبطة، ولا تكتفي القوانين الأنانية من هضم جرعة الحرية، التي تستلزم قيّم الفنّ،

1- عبير قريطم، مرجع سابق، ص 73

2- عمر عتيق، دراسات سيميائية في الفن التشكيلي، الأردن، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 171.

3 -سوزان بوش، فكر وفن: المشاركة والتبادل، إصدارات معهد غوته، ألمانيا، برلين، العدد 104، 2015، ص 40.

فتُرَوِضُ قوانين أخرى جاهزة تراكمت في خزان الممنوع، ضدّ اللّوحة التي تكتسب قدرات تواصل وسلطة الهام وإغراءات كبيرة عن الحرية"[1].

بقيت اللوحات التشكيلية الجزائرية محاصرة في مجالات متعدّدة ومتباينة، ناجمة عن الحزب الواحد الذي " يستند إلى مشروعية ماضيه عوضًا من العمل على تحقيق مشروعية ما بعد الاستقلال، ويرتبط بالسلطة كملحق لها، كونه هو الذي حقّق الاستقلال، ويرفض أن يقرّ بحقّ أي قوة سياسية أخرى في المشاركة في الحكم، مقابل الحراك الاجتماعي الواسع الذي تقوده حركات احتجاجية مختلفة، قد يكون مآلها الانتكاسة واللجوء إلى العنف وتكرار نفسها"[2].

إذا كانت الحريّة هي الحاضنة لموضوع الصرآع، فإنّ الالتزام هو المشتق من هذه المزاوجة الفكرية والفنية، أي" إذا كانت السياسة فنّ الممّكن وبالتالي فن بناء الإقناع على دبلوماسية المراوغة، فإن الفنّ هو 'فنُّ المستحيل'، يؤسّس إقناعه أولاً وأخيرًا على المتخيّل الشَّرْطي المبني على 'الصدق الفني'، ولو تمعّنا في عبارة الصدق الفنّي لاكتشفنا أنّ الفن هو فن الإيهام، أيّ الكذب الساحر، أو بمعنى أدق، التواطؤ اللذيذ والحوار المهموس بين قطبي اللعبة الفنية :المرسل والمتلقي، وهذه متعة أولى، وليست الأخيرة التي يقدّمها الفن، وبذلك يكون الفن في 'كذبه'، أصدق من السياسي حتى لو صدق"[3].

تبدو دلالة ذلك في مكانها الصحيح حينما وجد الفنان التشكيلي الجزائري نفسه أمام بُعدين، فمن جهة تبعث لوحاته التشكيلية برسائل للتأثير على توجهات المجتمع وتصبح مثل اللغة الإدارية في يد السلطة، ومن جهة أخرى تواجهه آمال شعبية تتوسم فيه خيرُ صدّى، ليعبّر عما يعانونه من أشكال العنف الذي لحق بهم جرّاء قوانين جائرة وتسلط سياسي، وهو ما تشير إليه الكاتبة 'فرح سوامس'، " ففي عهد الرئيس هواري بومدين، كانت وزارة الإعلام تتولى حجب المعلومات ووضع المحظورات، ثم جاء الرئيس الشاذلي بن جديد الذي أعطى الصحافة مساحة معتبرة من الحرية التامة، فظهر فيها رسامون كثر لتشمل إسياخم وآخرين، إلى أن جاء من يعتبر أبا الكاريكاتير بعد الاستقلال، 'سليم' الذي أطلّ على الجمهور الجزائري من خلال جريدة 'أحداث الجزائر'، الناطقة بالفرنسية والمجلة الساخرة

1 –مصطفى عيسى وآخرون، الفن والسلطة، ط1، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2010، ص 39 و 41

2 – محمد حسن دخيل، أنظمة الحكم في الوطن العربي: دراسة مقارنة، ط1، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، 2014، ص 96 و 97

3 –غسّان الجباعي، الفن والثورة السورية، مركز حمون للدراسات المعاصرة، قطر ، 2018، ص 10.

'مقيدش'، ومجلة 'المنشار'، ثم برز آخرون مثل 'هارون'، 'ملواح قاسي' و'بوعمامة مازاري'، و'جمال نون' و'هشام بابا علي'"[1].

و" في الجزائر لم يسلم من ريشة الفنان جنرالات الجيش، والشخصيات العامة بكل أطيافها من خلال طرحه ونقده العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، وقادة الجماعات الإرهابية، ورؤساء البرلمان، وحتى رئيس الجمهورية، بنظرة نقدية تحمل الكثير من السخرية حيال ما يجري من حولنا، من ظواهر ومشاكل ومشاهد شغلت الرأي العام في الداخل والخارج على حد سواء، كما تناول قضايا كانت سابقًا تابوهات، وأخرى تعتبر حساسة مثل جسد المرأة والخدمات الصحية والتعليم والصفقات العمومية والمبادلات التجارية والفساد في المؤسسات الحكومية وغيرها، لاختبار المدى الذي يمكن أن تصل إليه حرية التعبير"[2].

لعلّ هذا الاحتقان هو ما أدى بالفنان إلى الكاريكاتور والاتّجاه الرمزي والرمزية الذي تكلمنا عنه سابقا، أدّت في الكثير من الأحيان إلى أن تُفضح سرّية الشفرات التي تلفُّ وتدور في لوحاته، واحتملت تأويلات وضعته أمام دعاوي إن لم تكن قضائية فهي على الأقلّ شعبية، تطالبه بالتعويض وردّ الاعتبار أو تتهمه بالانحيّاز لطرف دون الآخر.

لذلك نجد أن الكثير من الفنانين في دول الحكومات العربية، يتفادون الوقوع في هذه المواقف المحظورة، وهو الصرّاع الذي تولد بين السلطة والشعب، فيتحاشى الفنانون خوفاً على حياتهم أو على مكانتهم، وهو ما تشير إليه الباحثة 'صبحة بغورة' في حديثها عن مراجعة علاقة السياسة بنوع من فنون العرض، وهو المسرح، وكيف يتم توظيفه لخدمة مصالح سياسية، قائلة " تَنْشَأ مُؤشّرَات تَحُوّل عَلاقة الفنّ بالسيّاسة إلى 'فوبيا' مَرَضية، تُصّرفنا عن متّعة الحِوار وفرّجَة التعبير، وتَقُودنا إلى مُحاكَمة الجَمّالي بالسيّاسِي والأَدَبي بالأَخّلاقي، بَدلاً من خّلق وإقّامة حوّار حضاري يّـقي المسرح من الوُقوع في فخّ الأحكّام المُسّبقة بالتسرّع في إدّانة متهمين على خشبة المسرح، قبل أن تفصل العدالة في أمر إدانتهم أو براءتهم"[3]، أي ليس من باب السعي إلى إحداث تغيير وفهم الواقع، بل من منطلق ولاّءٌ وبرّاء، وزّمن المُوّاجهات المصيرية بوَجّاهَة مَنْطِق 'إن لم تكن معنا فأنت ضدنا'، فتعلو فيه المصالح

1- بن عزة أحمد وبدير محمد، فن الكاريكاتير بين جُرّأة التّناول ودَوِيّ التّأثير في البيئة الاجتماعية، مجلة حوليات، جامعة الجزائر1، المجلد: 32/العدد: 01 /2018، ص 09.

2- بن عزة أحمد وبدير محمد، فن الكاريكاتير بين جُرّأة التّناول ودَوِيّ التّأثير في البيئة الاجتماعية، ص 13

3- صبحة بغورة، مراجعات في حديث السياسة مع الفن والأمن والتاريخ، ط01، الناشر:E-Kutub ltd، الشركة البريطانية للنشر ، لندن ، 2019، ص 18.

فوق كل اعتبار ومبادئ، وهذا ما يفسّر رفض الفلاسفة بتحويل الفنّ إلى فضاء سياسي، ويُصرّ البعض على أن يبقى صرحًا للفنانين ليحافظ على هيبته.

لكن المحيط السياسي والاجتماعي هو من يتحكّم في واقع اللوحات التشكيلية، وإن لم تتفاعل في محيط سليم وصحيح، فإنها لن تنتقل رسالة الفنان من العفوية إلى مناظرات، لتخرج فيها اللوحات من إطارها الفني إلى رسم معالم المستقبل، ويراعي فيها الفنّان أو الكاتب والأديب التزامه الفاصل بين الذاتية والموضوعية، " فمن الموضوعية عند تناول قضية سياسية ذات أحداث تاريخية أو ظاهرة ثقافية فكرية وأدبية، دون تحرّي الموضوعية يسقط التحليل ويجعل هذه الظاهرة في فراغ، ويسقط معها الكاتب في الذاتية مع ما تحمله من وجهات نظر تمثل في حقيقتها قرارًا مسبقًا اتخذه الكاتب، يكون من الصّعب تحقيق الفهم المفتوح القادر على تجاوز نفسه"[1].

الفن ومن خلال موضوع التمرد يمكن أن يشكل ردة فعل عكسية للممارسات والأحداث الضاغطة على الفنان، ولعل الفن بكافة أشكاله هو حالة تمرد منظم، رغم أنه يظهر للبعض بأنه فوضى أو خروج عن المألوف، لكونه يطرح أفكار غير تقليدية، فتعرض صاحبها إلى العداوة، إذ أن الفنان والسياسي الذائب والمتفرّد بكرسي الحكم، يخوضان بنفس صراعات التمرد عينها، كسب المزيد من العداوات ذاتها، وهنا نعني بضرورة حصول " اللمسة الإضافية للخدمة المقدّمة من السلطة السياسية إلى مواطنيها التي تشعرهم بعظيم الاحترام وكبير التقدير لأدميتهم، فخدمات الدولة تنطلق من واجب التزام أدبي وأخلاقي يجري تأكيده دستوريًا، تماما مثل طبيعة السياسات الخارجية التي لا تخلو من بعض الرومانسية تعكسها برقيات التهاني[2]، فحين يتفنّن السياسي في سياسته الداخلية مع شعبه بكل أنواع الاستخفاف والاحتقار بل والاستفزاز، لا تزيد تمرّد الفنان التشكيلي أو المسرحي والسينمائي ثورته على سياسة القمع، إلاّ إصرارًا واستمرارًا، والرابح فيهما خسران.

من جانب آخر استغلت اللوحة الفنية في الحراك والاحتجاجات، من منطلق أسلوب فن(البوب آرت) (Pop Art)، وتعني الفن الشائع أو الدارج أو الجماهيري، بهدف إيصال أفكار الشعب، بما فيها مجتمعنا الجزائري الذي تأثر بهذه التحولات، فنزلت اللوحات الفنية إلى الشارع كوسيلة للاحتجاج، بغية المناداة بالمساواة والعدالة الاجتماعية والسياسية، وبما أن اللوحة الفنية يُبـرّر قراءتها بأكثر من معنى ولها استخدامات مشتركة، فإنها حملت في إحدى جوانبها العنف الرمزي" الذي يراه فريمون

1- صبحة بغورة، مراجعات في حديث السياسة مع الفن والأمن والتاريخ، ط1، آي كتب E-Kutub Ltd ، بريطانيا، 2019، ص 20.

2- صبحة بغورة، مراجعات في حديث السياسة مع الفن والأمن والتاريخ ، مرجع سابق ص 36.

بودان، يرتبط بالحريـة، فهو يرى أن العنف بمثابة مبادرة تدخل بصورة خَّطِرة في حُريـّة الآخر، تعمل على أن تحرمه حريـة التفكير والرأي والتقدير"[1].

فانتقل التشكيل والخطاب الفني إلى واقع حقيقي، ينبذ الجمود وينفتح على كافة الأفكار والمجالات، وأصبحت اللوحة سلطة في يد "الفنان الذي كان ولا زال، يصر على دعم مواقف المجتمع ويطرح القضايا والتحدث في المشكلات، فاستطاع أن يمحي الحواجز المكانية، جعل من فن الشارع أيضًا عملاً مُدانًا بقوة القانون، وبالتالي تنتقل شرعية الشارع إلى يد العامّـَة، ويُصبح متلقي العمل الفني من مشاهد سلبي إلى مشاهد إيجابي متفاعل، ويصبح جزءًا من العمل الفني، يُحتّم على الجميع التعامل مع الفنّ والمجتمع والبيئة، بشكل مختلف ومغاير"[2]، فتصبح اللوحات واللافتات بديل لغة التحاور والتخاطب أمام العدالة الاجتماعية، نتيجة حرمان الفرد من الحقوق السياسية وظروف قهرية واجتماعية مزرية، وفي نفس الوقت قد تحمل أيضًا تعبيرات وسلوكيات سافرة علنية مستمرة أو دورية، تهدف إلى إزالة أو تشويه كل ما تحويه المجتمعات من قيم حضارية وأحيانا إلى تقسيم لحمة الشعب ووحدة الجزائري.

مثلما لاحظناه في تجربة الحراك الجزائري، فإنّ اللافتات الاحتجاجية ارتبطت إلى حد قريب من خاصيات فن البوب الآرت Pop Art، وبالفن الدادائي 'Dadaïsme'، الذي كان بمثابة انفجار تلقائي لحالة نفسية لدى الفرد الجزائري، الذي فقد الثقة في الخطابات السياسية، فظهرت اللافتات مدّعمة بالكلمات البسيطة مع القصّ واللصّق، وتجميعها مع أشياء مستخدمة أو مخلفات الخردة، وكل ما يستطيع تطويعه المتظاهرين، من أجل التعبير عن مسائل ومجريات أحداث تدور حول واقعهم السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وهذا ما يتضح من بنائها الإرسالي المزدوج بين مظهر حرفي مكتوب وأيقوني مصور مباشر، وبين المضمون القيمي الذي تختزنه وتتجسد داخلها قيم إنسانية، فمنها ما جاء باسم التحرّر من قبضة الباطل والهروب من التعصّب، ومنها ما جاء باسم الثأر والعصبية والانتقام، ومنها ما جاء تحت الأحقية والأهلية تحت زعم حماية الأقليات، و منها من راح يبحث عن مجد شخصي مسبق في شبه حملة انتخابية سابقة لأوانها، ومنها ما جاء للتكفير والمتاجرة بالدين والقومية، وجلّ ما نخشاه أن تكون هذه اللافتات والشعارات المقدسة، مَعْبَرًا نحو سلخ الأرواح ونهك الأعراض، "فتاريخ الفتن رفعت فيه رايتان لا زالت مرفوعة إلى عصرنا منذ الصدر الأول، راية الاستبداد السياسي وراية الخوارج، ...والثورات هي حق مشروط، لا تقوم إلا إذا اتفق عليها عقلاء

1 –فيليب برونو، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، المجتمع والعنف، ط2، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، 1985، ص 13و 14 .

2– رشا أحمد نبيل، مرجع سابق، ص 180.

الأمة وكبارها، فإذا ما انحرفت كانت طريقًا لاستبداد أشدّ الذي سبقه، وقد رأينا ثورات شيوعية وقومية وإسلامية في الشرق والغرب، تحولت إلى نكبات على الإنسانية"[1].

" يقول الفنان الألماني فرانز مارك: الفنانون العظام لا يبحثون عن الأشكال التي يرسمونها في ضباب الماضي، بل يسعون للوصول إلى الأغوار التي يستطيعون الوصول إليها من مركز جاذبية عصرهم الأشدّ عمقا وصفاءً، ولكل مرحلة مقياسها الخاص فيما يتعلق بالحرية الفنية، وليس باستطاعة أشدّ العباقرة إبداعًا فنّا، أن يتجاوز تلك الحرية"[2]؛ فالحدود الممارسة والمفروضة على حرية التعبير، من خلال اللوحات الفنية، مس أيضًا الجانب الذي يتم فيه توظيف الأعمال الفنية بغية التعدي على الآخر سواء بسبب لون بشرته أو انتمائه العرقي، وكذا النداءات التي تنادي إلى إهانات موجهة للجماعات الدينية بسبب انتمائها الديني، وتدنيس هيبة المقدسات القومية، وطبيعي أنه " عند التخطيط لمستقبل التعبير الحرّ، فإنّنا نواجه دائما تحديًا، لكي نحقق التوازن اللائق بين الدوافع الفلسفية لعنصر التحرّر وعنصر الجماعة، والتي لا يمكن إسكاتهما، كما أن التوصل إلى حلّ التوتر في القضايا الحساسة بينهما، يؤدي إلى المعاناة غالبا"[3].

إن بعض مرجعيات العنصرية ترجع إلى أنواع التفاعلات التي تنبئ الناس بحقيقتهم وبما هم على وجه اليقين، أو كالتي لا تعترف بكرامة الإنسان وقدسيته، وعلى سبيل المثال الإيحاءات الرمزية في الفنون المنسوبة للشعوب الإفريقية والزنوجة 'Negritude'، وما يرتبط بعرق الجسد، المحجوزة في الأذهان داخل الفضاء الفني، مختزلة في حزمة من الصور النمطية السلبية، والمشبعة بالتخلف والدنيوية، لتغييب الذات وتهميشها، وتلتحق مرة أخرى بالمظالم الإنسانية والثقافية للعرق البشري، أو تلك التي ترمز إلى شعوب الأمازون والهنود الحمر، وغيرها من الدويلات، على أنها آكلة لحوم البشر، لتبرير الاستلاب الفكري والثقافي وشرعية الاحتلال الاستعماري والاستيطاني، وتقوم بتجسيدها وتسويقها عبر الرسومات وفي الإعلانات والأفلام الوثائقية والسينمائية، أو في ممارسة الطقوس والسلوكيات الخاصة والمشاهد العامة، بحجة أنه هذه النماذج البشرية لا تتّسم بالكفاءة، وفي أحقيتها في تفاعلها مع بيئتها، مما ولّدت لنا صورا ذهنية ذات عناصر غرائبية، لتضفي الشرعية على هذه السخرية أو الغزو والنهب، فحين " أن الغرائبية ليست كما يشار إليها كصفة جوهرية في الموضوع، في شعب ما أو في ممارسة ما، أو في مكان ما، إنما هي تشير إلى حق الإدراك الجمالي،

1 –طارق الحسين(2012)، الحرية في معتقل الشعارات، الدار الخالدية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية ص 17 و 19.

2– يونغ كارل غوستاف، الإنسان ورموزه: سيكولوجية العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم نصيف، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2012، دمشق، ص347.

3 –رودني أ. سموللا، حرية التعبير في مجتمع مفتوح ، مرجع سابق، ص 112

الذي يتسم به شعب من الشعوب، في بيئته المادية أو الثقافية، لكن الآخر في الحقيقة يطوع ويدجّن هذا الشعب، ليصنع منه مثالاً، زاعمًا أنه يستسلم لغموض هاته الشعوب"[1].

وصلت بعض الأعمال، إلى حدّ النزاع في المحاكم العالمية لحقوق الإنسان، وكعيّنة منها: أزمة الرسوم الدانماركية المسيئة للرسولρ، أو كما عمدت المجلة الفرنسية شارلي إيبدوCharlie Hebdo، إلى نشر رسوم كاريكاتورية ساخرة ومسيئة للطائفة الدينية المسلمة، باسم حرية التعبير منذ 2006 ثم 2007 وفي 2010 و2012، " أين تجاوز الإعلام دوره الإخباري والتحليلي ويدير الأزمة بطريقة يدعم من خلالها شقًّا بعينه على حساب أخلاقيات المهنة وحرية إبداء التعبير والرأي، وهو الذي يستفز من وراء ذلك الترويج لفكرة الاسلاموفوبيا"[2]، وبذلك راحت تتوالى تواريخ إصدارات المجلة بالاستفزازات دواليك، كلّما انخفض توزيع أعداد المجلة وتدهورت إرادتها، تتخذ في ظاهرها من الصحافة والإعلام غطاء لها، وفي باطنها ثقافة السيولة، و من حرية التعبير الحق الإساءة إلى الآخر، كوسيلة لإنقاذ سمعتها من الإفلاسّ.

ومن نافلة القول، رغم ما ترك وقع الإساءة إلى مقدسات المسلمين، فهذا لا يبرر، إعطاء عذرا لأي نوع من أنواع الإرهاب، إلا أنه من الصواب أيضا القول أن تلك الإساءة إلى الأنبياء والرسل والكتب السماوية جمعاء ما هو إلاّ " استخدام خسّيس لكل القيم الفكرية الإنسانية والعلمية والفلسفية لتحقيق غرض النفع والمردود، من إشاعة أوهام معاصرة وسفسطات في كل الفنون والأدب، وتقنيات علم النفس وعلم الاجتماع للتأثير على الجماهير، من أجل هدف السيطرة السياسية والتجارية"[3]، على حساب العّرق والجنس والانتماء، تحت غطاء حرية التعبير، كلما افتقد الفنان الكاريكاتوري إلى الأشياء المادية والمعنوية، أو محاولة تجديد مصادره ومرجعياته لإثراء أعماله.

تبقى محاولة الدول العربية محتشمة أو شبه منعدمة في الدول الإسلامية حتى لا نقول منعدمة في هذا الحقل، مقارنة بالدول الغربية، ففي يقيننا أن الديانات السماوية لاسيما الإسلام، لا تقف موقفا معاديا من شتى أنواع الأجناس، لكن بعض العناصر من الكوادر الفنية المتأثرة بالآخر، راحت تشكّل لنفسها جبهات وجمعيات لتوسيع دائرة الاعتداء على حرمة قدسية الأنبياء والرسل والمجتمع وتقاليده

1- هيلين توماس، الأجساد الثقافية : الأثنوجرافيا والنظرية، ترجمة: أسامة الغزولي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص5.

2- ثريا السنوسي، إدارة الأزمات الإرهابية إعلاميًا : أزمة' شارلي إيبدو'، نموذجاً، مجلة الإعلام العربي والمجتمع العربي، الإمارات العربية المتحدة، العدد 21، ربيع 2016، ص 02

3 -هاني يحي نصري، الفكر والوعي بين الجهل والوهم والجمال والحرية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1998، ص 178.

وأعرافه، بالتصوير الفوتوغرافي والكاريكاتوري الساخر والأفلام والمسلسلات الهزلية، كنوع من إعلان التحدي وإلى اختبار واستفزاز النوايا السلطوية للمتشددين ضدّ الفنّ وروافده المختلفة.

3. الجسد العاري في اللوحة التشكيلية بين أحكام الجمالية ومدلول الإسفاف

1. 3 توطئة

أصبح الجسد لما يحويه من أطُرّ ثقافية، يخضع في حياتنا إلى قولبة ذهنية ونفسية، فيحاكي قيمه وعاداته ويلبس تمظهراته المختلفة من أجل تهيئته للدور الذي يوظف فيه، ووُجِد من أجله باختلاف المدارس والاتجاهات التي تفسر كينونة وصورة الجسد وِفق تأملاتها وتحليلاتها الخاصة " فجلب أنظار المثقفين بصفة عامة بفهمهم له بمعنيين: الأول أن يكون للجسد علاقة بالذاتية وبهذا المعنى يبقى للميتافيزيقا مكان في حياته وإن انتقدت كيفية تفسيرها وفهمها للأشياء، الثاني أن يكون للجسد جسما ماديًا فيه تسكن الحيوية الإنسانية، مما يؤدي إلى نظرية مادية بحتة"[1]، فهذا الجسد يسمح للإنسان أن يشعر بالعالم الخارجي وينتج الأفكار، وهذه الأفكار تتأثر بالجسد يقدر ما يؤثر فيها، على حدّ تعبير هيرقليطس الكلّ واحد، ومثلما " ترى المؤلفة الموسيقية 'ماري جائيل Marie Jaëll'، التي اهتمت بحركات الجسد وسرّ النغم الموسيقي عن ماهية العلاقة الموجودة بين مهارة اليد وحبّ الفنّ، " فأجابت أن امتداد الأعضاء، خاصة اليدّ لا يتوقف عن الغلاف المادي أي الجسدي، وإنما أجزاء الجسم العازفة تربطها بكل مكونات الجسد"(2)، وأن الكلّ في التحام دائم بين الوظائف الجسدية والعقلية، والجوارح والعقل والفكر، وتجربة الأفكار لا تصبح حقيقة إلاّ في حضرة الجسد، الذي يسمح لنا بتجاوز العقبات والعتبات.

تَحَوَل الجسد من موضوع منفعل'Objet'، إلى فاعل 'Sujet'، ومؤسس بذاته على الفهم والوضوح، كما قال جان ميشيل بيرتيلو Jean-Michel Berthelot: "إن أيّ سيسيولوجيا ترغب في دراسة الجسد، سرعان ما ينتهي بها الأمر إلى موضع آخر، تظن أنك على اتصال بالجسد، ثم يتضح لك أن ما تصفه هو: أنساق رمزية، وأبنية طبقية بتأثيراتها المختلفة من عرق، أو جنوسة، وممارسات رياضية، أو مبادئ تنظيمية للاجتماعيات، ولقد وَجّهَ بعض النقاد، اللّوم لمن يضعون منّا نظريات عن التجسد، باعتبارها، مجرد دراسة ثقافية أو سيمياء، وهو في الحقيقة، نقد قاسٍ ومُبالغ في التعميم، كونهم لم يَصُبّوا اللّحم والدّم في الجسد"(3)، فهو مجال تتراكم فيه الدلالات تحت عناية القيم الاجتماعية والاقتصادية التي تُحاكِمُه، وتَحْكُمه وتتحكّم فيه، وتتقاطع تلك الدلالات مع مفاهيم أخرى، كالروح والنفس داخل تصور ميتافيزيقي، وتتضافر في دراسته منهجيات عديدة: نفسية وفلسفية واجتماعية

1 ويزة غلاز، مفهوم الجسد عند هايدغر بين الثنائية وفلسفة الكينونة، مجلة الاستغراب، ع5، بيروت، 2016، ص 126.

وأنثروبولوجية، وخضوع أجزائه للمفاضلة بين ما يتمثل أمامنا بصرياً والمعبّر عنه لا مرئيا لوجود الإنسان.

تأسيسا على هذا، تتحدد معالم هذا الفرع من المبحث وفقا للطرح التالي : كيف أمكن للجسد العاري في الفن الذي يعد من أكثر الأسئلة إرباكًا في سياقات إنتاج المعنى، على فضائنا جغرافيا وعلى عصرنا زمنيّا، أن يكون مُنَفِّرًا في اللوحة التشكيلية إلى أبعد الحدود باعتباره من مواضيع التابوهات، وكيف يكون في نفس الوقت أكثر المواضيع تقدّيرًا وجمالية، في السياق العام لمشهد اللوحة التشكيلية؟ وهل كل اللوحات التي حملت تصوير الجسد العاري عمل إباحي؟.

3 . 2 خلفيات تاريخية عن جسد الإنسان

إن كل الإسهامات في تعريف الجسم والجسد، نسعى إلى الحديث عنهما من منطلق أنه لولاهما، ما أمكّننا الإدراك الحسّي ولا الفعل المادي، والاندماج في الوجود والتواصل مع الآخر كممارسة وكفعل، وأن الجسد أداة لإدراك العالم، مشتبكًا مع نفسه بالعالم المادي في المجال الفني والأدبي، كما يقول الفيلسوف ' موريس مارلبونتي Merleau-Ponty، " إني أرى أنّ الجسد هو موجود ذو مظهرين، فهو من جهة شيء من الأشياء، ومن جهة أخرى هو الذي يُرى ويَلمس، وكلاهما يتجسّد في جسد واحد"[1]، فهو وعي ومعرفة، كائن بشري تُبْنى عليه العلاقات مع الأشياء والآخرين، متكامل الوظائف يرتبط بحركية وجوده في العالم، وكعمل فني قابل للتحليل والتفكيك والمعرفة للمعنى واللامعنى للغة والرمز، للكلام والصمت " فالجسد بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها، من حيث البناء الاجتماعي والثقافي، ومن هنا منشأ عدد لا يحصى من التصورات، التي تسعى لإعطائه معنى، بسبب طابعها الغريب والشاذّ والمتناقض، من مجتمع لآخر"[2].

حينما ننتقل بين الأماكن وعبر الأزمنة، نجد ما لا يُحصّى من آثار ومنحّوتات وأسّاطير وقصّص ومسرحيّات ولوحّات فنّية ومن أفلام ودراسات، استُخدِمت كلّها لإطلاق مقاربة المضمون أو إلى مقاربة التشكيل الفني لجسد الإنسان فهو" مكون راسخ من مكونات البحث الاجتماعي والثقافي، وهو جزء دائم الحضور، بدرجة تزيد أو تَقِلّ في كل تفاعل، وهو أيضا بُؤرة لكثير من المحرّمات والمتحيّزات والأحكام، وتتقرّر مكانتنا في المجتمع بالكيفية التي نحرك بها أجسادنا، ونكسوها،

1 موريس مير لوبونتي، المرئي واللامرئي ، ترجمة: عبد العزيز العيادي ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان، 2008، ص 180.

2 دافيد لو بروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1997، ص11.

ونصونها ونهذبها، ونتفاعل بها"[1]، فهو نوع من منشأة رمزية تقدم لنا تجربة جديدة الأشدّ عمقاً، والأكثر جذّرية مهما استطاع الآخر رؤية أو لمس أجسامنا، نبقى الوحيدون القادرون على امتلاك ذلك الشعور المباشر والحميمي، كجزء من الاستقلالية الفطرية بين ذاتنا وبين بقية العالم الآخر، فهو المنشأ الأول الذي ينمو فيه الطفل وهو الفضاء الأول الذي تفرض فيه الحدود الاجتماعية النفسية المعينة لسلوكه، وهو الرمز الذي سوف تنقش عليه الثقافة علاماتها، بدءًا من الهُوية العِرقيّة، إلى التكوين الاجتماعي والتصنيف الجندري.

وبقدر ما ظل الجسد مفهوماً إشكالياً، لم يتوقف النزاع حوله، نتيجة البنية الفردية للميدان الاجتماعي والديني وانقطاع التضامن بين الشخص والجماعة، ففي الثقافة العربية والإسلامية تبقى غالبية الوضعيات والحركات والهيئات التي تتخذها أجسام الرجال والنساء، تشكل رؤى مثمّنة ثقافيًا ومتأثرة بالجسد الأنثوي أكثر من الذكوري، وتشمل كل المتعلقات الأنثربولوجية منها والمتخيلة، بسبب "المخيال التراثي العربي، الناتج عن حصيلة التراكمات وموروثات تَرِكّة الماضي، التي تَضْرِب بجذورها في أعماق أبنية أسطورية لاهوتية، ودينية منذ عصور ما قبل العِلْم والعقل، وانتقالها بالتوارث من جيل لجيل لتعيش معنا وتتحكم في مخيلتنا، وتتوالد تحت تأثير وسلطة العادة، مدّعمةً لخدمة أغراض اجتماعية طبقية"[2].

كما بقي موضوع الجسد أفقاً معرفياً خصبًا وفسيحًا، يعانق أيضا لغة الجمال وقضية متعلقة بالذات، بكل حمولاتها النفسانية والفلسفية والاجتماعية، فما يلاحظ في البلدان العربية من كبت وتحديد للخطاب حول الجسد أو الجنس أو المرأة، يختلف عما كان سائدًا في المجتمع الجاهلي، فلم يكن يتطلب الحديث عنه كل هذه الكُلفة اليوم، وهو ما يؤكّده صلاح الدين المنجد في قوله: "العجيب أن أجدادنا العرب لم يكونوا مثلنا، فما كانوا يتحرّجون من الحديث عن المرأة والجنس، ومن التأليف فيهما، وأعتقد أن حريتهم، الواسعة تلك هي التي سببت التزمت الذي نجده اليوم"[3].

كما أنّ بعض النصوص الفقهية قدّمته من خلال ثنائيتي الحلال والحرام، فتخلّفت عن موجة التجديد، وانحصرت مثلا دراسة جسد المرأة في الخطاب التقليدي، لديها باعتباره كائناً شيطانيّاً متبرّجاً باعثاً على القلق والخوف والغواية، ولا يعدو كونه مصدر الشرّ والفوضى الاجتماعية، فالحديث عن جسم المرأة، لم يكن وليد اللحظة، بل إنه لم يتوقف منذ أن عرف الإنسان لنفسه تاريخًا، فحين أن

1- هيلين توماس، الأجساد الثقافية : الأثنوجرافيا والنظرية، ترجمة: أسامة الغزولي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 23.

2-خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، د. ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص 39.

3 -صلاح الدين المنجد، الحياة الجنسية عند العرب، ط1، بدون سم لدار للنشر، بيروت، 1961، ص06.

جسدها " هو الكلُّ المتكامل وجسد الرجل جزء منها، بل إنّها هي التي خلقته في أحشائها، وغذّته من دّمها، ثم أخرجته من جوفها، فاحتضنته وأرضعته، غذاءً أسطوريًا، كان له بمثابة أكسير الحياة، الذي صنع ما تبقى من جسده، فأخطاؤه عندها مغفورة، وسيئاته عندها حسنات، وحماقته لا تغير شيئا من عطائها اللامحدود"[1].

لذلك يجب تناول تلك الرؤى والتساؤلات التي بقيت في المخيال الثقافي والشعبي، بذهن متيقظ حتى لا يشكّك فيها، والتي قد تكون عبّرت عن مرحلة تاريخية، وضرورة شعرت بها الجماعة لتبني مثل هذا الاتجاه الذي لاقى انتشارًا حتى في ثقافتنا، ولا ننسى كذلك التطورات اللاحقة للمتخيل الأسري عند العرب، وصلت إلى حدّ وَأْدْ البنات، ولا زالت مؤثرة في ذهنيات المسلمين ولو بدرجات متفاوتة، في منح قيمة للمولود الذكر أكثر من الأنثى، وتارة في منحنى سياسي واجتماعي، وفي ثقافتنا الشعبية، مثلما تجسّد أيضاً في الأدبيات المسيحية المتعلق بشيطنة جسد المرأة المقترنة بتحميلها مسؤولية طرد آدم من الجنّة، لا تزال معشّشة في مخيال الإنسان، فتَمّ تجاوز الحدود بين المقدس والدنيوي، وبقي الصّراع القائم بين أهمّ القوى الاجتماعيّة للكتابة على الجسد، كما أن مفهومي الأصل والفرع تتداخل فيها الأزواج المفاهيمية نحو غياب الاختلاف أو الإقرار بمبدأ التكافؤ بين طرفي الإنسانية للرجل والمرأة، نحو" قضايا الذكورة والأنوثة التي تبدأ بالجسد، واللاوعي والوجود الشخصي والهُوية، وتنتهي بالممارسة الاجتماعية، والسياسية، ولا يمكن لهذا المظهر، في نهاية المطاف إلاّ أن يفضي لذلك"[2].

3.3. تأسيس المفاهيم لتشكلات الجسد في اللوحة التشكيلية

تمثال فينوس تيسبوغ بحجمه الطبيعي

تقودنا الحقائق التاريخية والعلمية، إلى تلك الشواهد الأثرية، وتماثيل الأجسام البشرية، التي تعود لأكثر من ثمانية وعشرون ألف سنة قبل الميلاد، عن سبب تمثيل عجيزة (الأرداف)الجسم البشري، بتلك الطريقة، تدل على الجمال عند تلك الشعوب،" كتمثال' فينوس ولندورف Venus of Willendorf'، و سيروي دوردوني Sireuil Dordogne، وتمثال فينوس ليسبوغ Vénus de Lespugue، المنحوتة في قالب من العاج، والمكدّسة بكُتل لحمية مستديرة مصقولة، لأرداف تنثر قواها في كل

1 –محمد إبراهيم سرتي، الأنثى المقدّسة وصراع الحضارات : المرأة والتاريخ منذ البدايات، ط1، سوريا، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، 208، ص8.

2 – فريد الزاهي، الصورة والآخر، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2015، ص32.

مكان، كمصدر جاذبية وإغراء كبيرين لتلك الحقبة القديمة، الأمر الذي نجده في بعض رسومات بيكاسو"[1].

في القرن السابع عشر والثامن عشر كانت النساء تنفخ المؤخرة، بتنورة مدّعمة بأسلاك حديدية، مما أرهب الكنيسة من فكرة العجيزة ذاتها كونها جوهر الإغواء، " ففي فرنسا بدأت تظهر المؤخرة المدعومة بالأسلاك، لتذكرهم بما قبل التاريخ، وبالرغم من كونها اصطناعية، لم تكن تخدع أحد، بل كان يعطي المرأة سرابًا جميلاً، وانتصارًا للمؤخرة المرفوعة، والتضحية بالمرأة من أجل جمالية غشائية بأرداف كاذبة"[2]، وإذا ما عدنا إلى شُعَرَاء الجاهلية، من العرب أو المسلمين نجد الاحتفاء بالعجيزة، الكبيرة بشكل لافت، في قصيدة اليتيمة[3]:

وَالتَفَّ فَخذاها وَفوَقَهُما كَفَلٌ كدِعصِ الرمل مُشتَدُّ
فَنهوضُها مَثنىً إذا نَهَضت مِن ثِقلَـهِ وَقُعودها فَرَدُ

فالجسم البدين كان عند العرب أيضا من الجاذبية الجمالية اتجاه جسد المرأة، لهذا يصفونها بخرساء الحجول، وينشد شعراء العرب بذات المنحى عن جسد المرأة، ضخمة الأوراك، عظيمة العجز، بشكل لافت::

إذا تمشي تأود جانباها وكاد الخصر ينخزل انخزالا
تنوء بها روادفها إذا ما وشاحها على المتنين جالا[4]

4. 3 دراسة نقدية لبعض النماذج

هذا الجانب قد يدفعنا إلى سطوح عميقة تسجل مقاييسها الحقيقية، في الجانب الفني بعبارة أخرى "أن القيمة الفريدة للعمل الفني الحقيقي تعود في أصلها إلى العقيدة والشعائر الدينية، وهذا الأساس العقائدي مهما أوُغِل في القّدم لا يزال قائمًا كعقيدة انتُزِع منها جوهرها القدسي، حتى في أشدّ أشكال عبادة الجمال دنسًا"[5]، فهناك لوحات فنية اتسمت بالغرابة والدهشة حول تمثل الجسد في حالة

1- جان ليك هينيج، ترجمة ش. البيطار، موجز تاريخ الأرداف، ط 13، مكتبة الفكر الجديد، مؤسسة الانتشار العربي، باريسIII، 2011، ص 13 و14 و15 بالتصرف.

2- جان ليك هينيج ، المرجع نفسه، ص 16.

3- صلاح الدين المنجد، القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، دار الكتاب الجديد، بيروت ط3، 1983، ص14-15.

4- صلاح الدين المنجد، القصيدة اليتيمة مرجع سابق، ص14-15.

5- بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ص 83 و84.

غير مألوفة، لكن المعرفة بهذه الأحداث هي معرفة ضرورية لفهم معنى الجسد وحركاته، في العمل الفني بشكل عام.

فعلى سبيل المثال، عهدنا في مجتمعات كثيرة تبادل القُبَل بين المرأة والرجل في كذا موضع، تعبيرًا عن همسة إثارة تستقر على الشفاه، لكننا لم نألف أبدا أن تَتَبَادل القُبل بين الرجل والرجل في عمل فني، أحدهما راغب والآخر متمنّع، أمام غرّابة الخطاب البصري الخفيّ، يثير الدهشة، نتصيّد فيه القراءة والتحليل، وتلقيه على كاهلنا تلك الأجساد، من كذا وضعيات ومواضع، ولا نشعر بذوبان النص البصري المترجم في ذواتنا، ويبقى بعيداً غريباً نافراً عنّا، كلوحة 'القبض على المسيح' The Taking of Christ للفنان مايكل أنجلو Michel Angelo، التي جسّدها في عمل فني[1].

صورة 36: لوحة القبض على المسيح لمايكل أنجلو عام 1602
المقاس 133.5سم×169.5، زيت على قماش/الترقيم L.14702
المصدر: www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/taking-christ-michelangelo-merisi-da-caravaggio

يظهر أحد " أعوان المسيح 'يهوذا' الذي خان المسيح، وقد اتفق مع الجنود الرومان اللذين أتوا معه، بأنّ الشخص الذي سوف يقبله، هو المسيح حتى يتعرفوا عليه الجنود ويمسكون به"[2]، عندئذ وبقراءة بعدية سوف ندرك خلفيات وسبب تلك القبلة في مشهد تمَـنّع المسيح من القبلة ورغّبة يهوذا، وبالتالي أصبحت تلك القبلة لرجل مع رجل في مضمونها تعني الخيانة، " ثم أعيد تجسيدها في أكثر من عمل فني، أهمها منحوتة الفنان إيمي جول دالو Aimé-Jules Dalou,[3]، بعنوان' fraternité des peuples'، ثم في الكثير من الأعمال الفنية والأدبية والأفلام، أشهرها كانت في مشهد فيلم 'العراب The godfather 2'.

1- المصدر :
https://www.amazon.com/Taking-Christ-Michelangelo-Merisi-Caravaggio/dp/B017T7GXAW

2- *Florent Varak/Un poisson dans le net* . القصة في أربع نسخ من الإنجيل: إنجيل ماتيو ص4: 26-47-56

3 -Musé de la ville de paris, site : https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/la-fraternite-dit-aussi-la-republique-ou-l-union-des-peuples#infos-principales

صورة 37: لوحة الفنان إيميلي جول /المصدر نفسه.

للفنان إيميلي جول، المقاس 51سم/34سم-10سم، بمتحف الفنون الجميلة بباريس fraternité des peuples 1882

بقراءة ثقافة المجتمعات غير المنتسبة للغرب ودون المعرفة السابقة، فما يتركه الأثر الفني لدى الملتقي في الوهلة الأولى على أقل تقدير، أنّه ضرب من ضروب الفن الشاذّ أو الدوني، ولسنا في موقع إصدار الأحكام بقدر معرفة مجال دراسة اللوحة في السياق الذي وردت فيه، وهذا ما ينكره 'كروتشه' " أن تنظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي أو غير أخلاقي، إنما تطالب الفن بوظيفة ليست له، ولا يستطيع أن يقوم الفن بها، أكثر مما تقوم به الهندسة، إذا جاز لنا أن نحكم على المربع بأنه أخلاقي وأن المثلث غير أخلاقي"[1].

ومع احتراماتنا لأذواق الغير، وإنّ عدم ذمّ اللوحات الفنية انطلاقًا من تراكماتنا الثقافية، لهو الذوق الرفيع وأسمى أنواع الذوق، ومودة الآخرين لا تُمَكِّنُ لأحد من إصدار نظرة دونية لمجرد اختلاف الأذواق، فقد توضع الأذواق على قدم المساواة أو صعوبة ناجمة عن مقاومة تكمن في نفسية القارئ، تكون واعية أو غير واعية، مهما كان أحدهما موغلا في الأقدمية، والآخر يقوم على تخوم التجريبية، ففي الأخير لا يقوى على تحمل الأذواق الراقية والحقيقية، إلاّ أهل الفكر والنظر وأهل الفن، المشبعين بعمق ثقافي معتبر.

نصادف بعض الدراسات العربية، التي تناولت الجسد العاري، غير أنها جاءت في مجملها إشارات جزئية وعالجته بصفة محدودة عند هذا الفنان أو ذاك، دون عرض اللوحات الأكثر إرباكًا تصويرًا وتحليلاً، ونحن إذ نعلّل الطرح بالاعتراف الصريح والضمني، بوجهة نقدية كمقارنة بين الذوق الإسلامي والغربي، متداخلة ومتناقضة، التي لا تخلوا من الاختلاف في قراءة العمل الفني.

1 –أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص129

كذلك قد نصادف في نفس المجتمع الإسلامي قراءتين مزدوجتين تمامًا، فرقة رافضة فكرة الجسد العاري في اللوحات الفنية التشكيلية، إذ تعتبره فن من فنون التعري،«النود آرت» (Nude ART)، وبالتالي ما هو إلاّ بوابة للإباحية والغواية، نظرا لبشاعة محتواها الفاحش وأن تصوير الأشخاص محرم قطعًا وأصلاً، أما الفريق الثاني، ومن نفس المجتمعات الإسلامية، تراها لوحات تعبر عن جمال الجسد، وأن الفكرة ما هي إلا تصورات مبالغ فيها، ترسّبت في ذهنية المتلقي وتأويله لتلك اللوحات ينضوي وفق مكتسباته القبلية، وأن الاستجابة لعملية التلقي ونجاحها يخضع للثقافة الفنية التي نشأ فيها المتلقي، أما قضية التحريم وإصدار الفتاوي التي تنطلق من البلاط الملكي وبين جدران الحكومات، قد سال فيها الحديث كثيرًا، فبعض الفتاوي أُلغيت وبعض الأحاديث أيضاً قد ضُعِفت.

بين هذا وذاك، يوجد خيط رفيع يقف فيه طرف يتجاوز حدود التعميم ويبقى في زاوية جمالية، " أي أنّنا نبني لكل فئة أو جنس أو دين وجهته الخاصة، تضمن جملة من المعلومات والصفات، ونقرّ أن كلا الفريقين يحمل خصائص مشتركة، وهذا يخدم عملية التنميط، للجنس والعرق أو القومية، فالأفكار والصور التي تصوغ تفكيرنا وتشكل وعينا بالناس، ما هي إلا تصورات مجردة بالغة التبسيط، والتعميم، يحملها الناس عن الجماعات الأخرى"[1].

ولأن الوسط الفكري على المستوى المحلي الجزائري، يؤثر في الاتجاهات المحلية ويتأثر بالاتجاهات العالمية، والعالم الإسلامي له هُوية عامة موحّدة، تهيمن عليه أيضًا الحضارة الغربية وتغييراتها، ومن ثم يواجه الفنانين والمثقفون حملاً ثقيلا لعدد من قضايا التحريم والإجازة، تحتم علينا الموازنة بين طلب الحداثة وبين احتياجات التراث الفني، الذي هو حتمية لا مفرّ منها، يحمل بين دفّتيه مواضيع من هذا القبيل، تتطلب قراءة التراث بعين معاصرة، ونبذ قراءات سطحية مختزلة أو مزيّفة ومشكّوك فيها، والتوازن بين خيارات التذوق، وعدم التطرق لمثل هذه المواضيع بصفة مختصرة أو اختزالية.

فالحكم على الأعمال الفنية بنظرة شاملة وعالمية، مرهون بسببين" أن مثقفي منطقتنا يسعون إلى تحديد هويتهم بمعان غير غربية، ومن هنا يمكن استبعاد أحكامهم لوصفها بالتحيّز!، و من ثم مطالبة المثقف الأجنبي عدم التدقيق فيها، والأمر الثاني هو أن التقييم السليم للعمل الفني، يجب أن يكون متعدد الأبعاد، الذي قد يتغير نتيجة للمناقشة والقضايا التي تثيرها، وفي حالة إقصائنا لكلا

1- سناء عيسى الداغستاني وأحمد لطيف جاسم، البنى الذهنية القيمية السائدة عن المرأة في المجتمع، بحوث علمية محكمة حول مؤتمر فيلاديفيا الدولي التاسع عشر: المرأة التجليات وآفاق المستقبل،2014، ص 93.

الأسباب، سوف لن يؤدّي إلاّ لإضعاف تلك المناقشات، مما يعني أن نقد العمل الفني سوف يكون ناقصاً"[1]، وكما يقول الشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدته الطلاسم:

رُبّ قُبّحٍ عِنْد زَيدٍ هو حُسن عند بَكْر فهما ضِدّان فيه، وهُوَ وَهْمٌ عند عَمْرو
فَمَنِ الصّادق فيما يدّعيه؟ ليت شعري ولماذا ليس للحُسّن قيّاس؟ لست أدري..

يعود تنوّع الخطاب الفني المثقل بالأبعاد الرمزية والوظيفية والجمالية، في أكثر جوانبه إلى جملة من عوامل زمنكانية، وإلى القيم المتوارثة في التراث الإنساني، والمحيط الاجتماعي والثقافي، ومدى اتّساع أفق الحريّات الفردية للفنان وكذا إشباع حاجات المتلقي، وهذا نتيجة " تداخل حرية الفنان الرؤيوي مع الحرية التي اكتسبتها نخب المجتمع، وهيمنة رجال اللاهوت على الفكر، فتحرّرت موضوعات الرسومات والمنحوتات، وعبّرت عن هوية المقتني، وكذا مُتّعة الوجود خارج متطلبات التصور اللاهوتي للوجود، مثلما عبّرت كذاك عن جمالية بدن الإنسان بصيغته الذّكرية والأنثوية"[2].

إضافة إلى طبيعة قراءة العمل الفني ومدى تطابقه مع أذواق الجماهير، التي تنضوي على عالم العواطف والأحاسيس واللاشعور، الذي يكمن في الأعماق النفسية للفنان المبدع، والتي يكاد يكون من الصعب الوقوف عليها والإحاطة بأسرارها، بالقدر الذي يستخدم فيه مبادئ الرؤية والمفاضلة في المتعة واللذّة، وبين تحقيق الخير والجمال، فيوجّه الفنان عمله نحو هدف مقصود وغاية منشودة، وبين رأسماله الخاص ألا وهو ذوق المتلقي، ويصبح عندئذ مسلوب الإرادة، يخضع نتاجه وإبداعه لمتطلبات سوق العمل، وبقائه بشكل دائم محتاك بالمجتمع، ومع مدى ما يحمله من قيم ومعايير جمالية وإنسانية، وأخرى ذات موازين دينية وتنشئة اجتماعية وثقافية وأخلاقية، " فالعلاقة بين الفن والأخلاق علاقة قديمة قدم الإبداع ذاته، إذ هما صنوان يتصارعان في محراب واحد، فكما زخر العالم بالمُصّلِحِين والكهنة ورجال الدين، فقد زخر كذلك بأصحاب المجون والزندقة والتحلّل والفجور، والخروج عمّا ألّفته الفطرة والطبائع الإنسانية الراقية"[3].

من هذا المنطلق بقي توظيف الجسد بنماذج جسدية عارية، يفتح تجارب عديدة لدى الفنان الغربي أمراً شائعاً، ولدى فناني العرب أمرا منبوذا أو خجولاً ومحتشماً، " فظهرت تبعا لذلك الأجساد

1- إسماعيل سراج الدين، العمارة والمجتمع، مكتبة الإسكندرية للنشر والتوزيع، 2004، ص91.
2- رفعة الجاردجي ، في سببية وجدلية العمارة، ط1، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006، ص 129.
3 -عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف : دراسة في السرد النسائي، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003، ص 24

الإنسانية في الرسم، بشكل يُعظّم قدرة الإنسان على الاختراق والحضور الغرائبي"[1]، بين المرئي واللامرئي، واعتماد الوسائل والأشكال اللامألوفة، ليعكس مضمونه، وما على المتلقي إلاّ إدراك ما فيه من محمولات ليصل إلى إدراك التأويلات المختلفة، حيث اختلف الفنانون في التعبير عن صورة جسد المرأة من كذا موقع، أحيانا فقد " ارتبط جمال المرأة وقيمتها في وجهها وجسدها، الذي يلتقي مع فكرة الإغراء، مع إغفال قيمتها بصفتها إنسان فاعل ومؤثر في المجتمع، وتارة أخرى، رمزًا لقضية مهمة في المجتمع، كأن تكون رسالة لقضية، سياسية أو اجتماعية أو دينية، بعيدا عن فكرة الجسد الأنثوي"[2]، كالذي نأتي عليه في المثال الثاني.

المثال الثاني 'لوحة الحُريّـة تقود الشعب لأوجين ديلاكروا'، ذات الدلالة السياسية والعقلية، رغم كونها رومانسية لها دلالة وجدانية، ففي اللوحة يقف الجسد متمثلاً في شكل المرأة 'ماريان'، في وصف استعاري، لآلهةِ الحريّة، عاريّة الصدر، تملأها الحيويّة متمردة ومفتخرة، ترفع راية الحرية وتقود الناس للإطاحة بالملك وإلى النصر المُبجّل، كما أن وجهها بقي منقوشٌ على العملات المعدنيّة والطوابع البريديّة الفرنسية، ولا زالت صورتها تستخدم كذلك على معظم الوثائق الحكوميّة إلى اليوم.

لوحة الحرية للفنان أوجين ديلاكروا 1830، الأبعاد 3.25/2.6م/متحف اللوفر

صورة رقم 38: - المصدر :
www.youm7.com/story/2019/1/21-/قراءة-في-لوحة-الحرية-تقود-الشعب-أيقونة-الثورة-الفرنسية-الدائمة/4111571

1 –شيماء وهيب خضير، إشكالية الجسد الإنساني في رسوم ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، الإصدار 70، 2014، ص 27.

2– ندى عايد يوسف ، السمات الفنية لشكل المرأة في أعمال الفنان أوغست دومينيك أنغر، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، الإصدار 73، ، 2015، ص 29.

المثال الثالث والذي يندرج في قائمة اللوحات غير المألوفة في القراءة، لدى الوسط الإسلامي والعربي، لوحة 'La Charité romaine' أو 'Cimon et Péro'، ، يبدو المشهد مع أول نظرة في لوحة الفنان بول روبنس، أنّـها صورة لشابة في مقتبل العمر تمنح ثديها لعجوز، تحمل التهكّم ويراه البعض فعلاً غير أخلاقي، واشمئزازًا وسخريةً من الفنّ، دون أن نمنح لأصاحبها فرصة قراءة حكايتها، ولكن مع الاطّلاع على القصة، تتحول الحادثة من النفور والغرابة والتأويل إلى التفسير المفعم بأرقى المعاني الإنسانية، فهي لوحة فنية رسمها العديد من الفنانين العالميين في شكل منحوتات أو لوحات فنية، وعلى أشياء مستعملة، كؤوس، أواني، قلادات...، في إنتاجهم الفني، خاصة ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر، أبرزها للفنانين بيتروس باولوس روبنس(Petrus Paulus Rubens)، والفنان 'فان بابورين van Baburen'، و'تشارلز ميلين Charles Mellin' و'Bartolome Esteban Murillo و'Jean-Baptiste Greuze'، وغيرهم، لم تزل ترافقنا لوحاتهم ليومنا هذا، مع العلم أن بعض الفنانين الغرب حور المشهد إلى نوع من الإباحية.

صورة 39: Charité romaine, Cimon et Pero, Pieter Paul Rubens, vers 1612

المصدر: www.alamyimages.fr/photos-images/rubens-saint.html

إن " لوحة سيمون وبيرو Charité romaine, Cimon et Pero قصة من الأساطير اليونانية[1]، تحكي القصة أن آلهة العدل عند اليونان حكمت على الأب 'سيمون' بالموت جوعًا وعطشا ومكبلاً في زنزانة، إلى أن تفارقه روحه، فكان يسمح لأبنته 'بيرو'، بزيارته يوميًا، إكرامًا لقدره المحتوم، وكان يتم تفتيشها بشكل دقيق جدًا، حتى لا تستطيع إدخال الطّعام لوالدها، فقامت بإطعامه من حليب ثديها، الذي كان يستجيب للأمر كأنه طفل صغير، وأمله أن ينجوا يوما مـا مما هو فيه، " فتزيدنا الروايات المتعدّدة شوقًا ولطريقة نجاته متعةً، بين ضبّط الحرّاس للفتاة وهي تقوم بإرضاع أبيها، مما سبب صدّمة لمنفذي الحكم الذين انبهروا بما فعلت فأطلقوا سراحه، وبين رواية ثانية، أنه بعدما طال عمره، وظلّ بكامل قواه الجسدية، انتشرت إشاعات في أرجاء السجن مفادها أن العجوز قدّيس، وأن الملائكة تأتيه بطعام من السماء كل ليلة، وبذلك أقدمت الآلهة بالعفو عليه وإطلاق سراحه"[2].

تبجيلاً لحب الفتاة لأبيها الذي تخطى أقدس الحدود، تنافس الرسامون في رسم قصة أبطالها أجساد، وكلٌ من منظوره الخاص، لتوضيح بعض ملامح فلسفة الجسد في الفن، حاملين في لوحاتهم لافتة الجمال و لافتة الرسالة الأخلاقية، التي عبرت عن شدة الجوع وقسوة القانون، فتنحني أنامل البنت على كتف والدها بلمسة تنم عن حضن الاحتواء"[3]، كما تتداعى الكلمات على حافات أدبيات الأسطورة.

" ولا يتأتّى للمتلقي خارج الحقل الفني، عند قراءة اللوحة، إلاّ إذا أحّاد نظره من مركز ثقل اللوحة، الذي استولى عليه ثدي المرأة وشفتي الرجل، وإلى التمعّن في السلاسل المتدليّة بين أرجل وذراع الجسد المتهرئ، ليشتم رائحة الجوع التي تفوح من بطنه، وليفهم سرّ تقاسيم الخوف البادية

1- المرجع في الكتب القديمة التالية: Valère Maxime3 (livre V, chap. 4), chez Pline l'Ancien (Hist. nat., VII, 36), et chez Solin (chap. I), chez Festus (s.v. pietas), ou encore chez Hygin (Fables,p 254).

2-بن عزة أحمد وبدير محمد، لغة الجسد العاري بين أحكام الجمالية ومدلول الإسفاف: دراسة نقدية في تمثلات الجسد عبر الفن التشكيلي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، برلين، ألمانيا، العدد 08 جويلية 2019، ص 301

3 بن عزة أحمد وبدير محمد، مرجع نفسه، ص 302، ص 302

على وجهيهما، ويفهم المتلقي لَمّا انحنى الوالد للثدي انحنى معه الزمن على تجاعيده وعلى شّيب رأسه، فأصّبحت لوحة رّاضعة أبيها، لا لأنّها إلى الإباحية انتهت، بل لأنها من الجوع أتت"[1].

صورة 41:

منظر مقطع للتوضيح السلاسل

فتنتهي وتختفي الأسطورة، ويبقى الجسد في اللوحة كما كان من قبل، يتصيّد متلقي متلبس بلافتتين أيضًا: بين حكم قبلي قسري ساذج، وبين ذوق فني يتملّى بجوٍّ من الثقافة الفنية والحسّ الجمالي " الذي يقول عنه هيغل أن الفنّ هو محاولة لكشف المضمون الباطني للحقيقة"[2]، تُحَقق المُثُل وتُحدّد الذاتية الخلاّقة ينبوع كلّ فنان مبدع، وهي الحقيقة التي تتجلى في الأشياء القابلة للتصور حسيًا، والمصالحة بين المادة والإحساس، ما بين العقل والروح.

تعتبر الأيقونات واللوحات الفنية من بين مصادر الجمال في الديانات لتزيّين أماكن العبادة كالمساجد وفي الكنائس الأردثودكسية والكاثوليكية البروتستانتية على وجه الخصوص، لأنها مثلت صور أجساد السيد المسيح والسيدة العذراء والقديسين، على الجدران والأسقف وإطاراتها الخشبية، التي تبعث فيهم البهجة الملكوتية بدون توقف ولو للحظة واحدة، " فهي وسيلة تمجيد بالألوان وتسبيح بالأشكال وتعليم بالصور، لذلك تعتبر الأيقونة لاهوتيا جماليا لا يفتش رأس مالها عن الجمال الفني، بل يستخدم الجمال ويلعب على وتر عبقرتيه لكي يثير الانفعالات الروحية ويحرك العواطف الكامنة مُوَلِداً الإيمان في قلب المشاهد والمصلي معاً"[3].

1 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2 هيغل، ترجمة ناجي العونلي، فينومينولوجيا الروح، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001، ص439-440

3 إلهام عزيز محفوض، الأيقونة السورية، ط1، سوريا، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق، عدد3، 2017، ص 43.

(شكل رقم ٢)

رسم حائطي يمثل آدم وحواء
رقم سجل المتحف القبطي ٣٩٦٢

صورة 42 : آدم وحواء عراة

المصدر: فيكتور جرجس عوض الله، اللوحات المصورة بالمتحف القبطي.

إن الأيقونة تشرح محتوى الفكر السائد ومضامين الكتاب المقدس فيما يتعلق بالفداء والخلاص والرجاء، وقد نفذت داخل الكنيسة صور أجساد عارية، لشرح محتوى القصص المتوارثة في الكتب السماوية،" كما هو مبين في اللوحة المحفوظة في المتحف القبطي بمصر[1]، الذي يمثل آدم وحواء عراة، ولكن اللوحات والأيقونات ظهرت كفن من أجل العون الروحي، وليس من أجل الفن للفن، " فهي نوافذ نرى من خلالها عالما آخر غير الذي أَلِفَتّه حواس الجسد، إن حديثنا عن الأيقونات هو حديث يندفع بنا صوب الإنسان المغلّف بحواس، تأبى أن تتغذى إلا بما هو مرئي ومحسوس، واستنارة العين ليس فقط لِصَمْتِها أمام مشاهد الخطيئة كفعل سلبي، ولكنها تمتدّ إلى التأمل في الأيقونات المقدسة كحركة إيجابية[2].

وبالرغم من أن أغلب الوثائق والمقررات المسيحية وقفت بشكل غير محبذ للفنون، وفي أغلب الحيان بشكل معادي، إلا أنها في مرحلة تاريخية كانت ينبوعا للأعمال الإبداعية، كما ظهر جليا من على أسقف الكاتدراليات في إيطاليا وأروبا، باتت كشواهد عقلانية معرفية تكيّفت مع طبيعة التدين، كوسيلة سرد وكتيمة الخطاب القدسي للدين، والخطاب الإنساني لفهم الدين كذلك.

أمام هذا الطرح، لا بدّ وأن نعترف مرة أخرى بصعوبة قراءة المتلقي العربي لحضور الجسد في الفن، دون معرفة الحقبة ودلالاتها، " على التوافق الدقيق بين الشكل بكل عناصره، والمضمون،

1 فيكتور جرجس عوض، اللوحات المصورة بالمتحف القبطي (الأيقونات)هيئة عامة لشؤون مطابع الأميرية،1965، ص 85.

2– سرافيم البرموسي، الأيقونة فلسفة الروح، دير السيدة العذراء برموس، ط1، برية شهيت، مطبعة دالتا، مصر، 2011، ص 14 و15 و21.

الذي تحدده رؤية الفنان وثقافته وموقفه ووعيه بكل التراث الإنساني، وملامح اللحظة الراهنة أو المستقبلية، وبالتالي فإن أي اختلال في ذلك التوافق، من شأنه أن يجعل العمل الفني، إمّا شكليًا خالصًا، أو وسيطا سلبيًا يحمل مضمونا تعبيريًا، وبالتالي يتحول إلى نتاج خبري، ينتهي تأثيره بانتهاء ظروف ما يعبر عنه"[1].

4. دلالات توظيف الجسّد العاري في عصر الحداثة

ظهر تمرّد في إنتاج اللوحات الفنية على مرّ تاريخ عصور التنوير، عندما اختارت نُخّبة من المفكرين والفنانين والمجتمع الأوروبي التحرّر من سيطرة الدين وسلطة الكنيسة في شتى مجالات الحياة الفكرية، كما كانت للفنانين نزعة للتمرد في الفن، تبعا لتوجهاتهم ومعتقداتهم وأفكارهم، فحملت إلى جانب إبداعاتهم، الميل إلى حب الظهور وإبراز ذواتهم وهويتهم، والاحتفاء بذكرياتهم الحافلة بالمغامرات العاطفية، وعلاقتهم بالعشيقات وبائعات الهوى، المثمرة بعلاقات ناجحة وأحيانا مخفقة شكّلت لهم صدمة واضطرابات نفسية في حياتهم الشخصية، وأثّرت على مسارهم المهني، " وهكذا يُـنمي الأنا الشخصي للفنان شتى الخصال السيئة كالقسوة والأنانية والغرور وما إلى ذلك من الرذائل، فتصبح حياتهم كما يسميه علماء النفس بالعشق الذاتي 'Auto Erotisme'، ولا يجد بُدًّا من أن يُسلّح نفسه ببعض الخصال السيئة، ويوجه كل نشاطه نحو عصيان القانون الأخلاقي والخروج عن القوانين الوضعية"[2]، وهذا العشق الذاتي انصب بشكل ملحوظ في لوحات الجسد العاري، التي لعبت دورا إسهامي ودورا طلائعيًّا في هذا الصعيد، وأُدْرِجت آثارهم الفنية، صراحة بالمفاهيم المجددة الحقيقية أو المنحرفة والمزيفة، حتى أضحى سردًا تصويريًا من حقبة ما قبل التاريخ إلى المعاصرة، ومع " الحداثة وما بعد البنيوية وما بعد الكولونيالية، أحدثت تحولات عميقة على كل منظور نقرأ به المشهد الثقافي الغربي ونفهمه، فانفجرت كتلة الكتابة عن الجسد، وهي تحاول أن تجاري هذه التحولات"[3].

إذا ما نظرنا إلى هذا الحضور في الفن سوف يؤثر على قضية الالتزام وحرية التعبير الفني في اللوحة التشكيلية الجزائرية إن كان اليوم نسبيا، ففي المستقبل سوف يظهر جلياً، ودليلنا على ذلك أنه يمكن أن نستخلص القراءات العميقة لفن الجسد، التي تحفل ما بين الحسيّة الخبرية للتعبير الميلودرامي، وبين التطرف الفجّ، " فالتشكيل الجيّد في الفن هو ككيان معبّر في ذاته، يحمل رموزًا،

1فاروق البسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث: دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو،ط1، دار شروق، القاهرة، 1995، ص7.

2- زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية : مشكلة الفن، ط1، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة، 1976، ص 153.

3 -هيلين توماس ، الأجساد الثقافية : الإثنوغرافيا والنظرية، ترجمة: أسامة الغزولي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 23.

ذات معّان وليس مجرد لأشياء وأحداث وانفعالات نفسية لدى الفنان، بل هو بالضرورة لغة رمزية مركبة، يتشابك في تركيبها الانفعال والتصور والإدراك، وبراعة التنفيذ التقني في آن واحد"[1].

في العصر الحديث بدأ الخلط في الحدود الفاصلة بين عري الإنسان الحقيقي والتعرّي في الفن، مع لوحة الفنّان الإسباني فرانشيسكو دي غويا Francisco José de Goya ، بعنوان' The Nude Maja'، والتي رفضت في الوسط الفني، ولم تسلم من النقاد إلا بعد مرور 100 سنة بعد مماته،(بمعنى بعد أن خفّت حدّتها عند المتلقي الإسباني وأيضا تأبينا للرسام) أين طُبعت له اللوحة، على طابع بريدي سنة 1927، ولوحة كلود مونيه Claude Monet في لوحة Le Déjeuner sur l'herbe غذاء على العشب'، وغيرها من اللوحات، التي كانت مرفوضة جملة وتفصيلا.

أثارت هذه اللوحات حولها جدالاً واسعًا في أوروبا وصدمت العالم الفني، ورُفِضت جميعها من طرف الأكاديمية، أهمها فكرة تمثيل الجسد العاري كواقعة حياتية يحمل الإغراء والافتنان عند المدرسة الواقعية، التي كانت تميل كثيرا إلى رسم الأجسام البشرية، " فالنموذج العاري هو النموذج المثالي الذي اتّبعه الفنانون، ومن خلال الجسم البشري يُعبرون عن كل الموضوعات، فغوستاف كوربيه(1819 1877)، يصرح بنفسه: أن الفن يشكل لغة تتألف كلماتها من الأشياء المرئية، فليس ميدان الرسم الأشياء غير المرئية"[2].

ففي لوحته 'أصل العالم L'Origine du Monde'، جعلتنا نعود إلى معرفة أصل العمل الفني ودواعيه، (والتي مازالت مثيرة للجدل الأخلاقي حتى اليوم، بالرغم من عرضها في متحف اللوفر، إذ تحجب بغطاء لمنع عرضها أمام عامة الناس)، ثم إن" حيثيات البحث عن صاحبة اللوحة أحالتنا إلى فرضيتين إحداهن أن الجسد العاري يعود لـ'Constance Quéniaux' عشيقة 'خليل باي'، الذي كان مّولعًا بتجميع لوحات غوستاف كوربيه، فطلب منه رسمها وكان هو أحد مالكيها[3]، والفرضية الثانية تشير" إلى عشيقة غوستاف كوربيه 'Joanna Hiffernan'، وأن الصورة كانت نتاج جنسي واضح، مما سببت فضيحة كبرى ورفضه في صالون المرفوضين"[4] صورة 43.

1- المرجع نفسه، ص 11.

2- محسن محمد عطية نقد الفنون من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2010، ص38 و41.

[3]- reportage de la chaîne °5 française,: C l'hebdo - 29/09/2018.
https://www.youtube.com/watch?v=EYmlYEdy77Y.

4- Ronald Anderson, et Anne Koval, La toile refusée au Salon des Refusés, (1995), James McNeill Whistler: Beyond the Myth. , New York, NY.: Carroll & Graf. 1995.

الإطار التجريدي والأصلي الذي يحمل من تحته لوحة "أصل العالم" لغوستاف كوربيه1866 بمتحف أورساي بفرنسا 46/55 سم

لكن ما يهم من كلا الفرضيات، أنها توضح أن الجسد العاري وراء مثل هذا العمل الفني عند كلاهما، كان بدّافع الإثارة الجنسية سواء عند الفنان كمصدر لإثارة مخيلته، أو طلباً من طبقة الجمهور حبًّا في هذا النوع من التصوير، بما يصفها فرويد بأن " الرغبة الجنسية، هي طاقة حيوية لها مصادرها، ففي كثير من الأحيان يؤدي قمعها إلى الاضطرابات النفسية والعصبية، ويستحيل التوفيق بين متطلبات هذا الدافع الجنسي، والتسامي عنها في الإنتاجيات الثقافية، خاصة في الأعمال الفنية "[1].

حملت اللوحة محاكاة الواقع بأدق تفاصيله، إلى حدود خصوصية جنس الجسد بشكل فاضح، يظهر فيها حوض امرأة ملقاة عارية على السرير، وفخذيها منفصلين، ومغطاة جزئيًا بملاءة، بحيث لا يمكن رؤية وجه المرأة أو أي شيء فوق صدرها، ماعدا ما تعمد الفنان رسمه وإظهاره، رآه بعض النقاد أنه أكثر واقعية، دون ابتذال، ولا تشويه، بأنّ أثار حجّابًا على هذا الذي لا يوصف، ولم يقدر أي عمل تاريخي أو أدبي، أن يتجرّأ على مثل هذا العمل الفني، وأن لوحة 'أصل العالم'، مع ذلك استطاعت أن تُفلت من حالة الصورة الإباحية، إلى أصل النظرة التي تلتقط الحقيقة والواقع، وبين رأي يُثني على الفنان بأنه استطاع أن يعيد احتلال أسطورة المصدر من خلال رسم رمز الجنس الأنثوي، فعبّر عن مسعى كل رجل اتجاه المرأة، طالما أنه عبّر عن انطباعه الشخصي، وبأنّه كان سببًا في فتح البوابة أمام اكتساح المدرسة الانطباعية لعالم الفنّ.

كما أنها ليست هذه هي المرة الأولى التي يتخذ فيها غوستاف من النداءات الغير محدّدة لفن إباحي، إلا بكثير من المحاولات وهو يشعر انه لازال بعيدا عن مراده، لإشباع حاجاته الباطنية وحالاته العاطفية، فجاءت لوحاته الفنية تعبيرا عن تركيزه لطاقة الليبيدو في الحياة الوهمية سبيلا إلى الواقع والحقيقة، " وتبعا لذلك فإن الفن هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا مرة أخرى من الحلم والخيال إلى الواقع أو الحقيقة، مادام في استطاعة الفنان عن طريق آليات الإبداع الفني أن ينتج شيئًا، يكون فيه مَا يُشبع رغباته الجنسية"[2]، فضلا على أنه يتمتع بالمرونة في إشباع عواطفه وكيف ينظمها ويجعلها سحرية محبوبة عند البعض جارحة عند الآخرين، فيعجز المتلقي عن معرفة دلالاتها المحرّمة كانت، أو الاهتداء إلى أصولها الممنوعة، "وهكذا يفتح الفنان السبيل أمام الآخرين لإشباع ما لديهم من رغبات لا شعورية أو تحقيق الراحة والسلوى، وبذلك يجني عن طريق هذا التعبير الفني، ما نعني به

1- Jean Clair, Sigmund Freud Du regard a l'écoute, ministère de la Culture et de la Communication, Exposition 10 octobre 2018 – 10 février 2019 P12.

2- زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 147.

الشرف والقوة وحب النساء"[1] أو تنحدر إلى عقدة أوديب أو حب المحارم، وكأنما يقوم بعملية التطهير التي تحدث عنها قديما أرسطو.

البعض الآخر من النقاد يعتبره العمل إباحيًا لا غطاء عليه واستفزازيًا بامتياز، حيث عمد الفنان إلى حصر رؤية المتلقي في منطقة واحدة، أمام جسم مجزأ، وأظهر لنا قبح المشهد في العضو التناسلي للمرأة، فإذا ما استطعنا التحدث جوازاً عن معايير مختلفة في علم الجمال أو علاقة ذلك بالفن، لم نسمع أبدا أن استنبط أحد فلاسفة علم الجمال، ولا من التجربة الجمالية للنقاد، معايير الجمال، تنطلق من الأعضاء التناسلية، إلا إذا كان لهذا الفن جمهور؟، والدليل على ذلك" لم يكن العضو التناسلي أبدا صفة، حتى للبطل هرقل، بالرغم من مآثره الجنسية المعروفة، بل هو في المجال الفني أبعد تقدير للإنسان ذي الوضع المتدني، فالعضو الجنسي الكبير كان موضوعا للفكاهة والسخرية، وللنّزعة الجنسية المفرطة، فحتى الفنانين الإغريق كانوا يرسمون خطًا فاصلا بين العالم الحيواني والعالم الإنساني"[2]، أما وجه العشيقة، الذي تعمدا إخفاؤه، فالكلّ يعلم أن " المرأة تبذل قصارى جهدها لتقديم جسدها على أجمل صورة، أما هذا الجمال فليس الجمال الطبيعي الفطري، بل هو الجمال الثقافي، الذي اصطنعته الثقافة بمواصفات خاصة وبنعوت متواطأ عليها، وجرى تثبيتها في المصطلح الاجتماعي، والدلالة النهائية لهذه الصفحة(اللوحة)، المفتوحة هو الفتنة"[3].

طالما أنّ الفنان تعمّد رسم الجهاز التناسلي للمرأة، بصورة لافتة وبحجم كبير في مركز اللوحة، ينافي تماما وجود ذوق جمالي في اللوحة، 'فغوستاف' يُرسلنا إلى شيفرة مفادها أن أجساد النساء، مآله ممارسة الجنس، أما مقاربة المشهد مع عنوان اللوحة، على أنه مسلك ومخرج السلالة البشرية، تبقى أيضا مقاربة للخطأ واردة، إذ يضع جنس المرأة في محور النسبة الذهبية للوحة، فلا يُبقى ما هو سراً، مثلما يقول جاك لاكان Jacques Lacan أن الفنان غوستاف " حاول أن يصطاد المتلقي، وتصبح العين محاصرة، وبأنّـه الفخّ الذي نّصبه لنا الجسد كان للفضوليين"[4].

في اللوحة عكست البعد الذي قد تصل إليه حرية الفنان، التي لم تستطع جموح المخيلة الإنسانية، أن توقفه ولا الأكاديمية والقيم الفنية السائدة في المجتمع الأوروبي آنذاك أن تتصدى له، بل أصبح يعبّر عن صيرورة أسلوب فناني ذلك العصر أقرب للإسفاف منه إلى الجمالية، بالقدر نفسه

1- المرجع نفسه، ص 148.

2- فياتشيسلاف شستاكوف، ترجمة نزار عيون السود، الأيروس والثقافة : فلسفة الحب والفن الأوربي، ط1، دار المدى للثقافة والتوزيع، دمشق، 2010، ص 75.

3- عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005، ص 109.

4 Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

عبّرت تلك الأعمال عن شخصية الفنان، لنتساءل عمّن ملك ذلك الجسد العاري وتحكم فيه هل هي العشيقة الساكنة فيه، أم هو غوستاف الذي لامسته يداه وداعبته أنامل فرشاته، أم أنّها وطأة الحاجة والسيطرة والإخضاع، مثلما "وصفه إيميل زولا، بأن غوستاف كوربيه، صانع اللحوم"[1]، فرغم كوّنها استعارة من زولا لتشبيه أسلوب غوستاف، لكنّها سنوات الموهبة والرذيلة في آن واحد، على حدّ تعبير زولا أيضا، " أنا لا أتمنى الوعظ الأخلاقي لأحدّ، بيد أني أتمنى المزيد من الموهبة حتى لخصومي، ولكن ينبغي أن يدركوا بأن عام 1880، هذا ليس أكثر رذيلة من غيره"[2].

أسهب الواقعيون إذن الخوض في هموم الإنسان المادية وغرائزه الجنسية، بعيدا عن أشواقه الروحية وطموحاته المثالية، وأصبحت المواضيع الأسطورية ذريعة لمقاربة الجسد العاري، وإثارة الشعور وليس للاستمتاع الجمالي " فلو حكمنا على العمل الفني بالنجاح لمجرد أنه يثير انفعالنا، فعند ذلك نكون قد تجاهلنا قِيمًا فنية وعناصر أخرى، قد تثيرنا أعمال أخرى تكون رديئة ومبتذلة وبالتالي لا تصلح على كل التجارب الجمالية"[3].

في المثال الثالث من الأعمال الأخرى المثيرة للجدل لوحة 'ولادة فينوس 1863 La Naissance de Vénus للفنان Alexandre Cabanel '، كان قد رسمها من قبل الفنان ساندرو بوتيتشيلي في 1484، ثم أعاد رسمها Cabanel، التي قال عنها الناقد والكاتب تيوفيل غوتيه Théophile Gautier، " يبدو أن هذا الجسد الإلهي أصبح معجونًا برغوة ثلجية من الأمواج، وأطرافه من ثدي، وفم وخدود بارزة، ملطخة بألوان وردية غير محسّوسة، وبلون أرجواني تنتشر في هذه المادة الفضية والبخارية"[4]، فعكس زولا الذي يرى " أن خبث الفنان Cabanel، يكمُن في تجديد النمط الأكاديمي، وقدم لنا هدية من الشعر والأسنان الزائفة، تحولت فيه النّمرة إلى امرأة مُغرية وإلى دمى كلاسيكية قديمة، وأصبحت الجثث الأنثوية تُكرّم على القماش، باختصار إذا كنت تبحث عن الأصالة، فإن 'Cabanel' هو مبتغاك، إنه ليس

[1] Johan de la Monneraye, La Face Cachée De l'origine Du Monde, institut Gustave Courbet, Ornans, Paris, P25.

2- إميل زولا، في الرواية ومسائل أخرى: مقالات نقدية، ترجمة حسين عجّة، ط1، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، 2014، ص 404.

3- آلاء علي الحاتمي وسمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال :مفاهيم وتطبيقات أسس الجمال، ط1، الأردن، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 170.

4- voir Théophile Gautier, Le Moniteur Universel, 13 juin 1863, édit : Classiques Garnier, paris, 2001

واحداً من هؤلاء المجانين الذين يتخطون التدبير، بل لا يزال كلاسيكيًا رغم كل شيء، غير قادر على خذل جمهوره، مبتعدًا عن المثالية التقليدية"[1].

لوحة ولادة فينيوس للفنان ألكسندر كبنال 1863، زيت على قماش 2.25/1.3 م بمتحف أورساي بباريس

صورة 44/ المصدر

La Naissance de Vénus, musée d'Orsay:

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_(Cabanel

ينبغي أن نأخذ بالحسبان أنّ مثل هذه الشهادات المليئة بالمحاباة والعطف بين الأدباء والفنانين، كان هدفها المطالبة بالتجديد والثوران على النمط الكلاسيكي، وسعيا لتغيير الأوضاع السائدة، مثلما يراه المؤرخ 'يوهان'، أن " العصور الوسطى معروفة من جميع الضروب الفنية، الرفيع منها والخسّيس والجادّ منها والهزلي، التقى منها الديني والدنيوي المدنس، وكانت مهمة الفن تزيين وزخرفة الحياة آنذاك بالفتنة واللون، واشتراك الأدب الروائي مع الفن بتجميع التصاوير الماجنة، كلوحة 'روجير فان درفايدن' للمرأة في حمام، وقد وقف رجلان يسترقان النظر"[2]، ليبين لنا أن الجسد العاري في الفن لم يكن دائما محافظا على دلالته الجمالية، وإنما كان يعكس واقع الحياة وفكر ذلك المجتمع، وأنه يرجع لانكباب الجمهور على ذلك النوع من الفنّ، وهذا أيضا أحد الأجوبة حول إن كان الدافع وراء لوحة غوستاف هو الجمهور؟.

وهنا طبعاً لابدّ من تقديم تحليل وشهادة في غاية الأهميةّ، وهو أن تبعات بعض اللوحات في صورتها الليبيدية 'libidienne '، كانت نتيجة الفاقّة البالغة عند الفنان، فلا يجد ما يقتات عليه من طعام عند رسم بعض مناظر الطبيعة سوى الخبز، على عكس ما تدرّه لوحات الجسد العاري للمرأة، والأمر

1-ref :Émile Zola Nos peintres au Champ-de-Mars, article en1867, et: Nathalie Marineau, L'art de la métaphore alimentaire, regard sur la description du corps dans l'œuvre critique et romanesque chez Émile Zola, Mémoire de la maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal,2009,p47.

2- يوهان هويزنجا، عبد العزيز توفيق جاويد، اضمحلال العصور الوسطى : دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضي المنخفضة، ط1 ، العدد 2606، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ، 2015، ص 237 و 270.

الآخر، هو استجابة الفنان للمتخيل الاجتماعي عند عامة الجمهور، الذي يتوّق دائما إلى رؤية جمال المرأة الذي فرضته الطبيعة في جسدها والفطرة في نفسية الرجل.

كذلك شاع هذا النوع من الفن نتيجة للغيرة لدى بعض سيدات البلاط والعائلات الأرستقراطية وعشيقات الفنانين، وهي فطرة في النفس البشرية سواء كانوا رجالاً أو نساءً، فقّدمن للفنانين فرصة ذهبية ومجال خصب لمخيلتهم، حيث يكون التنافس على أشدّه، والإبداع على مصراعيه، فيتجلىّ الجسد العاري أنموذجاً، في أبهى حلّته أو ينجلي على عواهنه، وهذا ما زاد الإنتاج الفني وفرة واقتباسا.

بوجه آخر على صعيد المقاطعة الثقافية والفنية بين الفنانين وأكاديمية الفنون الفرنسية، أدّت إلى زيادة الشحنة بينهما، بسبب وضعها شروطا تعجيزية في نظرهم، ومحددة تنظم قبول أعمالهم التي تستطيع دخول المعارض، وأن تخرج أعمالهم مراعية للتقاليد الفنية، مما يدل على أنه حتى الوسط الفرنسي كان محافظا ومتشددا من رسم المرأة عارية، وباعتبار الأكاديمية هي الهيئة التي تفصل في اللوحات التشكيلية والفنون والآداب، وترسي القواعد الكلاسيكية في مقدمتها الوحدات الثلاثة: الحدث(بمعنى موضوع العمل..) والزمان(العلاقة ما ورثوه من الإغريق والرومان..) والمكان(رسم الملك أو تزيين الكنيسة..)، أو كذلك قد يرتبط بمعنى آخر: تضييق وتحديد وقت عملهم الفني وحدود المكان الواحد عند عرض أعمالهم، والتزام الصرامة في الفصل بين المأساة والملهاة، زيادة على ذلك انتقاء أعمال فنانين دون سواهم، فأكاديميات الفنون، التي تم تأسيسها على أساس ترقية الفن، في الحقيقة صعّبت وعسّرت الطبيعة الإبداعيّة للفنانين، " فرجال الفن اللذين لم يكونوا أعضاء بهذه الأكاديمية أو المنتسبين إليها، لم يكن ليؤذن لهم بعرض رسومهم للجمهور، إلاّ بإذن وليَوْمٍ واحد في ميدان 'دوفين' في معرض الشباب، ولا تزيد عن ساعتين، وحتى أعضاؤها لم يكن ليسمح لهم بأن يعرضوا رسوماتهم في مكان آخر غير الأكاديمية"[1]، فهذه الأكاديمية الفرنسية على سبيل المثال، أخّرت الفنون بدلاً من تزكيتها، إلاّ بحلول الثورة الفرنسية التي ألغت هيمنتها، لذلك كانت حرية الفنانين في رسم الجسد العاري على ما فيه من إباحية في الأسواق الموازية، خير لهم من المبالغة في التقيّد بدعوى الالتزام، وحرمانهم من حرية التعبير الفني.

1 سلامة موسى، تاريخ الفنون وأشهر الصور، ط 4، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2015، ص 131 و 132

5. الممارسة الفنّية لتوظيف الجسد العاري في الفن الاستشراقي

يقترن الإستشراق بدلالات لا يمكن حصرها في مفهومه الأكاديمي فقط فلا دراسة الآخر تكفي، ولا التوصيف القائل بأنه تَفَوُق حضاري للغرب يفي بالغرض، والبداية كانت بفبركة الذوق الفني وتصوير مجتمع الفكر العربي فكر جّامد، لا يتوّق للذوّق الفني، العامل على تحريك الأحاسيس والمشاعر ناحية الجمال، فظلّت هذه الفكرة معشّشة في أذهان المستشرقين حتى القرن السابع عشر وما بعده.

لكنّ لا يمكن التنكر للفنّ الإستشراق كتيّار فني قائم، فحتى الرسومات الاستشراقية التي يقال أنها لم تكن بريئة فهو صحيح إلى حدّ ما، فعلى حدّ تعبير وائل حلاق، مهما حاولت الحداثة نسخ أطر معرفية حول الاستشراق وتسعى الدراسات النموذجية الأكاديمية إلى تهذيبه، يبرهن النقد أن الحاجة إلى دراسة الخطاب الاستشراقي يبقى بوصفه خطابا كولونياليا لا محالة، إلا أن أخذ الفكرة بهذا الشكل، تكون قراءة أحادية وإقصاء للآخر، بل إدراك الحقيقة بأمانة الفكر، وعدم تأويل جل أعمالهم على مواقف سابقة، وإنما الهدف يكون انطلاقا من تصنيف نوع المستشرقين بعيدا عن أيّ خلفية مسبقة ، كما " يقول مالك بن نبي: أننا نعني بالمستشرقين، الكُتّاب الغربيين الذين يكتبون عن الفكر الإسلامي وعن الحضارة الإسلامية، ثم علينا أن نصنف أسمائهم في شبه ما يسمى طبقات على صنفين: من حيث الاتجاه العام نحو الإسلام والمسلمين في كتاباتهم: فهناك طبقة المادحين للحضارة الإسلامية، وطبقة المنتقدين لها المشوهين لسمعتها"[1]، وهذا أفضل وعين الصواب.

مثلما استفادت تلك المجتمعات بتسجيل وتوثيق تاريخها الثقافي والفني عبر أعمالهم، كذلك عمد الفنانين إلى تغيير وتنميط الذوق العربي للوصول به إلى تحضر غربي، بطمس هوياتهم وإباحة ما يرفضه دينهم وأعرافهم، فتم توظيف تلك اللوحات لصالح الاستيطان والاستعمار.

من جانب التحيز الذي لعبه التصوير والفن، يوجد في قصة " مغربي البندقية أو الضابط المغربي لمؤلفها 'جيرالدي شينيشوي' عام 1566، والتي أعادها رجل المسرح الكبير شكسبير في مسرحية أوتيلو أو عطيل مع ديدمونة Othello et Désdemona"[2]، وقد ذَكَرَ شكسبير عطيل في روايته المسرحية "من خلال المبالغة الكاريكاتورية والمعارضة الأدبية، حيث قدم شكسبير البطل في

[1] محمد إبراهيم الفيومي، الاستشراق رسالة استعمار: تطور الصراع الغربي مع الإسلام، دار الفكر العربي، مصر، 1993، ص 146

2- وليام شكسبير، عطيل، ترجمة: غازي جمال، د.ط، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت، ص 05

المسرحية التراجيدية 'عطيل'، منقطعاً عن جذوره الإفريقية ومنخرطًا في النسق الأوربي المسيحي التوسعي"[1].

عطيل وديدمونة للفنان ثيودور شاسيريو عم 1850المقاس 25/20سم بمتحف لوفر بباريس

صورة 45: لوحة عطيل وديمومة

المصدر

/https://www.pinterest.com/pin/723812971336102160

جسّد القصة فنانون كبار في أعمالهم، مثل لوحة الفنان ثيودور شاسيريو عام 1850، Théodore Chassériau، فبعض لوحاتهم عن الجسد، كانت تتّضَح تارةً بإبداع فني منقطع النظير وإرثا فنيا لا زالت أعمالهم مصدر فخر واعتزاز كلوحات الفنان إيتيان ديني، وتارة بتزوير وبتهكم سخري، والتمييز العرقي اتجاه الجنس الإفريقي والعربي، فاقترن وعي الفنان الغربي آنذاك بالوجود الأنثوي المكرّس، للمتعة في ليالي ألف ليلة وليلة، ومن قصص الحسان والجواري ومحافل الطرب والخلوات ومُتع السلطان في عالم الحرملك، كما كان حضور المرأة ورمزيته المبالغ جسدا وفتنة، حسًا وشهوة، نتيجة لواقع المجّون والتدنّي الأخلاقي الذي آلت إليه أوضاع بعض الخلافات والعصور الإسلامية، لكن المفارقة تصبح في الأعمال الفنية حينما تؤخذ أو تعكس اللوحة أنموذج للصناعة الفنية متحيّز وبشكل متزايد، وكأنه الشكل الأوحد عند مجتمع دون الآخر، تخضع عندئذ الصورة إلى التحيّز ويصبح الشكل بعيد عن الشرعية والحقيقة، سواء من حيث النوايا أو النتائج.

أمام إلحاح الفنانين المستشرقين بتعرية جسد المرأة الشرقية، كان المنفذ الوحيد هو المبالغة أحيانا في رسم تفاصيله اعتمادا على موديلات غربية أو المخيلة تارة وبالاعتماد على المومسات واليهوديات المتواجدة في دول المشرق والمغرب العربي، فحملت صور الايروتيكية، كنوع من الشغف والشهوة ولفت النظر لِسِحْرٍ، حَمَلَ العبق الغرائبي بكل تلاوينه وتأويلاته، وبالتالي شدّ العالم لِعالم مُبّهر بكل أحداثه، وإغوائه بجسد مغلف بالشهوة في حرير الأقمشة بعلاماتها وزينتها في السرير، وعلى السجاد وفي الحمام كلوحة 'حمام الترك' Bain Turc للفنان 'أوغست دومينيك آنغر- Auguste Dominique Ingres'. الصورة رقم 46)

1- عبد الوهاب المسيري وآخرون ، إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، ط3، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، أمريكا، 1998، ص 215.

فاللوحة من نسيج خياله "معتمداً على مذكرات الدبلوماسية البريطانية ماري مونطاقو Lady Mary Montagu حينما كان زوجها مقيمًا بالدولة العثمانية بين عامي 1763 و1857، والتي وصفت فيها الحمام التركي في مذكراتها"[1].

لوحة "حمام الترك" من الفن الاستشراقي لنقلان أوغست دومينك 1862متحف اللوفر. 108/109سم

والغريب في الأمر أن اللوحة تعود أيضا 'لخليل باي'، مالك لوحة أصل العالم لغوستاف كوربيه Gustave Courbet ، التي تحدثنا عنها سابقا، والذي كان يحبّذ تجميع نفس مواضيع الجسد العاري في اللوحات التشكيلية، وهذا تنبيه إلى الحلقة التي يلتقي فيها الفن مع علم النفس.

يرى البعض أن الفنان' أوغست دومينيك'، برع في ربط مسألة العلاقة بالجسم العاري مع الصحة والنظافة والحمام كرمز للطهارة، بخطوط منحنية ومتموجة تدلّت في حركة انسيابية مع شكل الأجساد، وأعجب باللوحة كل من بيكاسو وكلود مونيه الذين كانت لهم نفس الأذواق، بل حتى الكاتب بودلير يرى أنه "من بين الأشياء، في موهبة 'السيد آنغر' هو حبّه للمرأة، وإن حريته جادّة ومليئة بالإدّانات، فهو لن يكون سعيدًا وقويًا إلا عندما تكافح عبقرتيه تعبير جمال الجسد"[2].

لذلك حاول الفنان بجمع هذا الشغف بجسد المرأة في المكان الذي تجتمع فيه كل موديلات الجسد، وبسب هوس المتلقي الغربي لهذا النوع من اللوحات الإباحية، رأى البعض أن الفنان وُفّق في إبراز جمال الجسد العاري للمرأة الشرقية، يجعل منه جسدًا من أجل المتلقي، فالخلفية مملوءة بأنواع جسدية، معزّزة بوجود امرأتين من العرق الأسود تقدم إحداهنّ خدمة الشاي، وأخرى لجسد امرأة ممدّدة إلى المسبح، وأخرى ترقص في تموّج منّجذبة لعالم الموسيقى، أما مركز اللّوحة فارتكز على شخصيات بارزة، امرأة ذات الظهر الملتوي التي تعزف على العود، والشخصية الثانية في المقدمة على اليمين، رسمها الفنان مستّرسلة في قمّة المتّعة الإرّوتيسية، بنظرة الاستمّناء في عالم الشّهوة وأحلاّم اليقظة، فالرغّبة الكّامنة لهنّ لا تلقي اهتمامًا للغسل أو الاستحمام، وحتى يُطيل الفنان المتعة الجّسدية ويقوّيها، استجمع تجربته وخبرته عن الجمال الأنثوي، بجعل اللواتي بجانبها يتبادلان نشّوة التماهي بأجسادهن، فإحداهنّ تمسك بثدي رفيقتها والأخرى تبادلها التلمّس والإثّارة من تحتِ إبطها.

1 -Exposition «Chefs-d'œuvre», centre Pompidou-Metz,p14, Références complémentaires: http://www.orientalisme.wikibis.com/le_bain_turc.php, et voir: Baudelaire, « L'invitation au voyage », Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris.

2- Jocelyne Antoine, Jean-Dominique Ingres, Sa vie artistique au regard de son thème astrologique, paris, Mémoire de recherche, p16(sans date).

لكن من نظرة نقدية مغايرة، " يرى نقاد الثقافة الفرنسية، أنّ اللوحة كانت نزعة من أوغست الأوديبية 'L'oedipe D'ingres' المسكونة بالعُنّف المطلّق والرغبات المحرّمة، بقدر هُومِيرُوس من الأوديسة"[1]، كما أن اللوحة " رسمها دومينيك في أواخر عمره، حينما تزوج وهو السبعينيات من العمر، ومن خلال اللوحة ندرك أنّ فترة المراهقة طـالت به على نطاق واسع، طوال حياته، كما أنّها العمل الذي سوف يطارده طوال حياته، بدليل أنها رفّضت من طرف متحف اللوفر، مرتين"[2].

" اللوّحة في أصلها كانت في شكلها المربع، ثم أعيد رسمها واستحداثها بطلب من نابليون، فتحوّلت إلى شكل دائري، لتضفي الإثارة وكأن المتلقي يسترق النظر، وقد حدث هذا في ظلّ الإمبراطورية العثمانية، بمعنى محاولة استفزازية ضدّ التوسع العثماني في أوروبا"[3]، مما يؤكد " أنّها سلطة خطابية تحول النماذج الواقعية، إلى كائنات جديدة يلعب فيها الخيال دورا كبيرا، فتنفصل عن مرجعيتها الخارجية، ويتم مع الوجه الحسن والعجيزة الكثيبة، وتحويله لأساطير لها موقعها في التاريخ الذهني للمجتمع"[4]، فربط المتعة والشهوة بالنموذج الجمالي الذي يؤسس للحظة الجنسية المرتقبة ولو بعد حين، أو تدريجيًا على المستوى التخيلي، تتلاشى عندئذ غائية عنوان اللوحة مع مقصديّة النموذج الجمالي الخطابي، وتظهر بذلك بوادر خروج النص التشكيلي حول فن الجسد من الجمال الإبداعي إلى صناعة الثقافة الإيروتيكية، وإغراق السوق الفنية الأوربية بأنماط مشابهة، معلنة بداية الثقافة الاستهلاكية.

أ. تعقيب:

في الأخير يتبين لنا أن لوحات الجسد العاري كانت ترفض إلى وقت قريب مع القرن 18 و19، حتى من طرف أكاديمية الفنون، وإن تمت خارج هاته الحدود، فقد كان لها زبائن خارج إطارها الرسمي، أو خارج البلاد، ونعتقد حسب هذا التحليل، أن البدء من منظور حقوق التعبير للفنان الأوروبي بهذه المواضيع المحظورة، كانت مباحة ومسموحة، من على الأراضي التي عرفت الاستيطان والاستعمار فقط، والذي عرف بالفن الاستشراقي، فبداية تصدير مثل هاته اللوحات كانت انطلاق شهرتها، من بلاد المغرب العربي، كالجزائر، وبكل تأكيد يتحقق ذلك مع المقطع من الشعر و" الذي أطلقه غوتـه من عام 1819م في أشعاره، يقول في مطلعه :

1 Brice Poreau, héritage Culturel Grec Dans Les Œuvres D'Ingres: Une Application De La biométrique De Similarité, Université Claude Bernard-Lyon 1 Dép. De Biologie Humaine, 2009/2010 P 13

2 Jocelyne ANTOINE, Jean-Dominique Ingres, Sa vie artistique au regard de son thème astrologique, Mémoire de recherche, paris, p59 (sans date de publication).

3 - Jocelyne ANTOINE, Jean-Dominique Ingres, p.60

4 فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، لبنان، أفريقيا الشرق، مكتبة التنوير، بيروت، ص 90

الخراب يعم الشمال، والغرب، والجنوب هَوَتِ العروش، وسقطت الممالك
فامض إلى الشرق البعيد واستنشق الأنسام الطيّبة
إلى أصقاع الخمر والعشق والغناء ولتبعث هناك حياة جديدة"[1]

هي إشارة واضحة على الحالة السائدة، التي كان يعيشها الفنانين والشعراء بفرنسا، نتيجة الحظر والتضييق على الحريات، بما يؤكد لنا مرة أخرى على التساؤل الذي طرحناه في مقدمة الدراسة، مفاده بأن ظاهرة حرية التعبير عن الأشياء المحظورة والتابوهات، قد مر بها الوسط الفني الغربي ومتجذّرة في المجتمعات الغربية، وهي التي عانت من حرية التعبير، وليس المجتمعات العربية كما يزعم البعض.

ثم إن " الرهبان في بادئ الأمر، هم الذين أوكلت إليهم تزيين الكنائس وقد برعوا في مجال التصوير الذي يستوحي المواضيع من النصوص المكتوبة، عند تزيينهم الكتب والمنمنمات ونسخها وتجليدها فوق أسطح الجدران وعلى تصميمات الزجاج المعشق التي زخرفت بها حنايا الكنائس"[2]، أما تلك المنحوتات والتماثيل واللوحات التي ظهرت مع القرن الثامن والتاسع عشر، فإنها ارتبطت بقضية تطور الفن نتيجة تطور الإنسان فـ " تطور الفن كان نتيجة تطور آمال الإنسان ومطالبه الجديدة الذي حدّد واقع الفن، وكان أسبق من تطور تذوق الجمالي عند الجمهور ولهذا فإن الجمهور يقف في الكثير من الأحيان موقف المتبرم من إبداعات الفنانين، فحتى رائعة جيريكو الموسومة بطوف ميدوزا، لقيت سخط الناس ومقاطعتهم مما أثر على الفنان نفسه"[3].

كان مفهوم التطور ناتجًا عن نظريات ظهرت في القرن 18، الخاصة بالتقدم الإنساني، أي أنّ الاعتقاد بأنّ تاريخ الإنسان كان ارتقاء متدرجًا من الهمجية أو البؤس إلى نمط حياة أعلى وأفضل، عن طريق استخدام العقل والعلم، وكانت نظرية التطور في الفنّون، جزء من مبدأ تطور الإنسان الاجتماعي والثقافي، وقد تحقق ذلك من خلال ما نقله من تجارب و خبرة إلى الأجيال اللاحقة، " والفنّون ليست هبات خارقة تتسم بالإعجاز، من عند الآلهة ولا هي مستمدة من حياة صراع من أجل البقاء، بل أنّ الفنّون نمت عن طرائق ما قبل التاريخ القائمة على المنفعة إلى حدّ كبير، وإنّ لم تخلُ في بعض الأحيان من النواحي الجمالية نتيجة عملية التكيّف الاجتماعي، ومن الوسائل والغايات التي

1–زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، 1998، ص 192
2– محمد زينهم، صفحة نفسها.
3– المرجع نفسه، ص 241

اتسمت بدهاء وحذق وتعقيد[1]"، ومع العصر الحديث بدأ الاهتمام بتطور الفنّون و غيرها من نظريات تاريخ الثقافة.

برّر كذلك النقاد أن ذلك الجمهور في تلك الفترة كان بطيء التذوق، وبثقيل السمع، وكانت حجته انه لا يفهم ما يرسم، " ولهذا السبب لم يكتب للمدارس الفنية ابتداءً من القرن التاسع عشر، أن تدوم أكثر من جيل واحد على الأقل، وارتبط عمرها بعمر صاحبها، ويرجع ذلك إلى ارتباط الفن بالتجربة الفردية المستقلة، ومن الحرية الإبداعية التي لا حدّ لها، وأصبح الفنانين كوربيه ومانيه، يقدمون ما ترتضيه الطبقة البرجوازية الجديدة من الموضوعات التي ترضي غرورهم وتزين ثرواتهم، ومن المؤسف أن هذا الفهم مازال حجة أكثر المتذوقين، ومقياس المهارة والقوة لديهم، بل أصبح في ذلك الوقت الواقع الأكاديمي يتبع الفنانين الجدد، أما الواقعية الأكاديمية أصبحت أساسا لدى اكثر الاشتراكيين أو الملتزمـــين"[2].

6. دلالات توظيف الجسد العاري في فنون ما بعد الحداثة

واقعيًا اليوم، فّإن فن الجسد العاري، تأرجح تداوله في اللوحة التشكيلية بين لوحات الفنانون الجزائريون الهواة وبين المحترفون الذين عرفوا كيف يوظفونه، والحقيقة أنه هنا تكمن أواصر الاختلاف بين الأكاديمي الجامعي وبين الفنان الجزائري، الذي اختزل كل هاته الأشواط التي ذكرناها متأثر بالريادة ولغة العصر دون وعي لتأسيس أبجديات الجسد العاري للمرأة، ومتأثرا ومدركا فقط لنظرية الفن للفن، وهو ما لمسناه من خلال تجربتنا واحتكاكنا معهم.

هناك أيضا من الفنانين من يرفض، وينفي، كل القيم القديمة، الجمالية، والأخلاقية المتضمنة في الممارسة الفنية، مكرساً بذلك حالة الانحراف بالفن بأبعاده عن صيغه التقليدية والابتداء بقيم جديدة، تصطبغ بصبغة الفوضى، والعبثية، والانتقائية، والنسبية في ظل العولمة، وهيمنة المال، مما جعل " الصور هنا بصفتها بوتقة لتواصليات شتى، يتقاطع فيها الرمزي والأسطوري والحسّي والشبقي والمخيالي والماضي والآني، فضلا عن إتاحتها للأنا فرصة سائحة للانفتاح على الآخر والغيرية بمعناها الواسع والفسيح"[3].

1- توماس مونرو، مرجع سابق، ص 16.

2- المرجع نفسه، ص 241

3 -عبد الله زارو، الجاذبية الأزلية في تشكلات الصورة، ط1، دار الكتاب العلمية، بيروت، 2010، ص13.

فالثورة على كل القيم الاجتماعية والأخلاقية السائدة في أوروبا، كانت من منطلق أن العودة إلى التراث تكون بعقل نقدي متجذر، وتجاوز كل التقاليد المكبلّة واستلهام من العبثية والفوضوية لإنتاج أعمال فنية، فتحولت الفنون الجميلة بعد الحرب العالمية الثانية " إلى أشياء استثمارية مثلها مثل الذهب وسوق البورصة، تناهض التراث، وسيل من المذاهب المتناقضة: كجماعة الحمار الوحشي وجماعة الصفر وفن النزع وفن الفقير وفن الزبالة وجماعة الولد الديناري ..، واستبدلت القيم الثابتة بمفاهيم تفوح منها رائحة الاستهانة بالعقلية الإنسانية، تدنت إلى الإسفاف لإخفاء عملية النصب والاحتيال"[1].

تحول المبدع إلى مهرج، وتضافرت الجهود لتدمير العقل والإنسان والاستخفاف بحب الوطن والارتباط به، فحتى الجنون كان سّمة غالبة على فنون ما بعد الحداثة، وممارسة الفن من غير ذوي الاختصاص ومحاولة الحصول على التقدير والاحتفاء بأقرانهم من الفنانين، لاسيما مع تأثير نظرية الفن للفن فقد "جاءت فنون ما بعد الحداثة متضمّنة فن الجسد لتقلب مقولات فنون الحداثة وطروحاتها التي سعت إلى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية، وبالتلاعب وبلغة السوق والتجارة والسخرية، مما يجعل من فن الجسد يأخذ مسلكًا آخر بإدخال مواد غير مألوفة أو مقبولة في مجال الفن على وجه الخصوص"[2].

الفنان ستيلارك وتجربته مع التهجين في المجال الفني

فلا غرابة أن يتحول استعمال الجسد، مع مجموعة من الفنانين، من المسند التشكيلي إلى الاكتشاف الفني،" أمثال Wim Delvoye, ،Eduardo Kac ،Stelarc، في تجربة فنية مع الموت والحياة والجنس، والتهجين في الفنّ، لتغذية الخيال الفني ومعرفة حدود التفاعل بين الجسد والتكنولوجيا الحيوية، والبحث عن رؤية جديدة للفن، عبر إدخال أجسام وأعضاء في أجسادهم وربطها بآلات وأطراف اصطناعية، كعمل Stelarc في الرجل الإلكتروني cyborg'، و 'الأذن الثالثة كما هو في الصورة 47'"[3].

1 –مختار العطار، الفنون الجميلة ص 278 و279

2 –سهيل نجم عبد، الأبعاد الفكرية والجمالية لفنون ما بعد الحداثة :فن الجسد أنموذجا، مجلة بابل العلوم الإنسانية ، مجلد 20، العدد 2، العراق، 2012، ص 599.

[3] -Camille Prunet, le vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelle technologie ,thèse de doctorat esthétique et science de l'art, université de Sorbonne nouvelle-Paris3, 2014,p 360

ازدادت الأمور أكثر تعقيدا وخطورة، مع ظهور فروع الجسد العاري في لوحات واستعراضات فنية من نوع البورنوجرافيك والإيروتيك والإباحية المطلقة (نترفع عن عرضها)، وأيضا تحويل الجسد العاري إلى وسيلة احتجاج في المظاهرات ضدّ السلطة أو رفض الخضوع للرجل ونبذ العرف والتقاليد(صورة 48)، أو في تكوينات فنية مباشرة على الجسد وجعله مكونا تكميليا كإنتاج فني وجمالي معلنا خروجه من إطارا للوحة، ويصبح الجسد عبارة عن خامة، فاعلا ومتفاعلا في نفس الوقت، كونه أدقّ التعلّيلات على واقع الوسط الفني وعلاقته بما يهواه الجمهور في عالم الفنّ.

حينما يصبح الجسد العاري لافتةً احتجاج

بالرغم من توفر الحريات إلا أن بعض الفنانين ولافتقادهم للفضول الفكري والمهارات، سواء في عصر ما بعد الحداثة وحتى المعاصر، كما يقول 'جورج باتاي'، بأن الفن يستمد جذوره في الشهوانية، في ما يربط الجنس بقدرات اللاوعي، وقد برهن من خلال تاريخ الفن أن الغريزة الشهوانية هي حاضرة وراء الظواهر الفنية بشكل عام؛ بدءاً بإغراءات الجسد ومفاتن الشخصيات المصورة، إلى التساؤل عن الذات والنرجسية والهواميات الغريبة، والقلق والمخاوف والعلاقات الإنسانية بكل أشكالها.

7. توظيف الجسد العاري في التجربة الجمالية عند العرب

بقي الجسد العاري في الثقافة العربية مغيّبًا على مستوى الحضور وحبيس النصّ الفقهي من جهة ومن جهة أخرى حاضرًا فاقدًا لتوازنه بسبب فكر الآخر، المستلب الذي لا يناسب ثقافته من جهة أخرى، فلم يعد مرتعًا لحرية التفكير والتصوّر، إلا في السينما والنص التخيّلي العاطفي شعرا أو ارتباطاته الجنسية روائيًا أوفي المسرحية تلميحًا، وحصره في بعده الميتافيزيقية أو الوظيفية سلوكيًا، لذلك انتشلت التجربة العربية من الجسد العاري في الفن الاستشراقي جوانب الترنّح بين المقبول والممنوع، بين الذات والانسلاخ، ونظرا لتجربة الفنان العربي والجزائري على وجه الخصوص التي لا تتجاوز مائة سنة، بقي الجسد العاري في التجربة العربية يعتمد على الرمز والتجريد، أو تجارب شخصية عند الهواة الجزائريين، تمّ اختزاله في تشخيص عاري دون رسالة، فقط من باب الفضول، مثلما أكدوه لنا. أو بقي على حاله ضمن أسلوب تصغيري أو رمزي وتجريدي، كالذي ظهر عند محمد راسم وإسياخم ومحمد خدة وغيرهم، أين ارتبط بموضوع الثورة الجزائرية أو التعذيب والموت والحرمان والمعاناة، ومواضيع سوسيولوجية واجتماعية.

فمثلا في " لوحة 'إرث الشهيد' للفنانة الفلسطينية 'تمام الأكحل'(زوجة الفنان التشكيلي الفلسطيني إسماعيل شموط)، جاءت مكثّفةً بألوان درامية تعبر عن معانة الشعب الفلسطيني والنكبة التي يعيشها، واللوحة تخلو تمامًا من أي خلفية للمشهد الأوحد، حيث نشاهد طفلاً فلسطينيًا يحمل جسد الجُثة البيضاء لأبيه نقيّة طاهرة تعكس نقاء قلبه وجثمانه، وعارية كسلامة النيّة وطيبة الروح[1]، والطويلة والثقيلة للغاية، يرفعها على كتفيه الأيسر، ولم يستطع حملها دلالة على الحمل والعبء الذي ليس بمقدور الطفولة الفلسطينية أن تعيشه كباقي أطفال العالم، وهي التي تحمل جثمان وجثث بعضها البعض بدل أن تهز على كتفيها حمل محفظة العِلم كبقية طفولة العالم.

صورة 49: لوحة ارث الشهيد للفنانة الفلسطينية 'تمام الأكحل'
المصدر:
http://wwwfinearts.blogspot.com/2008/05/blog-post_29.html

برعت الفنانة في إيصال فكرة استبدال جثة الأب الشهيد بدل المحفظة، حافي القدمين دون مساعدة أحد في إشارة لتخلي الجميع عنه وعن قضيته، وهو " يرمق المتلقي بنظرة حزن ودمع سكبت على خديه القرح والحسرة، وكأنه يعزّي نفسه بذاته، وهو لا زال يحتضنه بملء ذراعيه، وكأنه يعرف أنه وداع بعناق أخير، على غير ما كان متعودًا عليه بعناق أبيه، و أن يبقى حاملاً ذكراه ولا ينسى الوطن، وهذا الجسد لن يستريح إلا حين يحضنه تراب الوطن، كما عبّرت عن حلم الانتقام ومشاعر الضحايا، وقبح إنسانية القاتل"[2].

1-بن عزة احمد، الموت والحياة ببين اللغة الفنية والمعرفة الفلسفية، (الموت والحياة عبر فنون العرض والفنون التشكيلية، كتاب جماعي)، تحرير ومراجعة: بدير محمد، مرجع سابق، ص 49

2- بن عزة احمد، الموت والحياة ببين اللغة الفنية والمعرفة الفلسفية، صفحة نفسها.

لوحة الفنان الجزائري محمد إسياخم، كان محور الجسد في لوحاته الفنية يكشف عن معاناة الشعب الجزائري مع الاستعمار في السجون والسعي نحو التحرر، ويكشف عن الجانب الاجتماعي للمرأة ومعاناتها، يجعل من حركة كفاحها التي تخوضها جزءا من حركة تحرر شعبها، ومحور الحياة، هو المحور الوطني الذي يكشف عن التشبث بالأرض والثورة والوطن والانتماء للأمة العربية، وبأن أرواح الجسد تسرح في الجنة يتبوؤون منها، المكان الذي يشاءون ويشتهون، فهنا " تولد من الموت حياة أخرى ويصبح غياب الشهداء موتين : موت للموت وموت للحياة، فالفنان يمجّد الموت باعتباره عرسا للشهيد وأهاليه وسبيـلا لاستعـادة الأرض وطـرد العـدو وتحقيق الذات"[1].صورة 50

بقي يرتبط الحديث عن رسم الجسد العاري بنوع من التوجسّ والخشية والتردد، في تجربة أخرى مع الفنان محمد خدة في لوحته الفنية 'Nu A La Harpe'، الذي جمع فيه صورة المرأة العارية ملتحمة مع آلة الهارب الموسيقية، التي تشبه آلة القانون، بحكم أن " غالبية محترفي عزف آلة الهارب في الأوركسترا كانوا من النساء، فقد كانت توظف في المعابد والاحتفالات مع الرقص"[2]، فحاول الفنان الجمع بين المرأة وهذه الآلة، التي تعبر في الثقافات القديمة بأنها آلة شاعرية ملائكية مرتبط بالوجود وقصص الحب، والقادرة على استحضار مشاعر مختلفة عند المتلقي كالسرور والدموع والنوم، والتناغم.

للفنان Nu à la harpe لوحة العارية على القيثارة
محمد خدة 39/29 سم عام 1953

صورة رقم 51
المصدر:-https://www.albayan.ae/five-senses/mirrors/2020-03-15-1.3803737

الناظر إلى اللوحة يجد أن الفن هو هذا الشيء المشترك الذي

1- رائد وليد جردات ، جدلية الحياة والموت في شعر محمود درويش، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 40، العدد 03، 2013، ص 754 بالتصرف.

2- علاء معين ناصر، نشأة وتطور آلة الهارب، مجلة أردنية للفنون، جامعة يرموك، الأردن، مجلد 6، ع 3، 2013، ص 418.

يجمع بين السنفونية والآلة والجسد " إنه الفن الذي يكشف عن ماهية العالم الدفينة ويفضح عن أعمق حكمة ممكنة بلغة لا يفهمها العقل، إنها اللوحة في صميمها، قصيدة لا صوتية، فيتوهم الناظر أنه إزاء سيمفونية من الأبيض والأسود أو من الأضواء والظلال، تفضح عن أعمق حكمة ممكنة، سواء أكُنْتَ إزاء قطعة من الرخام أم بإزاء صدر الحبيبة، فإن المهم أن تعرف كيف ترى بعين سبق لها اللمس، وكيف تلمس بيد تجيد النظر"[1].

غلب على اللوحة طابع الحزن في استعمال الألوان، ونرى ذلك في الخلفية الملونة وكأنها لم تكتمل بعد، نظرا للطخات اللونية المبعثرة والمتداخلة في حدود الأشكال، كما يظهر الفزع والخوف في تقاسيم وجه المرأة، ثُمّ إنّ الوضعية التي استلقت بها المرأة، تثير فينا تساؤل الدهشة والإحراج، فلا هي تعزف على الآلة ولا هي ممسكة بها في الوضعية الصحيحة، كما غلب على اللوحة الترميز التجريدي، حتى يتجاوز الفنان، الجدل القائم حول مسألة تحريم التصوير التشخيصي ويحفظ للوحة ماهيتها المجازية والتخيلية عند الجمهور، " فالعمل الفني يُلمِحُ أكثر مما يُصرِحُ، ويَسْنُدُ إلى المُشاهِد دور الإيضاح والكشف والتخيل والمشاركة في الفرجة إجمالاً"[2].

وهي لوحة جريئة في شكلها وعنوانها، إذ حاول من خلالها الفنان إحداث نفس جديد، وقطيعة مع الجيل الذي اقتصر على المنمنمات والخط والزخرفة والمناظر الطبيعية، وتجاهل البعد الاجتماعي ومآسي الشعب الجزائري، " مما يدل على أن الالتزام الأيديولوجي للفنان محمد خدّة، لم يكن لِيُحاصر رؤيته الفنية داخل أفق دوغمائي ضيق، إذ بهذا الصنيع، يفقِدُ الفنان قناع الصانع الكرنفالي، ويستعيدُ مظهره الإنساني والأخوي في أعين البشر"[3]، فاستقلال اللوحة بعُقَدِها ومآزقها ومتاهتها، في نظر الفنان، هي التي يقوم عليها العمل الفني، ويجعل تفردها وخصوصيتها تختلف من لوحة لأخرى، ولا يُعرَف لها حدًا منتهيًا من الرموز، وإنما الحفر الباطني الذي تمارسه على المتلقي والبحث في قراءة الأشكال، هو الذي يجعلها تستعيد ذاكرتها وقراءتها في الفكر التجريدي.

كلما تغيرت الثقافة كأسلوب للحياة تغير شكل التعبيرات الفنية ومضمونها وموضوعاتها الإبداعية، وكلما ظهر عمالقة في الرسم والتلوين والنحت، حاكوا الطبيعة، لتظهر روائع الإبداع الفني للتكيف مع التغيير، وليمتد شعاع اللوحة التشكيلية، عند الشعوب التي تكون مستعدّة لتقبل أساليب

1 –زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية : مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 208 و209، بالتصرف.

2– إنجاردن رومان، العمل الفني الأدبي، ترجمة أبو العيد دودو، جامعة الجزائر، منشورات مختبر الترجمة، والمصطلح ، 2007، ص 410.

3 –عَمَارة كحلي ، الالتزام الفني في كتابة خدة النقدية ، مجلة إنسانيات، الجزائر، ع 46، 2009، ص 150 و151.

مستحدثة وموضوعات جديدة، فتدفع الفنان إلى إعادة النظر ومراجعة كل شيء، " ومادام الفن مرتبطا بالثقافة وأحد مكوناتها فهو متعلق بكل خصوصياتها المختلفة عن الثقافات الأخرى، فالفن لا يكون فنّا بين جماعة لا تطلبه، ولا يخاطب وجدان شعبها ولا يثير القوى الروحية المرجوة، التي ساعدت الإنسان على اجتياز أكثر المراحل حرجًا في حياته قبل الأديان السماوية"[1]، فلم يصنع الفن من ثقافات تلفيقية انتقائية رخيصة بل أبدع فناني كل منطقة طرازا، أو فكرة تذوب فيها العناصر المستعارة.

بقيت خطابات الجسد في اللوحات التشكيلية عند العرب والمسلمين في طي العزوف، وهذه التجربة طبعا لم تكن عامة على كل الوطن العربي، كما لم تكن خاصة بشكل بارز، وإنما على حسب ردة فعل الروح العقائدي والديني، من مجتمع لآخر ومن منطقة لأخرى، لكنهم على الأقل حملوا شعار التحدث عن الجسد بإلحاح والتغني بجماله وذكائه، وإعادة إليه الاعتبار سواء في ثقافة الإنسان أوفي وجه ثقافة العصور الحديثة الاستهلاكية.

8. اللوحة التشكيلية بين أشكال السيّطرة لرجال الدّين والاستقلالية عند أعلام الفنّ

حّضت دراسة الأديان والمعتقدات، والكيفية التي تتكون التشكيلة الثقافية لشخصية الإنسان في المجتمع، ودور الفن في شرح المعتقدات الدينية باهتمام خاص لدى مختلف العلوم، وإن هذا الارتباط بين الفن والدين قَمينٌ بالتأمل، ثم إن علاقة رجال الدين بأعلام الفن، هي قضية الساعة، تأرجحت بين الائتلاف تارة وبالاختلاف غالبًا، وليس عجبًا أن نراهما يتناصبان على مطارحات كثيرة أهمها حدود حرية الفنان في اختيار موضوعه الجمالي عند ربطه بالحكم الأخلاقي، شريطة أن لا يكون الفيصل في تفسير نجاح العمل الفني أو فشله، وغيرها من الأحداث التي لا يلتقيان فيها إلاّ جفاءً وعداءً، بالرغم من أنهما كانا فيما مضى يفعلان الشيء ذاته.

وأمام هذا السياق دعانا حديث السّاعة إلى المساهمة في إعادة سبر المتداول منه والأقل تداولاً، وإبراز مدى صحّة الوعي عند كلا الفريقين، وبالتالي يتسنى لنا نحن كدارسين معرفة فتيل النزاع الفكري الإيديولوجي، الذي شبّ بينهما وشابت عليه عاداتهم منذ قرونً، ومحاولة تفكيك المأزق لإيجاد المخرج، فربما كلاهما ظلم الدين والفن معاً.

1- مختار العطار، الفنون الجميلة، مرجع سابق، ص160

أ. مسائل أولية

حينما نستخدم كلمة دين، تديّن أو مقدس فإنه يفترض التباين والتناقض في المجال الاجتماعي إذ يتحكم في جملة المناص الثقافية لحياة المجتمع، فهو ظاهرة فكرية اجتماعية رافقت الإنسان البشري منذ البداية في تكوين ماهيته، باعتباره إحساس بالاتصال بين العقل الإنساني وما ينجم عن ذلك من شعور في الوجدان بالغبطة والطمأنينة، وعليه " فالدين والتدين تشير إلى أي شيء جدير بالاحترام الضميري ويستحق السعي إليه، وإلى أي شكل من أشكال التقوى وإصلاح الديني، وتشير كلمة مقدس فضلاً عن معاني أخرى، إلى الاحترام أو الإجلال الممنوح للأشياء المقدّسة، وإلى الأشياء المكرسة لشخص ما، لمكان ما، لغرض ما، لعاطفة ما، وهَلّم جرًّا"[1].

فِحِين ظهرت المسألة الدينية عند 'إيميل دوركايم' مع بداية القرن التاسع عشر، خصوصًا مع صدور كتابه 'الأشكال الأولية للحياة الدينية'، الذي أعطى نكهة لدراسة الدين نكهة العلم، بأن الدّين يُشكّل الرّحم الذي وُلِدت منه الحضارة ويُعتبر الشّكل البارز للحياة الاجتماعية، فالدين "يتضمن في ذاته منذ البداية كل العناصر التي أدّت إلى انّبثاق مختلف تمظهرات الحياة الاجتماعية. إذ انحدر العلم والشعر من الأساطير والحكايات، وانحدرت الفنون التشكيلية من الزخارف الدينية وحفلات القداس، وخرج القانون والأخلاق من رحم الممارسة الطقوسية. فلا أحد يستطيع فهم تصورنا للعالم، وتصوراتنا الفلسفية للروح والخلود والحياة، إن لم يكن على دراية بالمعتقدات الدينية التي تمثل صورها الأولية"[2]، فالمعتقد الديني الحقيقي هو على الدّوام معتقد لجماعة معينة من البشر يقتصر عليها ويميزها عن باقي الجماعات، و" يمكننا القول بأن تاريخ الأديان من أكثرها بدائية إلى أكثرها ارتقاءً، عبارة عن تراكمات من تجليات الحقائق القُدسية، فليست ثمة انقطاع لاستمرار الظهورات الإلهية بدءًا من تجلي القدسي في شيء مـا، كالحجر أو شجر وانتهاءً بالتجلّي الأعلـى"[3].

أما في اللغة العربية فإن الدين يتداخل مع مفاهيم أخرى أهمها المِلّة والمذّهب وبصدد التفرقة بينهما يوضح الجرجاني قائلاً " الدين والمِلّة متّحدان بالذّات، ومخّتلفان بالاعتبار، فإن الشريعة من حيث إنها تُطاع، تسمى: دينًا، ومن حيث إنها تجمع تسمى ملّة، ومن حيث أنها يُرجع إليها تسمى مذهبًا.

1–وليام د. هارت، إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية للثقافة، ترجمة قصي أنور الذيبان، ط1، كلمة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2011، ص 26

2 Emile Durkheim(2001), Sociologist and Philosopher (Critical Studies in the Humanities), Dominique La Capra , Aurora, Colorado: The Davies Group, Second Ed

3– فراس السواح، دين الإنسان: بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، منشورات علاء الدين، سوريا،1994، ص 28

وقيل: الفرق بين الدّين والملّة، والمذّهب: أن الدّين منسوب إلى الله تعالى، والملّة منسوبة إلى الرسول، والمذهب منسوب للمجتهد"[1]

إن تعريف الدين الذي اشتهر به عند علماء المسلمين، هو وضع إلهي يرشد إلى الحق في المعتقدات وإلى الخير في السلوك والمعاملات، " فالتعريف الإسلامي، يصرح بأن الدين وضع إلهي وليس من إيحاء النفس أو تخيل العقل أو تنظيم الإنسان، فالله سبحانه وتعالى أنزل الدين الحنيف وأوحى (إلى آدم وحواء، ثم إلى أنبيائه ورسله)، بمبادئه وتعاليمه، وأنه عقيدة وشريعة، ويُراد به النظام الكامل الذي يذّعن فيه المرء لسلطةٍ عليا، ثم يقبل إطّاعته وإتّباعه ويتقيد بحدوده وقواعده وقوانينه"[2].

ب. أسباب المواجهة

انطلاقا من التراكمات لبعض المعتقدات والتقاليد والمقدس والمدنس والتحريم الديني، يحاول المبدع الفنان/الأديب، أن يتبناها في مواضيعه الفنية، باعتبارها مجالات تثير في نفس المتلقي الفضول، وتغري المنتجين الفنيين، بغض النظر عن مدى كونها مبرّرة أو حتى متناسقة مع القوانين والشرائع والأخلاق، وعلى هذا النحو تبدأ العلاقة المعقّدة بين أعلام الفن ورجال الدين. وفي محكّ المقارنة والتحليل وجدنا أن مكامن الاختلاف تنطلق من كون " الأديان تبحث عن الحقيقة والفن يبحث عن الجمال، وفرق بين الحقيقة التي تتقيد بها حقيقةً، وبين الجمال الذي لا يتقيد بشيء، لأنه هائم طليق يسبح في عالم الخيال، ثم هناك الناحية الخُلُقية، فالأديان تحرص على الأخلاق، والفن يكره القيود كلها بما فيها قيود الأخلاق"[3].

" لكن فارق التضايف في وصف الأخلاق وتميزها انقسم فيه المسلمون إلى اتجاهين لا يقل أحدهما خطورة عن الآخر وكلاهما قد ظلما الأخلاق والدين معًا: اتجاه يتمسك بتراث السّلف الصالح بحذافيره، ويرى أن العِلم كلّ العلم لدى السّلف، مُتوهِمًا أن شرّط العلم والمعرفة هو الوقوف بأكبر قدر ممكن على الدقائق والطرائق العلمية لكلمات القُدماء، ذاهبًا إلى أنّ التجدّيد من البدع العلمية"[4] بالمقابل هناك " اتّجاه آخر ارتمى بكامله في أحضان الحدّاثة وراح يدور في مسارب العصر من دون أن يكلف نفسه عناء النظر إلى التراث، وبأن الاهتمام بالماضي العلمي وآراء الأولين والمؤسسين للعلوم هو من

1- الجرجاني السيد الشريف، التعريفات، مؤسسة الحسني، الدار البيضاء المغرب، ط1، (2006)، ص 99

2محمد الزحيلي، وظيفة الدين في الحياة وحاجة الناس إليه، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية،1991، ص20 و21

3- محمد قطب(1983)، منهاج الفن الإسلامي، الطبعة الشرعية السادسة، دار الشروق، القاهرة، ص 05

4- محمد تقي إسلامي ومجموعة من المؤلفين(2012)، المدارس الأخلاقية في الفكر الإسلامي، تعريب عبد الحسن بهبهاني بور، ط01، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، لبنان، ص 13 و 14

الرّجعية، ظانّين أن الحقّيقة تكمن في التجديد وطرح الآراء الحديثة المبتكرة"[1]، " فوضعوا أخلاقًا دهرية أنزلوها رتبة الدين، فتعثروا في استيعاب مضامين ما يقلدون، ومن ثم يغالون في تصديق ما يتّبعون، لحدّ صفة الإعجاز والتقديس، فأحدهما مبتلى بالقّصور الفكري وعقدة الحقّارة، والثاني يعاني من الخّيلاء والغّرور العلمي، مع أن الأحكام الأخلاقية في القرآن الكريم ليست معلقة على الجزاء الأخروي وحده، ولا هي أوامر مطلقة لا تقبل التعقل والفهم، بل تستند لبراهين عقلية ولمقاصد إنسانية، وتراعي الأحوال الواقعية للإنسان، وتُعالج سلوكه عبر منّهجية تّربوية مّرنة ومُتدرّجة"[2] .

إن فهم الفن في الإسلام لدى رجال الدين والتربية والتنشئة الإسلامية، نجد تعريفه مثلا عند الدكتور ' صالح أحمد الشامي'، ينطلق من صياغة الفن على مقاس فقهي إسلامي، القادر على قولبة ذهن المعلم والمتعلم وفق توجه الشريعة والتربية الإسلامية، إذ يرى أن "الفن لا مجال فيه للباطل من الوثنيات والخرافات والأوهام والأساطير، وهو من مجال التحسينات، وهو يأتي بعد الضروريات وبعد الحاجيات..، ثم إن الفن في التصور الإسلامي وسيلة ولا غاية، فليس الفن للفن، وإنما الفن لخدمة الحق والفضيلة والعدالة وفي سبيل الخير، وهو فَوْقَ العبث فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون للعبث، الذي لا طائل تحته"[3] .

أمام هذا الطرح بخصوص التفاضل العلمي بين الفن والعلوم الأخرى، الذي طرحه صالح أحمد الشامي، أو عند غيره ممن يرون أن من يدرس العلوم الدينية والفقهية أقرب للجزاء الدنيوي والأخروي، وربما أنهم يدخلون إلى الجنة قبل غيرهم، يردّ 'جيل دولوز' قائلاً " بين الفنّ و العلم والفلسفة، لا فضل لأحد هذه المجالات على الآخرين، فَكُلّها إشتغالات خلاّقة، ويتضح عندئذ أنّ مقياس الإبداع، يمثل أداة جيدة صالحة للتنبؤ بالإبداع، سواء في مجال الفنّ أو الأدب أو العلم، بشكل أفضل بكثير من الوسائل الأخرى، التي تستخدم للتنبؤ بالإبداع في هذه المجالات وهذا يَرجَعُ لأنّه بُنِيَ بطريقة عَمليّة تجريبية تعتمد على التمييز بين الفنّانين وغير الفنانين، وهذا ما أتاح له الوصول إلى درجة كبيرة من الصّدق العلمي، أثناء استعمال الفنّ لدراسة الصفات الشخصية للمبدعين"[4] .

---

1 –محمد تقي إسلامي ومجموعة من المؤلفين(2012)، المدارس الأخلاقية في الفكر الإسلامي، تعريب عبد الحسن بهبهاني بور، ط01، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، لبنان، ص 13 و 14

2 –السيد ولد أبّاه(2014)، الدين والسياسة والأخلاق: مباحث فلسفية في السياقين الإسلامي والغربي، ط01، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، كانون الثاني، ص 160

3 – صالح أحمد الشامي، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام: الطبيعة، الإنسان، الفن، ط01، المكتب الإسلامي، بيروت، 1988، ص 213 و 215 و215

4– حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، الكويت: عالم المعرفة، ط01، 1979، ص 196

على هذه المعايير والحدود الوضعية للفن، وتحديد مكانة ذات أساس تفاضل علمي مع علوم أخرى، أو بأن الفن ليس من ضروريات المجتمع، زيادة على إقصاء مرجعيات ومصادر الفنان (كالأساطير، والإلياذة، والثقافة الشعبية...)، وهي الارتكاز التي يستلهم منها الفنان إبداعاته، يعتبرها الفنانين أسباب متنكّرة وإجّحاف في حق قيم الجمال، لا يختلف عن طغيان الكنيسة والتدخل السافر الذي مارسته في مجالات الفنانين في العصور الوسطى الأوروبية كالمسيحية، باعتباره الحدث الذي قّصَمَ عُرى الصّلة الحميمة بين الفن والدين على مدى خمس قرون" إذ شهدت انقسامًا حول الموقف من الفنّ باتجاهين : اتجاه الأكثر تزمتًا وقطيعة مع الفن، من حيث رفضه للطبيعة الجمالية الفنية لدرجة رفض حق الفن من البقاء والوجود، والاتجاه الثاني الذي يرى ضرورة التعايش مع الفن، بل اتخاذه سلاحًا مهمًا في تثبيت دعائم المسيحية وأركانه، والإجماع يكاد يتحقق اليوم من قبل اللاهوتيين المسيحيين على ضرورة إخضاع الفنانين لمتطلبات الكنيسة، وتحويل الإبداعات الفنية إلى أداة مساعدة، لسيطرة الكنيسة وتوطيد السلطة الدينية والزمنية لها"[1] .

لأن الحقيقة تكبّد البحث عناء الرحلة، وجدنا أن أشكال السيطرة عند العرب المسلمين، كانت هي الأخرى حافلة بمشاهد أكثر مأساة ودموية، وصلت إلى حدّ الإعدام، والتاريخ الإسلامي ليس بمنأى عن جرائم الكنيسة، التي اقترفها أسلافنا ضدّ العلماء والفلاسفة وأدباء السخرية على مرّ التاريخ، يتذرّعون بحجج الزنّدقة لتبرير القتل، وهي في الحقيقة كانت إما خروج المحكوم عن الحاكم ومخالفته الرأي، أو من باب أدب وشعر السخرية(الكاريكاتور حاليا)، فقد تداول على أحمد بن حنبل ثلاثة خلفاء من المسلمين يسلطون عليه أشدّ العذاب من شرق الأرض إلى غربها، وقد صُلب الحلاّج وقطّعت أطرافه من خِلاف وفُصِل رأس الخُزاعي عن جسده، وقُتل ابن المقفّع قتلةً لم يقتل بها أحد من قبله ولا من بعده في تاريخ البشرية، إذ قُطّعت أجسامه إرباً إربًا ثم رُميت إلى النّار تشوى قطعة بقطعة أمام أعينه، فقط لأنه سخر من أنف مولاه، ورد عليه ردًا أفحمه أمام الملأ، وكذلك اتّهم بشار بن برّد بتهمة الزنّدقة، ومن الاطلاع على ظاهرة حرق الكتب عبر التاريخ، سوف تتضح لنا بعض الأسباب الأخرى التي لا تسمح الدراسة بعرضها.

إن كان هذا حال المسلمين، فإن رجال الكنيسة وموقفهم من الفنانين، فقد حكموا على ' إل غريكو Le Greco 1945-1614' الإغريقي، بدعوى تشويه الملائكة إذ أطالَ أجنحتها في لوحاته أكثر مما يسمح به اللاهوتيين، وكذلك الفنان باولو كالياري Paolo Caliari المدعو فيرونيز Véronèse، لأنه صوّر أشخاصا يرتدون ثيابًا مزركشة لامعة خالية من الميل إلى الشفقة الدينية في لوحته 'العشاء

1 –بشير خلف، الفنون في حياتنا: دراسة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص 43

السري عند ليفي'، إذ بعد الانتهاء منها تم استدعاءه للاستجواب في محاكم التفتيش المقدسة للسبب ذاته، بسبب تصويره المسيح جالساً مع جُباة من رجال الضرائب، يكتنفه جنود سكارى وسودٌ وأقزام ومجانين والحراس والأرستقراطيين والكلاب، التي لم تتوافق مع رغبة رجال الكنيسة، فمُنح فترة لإعادة رسم اللوحة، وأعاد تسميتها 'العيد/وليمة في بيت ليفي'The Feast in the House of Levi' •، والأمثلة كثيرة، لمن أراد الاستفاضة، فكتب التاريخ مليئة بذلك .

صورة 52: لوحة باولو كالياري Paolo Caliari المدعو فيرونيز Véronèse.

المصدر : https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi.jpg

حسبنا القول والإقرار بأنّه " كان للفنانين العرب محاصرة دينية لحريتهم، وهناك محاصرة استعمارية، وهناك محاصرة ديكتاتورية ناجمة عن طبيعة الحكم في بعض الأنظمة، وهناك أيضًا محاصرة اجتماعية بأثر من الأعراف والتقاليد السائدة وشيوع الأمية، وانصراف أكثرية الشعب العربي للحصول على لقمة العيش، وأيضًا ممن لا يرون في الفنون قاطبة إلا ضروباً من الترف الذي لا سبيل لهم إليه، إلا في أشكاله البدائية والشعبية، المؤثرة بمستواهم الثقافي الضيق، وضمن قدرتهم على تقبله والانفعال به وبأثر من عوامل متوارثة"[1]،

ج. ازدواجية قراءة الخطاب التشكيلي

إذا ما كانت قراءتنا للوحات التشكيلية الجزائرية تنطلق من تفكيك النص بوعي متزامن والذي يفرض علينا ازدواجية الخطاب، سوف يتيح لنا قراءة ما هو مسكوت عنه، بمعنى إشكالية مضاعفة

• أنظر لوحة فيرونيز على الرابط التالي :https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi.jpg

1- بلند الحيدري، الإبداع وحرية الفنان العربي، الملتقى الثاني للإبداع العربي، مجلة الآداب، المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات، برامكة، دمشق، ع 10، أكتوبر، 37، 1989، ص 38

متعدّدة، وبهذا المعنى " نفهم مقولة Althusser ألتوسير•: لا توجد قراءة بريئة لأننا كلنا مذنبون في القراءة، وسوء القراءة أي عدم براءتها نفهمه بالمفهوم التأويلي الإيجابي الذي يعني استحالة وجود قراءة بريئة منزّهة عن سياسات التأويل ومصالحه الدنيوية، وبالتالي استحالة وجود قراءة أحادية تدّعي نزاهة الحقيقية، متعالية على شروط سياقها المعرفية والثقافية والاجتماعية وغير ملوثة"[1].

ومن هنا نستنتج أيضاً أن فضاء القراءة تعدُدّي يتنوع باختلاف الأطر والمرجعيات الثقافية، " فبوسعنا قراءة أي مجتمع في ثقافته في ممنوعه والمسموح به في حق الجسد المدوّن رسمًـا، بوسعنا مكاشفة البعد الثقافي للوحات المختلفة لأجساد عارية أو شبه عارية لفنانين مختلفين، كما في حال كوربجيو في لوحته جوبيتير وأنيتوبي، ولوكاس في فينوس، وكيوبيد وجورجونه في فينوس النائمة، وروبنز في فرسافيا، وريبيرا في القديسة إينيسا، ورامبراندت في ضرب المسيح بالسوط وتعذيبيه...الخ"[2]، و " هذا ما نشاهده عربيًا وحديثا عند فنانين عرب كما في لوحات مختلفة لأبي راشد ومارون الحكيم، وفي تلك الأغلفة التي لا تخفي حركية الجسدي المثيرة فيها بوصفها فاعلا معرفيا و موتـيفاً قيميًا ناهضاً، وذا دلالة لدواوين شعرية وكتب بحثية، أو لصور مرسومة تتوافق مع المدون قصصياً أو روائيا"[3].

إذن فكل قراءة متورطة مع قناعات أعرض وأعمق عن طبيعة الأفراد والمجتمعات الإنسانية وإشكالات سلطة الخطاب وتأويلات التاريخ الماضي وتحولات الحاضر وآمال المستقبل، " فالتعدد الذي قدّر كل قراءة خلاّقة ليست مسألة فوضى أو نزوة ذات قراءة عصابية مهوسة تتلذذ بحسب رولان بارت، عند تفكيك علامات النص بحافز المتعة، بل إن هذا التعدد هو إشكالية إيـبستميولوجية جدّية، فهو ضرورة نصية ومعرفية مبرّرة بمبدأ احتمال صدق أو زيف النص، ومبدأ الدينامية يجعل القراءة قابلة للتعديل، وأن تتفق أو تختلف مع النصوص النقدية الأخرى، ومبدأ النسبية الذي لا يُقّر بوجود استراتيجية واحدة للقراءة أو وجود قارئ واحد أو سياق ثابت"[4].

• لويس ألتوسر Louis Althusser فيلسوف فرنسي معاصر، ولد في بلدة بير مراد رايس بالجزائر. تابع دراسته في فرنسا حتى نال شهادة في الفلسفة سنة 1948، وما لبث أن أصبح منذئذ معيداً في المعهد العالي للمعلمين. انضم في السنة ذاتها إلى الحزب الشيوعي وأصبح عضواً فيه

1 – بوعزة محمد، تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، قطر، الطبعة الاولى ، بيروت ، مايو 2018، ص 17

2– إبراهيم محمود، الشبق المحرم: أنطولوجيا النصوص الممنوعة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 2002، ص 226.

3 –إبراهيم محمود، مرجع نفسه، صفحة نفسها.

4 –بوعزة محمد، مرجع سابق، ص 19

من الطبيعي أن للفنانين أيضاً خُزعّبلات وثُرُهات يخرج بها الفنان عن دائرة حسّه وشهوده وعن جميع مداركه ووجوده، تبرّر سبب تلك السِّهام التي صوّبتها الحركات الدينية نحو أهل الفن على الرغم ما بها من قسّوة، وما هو إلا تقريب المتباعد الذي لا يرى إلا منقطعاً عن الآخر، ليكشف حقيقة التعامل بمكّياليّن، واعتبار تلك القسوة سوى ردّ فعل طبيعي تجاه مبالغاتهم في العمل الإبداعي.

حينما تسرّبت في غفّلة منّا لوحات تشكيلية أو بأي خامة فنية، فإنّها تستشعر دبيب المتلقي التائه لتسترعيه باهتمامات الاختلاقات الطوباوية، أو تمرير بعض المقاطع السينمائية لعلاقات جنسية، أو التحيّز في الصورة أو الإساءة إلى الأنبياء والقديسين بدعوى النقد وحرية التعبير، إذ كثيرًا ما انصبّت أساسًا على ترويض الجمهور في تقبل الإباحية في أبشع صورها، ليَأْلَفَ الجمهور القُبحّ والانفلات وفقدان القيم في مختلف الأعمال الفنية، ثم ينصهر فيها المختلف مع المؤتلف، محددين لأنفسهم غايات جمالية تظل في برج عاجّ، وفق عقيدة وجماعة من المختارين والنخّبة، وما أكثرهم الذين انساقوا ليغوصوا في تيارات غامضة، لجعل مجال الفن من أكبر مجالات المضاربة في الابتداع بدل الإبداع، أين أصبح الفنان بلا محتوى أو كما أسّماها الفيلسوف المعاصر الإيطالي 'جورجيو أغامبين 1942'، تطور من خلال القوى التي تجمعها المصالح والهدف الواحد، والنكوص نحو مستويات النفس العتيقة، فتضمرّ وظيفة الفن في الهرم الاجتماعي والوظيفة الإنتاجية للفنان.

أمام تحدّيات هذا السيّاق، لم يبق إلا توثيق الشهادة التي مفادها " إذا كان الرسام أو الروائي يرفض أن يصبح بدوره مجرد دعّامة، فعليهما أن يرفُضا استعمالهما بوصفهما علاج لهذه الاستعمالات، عليهما أن يتساءلا عن قواعد فن الرسم أو السردي كما تعلماها من أسلافهم، وعندئذ سيظهر لهما على أنهما كانا بمثابة وسائل للخدّاع أو الإغوّاء والاطمئنان، التي منعتهما أن يكونا حقيقيين"[1]، ولم يتمكنوا في ضوء الثقافة السائدة من مقاومة استلاب جمال ثقافي صنعته ظروف وثقافة بيئة أخرى، يجري الآن تثبيتها في المصطلح الفني والأدبي والاجتماعي وتوطيدها ثقافيًا بحجّة أنه عملاً أدبيً أو فني معاصر، بدرجة لم يتم فيها إتقان معايير القيم والسلوك، لاسيما وأن " أولئك اللذين يرفضون إعادة فحص أو مراجعة قواعد الفن، في الحقيقة يصنعون مجداً في التقليد الجماهيري عبر الربط بواسطة قواعد جديدة، بين رغبة مُرّضية مستوطنة بالواقع مع أشياء ووضعيات قادرة على أن ترضيها، فالبورنوغرافيا والفيلم هي استخدام الصورة لهذه الغاية، فتصبح نموذجاً عامًا بالنسبة إلى

1- جان فرانسوا ليوتار(2016)، في معنى ما بعد الحداثة : نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة السعيد لبيب،ط01، المركز الثقافي العربي، ص 43 و 44

فنون الصورة والسرد، اللذين لم يرفعا تحديًا ضدّ وسائل الاتصال الجماهيري"[1]، وكان ذلك إيذانًا بطمس الفنان عن تحقيق مظاهر ثقافية، تُكَمِل ما كانت تتجه إليه من قبل، نحو الأشياء الأكثر إغراءً وإغواءً والأبعد احتمالاً هي الأكثر تأثيراً وإقناعاً.

هي صيرورة ثابتة لإفلاس مِهنّة الفنان والأديب معًا، ناهيك عن القحّة التي وصلت بمعي بعض النُقاد في تمجيد الفراغ المتدني للأعمال الفنية، وكان الأجدر بهم عدم المبالغة في مثل هذا المحاباة والتنميق، أو على الأقل بعدم الوقوف موقف الريّبة والحيّادية وِفق ما تُمليه عليهم ضمائرهم، بأن يتعاطوا مع العمل الفني/الأدبي، بنقد هؤلاء الفنانين/الأدباء، وفق معايير النقد الأدبي والذي يراعى فيه على أدنى تقدير الصدق الفني، إنّ هم تحرّجوا من الصدق الأخلاقي.

أما الأيقونات والمقاطع في اللوحات التشكيلية ولو كانت بعيدة عن التفسير الإباحي كتماثيل الحضارات السابقة، التي تعتبرها بعض القراءات مبعثا للإثارة الجنسية، تثير الذكور والإناث جنسيًا، خاصة الوجه والصدر والفخذين، حتى لو كانت منحوتة في الصخّر، يفسرها محمد عزيز بالقول أنها مبالغ فيها، " فإذا كان المتأمل للعمل الفني شخصًا غير عالم بأمور الفنّ ورأى صورة امرأة عاريةً فهو يذهب إلى ما يتمثل في اللوحة والصورة أو التمثال، ويُقَـيِمُ الصورة في وجه الملذّات الجنّسية فحسب، الذي يمتلأ به خياله، أما التذوق الحقيقي للفن فهو على العكس تمامًا، إذ ينظر إليها من ناحية بنائيتها وخطوطها وألوانها دون أن يتطرق خياله إلى رغباته الجنسية"[2] .

لولا الاكتشافات الفنية والأثرية للحضارات القديمة عن أنماط التعبير المختلفة، لما أدركنا من خلاله المعتقدات وديانات الشعوب والأمم، بل إن غياب الفن في مجتمع ما، يصبح أقل فاعلية على المسرح الحياتي مكتفيًا بالتأمل والملاحظة، وبسياقات لا تمتلك الرحّابة وتقبل الآخر " وهذا ما يحدث عندما يتبع المرء طريقًا لا يريم عنه مدى عصور، إننا مخلوقات مركبة مصنوعة من نفس وجسد وعقل وروح، وعندما يرتكز اهتمام الناس في شيء ويهملون الأشياء الأخرى، فإن الكائنات البشرية التالية تتطور تطورًا جزئيا، فتعمى عيونها عن نصف ما تقدمه الحياة ومعظم ما يحويه العالم "[3].

تشرح الأستاذة 'نهاد صليحة' أمرا في غاية الأهمية عن ثقافة الفن لدى الآخر، أثناء تجربة تنوير وعي الجمهور، التي تستهدف في أضعف حالاتها خروجًا مؤقتًا عن حدود الواقع، فبمجرد "

1 – جان فرانسوا ليوتار(2016)، المرجع نفسه، ص 44

2–محمد عزيز نظمي سالم(1995)، الفن بين الدين والأخلاق، ج01، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، ص 22

3– إديث هملتون(1997)، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، ص 25

ولادة ظاهرة مسرحية، التي تبدأ في مشاغبة النظام وتحدّيه، يبدأ عندها النظام في مقاومتها ومحاولة تكبيلها وتقليم أظافرها، أو قد يرى في صالحه استئناسها وتبنيها لتدعيمه، وهو يستخدم في ذلك إغراءات عدّة، ليس أقلّها شأناً عبارة: المسرح المحترم، أي الذي يحترمه الوُجهاء وأصحاب الهيمنة لأنه يحترمهم ولا يمسّ مصالحهم"[1]، وتضيف 'صليحة نهاد' في موضع آخر بأنه " حتى الكوميديا الإباحية التي تناولت في صورة النص الدّرامي بإنجلترا، كانت في الحقيقة فضّح تلك الشخصيات البطولية التي كانت تتشدّق بالمثل العليا، وهي في حقيقة الأمر حاولت إخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة، فقدمت لنا الكوميديا الدّرامية تعليقًا ساخرًا لاذّعًا على زّيف أصحابها"[2].(عند المجتمعات العربية فلا مجال لإسقاط ثقافة هذا النمط من الفن على الركح المسرحي، قدمنا المثال والتوضيح حتى يفهم المعنى من ذلك فقط.) ففي المجال العربي والجزائري نكتفي مثلما ورد ذلك في الفصل الأول على لسان الأستاذة الجزائرية 'جميلة زقاي'، حول مسألة توظيف الملابس الداخلية في المسارح العربية أو الجزائرية، بأن كانت لها رسالة مشفرة مفادها سلبية الدول الضعيفة وعُرِيّها أمام القوى العظمى، تستدعي الخبرة والحذاقة في طريقة توظيف أو عرض مثل هاته اللقطات على جمهورنا لأنها ليست بسهلة.

د. الاستنتاج

بهذه المساءلة الخاصة الممتدة إلى نواحي أخرى، ظلّت الحرية غير متاحة للفنانين التي مُنعوا منها، كما أن أشكال سيطرة رجال الدين بقت كتوجه ظهر يغدهم فيها عن الصواب، أدى إلى فهم خاطئ ومخالفة المراد من الفن والدين، فكلاهما في تناول الموضوع من جانب ضيق، وهو نزاع تَمَسّكَ به كل طرف على أن فهم الحق في صحّة ما يراه، وهو الحق الذي كفل لكل منهما من بسط النموذج الأوحد وإرغام الإنسانية كقطيع يحتاج لراعٍ وعصا يقودها بفكره، فذاك زاهد في حق هذا وهذا فيه أزهد منه فيه، فانطلقا الاثنين من أُفُقٍ ضيّق أو قصر للنظر، وهو " فهم ضيق للدين والفن على سواء، إذ أن الدين يلتقي في حقيقة النفس بالفن، مع أن كلاهما انطلاقا من عالم الضرورة، فكلاهما شوق مجنّح لعالم الكمال وكلاهما ثورة على آليات الحياة"[3]، فَظَلَمَا معهما جمهور التلقي، بجعجعة دون طحين، لا هو إلى التقدمية بقريب ولا هو إلى الرجعية ببعيد، فإما تطرف أو مغالاة.

حيثما تفشل المجتمعات النامية في حلّ مشاكلها بالطرق التي تكفل للجميع حرية الرأي والاختلاف، إلاّ وتلجأ تلقائيًا إلى الدّين مستخدمة إياه كأيديولوجيا وذريعة للمقاومة والصراع، كما قد

1- نهاد صليحة، الحرية والمسرح، الإبداع وحرية الفنان العربي، الملتقى الثاني للإبداع العربي، مجلة الآداب، المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات، دمشق، ع 10، أكتوبر، 37، 1989، ص 25.

2- نهاد صليحة، الحرية والمسرح، الإبداع وحرية الفنان العربي، نفسه، ص 23.

3 -محمد قطب(1983)، منهاج الفن الإسلامي، الطبعة الشرعية السادسة، دار الشروق، القاهرة، ص 05

يبالغ الطرف الثاني في إكساب الفن قدُسية وأهمية كبيرة، فيغامر بالقول أن الفن يستطيع تغيير مجرى التاريخ وجغرافية الكون، وبالتالي محاولة الذهاب بعيدًا في تبني فكرة استقلالية الفن وانفصاله التام عن الحياة، وهو أمر يُدحض أمام أمر الواقع ويكّذبه التاريخ، فليس هناك ثمة ظاهرة قائمة بذاتها لها وجودها الخاص بها واكتفائها الخاص بها، لا تتأثر بغيرها من الظواهر.

كلما تبنى أحد الأطراف التشبث والتعصب لفكرته وجدها في ضدّه لا في نفسه، إذ مما لا شك فيه، أن لكلاهما شّطحات أو هفوات ومطبات وقد يتّسمان بالصواب أو الخطأ في ظل بعض الشروط والظروف والنوع والقياس، وكلاهما يوظف خطابًا على المقاس، تارة باسم حرية التعبير الفني، وتارة باسم الالتزام والدين من أجل التعبئة وإثارة الجماهير.

مهما غلبت إحدى القراءات على الخطاب السائد لأحدهما، فإننا حرصنا عليه بإضاءة أطرافهما المغيّبة وثناياهما المعتّمة التي لا يمكن تجاهلها أو تطبيعها أو تزيينها، وذلك بتبيان مركزية رجال الدين وأعلام الفن، لأنها مركز الحدود الفاصلة بين حرية التعبير الفني والالتزام في اللوحة التشكيلية، فبينهما انطلق ديدن الصراع وهو: حضور أو غياب الأخلاق كمصدر حكم على الأعمال الفنية.

من المؤكد أن تتلاشى الأفكار الجامدة والمتزمتة للمتعصبين اتجاه الفن، ومن اليقين أيضاً أن تتهاوى الأفكار التي راهنت على الحرية المطلقة، وإن أدلجة الفن سواء أكان تسيسًا من سلطة الدولة أو من خلال تأثير عقيدة كهنوتية تعتبر مرفوضة، فللفنان حرية ترتيب هذه المواضيع حسب أولوياتها الزمنية أو طبيعة منتظرات الجمهور، كما ليس مشروطاً أن يكون الفن خادمًا للأخلاق وأن يتخذ منه الوعظ الإرشادي، فهناك أيضًا القراءات الضيقة للعمل الفني، إذا لم نوفر لها أساس موضوعي لقراء الأعمال الفنية وتحليلها تحليلاً فنياً ونقدها فنيا، كما أن الأمثلة كثيرة وموجود في الحياة نستحيل معها عندئذ ربط الفن بالمنفعة دائماً، كأن نقصي من الفن تصوير الشرّ مثلاً، أو تحريم تصوير شيء غير نافع.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لبعض النماذج

- لوحة محمد راسم 'نساء من على الشلال'، Femmes à la cascade.
- لوحة 'سوق العبيد' للفنان أوتو بيلني Otto PILNY.
- تحليل لوحات الفنان إيتيان ديني:

✓ 'استجمام بنات الجن، ضوء القمر ' Le bain des filles du Djenn's, clair de lune

✓ لوحة ' إمام يؤم المصلين (التحية) Imam présidant la prière '

توطئة : إن تحليل اللوحات تعني دراسة أساليب التواصل والأساليب المستخدمة للتأثير على المتلقي، ولذلك كان التواصل موضوع السيمياء، وهو ما ينطبق على الصورة كواقع سيميائي غير لساني، فمثلا الضحك والبكاء واللباس وحركات الجسد وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية، كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا، وبالتالي فكل تعبير وكل لغة تحتاج إلى الكشف عن قواعد التي تتحكم في إنتاج المعاني، وقد أوضح رولان بارث، أن كل النظم الرمزية أياً كان جوهرها أو مضمونها أو الصور والإشارات والرموز التي تجدها في الأساطير والأصوات النغمية والعروض، نعتبرها جميعا لغات أو على الأقل نظاماً للمعنى، وعليه " جاء تحول المنهج السيميولوجي كأداة ناجعة للكشف عن دلالات الصورة، لأن السيميولوجيا جاءت لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ، كما أن مجمل الدلالات التي تثيرها الرسالة البصرية ليست وليدة مادة تضمينية دالة ومعان مثبتة في أشكال لا تتغير، وإنما هي أبعاد أنثروبولوجية واجتماعية وفطرية إنسانية وسياسية"[1].

من باب المقارنة للوقوف على مناطق التشابه والاختلاف في التأويل والقراءة بين فنان مستشرق وفنان جزائري أعاد رسم اللوحة نعرض :

النموذج الأول: كانت ولازالت الصورة على اليمين، مصنفة من المتلقي أو الباحث في المجال الفني، أنها تنتمي إلى دائرة التابوهات ويصنفها غالبية المجتمع الجزائري في دائرة اللوحات المحضورة التي لا تعكس واقع المجتمع الجزائري، وبأنها طمست هويته، لأنها صورت المرأة والرجل، أو لأنها صدرت من مستشرقين، فحين تلقى الترحيب والقبول، إذا ما تم تصويرها من فنان جزائري، كلوحة مقدس نور الدين، التي على اليسار/المصدر[2].

1–آمال منصور، سيميوطيقا الصورة : سلطة الصورة أم صورة السلطة؟، كتاب الملتقى الوطني الرابع(السسمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2006، ص 67

2–مقدس حفيظة، الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر من خلال الفنان التشكيلي مقدس نور الدين، رسالة دكتوراه، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2018، ص 343.

الصورة 53: على اليمين للفنان إيتيان ديني، بمقاس 19×22سم عام 1895
المصدر: https://cutt.us/ZcCjv
على اليسار نفس اللوحة للفنان الجزائري مقدس نور الدين وبمقاس أكبر 60×50سم

النموذج الثاني:

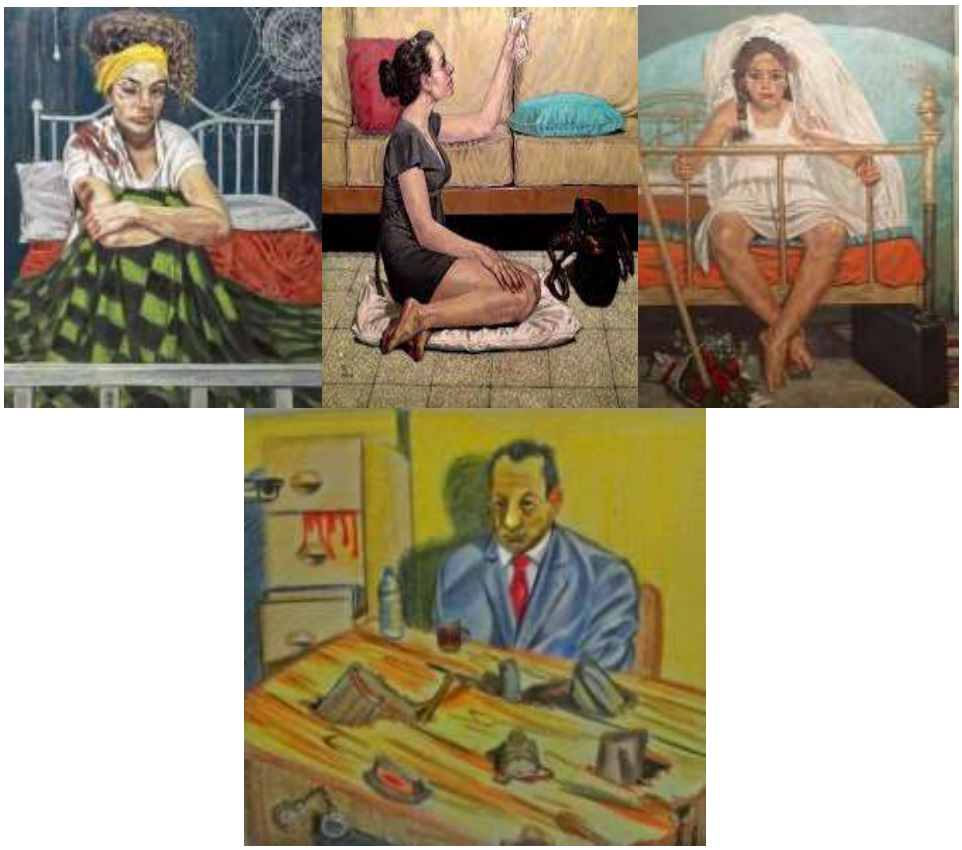
صورة 54: على اليمين لوحة الفنان إيتيان دينيه بعنوان 'زوجان متحابان'، وقد أظهر الفنان طبيعة العلاقة بين المرأة والرجل في المجتمع الجزائري، حينما تكون في حدود المعقول والمشروع (من خلال العنوان)، ويظهر الانسجام والتقارب بينهما.

على اليسار لوحة 'سراب مشاهد من الحياة العربية 1906 Mirages, scènes de la vie arabe، لنفس الفنان، فحتى العنوان لم يكن عنده اعتباطيا، الذي يوحي في جزئه الأول من عدم الجدوى من العلاقة بين شابين (سراب)، حينما تكون العلاقة خارج حدودها، وقد برع الفنان في إظهار ردّة الفعل للمرأة بالرفض وإن كانت راغبة، وملامح الإقبال والاندفاع للرجل وإن كانت مجرد سلطة ذكورية، فالفنان ينقل واقع ما هو متعارف عليه في ثقافة المجتمعات العربية، من خلال الجزء الثاني من عنوان اللوحة(حياة عربية)، فلو أراد أن يتعمد مضمون آخر غير الذي أراد أن يحاكيه، لكان نقله بصورة

أعلى درجة من الإباحية، والفنان إيتيان ديني معروف بلوحاته الإباحية التي لا تعد على الأصابع، والذي لم تكن تضاهيها أنامل قرنائه في تصوير الجسد العاري للمرأة ومناظر الحميمية، لكنه أوقف المشهد عند حدود الحقيقة المعروفة، وما يهمنا هنا، كيف يُعدُّ مثل هذا المشهد تابو (نقول هذا المشهد، حتى لا يسحب المثال على الصور الإباحية)، في الفن و يعد من المحظورات التي لا يمكن التعبير عنها فنيًا، في حين هو في الحقيقة سلوك متفشي في المجتمعات، فلم ينقل لنا الفنان إلا ما هو حقيقة في المجتمعات العربية، كشفت عن تقديس بعض التابوهات الخرافية والمزيفة، وفي الحقيقة ما هي إلا انعكاس حقيقي لطبيعة سلوك المرأة أو الرجل. فحين أن المجتمعات العربية والإسلامية تضع التابوهات في مرتبة المقدس، بل لدرجة تجعل الجمهور يتحرج منها، وتُمّنع وتُحرّم من رجال الدين، مع أن كلاهما يُقبل علَنًا وبسفاهة على أكثر من مشاهدة لوحة كهذه، بل حتى غالبية دارسي الفن وهم أهل اختصاص، يتحاشون دراستها ولو كان من باب النقد الفني والثقافي. إنها التناقضات الموجودة في ثقافة مجتمعاتنا التي أثقلت كاهل أساتذة علم الاجتماع والفن، ونحن لا ندعوا إلى أكثر من كذا تعبير في اللوحة.

النموذج الثالث:

حاول بعض الفنانين من الدول العربية بجرأة تكسير المسكوت عنه، كالفنان المصري 'وليد عبيد'، الذي برز على الساحة بهذه المواضيع، كمواجهة السلطة، أو العنف ضدّ المرأة، وزواج الصغيرات، وأخرى سلوكيات جنسية، لكنها دائما تحمل رسالة معينة، لذلك ينفي الفنان أن تكون إباحية، رغم أنها تحمل في مجملها رنة طوباوية جريئة منها(لوحة 'لحم حلال'، و'الخيانة الزوجية'، 'سرير النوم'، و'ضرورة الحضن'، و'زوجة وحيدة'، و'القواد'، و'الحب الجريء'، و'المهاجر)، ولأن اللوحات مقتبسة من مشاهد وحكايات واقع حياة المجتمعات العربية، فإنه نادرا ما مورست بالفعل التشكيلي، مما جعله يقتحم لوحده المعارض التشكيلية لاسيما بمصر. (الصورة مجمعة رقم 55: المصدر: https://cutt.us/RuyDM).



ومن هنا كان من الصعب استنتاج المضمون من الموضوع، فهو عملية معقّدة تتضمّن عبقرية الفنان الجزائري والعربي، وتتطلّب وعيه وإدراكه بالعالم، فبالرغم من أنّ " الموضوع والمعنى يقدّمان دائما مترابطين، إلاّ أنّهما مع ذلك لا يعبران عن شيء واحد، إذْ يمكن أن يعالج أو يفسّر اثنان من الفنانين أو الكُتّاب موضوعاً واحداً تفسيرين مختلفين، إلى حدّ يجعل عمل كلٍّ منهما مختلفًا تمامًا عن الآخر"[1].

النموذج الرابع

نجد في لوحة محمد راسم 'نساء من على الشلال[2]'، Femmes à la cascade قد جسّد نساء في وضعيات مختلفة، منهن من كنّ عارية يستحممن دون التركيز عليها، مع نسوة أخريات، بعيدات عن مفهوم اللوحة الإباحية، كون المضمون غلب على الفكرة، فلم يستعمل تقنية البصبصة التي برع فيها فناني التصوير الإباحية من المستشرقين، من خلال توظيفهم طريقة نظرة المرأة إلى

1– فيشر آرنست، المرجع نفسه، ص 172

2الصورة 56: منمنمة 29.5×23.5 سم/المصدر : (https://cutt.us/QkyS4

المتلقي، أو في تصوير النساء في وضعيات مخلة علنية، تنضح بالشهوانية والإغراء تبعا لثقافتهم الفنية والتي أصبحوا معروفين بهذا النوع بمجرد ذكر أسمائهم، بسبب انكبابهم على هذا النمط وتكرار لوحاتهم الواحدة تلو الأخرى.

في لوحة محمد راسم نلاحظ إدراجه في المنمنمة الأطفال على الأرجوحة وأمامهم الحمل الصغير(الخروف)، دلالة على حليب الولادة 'اللبأ' باعتباره القاسم المشترك، تعبيرا عن البراءة، و" رمزا للغفران والخلاص أو رمزا للجنة والوداعة، كما انتشر كثيرا في المنمنمات، خاصة الهندية"[1]، ونلاحظ الحضور المكثف للمناديل التي ارتدتها النسوة، والسترة، بين مختلف العناصر المكونة للمنمنمة، نشاهدها على يمين اللوحة بين المرأة التي تستحم في خلفية الصورة وبين اللواتي في مقدمة المنمنمة، وفي لوحة أخرى لمحمد راسم قد يكون رسم نسختين، إلا أن المشهد الرئيسي بقي في المنمنمة، لكن هذه المرة بحضور امرأة تحمل رضيعها وبجانبها طفلتها الصغيرة، أما المرأة العارية فجعلها في الخلفية لكي لا تكون هي المضمون ومركز ثقل اللوحة.

Femmes à la cascade

كل هاته المضامين والدلالات (وإن اختلفت نسخة المنمنمة)، فإنها اختلفت عن مفهوم التعري الذي وظفه المستشرقون في لوحاتهم الإباحية، فلم يكن يتطلب الأمر كل هاته المشقة التي وظفها محمد راسم، أو أنهم يتحرجون من رسمهم لوحات تنضح في وجه المتلقي بجمال يغوي ويثير الشهوة خيالا وجسدا، بدل رسمها مصغرة (منمنمة).

وهذا خلاصة ما أشرنا إليه سابقا على لسان فيشر آرنست (العمل الفني لا يتحدد بما يتناوله، بقدر ما يتحدد

1–فيليب سيرنج، الرموز في الفن –الأديان–الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق للطباعة والنشر، سوريا، 1992، ص 71

بأسلوب تناوله)، فلوكان يصبو الفنان إلى الإباحية لكرّر لوحات ولوحات عن الجسد العاري للمرأة وبأسلوب إباحي لا يختلف فيه ذوق اثنان.

لا يهمنا الاختلاف في النسخ بقدر ما يهمنا مضمون اللوحة وتفسيرها وتحليلها، لأن القاسم المشترك بينهما حاضر في كلا المنمنمتين، فالمحتوى، هي صورة من أعمال الفنان قد يمثل شيئا رآه أو تخيله، ومع ذلك فإن مغزاها الحقيقي أو المضمون الجوهري (نساء من على الشلال)، يسمو على مجرد التمثيل الأيقوني ويتخطاه، مثلما " يعتقد رولان بارت بأن المعنى مؤجلٌ دائماً، إذ أن الفنان لا يبدأ بالمعنى بل يسعى نحوه، أي أنه لا يضع المعنى بصورته النهائية أمام عينيه أو أمام سطح اللوحة الفارغ، بل هو يحاول تصميمه واخراجه وتنفيذه، بعد أن يمر بعدة مراحل، تبدأ من فكرة أو خاطرة أو لمحة، فالفنان يفعل كل ما يستطيع من أجل الإحاطة بهذه الفكرة واستيعابها وتطورها إلى الحدّ، الذي يمكن من خلالها تقديم المعنى بشكله النهائي الذي يفهمه المتلقي"[1].

النموذج الخامس

" إن مسألة المضمون مرتبطة في جذورها بفلسفة إدراك الأشياء، بمعنى هل ماهية الشيء محققة أم أن ماهية الفكرة منفصلة عن الشيء، وبمعنى آخر هل المدرك أمامنا يحمل في ذاته حقيقة كامنة فيه، أم أنه يمثل ظلاً زائلاً لحقيقة منفصلة عنه وبعيدة عن كيانه"[2]، فإذا كانت ملامح اللوحة التشكيلية تحمل تشابه ظاهري بما حملته عناصرها التشكيلية مع ما هو موجود خارج إطار اللوحة (الواقع)، فهي إذن تتبع نظام المحاكاة والتطابق بين الدال والمدلول، وهو نظام يتبع سياق أيقوني يبحث عن التطابق الجزئي أو الكلي بين الصورة والشيء المقصود، كالمثال التالي: لوحة 'سوق العبيد[3]' للفنان أوتو بيلني (Otto PILNY (1866 - 1936، عام 1923، " أما إذا كانت بنية العمل الفني منافية للواقع ناكرة لتفاصيله غير مرتبطة بمشابهته وغير معنية بمحاكاته، فإنها عند ذاك تسير وفق سياق آخر، مُعّنى أكثر بالمضمون والدلالة، وتحقيق المعنى في اللغة والعمل الفني والخطاب البصري"[4]، وهي اللوحات

1- مكي عمران راجي وسامرة فاضل محمد علي، ص 383 بالتصرف.

2- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 154

3- صورة 57: زيت على قماش 110.5سم×161.5 سم/
(المصدر: Gros et Delettrez, commissaires-priseurs, Orientalismes, Livre de catalogue du tableau, 22/05/2017, Paris, N° Du Tableau 70, p47.)

4 صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مجلد 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2005، ص 582.

المعروفة بتشويه الصورة الحقيقية لفئة دون الأخرى والتحيز والإباحية وأمثلتها معروفة لا تحتاج إلى عرض.

الظاهر من اللوحة أنها تمثل سوق العبيد، وعبر اطلاع الفنان على حياة الشرق، " الذي كُرّم من طرف نائب الملك عباس حلمي الثاني بمصر، تؤكد معرفة الفنان بيلني Otto PILNY بواقع حياة الشرق، بسبب قيامه بثلاث رحلات إلى الشرق، حيث يعيد الرسومات التي تسمح له بأداء تراكيب فنية التي يطمح إليها الفنان، مثل لوحته سوق العبيد"[1]، ففي حجم اللوحة الطبيعي يصور الفنان فئة رجل من النبلاء في زي عربي يجول في السوق، والبائعان يعرضان عليه نوعان من السلع، أحدهما يبسط زربية من الطراز الرفيع، محاولا استمالته لشرائها، والثاني يعرض عليه امرأة كعبدة مأسورة في قمة الجمال، وبرغم أن العبودية مفهومًا رائجًا ومنتشرًا في العالم الغربي والإسلامي، إلا أن الفنان حاول أن يورط مجتمع الشرق في افتضاح أمر هذه التجارة لدى العرب، إذ يقف المالك في مقدمة البائع الثاني باستعمال قوة فن الخطابة، مشيرا بيديه لأهمية البضاعة المعروضة، وبنوع من الإكراه لزميله التاجر الثاني، الذي يكتفي بابتسامة تدل على أنه قد خسر محاولة دفع الشخصية العربية المرموقة إلى شراء الزربية، وعلى أساس ما تمت عليه المفاضلة(الصورة 57).

حتى وإن بالغ الفنان في تصوير الإيذاء النفسي والبدني الذي يظهر على المرأة وجعلها قريبة من الجنس الأوربي، ليتعاطف المتلقي مع الشخصية، وتترسخ بالمقابل في مشاعره غلظة وقسوة اتجاه الشخصية العربية، لا من حيث التركيز على لون بشرتها البيضاء والسترة التي تقف عليها، فبشرتها تنافي البيئة الصحراوية التي تشتهر بالسمرة، والاكتفاء بها كعنصر أوحد لظاهرة الرق وبيع العبيد، لتجلب المشاهد؛ ثم إن فكرة تعاطي الفنان مع تتبع لنظام المحاكاة والتطابق بين الدال والمدلول(سوق العبيد، الاحتكاك والمشاحنة بين البائعين،...)، مكنته من إيصال هذا النظام السيميائي حول حقيقة سوق العبيد، بغض النظر عن باقي التحليلات الأخرى للوحة.

[1] Ibid.

النموذج السادس

ناصر الدين (إيتيان) دينيه

إن اختيارنا للفنان ايتيان دينيه، كانت مقصودة ومبررة، بالرغم من أنه ليس جزائري الأصل، ونحن بصدد الحديث عن اللوحات الجزائرية، إلا أنه في حقيقة الأمر لا نجانب الصواب إذا ما اعتبرناه كذلك بسبب أنه تشبّع كثيرا بالتراث والثقافة الجزائرية، مقارنة بفنانين جزائريين لم تربطهم بهذا البلد سوى الجنسية والانتماء العرقي، ثم إن القول اللوحة التشكيلية الجزائرية، نقصد من ورائها كما سبق وأن ذكرنا في مقدمة الرسالة، كل ما جسدته أنامل الفنانين عن البيئة الجزائرية، والفنان ارتبط بفترتين مختلفتين من حياته الفنية في الجزائر، قبل وبعد إسلامه، وهذا لمعرفة كيف كانت سمات لوحاته والطابع الذي غلب عليها، وجرأته في تناول مسألة حرية الفنان بإفراط في الذاتية المتعارف عليها ثقافيا في الوسط الفني، ومن ثم مقارنتها، مع قضية المضمون والمرجعيات الفكرية والثقافية التي اعتمد عليها، إذ أصبح يتمتع بهوية جزائرية ومسلم متمسك بدينه؛ ومزاولته الفنية في مرحلة جديدة، نحو تطهير الفن من البذائة على حدّ قول سعد الله، وهذا كفيل، لإدراك كيف تؤثر هذه المرجعيات والمصادر المختلفة على الفنان، فمن خلال التباين بين اللوحات، ندرك كيف أن بيئة وثقافة المجتمع من دين ولغة وعادات كفيلة، بترجيح كفة الالتزام أو الحرية على نفسية وذهن الفنان، وبالتالي تتغير الرسالة والهدف من الفن ويبقى الأسلوب ثابتاً، وبأن الفنان قادر على التعايش مع لوحاته مكبلا بالتزامات وفي نفس الوقت يتمتع بكافة حريته الفنية، أي أن الفنان بعبقرية يعرف كيف يزاوج بين الحدين حدود اللوحة التشكيلية بين الالتزام وحرية التعبير دون تملق أو تأنق فني، بخاصة أن الفن لا يقتصر على كونه مرآة العصر بعينه فقط، بل يمكن من خلاله أن يتعدى قياس نبض وميكانيزم العصر، والتنبؤات المستقبلية.

أهم المحطات التاريخية للفنان

" ولد ألفونس إتيان ديني Alphonse Étienne Dinet في 28 مارس 1861، وهو من عائلة بورجوازية تعود الى مقاطعة لوريا بباريس، حيث كان أبوه رئيس محكمة دينية"[1]، ولا نستبعد أن يكون هذا الإنسان مثقفا غير عاديًا، بل " كان وسطه العائلي وسطًا مثقفًا ميالاً للعيش مع جيله، وقد مرّ

1 –سيد أحمد باغلي الفنان المبدع في الرسم الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1975،01، ص 10

بأزمة دينية في فترة حياته، غلب عليها الفكر الوضعي، الذي يتخذ من المعرفة الصحيحة، أساس المعرفة المبنية على الواقع والتجربة، كنقيض على مذهب الكنيسة الكاثوليكية"[1]، أما حياته العائلية فقد كللت "بالزواج بابنة زميله الآنسة 'لويس ماري آدال بوشي'، بعد علاقة دامت سنة من تعارفهما"[2].

أكد حفناوي بعلي بأنه في 1884، عرض الفنان أعماله في صالون الفنانين الفرنسيين وتحصل على ميدالية لقصر الصناعات، وهي السنة التي اقتُرِحَ عليه التنقل إلى الجزائر وبالضبط إلى مدينة بوسعادة، بعدما قرر في سنة 1884، بصحبة صديقه الفنان 'لويس سيمون'، القيام برحلة لاكتشاف وجمع الحشرات النادرة المتواجدة في سهول وجبال الهدنة بالجزائر، وبسبب " تأثره بالجزائر وبغوايتها الساحرة المتنوعة انبرى لتصوير الحياة اليومية، ومختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والدينية بالجنوب الجزائري، وخاصة ببوسعادة وبالضبط بقبيلة أولاد نايل، حيث استقرّ منذ 1904، فخلّد البوسعاديين وحياتهم اليومية بفنية منقطعة النظير، وخلف للجزائريين تراثًا تشكيليًا في شعرية باذخة واحتفاء جُنوني، ببهاء الألوان الجنوبية الخاطفة، بسحرها وبحُسْنِ بَهَيائِهَا ونور عشقها[3].

اختلفت الآراء حول عدد اللوحات التي أنجزها، بسبب توزعها بين متحف اللوفر ومتحف بوسعادة ومتاحف أخرى، " ومن أشهر أعماله: 'أهال بوسعادة'، 'وفتيان بوسعادة' 'ونساء بوسعادة' "[4]، ومن أهم اللوحات التي ذكرها حفناوي بعلي، أنه " أنجز روائع كثيرة، مثل 'عبد الغرام' و'نور العين' و'ربيع القلوب' و'السراب' و'خضراء بنت الصحراء'"[5]، ويوثق أبو القاسم لوحات أخرى للفنان دينيه " منها العرب أثناء الصلاة، أطفال العرب أثناء كتابة الألواح، وله لوحات أخرى اجتماعية وغرامية، أو معبرة عن أنشطة خاصة مثل المداح، وصورة الكمين وصورة الحمار والأطفال، إضافة إلى تعمقه في الحياة بتصوير الكثبان الرملية والجبال والنخيل والأطفال والرجال والنساء والفوارس والراقصات والفتيات الجميلات ونبض الحياة في الواحات لا سيما بوسعادة"[6].

---

[1]– Denise Brahimi et Koudir Bentchikou « Etienne Dinet »ACR Édition. Paris 1984.p12

[2] –Dinet Rollince Jeanne « La vie de Etienne dinet 1861-1929 »Paris maison neuve 1938.p12

3– الحاج ناصر الدين ألفونس إتيان ديني والحاج سليمان ابراهيم با عمر، الحج إلى بيت الله الحرام 1347–1929، ترجمة، عبد النبي ذاكر، منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلات، المغرب، 2006، ص 8 و9.

4– ليلى لمحية، موسوعة إعلام الرسم العربي والأجانب، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992 ص479.

5–حفناوي بعلي، صورة الجزائر في عيون الرحالة وكتابات الغربيين، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 184.

6– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج08، مرجع سابق، ص 418.

" حين زار دينيه الجزائر للمرة الرابعة تعرف على شاب بوسعادي، يدعى 'سليمان بن إبراهيم (بّا عُمر)، أثناء إقامته ببوسعادة فاتخذه مُرشدًا وقد تحول هذا المرشد إلى صديق حميم بعد أن جازف بحياته لإنقاذه من موت مؤكد ومناصرته ضدّ جماعة من اليهود الجزائريين"[1]، أما دخوله إلى الديانة الإسلامية فكان " في سنة 1913، أين اعتنق دينيه الإسلام، وتقلد ناصر الدين دينيه اسمًا له"[2]، لكن " إشهاره وإعلانه للإسلام كان في 1927/11/03، في حفل جرى في الجامع الجديد بالعاصمة، تحت إشراف المفتي الحنفي، الشيخ محمد بوقندورة، أين أعلن ديني إسلامه وتسمّى بناصر الدين، واحتفل المسلمون بهذا الحدث، وأقاموا له حفلاً على شرفه في نادي الترقي"[3].

يقدم سيد أحمد باغلي شهادة أخرى في حق الفنان، " على لسان أحمد طالب الإبراهيمي، قائلا: عرف ايتيان دينيه، في وقت مبكّر كيف ينبذ تلك الموضوعات التي كانت مألوفة لدى المستشرقين التقليدين، ليحقق بطريقته الخاصة فنًا من ذلك الجمال ضمن الحقيقة، كما وصفه بحق أحد النقاد، فقد كان الرسام الماهر للتقاليد الشعبية وفنان كريم النفس، الذي لم يتجاهل ما كان يلاقيه السكان من بؤس وظلم وإهانة"[4].

" في سنة 1926 حضر دينيه تدشين مسجد باريس الذي ساهم في بنائه وكان أحد المُموّلين الأكثر تحمسًا لهذا المشروع، وبعد ثلاث سنوات عزم على إتمام شطر دينه بالحجّ إلى البقاع المقدسة رفقة صديقه سليمان وزوجته التي خصّها بكتاب الحجّ إلى بيت الله الحرام، وكَتَبَ من مدينة جدّة، : لقد تركت هذه الرحلة في نفسي انطباعًا لم أشعر بما هو أسمى منها في كل حياتي، فلا أحد في العالم يستطيع أن يعطي فكرة عمّا شاهدته من جوانب هذه العقيدة الوحدانية، من حيث المساواة والأخوة"[5].

أعجب الفنان بالموازاة بعمارة القصور الصحراوية وإشعاع الحياة الجزائرية، ولعل مقولته: أوروبا قد تستطيع أن تحكم إفريقيا بالبارود، إلا أن الإسلام هو يحكم بالروح، تعكس تحوله روحيًا إلى رجل إفريقي جزائري، ويتشرّب من ثقافة أهل ببوسعادة ويعبر عن مناظرها الطبيعية الخلابة وسحر رمالها

1- سيد أحمد باغلي، نصر الدين دينيه الفنان المبدع في الرسم الجزائري، مرجع سابق، ص 12.
2- مرجع نفسه، ص12.
3-أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص 416.
4- سيد أحمد باغلي، مرجع سابق، ص 09.
5- سيد أحمد باغلي، مرجع سابق، ص 15.

ونقاوة هوائها وطيبة أهلها، ويندمج مع حياة المجتمع الجزائري المسلم روحًا وجسدًا، مما لاق نقدا واسعا من طرف فرنسا، " فقد جوبهت أعماله بالتعتيم من طرف الإدارة الفرنسية لا لشيء سوى أنه اختار منهج الفضيلة ولم يعتنق منهج الزور والزيف، ومن أشهر أعماله: 'أهال بوسعادة'، 'وفتيان بوسعادة' 'ونساء بوسعادة'"[1]، ولقي ناصر الدين دينيه صدودًا وجحودًا من الأوساط الإعلامية في الغرب بالتعتيم على أعماله الفنية، أما اليوم فلم يجد بعض مما يسمون بالنخب الثقافية العربية، سوى الطعن في شخصيته بالأكاذيب، التي بقيت مجرد أقاويل، ولم نجد لها توثيقًا نرجع إليه، سوى غرورهم غير المفسر، وثقتهم المطلقة برأيهم، ووقوعهم في فخ الانتقاء المعرفي القائم على الرغبات أكثر منه على الأدلة والمعطيات.

انتقد المستشرق والكاتب فرنسوا هيلم، إسلام الفنان بالقول: " إنّ أي فرنسي يعتنق الإسلام إنّما يندّد من خلال فعلته بالحركة الاستعمارية لبلاده، وإذا كان دينيه قد كرّس جهده لدراسة فنّ وذهنية لا علاقة لنا بهما البتّة، فالأجدر به لو أنّه اشتغل لصالح وطنه، واكتفى عند حدود الدراسة ليساعدنا على الولوج إلى نفسية الأهالي، لا أن يخضع للإسلام ذاك الدين الوضيع، حيث ألقى بحياته وكذا بأمّته"[2]، إذن فاعتناق الإسلام في نظر أمثال "هيلم" وهم كُثُر خيانة لفرنسا، وهذا طبيعي مادامت الغاية الحقيقية من الاستعمار الفرنسي للجزائر، هي القضاء على إسلام و هَوِيَّتِهم في عقر دارهم، فدسّت هذه اللوحات بين طياتها براهينا قطعية على تهديم قيم ومسخ حضارة المجتمعات العربية والمسلمة، فهذا الانتقاد الموجه للفنان، يتوافق مع الدراسة النظرية في مبحث علاقة الفنان بجمهور المتلقي وبالسلطة والسياسة، فرد الفعل اتجاه أعمال الفنان، يكون تبعًا للبيئة التي يعيش داخلها، وكيف يتذوق المتلقي للعمل الفني، ونلخصه في:

- ✓ إن تقبل المجتمع أعمال الفنان ورضي عنها أو كانت تتوافق مع مصالح السلطة ويخدم نظامها وبرامجها، فإن ما سنحصل عليه، هو انتقال الفنان إلى فنان درجة أولى، ويتحول إلى مادة غنية وحقلاً خصبًا لدراسات مختلفة وأبحاث عُليا وتأليفات جماعية، ويتلقى شتى أنواع التشريفات والإطراء.

1- ليلى لمحية، موسوعة إعلام الرسم العربي والأجانب، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992 ص479.

2 -Hélme, François, « Un Français chez Allah »*E.D. Etude* (revue), Paris, 1932, p. 441.

✓ وإن كان الفنان مُعارضًا، وخرجت أعماله حدود ثقافة المجتمع أو السلطة، بمعنى ينتقل بفنه من حالة القياس الجمالي عند المتلقي وتحقيق أذواق المجتمع، إلى حالة تقديرية تعتمد على قراءة الفنان الذاتية، تنأى عن تكوين مفهوم ثابت وقياسي للجمال، ثم يفتح بذلك بابًا كبيرًا للتمرّد عن هذه المتغيرات والظواهر الحياتية، فإنه سوف يبقى ضمن حيّز التهميش والذم والقدح (السبابية والشتم).

هذه القضية التي تدعم فرضيات الدراسة، توافقت أيضًا عند إسقاطها على الفنان إيتيان ديني، مفادها أن الفنان مرتبط بسيكولوجية واجتماعية الآخر، بمحتوياتها ومقومات وجودها في سنّيها الأولى، وهي التي تفصح عن منحنى ردّ الفعل لِما يُقدم الفنان، فبعد أن وصلت أصداء الخبر إلى فرنسا وتداول خبر إسلامه الذي هزّ دوائر الفنانين والمستشرقين، اعتبره البعض خائناً لفرنسا وعاراً على جوقة الشرف التي حاز عليها سابقاً، " ولعل أهمها الوسام الذي مُنح له عام 1889 في المعرض العالمي المقام في باريس"[1]، بل تحاشى الجمهور شراء لوحاته، وتوقفت العطايا والهدايا التي كان يحصل عليها وتم اقصاؤه من جميع المعارض التي كان يعيش من ربحها، عندما " عبّر نصر الدين دينيه بصدق عن الجزائر العميقة بكل ما تحمله الكلمة من معاني الأصالة والانتماء إلى الأرضية الطيبة التي احتضنته بتراثها"[2]، وإظهار احترامه لمعتقدات وقدسية ثقافة البيئة الجديدة والحياة الدينية والاجتماعية للجزائريين، فحظي بمكانة وتشريف آخر، وعاد من جديد إلى مكانته الطبيعية، وكأنه سداد الدَّين مرّتين لكل نّاصر لدينه، ولناصر الدين دينيه.

" توفي ناصر الدين دينيه في 24 ديسمبر عام 1929 إثر سكتة قلبية في منزله بباريس، وتم نقل جثمانه إلى بوسعادة في 12 جانفي 1930، تنفيذًا لوصيته"[3]، "ولم يبقى للجزائريين سوى قبره المشاهد من بعيد في سفح جبل كردادة في مدينة بوسعادة "[4].

إيتيان دينيه بين الخطاب الجمالي و الوعي الأخلاقي

1- حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 182.

2 -المرجع نفسه، ص 181.

3- Imène Chalabi , La représentation de la femme Bou-Saâdie dans la peinture d'Etienne Dinet durant la période coloniale entre réalité et imagination, Université Kasdi Merbah Ouargla, Département de Lettres et Langue Française ,2015/2016 P16

4- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج08، مرجع سابق، ص 418.

ساهم الوعي الديني الذي كان يتخبط فيه إيتيان ديني من قبل، على الخطاب الجمالي بشكل ملحوظ، وتأسست لديه فلسفة إستيطيقية، تقوم على الذوق الفني المتشعب " تدعو إلى الحرية والاستقلالية والنقد واللذّة والمتعة واللعب، وصدام بين مصادر أخلاقية تعتمد على الحكم والحكمة والمثل والنظام والتناسب والمحاكاة في صناعة الجميل، وإبداع الجليل، وتحريك الحواس، وإقناع العقل[1]، ثم جعلته يميل بعد إسلامه إلى نزعة روحانية غير طبيعية مع المجتمع الجزائري.

استطاع الفنان أن يؤسس لنفسه خطابًا مرئيًا بثقافة الاتصال، فقد صور الإنسان بمختلف الأعمار، وصور مظاهر الممارسة الجنسية، ورسم المرأة والرجل، ووثق التراث وجسد في لوحاته التقاليد والأعراف والألعاب الشعبية لمنطقة بوسعادة، ..الخ، فرصيده ومشواره الفني حافل بعدة مواضيع، إذ عمل على تمرير رسائل فنية، متخذًا من اللون والشكل واللطخات بأحجام مختلفة، تنبعث منها التعبيرات والانفعالات والدلالات، الصريحة والمضمرة، فلم يكن إيتيان مجرد فنان مغرم بالغرائبية، مثلما هو الشأن من أبناء جيله المثقفين الغربيين، بل سمة مميزة ومتجددة في أسلوب الفنان الرسام والإنسان الرجل، الذي اتسمت أعماله بين التحرّر والحيوية، وجّمع ودّون التراث والتقاليد القديمة الجزائرية، فبقت أعماله إلى اليوم، بالنسبة للدولة الجزائرية باعتبارها مدونة حافظة للتاريخ الجزائري.

وحتى يتسنى للمتلقي فهم مواضيعه المنتجة على اللوحات، ينبغي أن تنطلق أذواقه من " زاوية تجريبيّة التي يستّند عليها دافيد هيوم، وأثّمرت حلاً مُلائمًا في قضية الحكم الجمالي إلى جانب مسألة الذّوق، بأن أكّد دافيد، على ضرورة ربط التجربة الجمالية بموضوعها، حيث لا يُمكن عّزل تجربة الذّوق عن سلسلة الوقّائع التي تُكيّفه على مِنّوالها، أين يصير الفنّ خطّ وصل، بين الانفعّال الكّامن في الطبيعة الإنسانية، وموضوع الذّوق المتراص فيزيائيًا في العالم الخارجي"[2]. وهو ذاك أسلوب الفنان إيتيان ديني، أين قدم لوحات نجد أيديولوجياتها الخفية والمستترة،" بحيث لا يصير الفن رؤية نظرية مجردة عن التجربة السيكولوجية للفنان المتأثر بموضوع خارجي، بل يكون تَذوقنا نحن للجمال في سياقه متصلاً بطبيعة الانفعالات والعواطف الوجدانية المتضمنة في الطبيعة الإنسانية، وإن كانت

1- بن يمينة كريم محمد، الخطاب الجمالي والوعي الأخلاقي: نحو فلسفة إيتيقية لتربية الذوق الفني، مجلة متون، جامعة سعيدة، العدد 2018/12/01/02، ص 277.

2- رشيد طاهري، الخطاب الجمالي في فكر دايفيد هيوم، مؤمنون بلا حدود، قسم الفلسفة والعلوم الانسانية، 17 ابريل 2017، ص 03.

متباينة، تبعًا لتباين الطبائع التي على إثرها يتأسّس الحُكم الجمالي"[1]، فمقدرته على خلق توازن فنّي داخل لوحاته في سيمفونية لا تثير فقط العين، وإنما الأذن أيضًا، كلما تردّد اسمه على مسامع أولاد بوسعادة والجزائريين بصفة عامة، يتعاطف معه المتذوق، " بأن جعل اختلاف الأذّواق تَتّطلق باختلاف الظروف والأحوال، وبأنّ الحُكم المُسبق يهّدم كل إمكانية للتبصّر، والتروّي في إصدار حكم صائب، ويُبعد المرء عن الذوق الرفيع ويتلف إحساسه بالجمال، وهو معيار الذوق عند دايفيد هيوم، الذي جعل الحكم الجمالي مبدأ بَعديًا وليس قبليا، بمعنى لا نستنبط قاعدة للذوق، إلا بكيفية موضوعية باعتماد المنهج الاختباري"[2]، وهو ذاك ما حاولنا الإشارة به، بأن تنطلق أذواقنا وأحكامنا دون حكم مسبق، إلا بعد تجربتين مختلفتين للفنان ونختبر أوجه الاختلاف والتشابه في مرحلتين بين خطابه الجمالي ووعيه الأخلاقي، " مما دل في الأخير أن الخير مرتبط باللذّة الجمالية، وبأن الجمال يقود مباشرة نحو الأخلاقية، فبفضل التجربة الجمالية يصير معيار الذوق أخلاقيًا، حيث تغدو الممارسة الأخلاقية جميلة في اللحظة التي يغدو فيها تطبيق محتوى الفن شيئا فاضلاً، وعبر الممارسة والتطبيق، يمكن تربية الذوق وتهذيب الحسّ، وبفضلها يُصبح الإنسان قادرًا على المقارنة والمفاضلة، بين الأعمال الفنية، وعلى إبداء رأيه حول موضوع معين"[3].

من الولع بجسد المرأة الجزائرية العاري إلى الإيمان بالقدسية

" اللوحة التشكيلية، تعدُد لرؤى المدارس الفنية، فهي حقيقة بصرية كونية، تعرض بطرق وأساليب متعددة، يختلف الناس في مستوى إنتاجها ودرجة استخدامها وآلية قراءتها، حسب الثقافة والخبرة الفنية، التي تساهم في استثارة الإحساس الجمالي للمتلقي، مع ما تحمله من معلومات في الوقت ذاته، وما تتضمنه من إيحاءات ومعاني، مقبولة أو مستهجنة يتفاعل المتلقي معها، بصدق، وألفة، وبصورة متكررة، بالإثارة والانجذاب أثناء المشاهدة، فهي تعكس روح المجتمع والعصر، وتحكي عن تسارع أنماط الحياة من حولنا، فهي قابلة للإدراك والقراءة، بمستويات متفاوتة، من كل الفئات العمرية، وهي تؤّثر فيهم جميعًا

1- رشيد طاهري، الخطاب الجمالي في فكر دافيد هيوم، صفحة نفسها.

2- رشيد طاهري، مرجع نفسه، ص 07.

3- رشيد طاهري، مرجع نفسه، ص 09.

بدرجات متباينة "[1]، والفنان التشكيلي هو أساس التحكم في الإيحاء داخل الصورة بخبرته الفنية وتفانيه لتوجيه قراءة المتلقي.

رغم براعة ما قام به الفنانون المستشرقون من أعمال، فهي محل تقدير واحترام، وتزخر بها المتاحف والمعارض والجدران، وتعرض اليوم في القنوات الرسمية للبلاد، ويستشهد بها في الدراسات، إلا أن تلك اللوحات التي حاولت توجيه أذواق الجزائريين (نحن)، نحو الذوق الأوروبي (الآخر)، حاولت أن تصوغ لهم بأن هناك الحريم اللواتي تتطلع إلى قدومهم وتخليصهم من الهمج والبربر المتواجدين، وبأن " في شمال إفريقيا، هناك مباهج أخرى في انتظار النساء الريفيات مثل الاستحمام في الأنهار أو الوديان تنتظرهم، فمنذ تسعينيات القرن التاسع عشر وحتى عشرينيات القرن العشرين، رسم فنانون مثل هاته المواضيع، وإيتيان دينيه بشكل متكرر، نساء يلعبن بالماء"[2].

قراءة شاملة في أعمال إيتيان ديني

أخذ عنصر الدين الإسلامي كأحد المكونات الثقافية، اهتمامًا بالغ الأهمية لدى إيتيان ديني، فمن جانب يعتبر تعريف لهوية الفنان بعدما دخل الإسلام ومن ناحية أخرى مصدرا في ثقافة الفنان ومرجعا لمواضيعه الفنية، أي كلا الكفتين سوف تحمل واقع الفنان، وبمعنى أوضح سوف يترُك الدّين منذ هذه اللحظة، الأثر الكبير على تحديد الهوية الشخصية والثقافة الفنية للفنان إيتيان، عند اختياره للمواضيع التشكيلية، ومن خلال الدين أيضًا سيزداد وعيه من الواقع التاريخي والفعل الاجتماعي إلى استخلاص السّنن الحاكمة لهذه الحياة الواقعية الجديدة، وهو من شأنه أن يبعث في روح الفنان على مناجاة ذاته السّامية في رغبة ورهبة، وفي خضوع وتمجيد، نحو تطهير فنه، من الزيف و سيساعده في رسم وتنظيم علاقته مع آهالي بني بوسعادة.

المراحل: بخلاف الفنانين الآخرين فإن المتابع لأعمال دينيه، يلاحظ أنها تنتمي إلى مرحلتين من حياته التي قلبت الموازين واختلفت التجربة التشكيلية عن الفنانين الآخرين، فقد عرف الفنان مرحلة قبل

1- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الانسانية والاقتصادية، العدد الأول يوليو 2012، ص 103.

2- حفناوي بعلي، صورة الجزائر في عيون الرحالة وكتابات الغربيين، مرجع سابق، ص 133

وبعد اعتناقه للإسلام، ورغم ذلك بقي يصور المرأة ومفاتنها الجمالية لكن بأسلوب مغاير، ووفق ذلك قسمنا هذه المرحلة إلى:

أ. مرحلة الحرية الفنية المطلقة

هي المرحلة التي كان يعيشها الفنان أثناء حياته الأولى دون التزام أو قيود وشروط، فأنتج لوحات كشفت شغفه للمشاهد الجنسية، وأخرى تبدو ملامحها أقل تأثيرا مقارنة بها، مثل لوحة 'استجمام بنات الجن، ضوء القمر'، ومع ذلك " ينبغي علينا أن نأخذ هذه اللوحات على محمل الجدّ، ونضع في الحسبان تاريخ إنشائها، فرغم ما تراه أعيُننا اليوم إليها، فإننا لابد وأن نقدّر الظروف التي ظهرت فيها هذه اللوحات، ثم إن القاعدة الذّهبية لقراءة الصورة، كما يقول سعيد بنكراد هي أن نتقبلها ونستقبلها دون أحكام مُسبقة، فهذه الأحكام المسبقة تأتي إمّا من مرجعيتنا الدينية أو التاريخية أو الإيديولوجية، بمعنى أن للصورة احتمالية التعدّد الوظيفي والإمكانيات الجمالية، التي لا حدود لتجلياتها المظهرية وتأويلاتها الدلالية"[1].

وبناءً على قراءة نقدية، في لوحة 'استجمام بنات الجن، ضوء القمر'، نلاحظ كيف وظّف الفنان دوافعه الليبيدية التي ذكرها فرويد وأشرنا إليها في الفصل الثاني، وبحكم سنة إنتاج اللوحة، نستطيع القول أن الفنان لم يراعي حرمة وتقاليد المجتمع الجزائري آنذاك، فقد كان في زمرة الفنانين الاستشراقيين وأحد أعلام فناني التصوير الإباحي، ذوي المسار الملهم لتوجه إبستمولوجي، ينزلق معه الفنان إلى اعتبار أن الدين ليس إلا شكلاً من أشكال الترابط الاجتماعي، ويُردّ فيه المقدس من حيث هو قوة عُليا إلى منزلته الاجتماعية في طبقته الدونية، ويفصل الفنان كل إنتاجه الفني عن ثقافة البيئة المحيطة به، " ويجب القول أن بعض لوحات إيتيان ديني، كانت بذيئة جدًا من حيث الذوق العام، رغم أنها كانت ترضي الذوق الفرنسي ولا تجرح الذوق الأوروبي سيما الرقصة النايلية، وكان ديني مثل الفنانين الفرنسيين الآخرين قد تبنوا الموضوعات الاستعمارية ومنها إظهار الإنسان الأهلي في صورة البدائي المتخلف، أو الوحشية الفطرية كما سماها بعضهم"[2].

1- بن عزة أحمد وبلبشير عبد الرزاق، البورتري في الفن التشكيلي: دراسة سيميائية ونقدية في ازدواجية البعد الجمالي والوظيفي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد 03، العدد 03(26)، 2020، ص 382.

ا

2- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 08، مرجع سابق، ص417.

ب. مرحلة الالتزام:

هي المرحلة التي حولت الفنان إلى تجسيد نفس المرأة الجزائرية (النايلية) التي كان يتفنن في تعريتها، إلى إعادة تخليده إيّاها في لوحات فنية رائعة كذلك، ولكن بتوجه مغاير، يتمسك فيه بأن الدين وضع إلهي وليس من إيحاء النفس أو تخيل العقل وتنظيم الإنسان، وضرورة إبقاء تجليّ المقدّس في علياه، يُراد به النظام الكامل الذي يذّعن فيه المرء لسلطةٍ عليا، ثم يقبل إطّاعته وإتباعه ويلتزم بحدود وقواعد وقوانين معينة، " فبعد تحوله إلى الإسلام كان دينيه مهتما للغاية بروحانية الجزائريين الذين عاش بينهم، وقد رسم لوحة بعنوان مسلمة تصلي على سطح منزلها منشورة في كتابه سنة 1918، وتظهر اللوحة 'بئر سيدي بومدين'، امرأة جزائرية داخل ضريح الوالي الذي يعود إلى القرن الثاني عشر وهي تسحب الماء المقدس من البئر "[1].

هي المرحلة التي بقي يرسم فيها المرأة مُظهرًا جمالها في عدة مواضع، ولكن هذه المرّة، محترمًا لخصوصية النوع الإنساني للمرأة الجزائرية مخالفا التنميط الثقافي الإستشراقي والأوربي لها، مراعيًا للسمات الطبيعية التي جُبِلت عليها الخليقة والمستويات الحضارية للجنس البشري الجزائري، " فبقيةُ لوحاته كان موضوعُها المركزي هو الكائن الحيّ البشري، من خلال رسم المرأة، مجموعة الأطفال رضع، رجال بلغوا الرشد، جياد، شيوخ ركّع، في حالة خلوة أو تعبّد، استوحى دينيه اعماله الفنية من مشاهد ومناظر، لاتزال تشهد على عراقة المكان وعبقرية الانسان"[2].

رسم دينيه المرأة هذه المرّة، فكساها حُسنًا وجمّلها وزيّنها مكتسية الرأس أو ملتفة بردائها على جسدها أو مرتدية حجابها، ليبرّر بذلك ازدراء الرأي، الذي يتحجج بأن الافتقار إلى الحرية في الفن، تتعلق فقط برسم ملامح أنثوية صارخة (الأعضاء التناسلية)، وبضرورة توظيف الجسد لإظهار جمال المظهر(العري)، بل اتضح أنه لا علاقة له بالمسكوت عنه، إنما على ما يبدو، له علاقة مع قضايا وأشياء ومخاوف تافهة، أما المهم الذي على محكّ الواقع بتحرير جسدها عبر اللوحة التشكيلية، يمكن أيضاً للعين مشاهدته في عدّة مواضع من جسدها، في وجوه نساء جميلات يعتمرن اللباس التقليدي ويمشين إلى الواحة فيسحرن المتلقي والناظر إليهن ويأخذن بنياط قلبه، لا يختلف فيه ذوقان.

1- حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبرى ، مرجع سابق ص 134

2- حفناوي بعلي، صورة الجزائر في عيون الرحالة وكتابات الغربيين، مرجع سابق ص 129.

وكونه ارتبطت في مخيلته الآن، بجوانب قيمية ذات نزعة أخلاقية في الفن ودينية واجتماعية في المعتقد، سوف يراعي فيها الفنان تقاليد وأعراف المجتمع الجزائري، وكأن إسلامه قد غسل ريشته فأصبحت لا ترسم إلا الجمال والطهر والعفاف، وإعادة رسمه للمرأة في ثوب جديد، بمثابة مصالحة بينه وبينها، وإعادة الفرع إلى أصله بدل التغليب والتبعية والاختزال " فهي التي خلقته في أحشائها، وغذّته من دّمها، ثم أخرجته من جوفها، فاحتضنته وأرضعته، غذاءً أسطوريًا، كان له بمثابة أكسير الحياة، الذي صنع ما تبقى من جسده، فأخطاؤه عندها مغفورة، وسيئاته عندها حسنات، وحماقته لا تغير شيئا من عطائها اللامحدود"[1].

إن انكباب إيتيان ديينه في انتقاء ما ينتجه، خصوصاً لوحاته التي رسمها بعد إسلامه، كان واضحًا في تصويره مظاهر الدين الجديد مثل: التبرك، والتعبد، والصلاة، والركوع، والدعاء، والآذان .. إلخ، تصدرُ عن شعور وجداني عميق، واقتناع بتجربة روحية جديدة، تمثلت في اعتناقه للإسلام، مراعيًا حرمة ثقافة المجتمع الصحراوي البوسعادي، فلا فلسفة الزمان والمكان تغيّرت، بل فلسفة الحرية والالتزام التي امتزجت مع بعضها، هي التي غيرت مسعى وتوجه الفنان.

وفلسفة كهذه هي بشكل أو آخر:

" تتصل بالرؤية المعرفية والفكرية للعصر الذي تنتج فيه الخطابات الفنية، لتأخذ تنافذية، تُحدث جدلاً بين مُسميات العقلي والتخيلي والحدسي والحسي للفنان، حيث أنها ذات نزعتين الأولى -حرية التعبير الفني المطلق لايتيان ديني-، **تجعل نتاجات الفن لغرض الفن، بوصفها موضوعات ترتبط بالجمالي الخالص البعيد عن أي منفعة أو غاية دنيوية، والأخرى** -التزام ايتان ديني اتجاه ثقافة المجتمع-، **ذات النّزعة التي اتصلت بالموضوعات ذات جانب التزامي"[2].**

وهذا ما يثبت أيضا صحة جوانب من دراسة الإشكالية من خلال أنموذج الدراسة.

1 -محمد إبراهيم سرتي، الأنثى المقدّسة وصراع الحضارات : المرأة والتاريخ منذ البدايات، ط1، سوريا، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، 2008، ص8

2- قاسم جليل الحسيني، الفن الملتزم والفن للفن، دار الرضوان للنشر، عمان، ط01، 2017، ص 11.

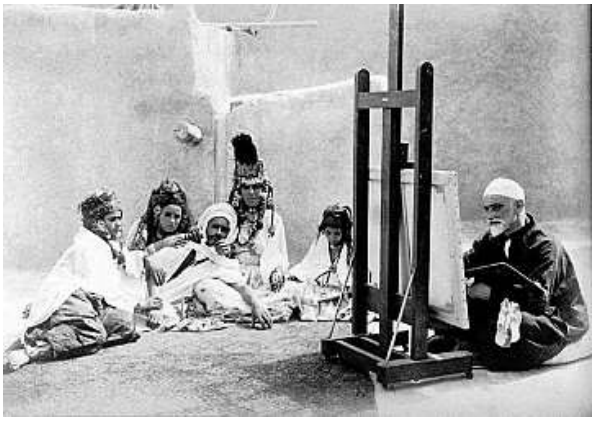
صورة رقم 58: صور تذكارية للفنان ممسكا بحيوان الفنك مع صديقه سليمان بن إبراهيم وأخرى مع عائلته.

المصدر : https://cutt.us/Rr0dF

صورة 59: الفنان إتيان ديني في مرسمه أثناء اعتناقه الإسلام

المصدر :

https://cutt.us/ljzPc



صورة 60: صور لأشخاص ومناظر طبيعية من مناطق مدينة بوسعادة

التي استلهم الفنان منها لوحاته

المصدر[1]:

[1]https://cutt.us/4AlwO

صورة رقم 61: صور فوتوغرافية للمرأة والطفلة النايلية، التي أثرت في اعمال وحياة الفنان

المصدر : https://cutt.us/U1g83

اللوحة الأولى : قراءة في لوحة 'استجمام بنات الجن، ضوء القمر '

صورة رقم 62: لوحة ' استجمام بنات الجن، ضوء القمر ***Le bain des filles du Djenn's, clair de lune*** '
زيت على قماش موقعة من الفنان اسفل اليمين
و هي مدرجة تحت رقم 304 /القياس 65 x 81 سم، عرضت في الصالون عام 1904.
المصدر : https://www.gros-delettrez.com/actualite/72684

* **عنوان اللوحة:** **'استجمام بنات الجن، ضوء القمر'** ***Le bain des filles du Djenn's, clair de lune*** [1]

* **نوع الحامل والتقنية المستعملة:** ألوان زيتية على القماش.

* **شكل إطار اللوحة وشكلها العام:** اللوحة جاءت في إطار مستطيل، أما الأبعاد فهي (81×65 سم).

- **<u>الجانب التشكيلي:</u>** عدد الألوان ودرجة انتشارها: استعمل الفنان في لوحته عدد كبير من الألوان الحارة والباردة على حد سواء وبتدرجات مختلفة فقد استعمل في تركيبته اللون الأزرق والأحمر بكمية كبيرة، وكذا اللون الأصفر لاستخراج اللون الأخضر الذي يغلب على اللوحة، واللون البني القاتم والفاتح، ثم ركزّ في خلفية الصورة على توضيح اللون النيلي والأزرق وتدرجات اللون الوردي بكمية قليلة.

<u>التمثيلات الأيقونة التي جاءت في اللوحة</u>: لقد استخدم الفنان الخطوط العمودية بكثرة لإظهار تفاصيل الأجسام والنخيل، والأحجام الأفقية المائلة والمستقيمة والدائرية، لتوضيح طبيعة البيئة والمنحدرات، واللوحة جاءت في إطار مستطيل، أما في قلب اللوحة تعددت وتنوعت الأشكال والتمثيلات الأيقونية لأجساد بشرية مجنّحة، حيث نرى تكثيف الشخوص على مساحات العمل وأعطى الفنان لكل واحدة من النسوة دورها المؤثر في المنجز.

استطاع الفنان أن يزاوج بين المتخيل الأسطوري الجزائري والواقعي، مستخدمًا عناصر التشويق والفكر الغربي والجزائري، فكلاهما تأثر بالأسطورة فهي جزء من التراث الثقافي الحضاري للإنسان، ويجري تداولها من جيل إلى جيل، وبعض العناصر الأخرى التي تتمثل في الأشكال التي وظفها في اللوحة، إضافة إلى الملمس الغير الحاد فالشخوص جاءت نوعا ما ضبابية، إلا أن الخطوط ظهرت صلابتها ومرونتها.

[1] - F. Arnaudes, Etienne Dinet et Sliman Ben Ibrahim, mentionne sa conservation dans l'éphémère musée Dinet à Bou-Saâda. /réf : Connaissance des Arts, numéro spécial de juillet, p116 - Reproduit sous le numéro 304 du catalogue raisonné - reprise moins soutenue de la toile exposée au Salon de 1904.

علاقة اللوحة / الفنان:

بسبب تأثر الفنان بالجزائر المتمسكة بثراتها العريق وبمكوناته، أراد الفنان التعريف بهذا المجتمع للعالم الغربي من خلال نقله لمثل هاته اللوحات لا سيما وأن هذه اللوحة سوف تكتسي الرضا بباريس طالما أنه كان يسير على خطى الفنانين المستشرقين.

من خلال فترة إقامته بالجزائر، فإن تجربته الذاتية قادته لأن يتعرف على مختلف شرائح المجتمع الجزائري، واستطاع من خلالها أن يترك بصمته في الوسط الفني، التي تميزت بحيوية الفعل الدرامي للأحداث اليومية فنيًا، وبما يمثله أثره الفني من خصائص، حيث استلهم فيها : الاحترافية التي يتمتع بها، وحبّه وعشقه للمرأة، والغرائبية الفاحشة، الإثارة الجنسية، الهزل..، ومن العقلية المحلية اللعب، والمرح...، وكل ما له علاقة بالمخيال الثقافي للشعب الجزائري، فتأرجت اللوحة بين الأسطورة تارة، وانعكاس بساطة المجتمع تارة أخرى.

علاقة اللوحة /العنوان: العنوان الذي اختاره الفنان: "**استجمام بنات الجن، ضوء القمر** "، هو عنوان معبر عما نلاحظه في هذه اللوحة فهي تكشف عن عمق انفعال الفنان وتأثره برسم الأساطير وبالفن الشعبي.

الوصف الأول لعناصر اللوحة: جاءت اللوحة في الليل تحت ضوء القمر والنجوم، ومليئة بالأشكال الجسدية ذات الأجنحة، لكنها بوجوه نساء محليات جزائريات، بخاصة المرأة النايلية، أما الألوان فمرتبة ومضبوطة بالطبيعة الصحراوية، وهذا ما تجسد في النخيل والأودية وأنواع الطوب للبناء العمراني.

<u>دراسة بيئة اللوحة:</u> نستطلع من اللوحة أن الفنان رسم اللوحة قبل إسلامه بسبب رسمه لامرأتين عاريتين•، فحين لجأ الفنان في بناء عمله الفني على الأسلوب الغرائبي الأسطوري الذي كان سائدًا في المدراس الأوربية، متأثرا بتوجهه الاستشراقي، وقد وضح الشخوص المؤثرة في وسط اللوحة لتعويض الفراغ في الأعلى على يسار اللوحة مع ابقائه على مركز ثقل اللوحة المتقاسم بين المرأة الطائرة على اليمين والتي على يسارها ترشها بالماء، وغلبت ميزة وجود الماء على لوحات الفنان التي اشتهر بها، وأبقى كذلك الفنان على أسلوب اللعب والمرح الذي غلبت عليه جل لوحاته، وتصرفه بالسطح

• – لم يجد الباحث في لوحات الفنان بعد اعتناقه للإسلام، أنه رسم لوحات للمرأة عارية.

التصويري لفضاء من الأجساد البشرية المختلفة في أوضاع مختلفة، وحرص على إظهار خصوصية المعمار الصحراوي.

في وسط واحة المدينة نفذ عمله الذي يضم وضعيات مختلفة للنساء بحيث توحي لنا بالسكون والحركة، وحافظ الفنان على لباس المرأة النايلية التقليدي من أساور في اليد والرجل ولباس 'العكسة' و'البلوزة' و'الحزام' و'الوشم' الذي في أجسادهن.

كما نفذ عمله بأسلوب عاشه واستقاه من أصوله الأوربية، وموروثه الثقافي الإغريقي اليوناني والروماني، ولم يهمل الفنان المنظور، الذي أعطاه اهتمام خاص، ليظهر في عين المشاهد التفرقة بين المسافة التي تفصل كل امرأة عن الأخرى.

- **<u>الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:</u>** نجد في هذه اللوحة أن الفنان قام بتجسيد عمله بتناغم مع الموضوع الذي اختاره، ولأن الفنان الأكثر تواصلا مع المجتمع الجزائري مقارنة بالمستشرقين، أعطته ميزتين رئيستين وظفهما كتقنية في عمله طيلة مشواره الفني، وظهرت جليا في أغلب لوحاته:

التقنية الأولى: علاقته مع أهل بوسعادة التي كانت مستقرةً وعرفت ثباتًا، لاسيما العلاقة الوطيدة التي دامت طيلة حياته بينه وبين رفيق دربه إبراهيم، وحققت نجاحًا منقطع النظير في حياته المهنية والشخصية، كانت بمثابة الوساطة، التي اعتمد عليها الفنان لفهم عقلية المجتمع الجزائري، والولوج دون صعوبة الى ثقافته.

التقنية الثانية: بحكم أن عامة المجتمع الجزائري كان أميًا ومحدود الاطلاع على عالم الفن، وظف الفنان النوع السردي بما فيه اليومي والأدبي، الشعبي والقصصي والخرافي...، في جل لوحاته ليفهمه متلقيه ويؤثر في مشاعره حيال المشهد.

لقد وجدنا في لوحة الفنان بشكل عام جغرافية الملذات، فقد احتوت على النزعة الغرائبية والخيالية مقابل نزعة مادية واقعية وتجريبية، بمعنى أنه جمع بين عالمين عالم الخيال الغير مرئي، ممثلا في عالم الجِنّ بعنوان اللوحة ومجسدا إياه بالأجنحة، التي لم تفارق الأشخاص البشرية في اللوحة، إلا اللواتي وضعن الجناح جانبا من أجل الاستحمام، وأخرى قد ارتدته وهي في حالة جلوس واسترخاء بعد

الاستجمام، كما تظهر على يسار اللوحة، وكعلامة أن الأخريات أخذن نصيبهم من الاستجمام واستمتعن ببرودة الواد ليلا، راحت تدعوا الوافدات الجدد للالتحاق بهن، عن طريق رشهن بالماء.

أما النزعة المادية الواقعية، الحاضرة في ذهن الفنان، فهي تجربته التي عاشها مع سكان المنطقة جعلته يحافظ، على تقاسيم الجسد للمرأة النايلية فوجوههن تبدوا مألوفة ولم تفتقد حضورها الحقيقي، بالرغم من توظيفها في عالم آخر، سواء كانت عارية أو مرتدية لثيابها.

وعالم واقعي بدى في عمله كقيمة جمالية مركزا على الشخصيات البارزة، تبين أنها تنتمي إلى المجتمع الجزائري، كما أعطى لكل واحدة منهن وضعية وعملا ينشغلن به، ويَشْغُلنّ المتلقي ليتفسّح فنيا بين تقاسيم اللوحة، وإشراكه في الصورة التي أمامه، لذلك سعى إلى ربط الشخوص مع بعضها، بلغة مشتركة بسيطة وبناء تقليدي انبثقت منه تسميت العمل الموسوم أعلاه.

ثم إن عمله الذي جاء من نظرة واقعية، غلب عليها التشخيص من خلال ملامح الثياب وعادات وتوسيم الوشم على أجسادهن، أو طريقة ظهور ارتدائهن للباس التقليدي، وحتى اللواتي أتيّن من عالم الجن، واكتفى بكسر الحاجز بين العالمين فقط بالأجنحة والعنوان، وتمسك بتزين النسوة بحضور أدوات الزينة للأهل بوسعادة، بالإضافة الى البيئة ومحيطها.

اعتمد الفنان تقنيتين لتوضيح الصورة بأسلوب الإنارة (إزالة الظلام من مكان ما)، بالألوان فجاءت اللوحة مشرقة ساطعة تعكس البيئة الصحراوية وفي عملية الاضاءة (إظهار انعكاس الأضواء على النموذج المختار) باستعمال الألوان كذلك، لإبراز ملامح الوجوه، ويمكننا معرفة الفرق بين التقنيتين عندما نلاحظ الصورة[1] التي أمامنا لندرك دور تقنية الإنارة والإضاءة في إظهار بيئتين مختلفتين، واللوحتان كلاهما لنفس الفنان، فالتي على اليمين أنجزها ليوضح البيئة الأوروبية، والتي على اليسار توحي بالبيئة الشرقية، وحتى يمكن أن نستوعب كذلك تباين آخر في كثير من الأبعاد والأشياء، أهمها اختلاف العنوان مع أن المحاكاة هي نفسها، ليكون للوحة بُعد آخر حول البيئة التي أنتجت فيها كل لوحة على حدى.

1- **صورة 63: على اليمين :** لوحة ' فتيات يعصرن غسيلهن Jeunes filles essorant leur linge ' زيت على القماش /المقياس 81.2*65.5 سم؛ و **الصورة 64: على اليسار** : لوحة المستحمات في غرب بوسعادة Baigneuses dans l'Oued de Bou Saâda- زيت على قماش 81*100 سم عام 1896 / المصدر :https://cutt.us/W82H5

قراءة سيميولوجية: يغلب على اللوحة الطابع الأسطوري، حتى يعبر الفنان عن المواقف والأحداث برموز تلقائية في حالتها المعرفية الأولى، باعتبارها الركيزة البدائية في تاريخ الوعي الإنساني لكل المعارف التي تلته، و" الذي يقول عنه رولان بارت أن الصورة رسالة وهذه الرسالة، هي بذاتها حاملة لرسالة ثانية، هي ما يسميه أسطورة، أيّ نسقًا دلاليًا تواصليًا مرتبط أشد الارتباط بالنسق الفكري السائد والقيم والدلالات التي ينتجها هذا النسق. وهنا يؤكد رولان، تاريخيا نيّة هذه الأنساق وتاريخيا نيّة الأساطير التي يبلورها المجتمع"[1]، من معتقده وتراثه الشعبي.

اختار الفنان أشكالاً بشرية مع توليفه إياها بالأجنحة على ظهور النسوة، ، التي لم تكن محل صدفة بل، لبلورة معنى يتجسد فيه أمل الفنان أن يتجاوز حدود معرفتنا المادية لتلك العوالم، ومتوافقاً في نفس الوقت بإمكانية نزع الأجنحة وارتدائها من أجل الاستحمام والاستجمام، حتى يستأنس المتلقي عند رؤية اللوحة ويضفي بذلك نوع من الفضول لديه وبصبصة على صورة جسد المرأة العاري.

قام الفنان باستعمال اللون الأخضر بقوة، وهو ما يتفق إلى حدّ بعيد مع الرؤية التي " أعطاها ابن عربي للون الأخضر دلالة البهجة والحسن والنظرة الموجبة للسرور، وهي تختلف مع عالم الدنيا رغم كونها جميلة، لكنها تبقى مؤقتة لأن الأخضر، قابل للفساد والزوال"[2]، وهي الحقيقة الأولى، لذلك جاء في قولهم " وضاجّع في الأرز بكّارة عشتار خضراء"[3] و" عشتار العراقية الأسطورية، هي آلهة الخصب البابلية، التي تحمل بكارة الأرض التي يفتضّها الماء بدلالته الذكورية"[4]، فيتفتّق رَحِم الأرض بالخير وبركة العناية الإلهية، فيكون للون الأخضر وجود أرضي مؤقت وآيل للزوال، كالشهوة و الإغراء واللهو، وهو تفسير للحقيقة الثانية.

لم يكن حال الفنان أقلّ من غيره في رسم الأجساد العارية بل هو حافل أكثر مما عرضناه وتوقعناه بكثير، بسبب اقتران هذا النمط بالتصاوير والمنحوتات التي شاعت في لوحات المستشرقين، فالفن يستمد أيضًا جذوره من الشهوانية، والدليل على ذلك أن الإنسان البدائي الجزائري، جسدها في تلك

1- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004، ص 26.

2 -ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ط1، الزمان للطباعة والنشر، سوريا، 2012، ص 38 و 39.

3- مظفر النواب، الأعمال الكاملة، دار قنبر، لندن ، ط11، 1996، ص 365.

4- فرانكفورت و جماعته، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ط1، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد،1960، ص 171.

النقوش الصخرية والرسومات المتواجدة في الكهوف والمغارات، وبعض القلاع المتناثرة على تخوم الصحاري كجداريات الطاسيلي، وما حملته لغة ورموز عصر التيفناغ، وهي أحد الشواهد على طلب المتعة والمؤانسة لدى البشر، وتؤكد في الوقت ذاته بأن الغريزة الشهوانية، هي حاضرة وراء الظواهر الفنية بشكل عام، تجسدت من إغراءات الجسد ومفاتن الشخصيات المصورة إلى النرجسية والهواميات بكل أشكالها، فالفنان " هنا يملأ الأسطورة بتواريخ جديدة، أي بمعرفة الوقائع التي يستند إليها قارئ الصورة التي برمجها المرسل، وبهذه الطريقة تعمل الصورة على تطبيع ما هو تاريخي وما هو ثقافي"[1].

كل حدث كان يقيمه الفنان بوصفه مُقدرا في المخيال الشعبي، وفي الوقت ذاته خطوة نحو كل عمل مؤدى على حدى في اللوحة، كالتي تطير في السماء أو التي تلعب بالماء، فثمّة نزوع لا شعوري لدى كل فنان من أنّ يُوسع نطاق تصوراته، بمعنى أن يتخلص من ربقة المكان والزمان ليصبح مسكونًا بالأبدي، وطالما أن الخرافة وأحلام اليقظة والأساطير نفي للمادي (الزمان والمكان)، جاءت اللوحة بهذا المزيج، واضعاً جسد المرأة العاري في أعلى سلم الإبداع.

وبمعرفته بعشق المرأة للحدائق والواحات أضفى عليهن الخلوة بينهن ليستمتعن بنزهة الاستجمام من خلال المرح والاستمتاع بالنباتات وشجرات النخيل والنهر وبتلك الأثواب المزركشة، وحتى لا يعكر عليهن أحد صفوة الجو الذي يعشن فيه، لم يصور الفنان الجنّ في صورته البشعة، رغم العنوان الذي جاء في اللوحة، بل استحضر صورته بتمثيله في هيئة الإناث، وفي مظهر الحسن لا في مظهر البشاعة، فلا ينبعث من هذه الأجواء سوى الأحلام الصافية، وكأنها الجنة الموعودة.

جاء استخدام الفنان لمختلف الأشكال الهندسية، تحاكي أشكال النباتات كالنخلة والزهور والتفريعات النباتية والأوراق، التي على الحائط وبالقرب من الوادي، و صاعدًا إلى مستوى اللغة الأكثر فاعلية في توجيه أفكارنا بالكائنات الطائرة، تعبيرا ورمزا للجن، لكنها بملامح بشرية بالإضافة إلى إظهارها ليلاً، دلالة على ما يسكن في المخيلة والمعتقد، بأنها مخلوقات لا تظهر إلا في جنح الليل، وتحت ظلمة السماء وسطح القمر والنجوم المتلألئة.

حضرت بعض الإشكال المعمارية مثل الجدار، والصخور المتناثرة وبعض الأشكال الهندسية مثل المربع والمثلث في النخلة، والعشوائية التي حملتها الحُلي والثياب، وتلك الدوائر في السماء رمزا

1- قدور عبد الله ثاني، مرجع سابق، ص 28.

للنجوم، وبتعبيرات تشمل أحيانا كل جزء في مفردات الشكل، أو أجزاء منه بموضوعات من واقع الأحداث المرتبطة بالحياة اليومية للبشر وليس للجن، بسبب محافظة الفنان على ما هو مبثوث في أعماق النفس البشرية كالابتسامة والوجوه المُعَرّفة بكينونتها الجزائرية الصحراوية، وبقاء الأجساد واضحة العيان بماهيتها، لهوية سكان المنطقة، إضافة إلى التراشق بالماء ولعب النسوة مع بعضهن، كما لو كان ذلك من صفة الإنسان وليس لتلك الكائنات، وهو الأسلوب الغالب على الفن الشعبي.

يتراءى لنا أنه مادامت هناك ثمة تساؤلات واستغراب، تطرح على الفنان من أسئلة حول عالم الجن، سواء كانت تساؤلات داخلية بينه وبين ذاته، أو خارجية أثناء تبادله أطراف الحديث مع خلاّنه وعشيقاته وأصدقائه، وما دامت الأسئلة تعانق المرغوب فيه، تأتي الأجوبة عن هذا العالم بهذه الاختزالية البسيطة ذات المفهوم الشعبوي، الذي يمكن أن تستوعبه أذهان الشخصيات سواء لعبت الدور في اللوحة، أو تلك الشُلّة من الأصدقاء التي أثارها الفضول والإلحاح على الفنان، عن الكيفية التي يبدو فيها هذا العالم الغير مرئي، فهم ما كانوا يعلمون شيئًا عما يدور فيه، أو يعلمون إلا النّزر اليسير من خلال ما يذكرونه من حكايات شعبية.

إن الفضول المعرفي المسكون في عالم ليس بماديته، إنما بالمغيب فيه، والمتصل بالآخر (الجن)، فيبحث إيتيان ديني، كيف يترجم لهم هذه الخرافات ويجسدها فنيًا وتشكيليًا ويقربهم إلى استوعاها، وتحيلهم في نفس الوقت إلى أجوبة بالمنطق البسيط عن هذه العوالم، ويجعل العقول على قياسها، ليسهل فهمه ويسد فضولهم، وهو تصوير كافي لترك المتعة واللذّة في ذهن السائل والفرجة في ناظر اللوحة.

رغم ما يقال أن الإنسان صبوة، يصعب عليه للغاية أن يتصور الجنة أو النار والبرزخ والكائنات الأخرى، فإن تخيل هذه اللوحة لا يتحقق بإظهار ما يشد المتلقي إلا بتوظيفه للجسد العاري كحيلولة من الفنان، إذ من النادر أن لا يضع لهذا العالم رموزًا وإشارات، لا يتأمل فيها المتلقي، ويتساءل كيف يتواصل معها، بل إن هذه الكائنات في العادة يضاف إليها القرون والأجنحة والذيول الطويلة وغيرها من الرموز المخيفة، إلا أن الفنان دينيه، يحاول بتعرية المرأة من جهة ترويض المتلقي على هذا النوع من الفن، الذي يعتبر مرفوضًا ومنبوذًا لدى المتلقي الجزائري، من خلال إقناعه بأن هذا الأسلوب ما هو إلا انعكاس للحضارة المتواجدة خلف الحدود الجزائرية، وسوف يتعود رويدًا رويدًا على الانسلاخ

من ثقافته الجزائرية، وبذلك يكون قد وُفق الفنان في المهمة التي أوكلت إليه بضرب الهوية الجزائرية، على غرار الفنانين المستشرقين الآخرين.

لنا أن نتصور اليوم حجم الصدمة للوحة استجمام بنات الجن، واللوحات الأخرى الأكثر إباحية، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرون، فما بالنا لو قارنا بالفاصل الزمني مع المتلقي القرن الثامن عشر، الذي عاش ساعة إنجازها، بمعنى أن نرى بعين المتلقي لذلك العصر، مما يدل على أنّ الإباحية كانت في أعلى مستوياتها، وتنافس حادّ بين الفنانين المستشرقين، والغلبة والشهرة والجائزة لمن يقدم لوحة أكثر إباحية، وبأن ذاك النوع من الفن، يمارس على درجات وطبقات، تنجز حسب الطلب والذوق والحاجة والغاية.

بالرغم ما يُفسر بأن رسم المرأة كان من الصعب تصويرها وهي عارية بسب أن نساء بوسعادة لم يكن يستحممن في الوادي وهن عاريات، خوفًا على أنفسهن من التطفل والترصد لها، وأن الفنان ربما ترصدهن بسبب غسلهن الصوف والثياب أو جلبًا للماء مع أطفالهن، فهذا أمر صحيح لا غبار عليه، ولكن من جهة أخرى وحتى لا نقصي ازدواجية القراءة، وحتى لا نحمل الفنان كل الانتقاد، فجانب من الصواب يشير إلى أنّ الفنانين المستشرقين، تناولوا موضوع المرأة الشرقية العربية، بانتقاء كل نوع على حسب البلد الذي وجد فيه المستوطن أو المستعمر، وفي الجزائر لم تسلم منه المرأة النايلية، تلك النسوة اللواتي رمت بهن المشاكل الاجتماعية المزرية أو الهوى الأعمى إلى امتهان حرفة الرقص على مرأى الضباط وتحت أقدام الجنود الفرنسيين والمعمرين أثناء الحفلات الشعبية والأفراح، التي كانت تقام على شرف الكولون مقابل المال، ومنهن من اتخذت من البغاء حرفة للاسترزاق، خاصة بعد تخصيص منازل خاصة للمومسات، مما زاد ظهور تلك الأماكن والمظاهر الاجتماعية الدخيلة والغريبة، بعد دخول الاستعمار الفرنسي للجزائر، ومن جهة أخرى قد يكون ما رسمه دينيه " لم يكن أيضًا إلا عكس للواقع المُعاش لنساء منطقة بوسعادة، اللواتي نلن عيشًا رغيدًا، أثناء الاستعمار وهذا يرجع إلى خدمتهم للجنود الفرنسيين سواء عن طريق الرقص أو البغاء"[1]، وبالتالي لا ننسف ما جاء في الدراسات والكتب من الباحثين الأكاديميين الجزائريين، حول ظاهرة البغاء التي كانت سائدة في الجزائر أثناء الاحتلال، لها أسبابها وتبريراتها أيضا.

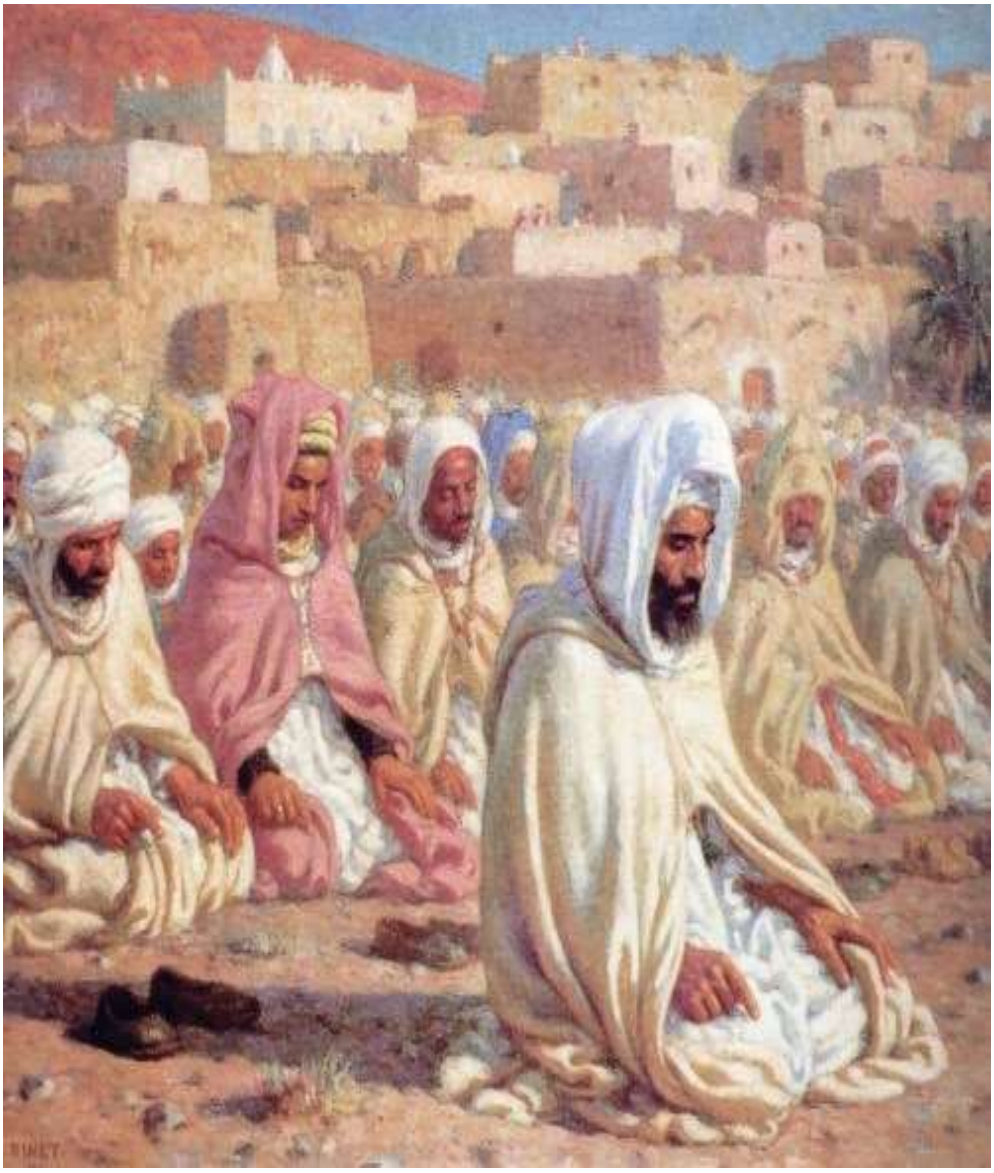
[1] Imène Chalabi, Op.Cit, p 73.

أو ربما كذلك، تكون هذه الأنواع من اللوحات، نتاج ما كان المتلقي يفضل ممارستها ومشاهدتها سرًا، والفنان جعلها جهرًا، بسبب الغرائز والهواجس النفسية المتأصلة في الذات البشرية، كما أنه في عصور النهضة، لم يكن الجسد العاري موضوعاً مخجلاً، بل كان في الثقافة الغربية شرعية مباحة ووسيطاً للشعور باللذة وإثارة الشهوة، فحدد بذلك الفنان وانطلاقا مما كان يؤمن به، أنها معالم المسار الحداثي المتطور، فليس أمامه إلا التمرد على ثقافة السائد والجامد، في عقلية البدو والرُحل أو الجزائري المتحضر.

.

اللوحة الثانية : قراءة في لوحة ' إمام يؤم المصلين (التحية)'

Imam présidant la prière.



صورة 65: لوحة ' إمام يؤم المصلين (التحية) Imam présidant la prière '

زيت على قماش موقعة من الفنان اسفل اليسار /رقم 383 في الدليل/رسمها حوالي 1922

المصدر : https://www.gros-delettrez.com/actualite/72684

*** عنوان اللوحة: ' إمام يؤم المصلين (التحية)** ***Imam présidant la prière*** **'**

*** نوع الحامل والتقنية المستعملة:** ألوان زيتية على القماش.

* **شكل إطار اللوحة وشكلها العام:** اللوحة جاءت في إطار مستطيل تقريبا، أما الأبعاد فهي (85.4 سم× 78.2 سم).

***<u>الجانب التشكيلي</u>:** من جانب عدد الألوان ودرجة انتشارها؛ نلاحظ في الألوان اختلاف واضح بحيث استعمل الفنان الألوان الفاتحة والباردة التي توحي بالسكينة والطمأنينة، وهو اللون الأبيض المضيء المفضل لأداء الصلاة، فظهر في عمامة المصلين وخلف الإمام وفي اللباس التقليدي، والأصفر بتدرجاته حسب خصائص المشهد، حتى لا يشتت تركيز المتلقي على الحدث الأعظم، وهو تصوير إمام يؤدي الركن وعمود الدين الإسلامي (الصلاة)، واستعمل في تركيبة الألوان البُني بكثرة في تدرجاته وتبايناته، حتى أنه يمكن للمشاهد ملاحظته في كلّ أرجاء اللوحة، وهو يظهر في لباس الإمام والمصلين (الزي التقليدي والرسمي أثناء أداة الصلاة) ونجده كذلك في الأرضية (التربة) وفي البنايات خلف المصلين وفي الجبل خلف البنايات، واستثنى المأموم باللون الوردي حتى يميزه عن الآخرين وكذا تعبيرًا عن صغر سنه، وهناك من الألوان التي استعملها بشكل متفاوت، وهي الأزرق يظهر من خلال زرقة السماء الصافية ولباس المصلين في الخلف، وكذا اللون الأخضر للنخيل.

* **<u>التمثيلات الأيقونة التي جاءت في اللوحة</u>:** أهم ما يميز اللوحة أنها تضم أشكال بشرية تتجه فيها نظرات المصلين إلى الأسفل خشوعاً وخشيةً من المولى عزّ وجلّ، وعناصر أخرى من الجماد، تملأ أرجاء اللوحة كالأرض والبنايات خلف المصلين، شجرة النخيل، نعال المصلين، وضمت اللوحة الخطوط العمودية بكثرة لإظهار تفاصيل الأجسام في وضعية التشهد، والمنحنية، المتموجة والمنكسرة بأشكال متنوعة، إذ يمكن أن نلمحها في ملابس الإمام والمصلين من تموجات متعددة، والأفقية المائلة المستقيمة لتوضيح وضعية الرفع من السجود، أما اللوحة جاءت في إطار مستطيل، وفي مركز اللوحة استولى الإمام على المشهد، بينما أعطاهم جميعا وضعية موحدة إضافة إلى الملمس الخشن للوجوه والبشرة، وهي صفات الرجال التي يتميز بها أهل بوسعادة وليبرز كذلك البنايات التي خلفهم.

أما الإضاءة في اللوحة فتظهر بشكل جيد، فهي في وضوح النهار وموزعة بشكل منسجم بحيث لا يوجد مكان مظلم وآخر مضيء، مكسرًا الانعكاس بظلال خفيفة احتراما لقواعد الرسم والمنظور، وظِل النعال أمام المصلين، في تناسب وتوافق.

علاقة اللوحة / الفنان: بسبب تأثر الفنان بدخوله الإسلام وتعلقه الشديد بالدين أراد التعريف بنفسه من جديد، وبتحول شخصيته إلى كينونة أخرى، التي وجهها للمجتمع للعالم الغربي، فكان هذه المرة أن قام بعرضها في معرض الفنون بفرنسا، ليعلن للجميع ويفصح أمامهم اعتناقه للدين وبمخالفة طريق الفنانين المستشرقين، والفنان حافظ على حيوية الفعل الدرامي للإظهار مدى الخشوع والانقطاع عن العالم الخارجي.

علاقة اللوحة /العنوان: من خلال العنوان الذي اختاره الفنان فهو مباشر، يتناسب مع ما احتوته اللوحة يكشف عن عمق انفعال الفنان وتأثره برسم المصلين وهي احدى المواضيع التي غلبت على أعماله خصوصا بعد إسلامه.

الوصف الأول لعناصر اللوحة: جاءت اللوحة في وضح النهار، حيث موضوع الصلاة كقيمة حضارية وثقافية، استطاعت في يوم ما أن تُزيح عن الفنان ذلك الحاجز الكبير بين الثقافات والأبعاد الكبيرة لدين الإسلام.

الأسلوب الغالب على اللوحة أسلوب واقعي حيث يظهر الإمام والمصلين بخشوع من خلال التسبيح والدعاء الصامت بارتدائهم الزيّ الشعبي التقليدي "البرنوس" وهذا تابع لعادات وتقاليد المنطقة.

نلاحظ في اللوحة ذلك الالتحام والتلاحم بين أهل بوسعادة، بين كبيرهم وصغيرهم، حيث يتواجد الشباب والكهول والشيوخ، وحتى الطفل في مقتبل العمر في الصف الثاني علي يسار اللوحة، لتبرز من جهة استمرار تمسكهم بالدين وفي مقدمتها الصلاة، من جيل إلى جيل، والأمل في مستقبل واعد، لثقافة التسامح التي اختار الانتماء إليها إيتيان دينيه.

دراسة بيئة اللوحة: دون صعوبة نستطلع من اللوحة أن الفنان رسم اللوحة بعد إسلامه، بسبب تفانيه في إظهار حرارة المشاعر وفيض الأحاسيس الذاتية التي تنبع من الأفكار التي آمن بها، فرغم أنه رسم مظاهر أشدّ عمقا من هذه اللوحة وبنفس محتوى الموضوع، حينما كان لا يزال على غير دين الإسلام، يدل على إتقانه العمل وشغفه بالفن، ولولا تاريخ صدور اللوحة ما أمكننا ذلك.

يتبيّن من خلال اللوحة "الإمام يؤم المصلين" أنّ الفنان أراد إبراز الجانب الديني لمنطقة بوسعادة، طالما أنها تناولت موضوع الصلاة، واختياره مثل هذا الموضوع يعطينا انطباعاً بأنّ الفنان متأثر بثقافة المنطقة ومعجب بها.

توحي لنا اللوحة بالخشوع ونوع من التعبير الصوفي في لوحات المستشرقين من سكون والتسامي إلى الأعلى ومنه، فإنّ الصورة تبيّن أنّ صاحبها محافظ ومسلم، ومن بين الأعمال الفنية التي تجلت فيها النشأة الدينية لـ 'إتيان دينيه'.

الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

حافظ الفنان على النزعة الواقعية التي يعيشها يوميا، والصورة الحاضرة في ذهن الفنان، هي دائما نابعة من تجربته التي شكلت جزء من حياته مع سكان المنطقة، وأيضا من حيث واقعية المشهد وهو الصلاة، فلا وجود لملامح اللهو والمرح والعشق أو الأسطورة والخرافة، إنما هو العشق الرباني، وهنا حافظ أيضا على تعابير الوجوه التي تبدوا مألوفة من حيث الاعتقاد في دين الإسلام والولاء للوطن ولم تفتقد حضورها الحقيقي، فعالمها واقعي بدى في عمله، كقيمة جمالية مركزا على الشخصيات البارزة تبين أنها تنتمي إلى المجتمع الجزائري، وعلى المنظور لإبراز الأبعاد والمسافات.
ثم إنه وظف اللباس التقليدي لأهل المنطقة، فغلب عليها التشخيص من خلال ملامح الثياب وطريقة ارتدائهم للباس التقليدي لأداء فريضة الصلاة.
جاءت اللوحة مشرقة ساطعة تعكس البيئة الصحراوية باستعمال الألوان الزيتية كذلك لإبراز انعكاس ضوء الشمس على ملامح وجوههم وأجسادهم.

قراءة سيميولوجية

غلّب الفنان على اللوحة الأسلوب الواقعي منه إلى الانطباعية التي تتميز باللطخات اللونية والتسارع في ضربات الفرشاة، والدليل على أنه رسمها في مرحلة الإسلام، لا يمكنه أن يكون حاضرًا في وقت الصلاة منشغلا برسم المشهد، تاركا فريضة صلاة الجماعة وهو الذي يعرف مكانة ومرتبتها، ثم إن

حضوره سوف يشوش على المصلين خشوعهم، ومن المحال وهو مسلم أن يتركه الإمام منهمكا في الرسم والتصوير، مضيعًا فريضة الصلاة، فالصورة حاضرة في ذاكرته، ولو كانت بالأسلوب الانطباعي لغلبت على اللوحة ضربات الفرشاة السريعة، لتمثيل المشهد في بيئة مستعجلة وفي تجارب وقتية متغيرة، كما هو في اللوحة.

أمّا خلفيّة العمل الفنّي فتتّسم بالمناظر العمرانية للمدينة باعتبار الصلاة قد تمت خارج أسوار المسجد، وبحضور جمع غفير تلاشت فيه الرؤوس شيئا فشيئا، مما يدل أن الفنان استلهم الحدث من مناسبة يكثر فيها المصلين نظرا لهذا العدد، (صلاة العيد، صلاة جمعة، ...).

من حيث استعمال الفنان للألوان، استطاع 'دينيه'، بأن يدخل حدة النبرة الدافئة للألوان، التي هي جزء من الطبيعة الصحراوية للمنطقة، مما يعطي نضارة وفرحاً عند رؤية اللوحة، وأيضا من خلال تصنيف الفئة العمرية المختلفة بين المصلين، عند رسم تجاعيد وجوه الشخصيات، ومستعملا الرماديات الملونة الداكنة، في رسم الخلفية كالجبال والنخيل، وتعكس تفاعلات الألوان في اللوحة، جوّ روحاني بسبب الحسّ اللّوني المفروض في هذا العمل الفنّي.

أقدم الفنان على استعمال اللون الأصفر الفاتح الذي لا تخلو لوحة فنان منه، فالغامق يعبر في جانبه الشعبي الغشّ والخداع، وفي التراث القديم كان لأصحاب الملوك وشعار رجال الدين مثل معبد بوذا، واستخدم اللون الأصفر في زخرفة المساجد والكنائس، غير أن الفاتح منه الذي يظهر في اللوحة، يعبّر في المعنى الروحي" بأن اللون الأصفر هو نور مرتبة النفس اللوّامة، وصاحبه ميّال إلى التعلق بمجاهدة النفس وموافقة الشرع، وله نّزوع باتجاه عمل الخير والعمل الصالح، ولكنّ، يدخل عليها العُجب ورياء خفّي، بأن يُحب صاحبها أن يُطَلّع ما هو عليه من الأعمال الصالحة[1]، وإن كان كذلك رياء، فهو عند الإمام والمصلين لا يبتغون منه ترك العمل المشروع خوفًا من الرياء، وهو الصلاة المفروضة، فلو فتحوا بَالَهُم على باب ملاحظة الرسام وركزوا على رؤية الفنان وهو يرسمهم مثل ما اعتاد عليه المستشرقون والفنان ديني، واحترازهم من ظنونهم، لوظفوا النظرة المباشرة أو المسترقة، ولو فعل ذلك المصلين، لسدّوا على أنفسهم باب أجر الصلاة وهي أكثر أبواب الخير.

1- ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر، سوريا، 2012، ص186

ثياب الإمام والمصلين جلها من البرنوس المصنوع من الصوف، من أجل تبيان انهم سواسية، وإضفاء ملامح الزهد، إلا الذي خلف الإمام في الصف الثالث بالأزرق، حتى نمد أبصارنا إلى خلفية اللوحة ويعطينا منظرا للمنظور الأحجام.

إذا تأمّلنا ملامح المصلين نجدها ممثّلة بإتقان بدءًا بالإمام إلى المصلين من خلفه، حيث نجح الفنّان في إبراز أوصافهم خاصّة تقاسيم الوجه الذي يتّسم بالصدق والمهابة وفي نظرتهم تتجلّى الفطنة، " فباطن العبد يعرف من ظاهر حاله، لأن الأَسِرّة• تدلّ على السرّيرة ومخامر القلوب، فإن لزم الصدق وآثر الحقّ وسامح الخَلّق فهو ذاك وإلا فليس هناك"[1]، أما تعليق أحدهم المسبحة البنية اللون على عنقه، " فهي من قواعد التصوف، إذ جاء ذكرها عند زروق قائلا " ..ومناولة السُّبَحة وأخذ العهد والمصافحة والمشابكة من علم الرواية، إلا أن يقصد بها حال فتكون من أجله"[2].

تُوَضح اللوحة مدى تعلق الأرض بالسماء من خلال صلاة المصلين وهم في حالة من التواضع الشديد والانكسار أمام خالقهم، خاشعة له أبصارهم وأفئدتهم، وهي تلامس الأرض بكلّ تواضع ملتصقة ببعضها، كما يترجم المشهد مظاهر العبادة في الدين الإسلامي ويبرز في الوقت ذاته أنواع الألبسة الخاصة بالرجال، ثم سرعان ما يزداد هذا الخشوع، كلما ارتقى المتلقي نحو نَظَرَاتِهم وإلى السبّابة أثناء تحية السلام، ليأخذ صفة أكثر تنوعاً، حيث نجد الوجوه التي تتكاثف فيها حالة الخشوع والانكسار إلى حدودها القصوى التي ترجو الرحمة والغفران.

أجاد الفنان توظيف الدلائل السيميولوجية سواء فيما يتعلق بالألوان أو ملامح الوجه والهيئة العامة، بما فيها الثياب التي ارتدتها الشخصية فحملت قراءة سيميائية واضحة، توضح المستوى الاجتماعي لصاحبها وعلى البيئة الثقافية التي أصبح ينتمي إليها، كما أّنها خَيّرُ مؤشّر على الإطار الزمنّكاني وكذا الإطار السوسيوثقافي الذي يريد أن يقولب فيه الفنان موضوع لوحته، إضافة إلى الأهمية الكبيرة التي أولاها هذا الفنان المثقف المطّلع على التاريخ والمدافع عن الشخصية الجزائرية الإسلامية، كوسيلة من وسائل التعبير المدافعة عن الانتماء الحضاري والهوية الثقافية الجزائرية، وأن تكون هذه اللوحة

• هي خطوط الوجه، وتجمع على أسارير: يقال برقتّ أسارير وجهه، أي خطوطه.

[1] أحمد بن احمد البرنسي، قواعد التصوف، ضبط وتعليق محمود بيروتي، ط1، دار البيروتي، دمشق، سوريا، 2004، ص195

[2] أحمد بن احمد البرنسي، صفحة نفسها.

مادة توثيقية لفترة زمنية معينة من تاريخ الجزائر، طالما أنه يستمد عناصر بنائه من العقيدة الجديدة التي أنتجته.

حالة التضرع بالتسبيح والدعاء الصامت، والتي تنتشر في سائر اللوحة، فهي لا ترتبط بأيّ مُغريات الدنيا أو زخرفها، بل هي متجهة إلى تطهير النفس والذات خاصّة وأنّ المكان الذي تقع فيه الصلاة مكان بعيد عن زخرفة الحياة وإظهاره للرموز الصحراوية العربية الإسلامية كالنخلة، التي لم تعد رمزا للكائن النباتي بل تحولت دلالتها الى لتصبح موضوعا للوطن، وهي من جهة رمز للعطاء والجمال والخير والبركة.

الخاتمة

من حيث الإشكالية المطروحة وصولا إلى الخاتمة، ندرك أن الدراسة حديثة في تخصص الفنون والتي حاولنا أن نخرج عن الدراسات المتشابهة التي تنحصر في المواضيع المعهودة، ومن حيث الموضوع فإنه أهميته تكمن في معرفة متى يكون الالتزام مرفوضًا والحرية في الفن أمرًا مشروعًا، ومواطن الاختلاف بين الجمالية والإسفاف في اللوحات التشكيلية، تكون بمثابة أحد المراجع لطلبة الفنون وهو أمر بالغ الأهمية حتى يتمكن الدارس معرفة العري والتعري في الفن، ثم حديث الساعة، حول أسباب الصراع بين رجال الدين وأعلام الفن حول التمسك أو عزل مبدأ الأخلاق في الحكم على العمل الفني، وكيفية مدّ جسور التواصل بينهما، وهو مبحث لا يقل أهمية عن الأخرى، لذلك كان هو موضوع المقال، والذي ارتبط بصفة مباشرة مع الرسالة، كما حاولنا تفكيك طبيعة توظيف الفن الملتزم لأغراض، وكيف تتير حرية التعبير الفنية، الأذهان وهي مرحلة تفكيك الأعمال دون أحكام قبلية، وهي أيضا جديرة بالاهتمام، أما طبيعة الموضوع فجعلتنا نتبع منهجية تعرض آراء جميع الأطراف المتناقضة حول مسألة الفن، وإسقاطها على الواقع للوصول إلى نتائج صحيحة، وهذا بالاعتماد على مراجع حديثة، فما كان مناسبا لواقع المجتمع الجزائري، تم الإشادة به وما كان لا يناسب ثقافة مجتمعنا، استدللنا به أيضا، لكن لتبيان ما لا يناسب التعميم.

من خلال نماذج مختارة لمحمد راسم، ولاسيما للفنان إيتيان ديني باعتباره عاش واكتسب عادات وتقاليد المجتمع الجزائري ورسم لوحات تعبر عن البيئة الجزائرية، (حتى وإن لم يكن جزائري الجنسية)، إلا أن الفنان تشبّع على قدرٍ غير محدودٍ من الثراء الثقافي الجزائري، ومن منطلق أنه عرف مرحلتين مختلفتين تمامًا(قبل وبعد الإسلام)، والتي أكدت تصورنا المبدئي بأن الدين سوف يلعب دورا بارزا في انتقاء الفنان لمواضيعه، بخاصة إن كان اعتقاده في الدين قولا وفعلا، وبالتالي فالدين الإسلامي لم يقف في وجه الجمال والإبداع وهو ما لمسناه في لوحات الفنان حتى بعد إسلامه مما يبرر الأهمية الأولى للدراسة، والتأكيد الثاني من خلال الأنموذج الدراسي، الذي توصلنا إليه أن اللوحات تعكس ثقافة المجتمع، وبالتالي ليس صحيحًا أن الفنان يعيش بمنعزل عما يحيط به أو أنها لا تؤثر عليه.

ساعدتنا الدراسة للوصول إلى نتائج يمكن توضيحها كما يلي:

تأكّدنا من أنّ الفن الملتزم هو المجال الرحب لحرية يقتنع بها الفنان وينطلق منها، ولكن في نفس الوقت وجب أن لا نغالي في تطبيقه كمعيار اجتماعي، فينحرف نحو مسلكٍ آخر خدمة لأجندات وأفكاراً معينة.

والأمر سيان حينما نجد أن بعض الفنانين قد عبّروا عن الطابوهات بأشعارهم وفرشاتهم وأقلامهم، فهذا لا يعني أن دعوة الفن للفن، كانت إباحية وغير أخلاقية مثلما يعممها دعاة الفن الملتزم، فالعمل الفني ليس دائمًا تعبير عن النوايا بل ينصبّ في علاقته بالذات المُدركة لموضوع العمل الفني.

استطعنا أن نتعرّف كيف تأقلم الفنان التشكيلي الجزائري مع متطلبات التحرر، وفي نفس الوقت مراعيا لثقافته الجزائرية ملتزما عن قناعة بما يقدمه لجمهور المتلقي من خلال اللوحة الفنية التشكيلية.

أثبتت الدراسة أن غالبية المجتمع الجزائري محافظ، وبالتالي فالفنان الجزائري يراعي في أعماله مسألة الاصطدام والصدمة مع المتلقي لذلك وجدناه يراعي تناسب مواضيع اللوحة مع قيم المجتمع ومقدساته.

من جهة أخرى أكّد لنا بعض الفنانين التشكيلين الجزائريين، بأن عدم تطرّقهم إلى رسم أجساد عارية، أو موقف صريح معادي للمسؤولين في هرم السلطة، أو التعبير عما يتحاشى التطرق إليه رغم أنها حقيقة متأصلة في المجتمع، ليس فقط بسبب احترامهم لخصوصية المجتمع، وإنّما أيضا لا يوجد متلقٍ لهذه الأنواع، وبأنها لا تعرف رواجا، وإن تحتّم عليهم الأمر، فبالرمز والتجريد عبروا عن مكنوناتهم وآمالهم المكبوتة، خشية من المتابعة.

لنا في تاريخ الفن التشكيلي الجزائري دروس وعبر، أين تحولت لوحات تشكيلية إلى تحف فنية، وإلى لغة ذات معاني ومشاعر إنسانية، فتأكدنا بأنه لا يمكن فصل الفن عن حب الوطن؛ والدليل على ذلك قيام الفنانين بسلوك تطوعي اختياري خارج عن نطاق الأدوار الرسمية من أجل خدمة وطنهم، دون انتظاره لحوافز مقابل ذلك، رغم التهميش وغياب الدعم.

يوصي الباحث بأن ينتقل أستاذ التعليم العالي الجامعي والباحثون الأكاديميون المختصون في مجال الفن إلى التأليف وتدوين تاريخ الفن التشكيلي الجزائري، ومراعاة للغة التدريس الممتدة على

كامل أطوار التعليم بالعربية، نأمل أن يترجم أساتذة الترجمة، ويغيروا أو على الأقل ينوعوا ترجمة الكتب الموجودة في هذا المجال، لأن كتب الفن لم تعد تفي بحاجاتنا المعرفية، لا سيما وأنه تم فتح تخصصات عديدة في الفنون، فما هو موجود بمحدوديته من مقالات تعتمد على نفس المراجع والمصادر، مما يجعل الأبحاث متشابهة ومجترة، فزيادة التأليف والكتابات المختلفة، والترجمة سوف تسد هذا النقص لا محالة.

يدعو الباحث الفنانين التشكيلين الجزائريين اليوم إلى ضرورة تدوين أعمالهم، على الأقل سير ذاتية تحمل لوحاتهم وشرح البعض منها، وحتى وإن خانهم التعبير الأدبي فهناك المتخصص الأكاديمي في مسألة الكتابة يمكنهم الاستعانة بهم، وبضرورة أخذ الأمر على محمل الجد، بتغيير ذهنيات التعالي في برج عالي.

إن الفن يعين الفرد على التعرف إلى ثقافات الآخر، ويُعَدُّ عاملاً من عوامل التعايش بين الأمم والحوار الحضاري، وبحكم تحوله إلى اختصاص في جامعاتنا الجزائرية، يرى الباحث بضرورة تأسيس الذائقة الجمالية لطلبتنا، بالنظر إلى هذه الشعبة بنظرة مجردة من الأحكام المسبقة، أثناء دراسة الآثار والمنحوتات التي خلفتها الحضارات، مثلما يتعامل مع ذلك طلبة الآثار والحفريات، وعلى أساتذتنا الكرام، البحث في إيجاد الطريقة التي يتم فيها شرح للطلبة بأن ما يدرس، ليس له علاقة بالأذواق الذاتية في فصول الدراسة، إنما لها مدلولات بصرية تحقق الانسجام والوحدة بين الروح والعقل، تبعًا لما كان تعتنقه تلك الشعوب.

ضرورة حثّ الطلبة على زيارة المتاحف الجزائرية الحاضنة للمقتنيات الأثرية أو برمجة رحلات التي تقع على عاتق رؤساء الأقسام، لتغيير النظرة الدونية، المبالغ فيها من نخبة المجتمع نحو تماثيل الحضارات السابقة والآثار، قوامها التوجه العلمي والتربوي والتثقيفي.

تساعد الدراسة، دارس الفن والطالب المختص بمعرفة التفرقة بين ما هو فن إباحي، وبين ما هو جمالي، حتى لا يحدث الخلط والتمرن على القراءة المتأنية على الأعمال، كما تمكنهم من معرفة متى تكون الحرية مطلقة في الفن ومتى يكون الالتزام بحد ذاته مرفوض.

توصل الباحث إلى أن هناك بعض الأعمال الفنية للمستشرقين أبدت تعاطفها مع قضية الجزائر ومنهم من وصل إلى اعتناق الإسلام، بمعنى القول إن كل أعمالهم ليست بريئة فذلك غير

صحيح، فهناك أعمال في الحقيقة عكست فقط ما كان سائدا في المجتمع العربي أو الجزائري، إلا أنه وبحكم التقاليد والأعراف كانت ولازالت من المواضيع المحضورة والمسكوت عنها.

تُظهِرُ هاته الدراسة الدور الذي تلعبه اللوحة التشكيلية في المجتمع، سواء الإيجابي أو السلبي وقدرة تحولها من أداة وعي إلى أداة للعنف والتعدي على حقوق الغير.

كمبادرة عرفان وردّ الجميل، يتمنى الباحث التفاتة من الدولة الجزائرية ممثلة في وزارة الثقافة بإنتاج أعمال سينمائية أو تلفزيونية حول الفنانين الجزائريين التشكيلين.

تأكدّنا من أن المعضلة التي تُحدث صراعات بين الفينة والأخرى، في الحقيقة هي مفيدة وقدوة ضرورية لمعرفة النواتج والمآزق، ولصياغة مُستقبلية تحملها طبيعة كل مرحلة تمر بها ثقافة المجتمع.

نحن نؤمن بمسعى يقود إلى التساؤلات للكشف عن جذور الإشكالية التي تعددت مناهلها ومراميها ومجالات تأثيرها وصولاً إلى تغطية خاتمة الدراسة، دون الجنوح إلى النقد المبستر والمجزوء، نستحسن وصف ثقلها ونستهجن خواؤها والمفروغ منها، فكان لا بد من أن نستخلصها استخلاصا أمينا ومتينا، من قراءتنا المتواضعة لمختلف الإبداعات في اطار عصرها وزمانها التي ظهرت فيه.

المراجع

المصادر والمراجع

1) القرآن الكريم رواية ورش.
2) صحيح البخاري ومسلم

1) المصادر:

أ. معاجم وقواميس

3) ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003/1424.
4) أبو القاسم بن عمر الزمخشري، أسس البلاغة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1998.
5) أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة اتحاد العرب، 2002
6) إيتيان سوريو، مفردات علم الجمال، النشر والتوزيع: بوف، 2010
7) الجرجاني السيد الشريف، التعريفات، مؤسسة الحسني، الدار البيضاء المغرب، ط1، (2006).
8) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2.
9) سامي خشبة، قاموس مصطلحات فكرية، المكتبة الأكاديمية، مصر، 1994
10) طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، لبنان مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2010
11) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979.
12) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج 4، دار المأمون، ط4، 1938.
13) قاموس إكسفورد، إنجليزي عربي، منشورات جامعة أكسفورد، 2013.
14) محمد بوزواوي، مصطلحات في الأدب، مؤسسة إخوة مدني، الجزائر، د.ط،2003 .
15) محمود البسيوني، مصطلحات التربية الفنية :عربي/إنجليزي–إنجليزي/عربي، دار المعارف، القاهرة، 1992
16) المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1982.
17) وهبه مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، ط1، 1974
18) Bertrand Evéno Et Autres, Petit Larousse, (Paris, France),1999.
19) Mansour Abrous, L'Annuaire artistique de l'Algérie 2002 (Vol. 5).
20) Mansour Abrous, Algérie : Arts plastiques Dictionnaire biographique (1900-2010).

2) المراجع:

ب. الكتب

21) إبراهيم مهديد، القطاع الوهراني ما بين 1850–1919، دراسة حول المجتمع الجزائري، الثقافة والهوية الوطنية، دار الأديب، وهران، 2006.

22) ابن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية : دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003
23) ابن علي، أشعار جزائرية، تقديم وتحقيق أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988.
24) أبو القاسم سعد الله، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، الجزء الرابع، ط01، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1996
25) أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1900–1930، ج2، ط4، دار الغرب الإسلامي ، بيروت 1992
26) أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج1/ج6/ج8، دار الغرب الإسلامي، الجزائر، ط01، 1998.
27) أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط05، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007
28) إتيان سوريو، الجماليات عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، ط2، منشورات عويدات بيروت، باريس، 1982.
29) أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشّعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط1، 1979.
30) أحمد بن احمد البرنسي، قواعد التصوف، ضبط وتعليق محمود بيروتي، ط1، دار البيروتي، دمشق، سوريا، 2004،
31) أحمد بن نعمان، عبد الحميد بن باديس: كيف صارت الجزائر مسلمة عربية، دار البعث 1981.
32) أحمد توفيق المدني، حياة كفاح، ج2، دار البصائر، الجزائر، 2009
33) أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة العربية، الجزائر، 1931
34) أحمد زين الدين، الحداثة ويقظة المقدس: أنماط وسلوكيات وأفكار، ط01، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2015.
35) أحمد صاري، شخصيات وقضايا من تاريخ الجزائر المعاصر، المطبعة العربية، الجزائر، 2004.
36) أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بين 1931–1976، ديوان مطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ب. ت.
37) آدم كوبر، الثقافة: التفسير الأنثروبولوجي، ترجمة تراجي فتحي، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2008.
38) إديث هملتون، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 1997.
39) إرنست غومريتش، قصّة الفنّ، ترجمة عارف حديفة، ط16، هيئة البحرين للثقافة والآثار المنامة، 2016.
40) إسماعيل سراج الدين، العمارة والمجتمع، مكتبة الإسكندرية للنشر والتوزيع، 2004.
41) أشرف إبراهيم، الفن بناء: دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، دار ابن رشد، 2015
42) آلاء علي الحاتمي وسمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال :مفاهيم وتطبيقات أسس الجمال، ط1، الأردن، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2016،.
43) آلان روب غربيه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر.
44) ألبير كامي، خطاب السويد أو الفنان وزمانه، ترجمة أحمد المديني، ط1، الأزمنة للنشر والتوزيع، الدوحة، 2010.
45) إلهام عزيز محفوض، الأيقونة السورية، ط1، سوريا، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2017.

46) أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، ط01، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2011.

47) أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989، .

48) إميل زولا، ترجمة حسين عجّة، في الرواية ومسائل أخرى: مقالات نقدية، ط1، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2014.

49) أمين صالح، السوريالية في عيون المرايا، ط2، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2010.

50) إنجاردن رومان، ترجمة أبو العيد دودو، العمل الفني الأدبي، جامعة الجزائر ، منشورات مختبر الترجمة، والمصطلح ، 2007.

51) إيريك هوبسباوم وتيرنس رينجر، اختراع التراث دراسات عن التقاليد بين الأصالة والنقل والاختراع، ترجمة شيرين أبو النجا ومجموعة من المؤلفين، ط01، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، جامعة القاهرة، مصر، 2004.

52) أيمن تعيلب، المغامرة الإبداعية، جامعة قناة السويس، مؤسسة دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2015.

53) بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ط1، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984.

54) بشير خلف(2009)، الفنون في حياتنا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.

55) بلكفيف سمير، ايمانويل كاط فيلسوف الكونية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011.

56) بورجي ونيكولاس فيازنوف، أرشيف الجزائر، مؤسسة ميشال ترينكفال، 2016

57) بوعزة محمد، تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الطبعة الاولى ، بيروت

58) بيتر بروكر، ترجمة عبد الوهاب علوب، الحداثة وما بعد الحداثة، ط1،إ.ع.م، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.

59) تاريخ الحضارات والأساطير، أنور الرفاعي ، مطبعة جامعة دمشق ، سوريا 1998

60) تشاراز باسترناك، جوهر الإنسانية، ترجمة زينب عاطف، مؤسسة الهنداوي، مملكة متحدة، 2017.

61) تورين آلان، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997

62) توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1973.

63) تومادو كونانك، الجهل الجديد ومشكلة الثقافة، ترجمة منصور القاضي، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.

64) جان أليزار: كتالوغ الرسم والنحت، باريس، 1936.

65) جان بول سارتر، الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1967

66) جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة : نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة السعيد لبيب،ط01، المركز الثقافي العربي، 2016.

67) جان ليك هينيج، ترجمة ش. البيطار، موجز تاريخ الأرداف، ط 13، مكتبة الفكر الجديد، مؤسسة الانتشار العربي ، باريسIII، 2011، .

68) جمال قطب ، فلسفة الرؤية في التأثيرية والفن الحديث، دار مصر للطباعة، مصر، بدون سنة

69) حسن سليمان، حرية الفنان، مركز الشارقة للإبداع الفكري، هلا للنشر والتوزيع، 2002.
70) حسين التكمه جي، مدخل إلى علم الجمال المسرحي، ط01، مكتب كاردينال للطباعة، بغداد، 2016
71) حفناوي بعلي ، صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات، وفي الكتابات الغربية، دروب للنشر والتوزيع،2016.
72) حفناوي بعلي، الرحلات الحجازية المغاربية، المغاربة الأعلام في البلد الحرام: دراسة نقدية توثيقية ثقافية، ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2016
73) حفناوي بعلي، صورة الجزائر في عيون الرحالة وكتابات الغربيين، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2016.
74) حلوش عبد القادر، سياسة فرنسا التعليمية في الجزائر، ط1، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر، 2010
75) خالد مرزوق، المختار بن عامر، المسيرة : الحركة الإصلاحية بتلمسان آثار ومواقف 1907-1931-1956، طبعة خاصة، دار زمورة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.
76) جون ديوي، الحرية والثقافة، ترجمة أمين مرسي قنديل، القاهرة مطبعة التحرير، 2003، من مقدمة الكتاب.
77) جياني قاتيمو، نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية أو التفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة(سنة 1987)، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1998
78) الحاج ناصر الدين ألفونس إتيان ديني والحاج سليمان إبراهيم با عمر، الحج إلى بيت الله الحرام 1347-1929، ترجمة، عبد النبي ذاكر، منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلات، المغرب، 2006.
79) حسن أحمد عيسى(1979)، الإبداع في الفن والعلم، الكويت: عالم المعرفة، ط01،
80) خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.
81) خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون و المسألة اللغوية، ترجمة محمد يحياتن دار الحكمة، الجزائر، 2117 بدون طبعة .
82) دافيد لو بروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1997.
83) داود عمر، التحول في العلوم الاجتماعية : حدود المعنى وامتدادات المبنى، مؤلف جماعي : التحولات الاجتماعية والثقافية في الجزائر من منظور العلوم الاجتماعية، مخبر البحوث الاجتماعية والتاريخية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، 2018
84) دينا أحمد نفادي، فلسفة التجريد في الفن الحديث، ط01، المجموعة العربية للتدريب والنشر، مصر، 2008.
85) الربيعي شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1966
86) رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة وتقديم إبراهيم العمري، ط01، الدار المتوسطية للنشر، تونس، 2009
87) رفعت الجاردرجي، في سببية وجدلية العمارة، ط1، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006 .
88) رمضان البسطاويسي، فلسفة هيغل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1991.
89) رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، ط02، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004.

90) رودني أ. سموللا، حرية التعبير في مجتمع مفتوح، ترجمة كمال عبد الرؤوف، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية ، القاهرة ط1995،،1.

91) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن المعاصر في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر والتوزيع، 1988.

92) زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية : مشكلة الفن، ط1، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، 1976.

93) زكي نجيب محمود، الشرق الفنان، ط1، دار القلم، القاهرة، 1960

94) زينات بيطار، بودلير ناقدا فنيا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1993.

95) ساطع الحصري ، البلاد العربية والدولة العثمانية، ط1، دار العلم للملايين ، بيروت 1965.

96) سامية زنادي شيخ، في نسيج الزمن، ترجمة عبلة منور، منشورات أبيك، 2007.

97) سرافيم البرموسي، الأيقونة فلسفة الروح، دير السيدة العذراء برموس، ط1، برية شهيت، مطبعة دالتا، مصر، 2011 .

98) سعيد بن عبد الله الدارودي، حول عروبة البربر: مدخل إلى عروبة الأمازغيين من خلال اللسان، ط01، منشورات فكر، الرباط، المملكة المغربية، ب. ت

99) سعيد بنّكراد، سيميائية الصورة الإشهارية : الإشهار و التمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب. 2006.

100) سلامة موسى، تاريخ الفنون وأشهر الصور، ط 4، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2015.

101) سليم ناصر بركات، مفهوم الحرية في الفكر العربي المعاصر، دار دمشق، سوريا، ط02، 85 .

102) سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الإبريز، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013

103) سيد أحمد باغلي، نصر الدين دينيه الفنان المبدع في الرسم الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975.

104) السيد ولد أبّاه، الدين والسياسة والأخلاق: مباحث فلسفية في السياقين الإسلامي والغربي، ط01، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، كانون الثاني.2014.

105) شارل أندري جوليان، تاريخ الجزائر المعاصرة: الغزو وبدايات الاستعمار، ترجمة عيّاش سلمان، دار الأمة، الجزائر، 2013.

106) شارل روبير أجرون، الجزائريون المسلمون وفرنسا، ج5 ، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007

107) شوكت الربيعي، مقدمة في تاريخ الفنون التشكيلية، الجزء الأول، ط03، الوركاء للنشر والتوزيع، العراق، 2010

108) شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2002،

109) الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، 2002.

110) صالح أحمد الشامي ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام: الطبيعة _الإنسان_الفن، ط01، المكتب الإسلامي، بيروت،1988.

111) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر: دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى ، عيم مليلة، 2005

112) صالح لمباركية، دراسات في المسرح : المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص 1972، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر 2005.

113) صبحة بغورة، مراجعات في حديث السياسة مع الفن والأمن والتاريخ، ط01، الناشر:E-Kutub ltd، الشركة البريطانية للنشر ، لندن ، 2019.

114) صفاء الأعسر، الإبداع في حلّ المشكلات، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2000 .

115) صلاح الدين المنجد، الحياة الجنسية عند العرب، ط1، بدون دار للنشر، بيروت، 1961.

116) صلاح الدين المنجد، القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، دار الكتاب الجديد، بيروت ط3، 1983.

117) صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مجلد 2، دار الكتاب البناني، بيروت، 2005

118) صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشاطها، دار البراق، لبنان

119) ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر، سوريا، 2012.

120) طارق الحسين، الحرية في معتقل الشعارات، الدار الخالدية للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، 2012.

121) طارق بكر عثمان قزاز، النقد الفني المعاصر: دراسة في نقد الفنون التشكيلية، ط1، النشر خاص بالمؤلف، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، 2002

122) عادل مصطفى، دلالة الشكل: دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، ب.ت

123) عائدة سليمان عارف، مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، لبنان، ب .ط.، 1972.

124) عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1999

125) عبد الحميد عروسي وآخرون، الفن التشكيلي الجزائري(عشرية 70 و80)، وزارة الثقافة، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007

126) عبد الرحمان محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة، طبعة ثانية جديدة ومنقحة ومزيدة، 1965 م.

127) عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف: دراسة في السرد النسائي، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003.

128) عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014

129) عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي: دراسة أثرية فنية، ط1، منشورات عويدات، بيروت، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1990

130) عبد القادر التلمساني، فنون السينما، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2001.

131) عبد القادر بن دعماش، الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958-1962، ترجمة أحمد فضيل، منشورات أنترسيني، 2007.

132) عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، بن عكنون، الجزائر، 1999.

133) عبد الله أبو راشد، الفن التشكيلي، فصل من الكتاب الجماعي الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، المجلد 40، العدد 473، سبتمبر /أيلول 2010.

134) عبد الله زارو، الجاذبية الأزلية في تشكلات الصورة، ط1، دار الكتاب العلمية، بيروت، 2010.

135) عبد الله شارف، أثر الاستغراب في التربية والتعليم بالمغرب، نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، 2006

136) عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005.

137) عبد الوهاب المسيري وآخرون، إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، ط3، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، أمريكا، 1998.

138) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 3، بيروت، دار العودة والثقافة، 1981.

139) عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط 01، دار الكتاب العربي، دمشق، 1998.

140) عفيف البهنسي، مدارات الإبداع، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010

141) عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة: دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة، العراق، 2010

142) علي حرب، مسألة الحرية: مساحة اللعبة وازدواج الكينونة، عالم الفكر،2005 .

143) علي عبد المعطي محمد، مشكلة الإبداع الفني، دار المعرفة، جامعة الإسكندرية، 1984.

144) عمار بلحسن :الأدب و الأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984 .

145) عمار هلال، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة (1830-1962)، ط02، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2016

146) عمر بن قينة، المشكلة الثقافية بالجزائر: التفاعلات والنتائج، ط01، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2000.

147) عمر عتيق، دراسات سيميائية في الفن التشكيلي، الأردن، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، 2016.

148) غسّان الجباعي، الفن والثورة السورية، مركز حمون للدراسات المعاصرة، قطر ، 2018.

149) فابريتشيو موري و تادرارت أكاكوس، الفن الصخري وثقافة الصحراء قبل التاريخ، ترجمة عمر الباروني وآخرون، منشورات مركز دراسة جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي، دار الكتب، ليبيا 1988

150) فاروق البسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث: دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو،ط1، دار الشروق، القاهرة، 1995.

151) فاطمة الزهراء التواتي، المؤسسة الثقافية في الجزائر، تأليف جماعي: المؤسسات الثقافية والاجتماعية ودورها في حفظ التراث الثقافي، إشراف حمادي محمد، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، 2017.

152) فاطمة الزهراء كمال رشوان، الشعار في الفن التشكيلي، عالم الكتب القاهرة ،ط 1، 2011.

153) فتحي حسن ملكاوي، الفن في الفكر الإسلامي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالولايات المتحدة الأمريكية، ط1، توزيع مكتبة الأردن، عمان، 2013.

154) فرانكفورت و جماعته، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ط1، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد،1960.

155) الفرقة التقنية للمتحف، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ متحف باردو، المعهد العالمي العربي للترجمة، 2007

156) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، لبنان، أفريقيا الشرق، مكتبة التنوير، بيروت.
157) فريد الزاهي، الصورة والآخر، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2015.
158) فريدريش شيلر، في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995
159) فريديريك نيتشه، إنسانيٌّ مفرط في إنسانيته: كتاب للمفكرين الأحرار (الكتاب الأول)، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2014
160) فوزي سعد الله، قصبة الجزائر : الذاكرة ، الحاضر والخواطر، دار المعرفة، نهج ميرة باب الوادي، الجزائر، 2007
161) فياتشيسلاف شستاكوف، الأيروس والثقافة: فلسفة الحب والفن الأوربي، ترجمة نزار عيون السود ط1، دار المدى للثقافة والتوزيع، دمشق، 2010.
162) فيشر آرنست، ضرورة الفن، ترجمة حليم أسعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1971
163) فيكتور جرجس عوض الله، اللوحات المصورة بالمتحف القبطي (الأيقونات)الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، 1965.
164) فيليب برونو، المجتمع والعنف، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، ط2، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، 1985.
165) فيليب لابورت –تولرا و جان بيار فارنيه، إثنولوجيا أنثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.
166) فراس السواح، دين الإنسان: بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، منشورات علاء الدين، دمشق، سوريا،1994.
167) قاسم جليل الحسيني، الفن الملتزم والفن للفن : المعنى في الفكر والفلسفة ، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.
168) كلايد كلكهون، الإنسان في المرآة، ترجمة شاكر مصطفي، منشورات المكتبة الأهلية، بغداد 1964 م.
169) كلايف بل، الفن، ترجمة عادل مصطفى، الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، ب.ت
170) كلود ريفير، الأنثروبولوجيا الاجتماعية للأديان، ترجمة وتقديم أسامة نبيل، ط01، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، 2015.
171) كلود عبيد، الفن التشكيلي نقد الإبداع وإبداع النقد، ط01، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005
172) لزغم فوزية، الإجازات العلمية لعلماء الجزائر العثمانية: 1518–1830، طبعة خاصة صادرة عن المكتبة الجزائرية للدراسات التاريخية، الجزائر، 2011.
173) ليلى لمحية، موسوعة أعلام الرسم العربي والأجانب، (د. ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992 .
174) ماجد صالح السمرائي، مدارس الفن التشكيلي العربي، الثقافة العربية في القرن العشرين : الحصيلة الأدبية و الفنية. مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 30–أبريل –2018
175) مارك جيمنيز، الجماليات المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، ترجمة كمال بومنير، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2012

176) مارك غوديل، الاستسلام للمثالية أنثروبولوجيا حقوق الإنسان، ترجمة هناء خليف غني، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2015.
177) مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، سوريا 2000 م.
178) مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ط1، دار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر.
179) محسن محمد عطية، آفاق جديدة للفن، ط1، توزيع دار المعارف بمصر، 1995.
180) محسن محمد عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2010.
181) محسن محمد عطية، نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، منشاة المعارف بالإسكندرية، 2010 .
182) محمد إبراهيم سرتي، الأنثى المقدّسة وصراع الحضارات : المرأة والتاريخ منذ البدايات، ط1، سوريا، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، 2008 .
183) محمد الجوهري و علياء شكري وآخرون، مقدمة في دراسة الأنثروبولوجيا، الطبعة الأولى، حقوق النشر للمؤلفين، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية القاهرة، مصر 2007.
184) محمد الصغير غانم، المظاهر الحضارية والتراثية لتاريخ الجزائر القديم: مقالات وآراء في تاريخ الجزائر القديم، الجزء الرابع، دار الهدى عين مليلة ، الجزائر ، 2011.
185) محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007.
186) محمد النويهي، طبيعة الفن و مسؤولية الفنان، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1964
187) محمد تقي إسلامي ومجموعة من المؤلفين، المدارس الأخلاقية في الفكر الإسلامي، تعريب عبد الحسن بهبهاني بور، ط01، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، لبنان، 2012.
188) محمد حسف غامري، المدخل الثقافي في دراسة الشخصية، المكتب الجامعي الحديث، محطة الرمل، الإسكندرية، 1989.
189) محمد حسن دخيل، أنظمة الحكم في الوطن العربي: دراسة مقارنة، ط1، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، 2014.
190) محمد دكروب، الأدب الجديد والثورة ، ط3، دار الفارابي، بيروت ، لبنان، 1990 .
191) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
192) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ط7، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1998.
193) محمد عزيز سالم، الفن بين الدين والأخلاق،ج01، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، 1995.
194) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، جامعة القاهرة، دار المعارف، ط02، 1978.
195) محمد قطب منهاج الفن الإسلامي، الطبعة الشرعية السادسة، دار الشروق، القاهرة، 1983.
196) محمد مصايف : دراسات في الأدب الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1982.
197) محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
198) محمد مهدي حميدة، الفن التشكيلي العربي وأبرز مبدعيه، منشورات دار سعاد الصبّاح، الكويت، 2002

199) محمود سمير المنير، العولمة وعالم بلا هوية، دار الكلمة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، الطبعة الأولى، 1421هـ – 2000 م.

200) مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2000.

201) مخلوف بوكروح، أبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصَّة المشتاق في مدينة طرياق في العراق، أول نص مسرحي حديث تأليفاً وطباعةً، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2003

202) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار معارف بمصر،1971.

203) مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال : محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية ، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999.

204) مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999.

205) مصطفى عيسى وآخرون، الفن والسلطة، ط1، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2010.

206) مظفر النواب، الأعمال الكاملة، دار قنبر، لندن ، ط11، 1996.

207) مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة الأثر الاشتراكي في حركة التحرّر الوطني، دار الفارابي، بيروت، ط3، 1980.

208) موريس مير لوبونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة: عبد العزيز العيادي ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان، 2008.

209) ميخائيل خرابتشنكو، الإبداع الفني والواقع الإنساني: دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ترجمة شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.

210) ميخائيل نعيمة، الغربال، ط15، النشر: نوفل، بيروت، لبنان، 1991.

211) ميلينا دراجيشيفيتش و سانجين جوجيفيتش، إدارة الفنون في زمن عاصف ،ترجمة نهاد سالم، ط01، دار شرقيات والمورد الثقافي ، القاهرة، 2017.

212) ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، تر حسين جواد ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

213) ناجي موسى باسيليوس، البعد التاريخي لجماليات الفن التشكيلي: مفهوم الفن وتحولاته قراءة تاريخية، ط1، الدار للنشر والتوزيع ، الجيزة، مصر، 2018.

214) هاني يحي نصري، الفكر والوعي بين الجهل والوهم والجمال والحرية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1998.

215) هبة عزت، خالد البغدادي ويوسف ليمود، الحركة الفنية التشكيلية المصرية : الستينيات والسبعينيات، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2010.

216) هربرت شيلر، ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح، الاتصال والهيمنة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.

217) هيغل، ترجمة ناجي العونلي، فينومينولوجيا الروح، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001.

218) هيلين توماس، الأجساد الثقافية : الأثنوجرافيا والنظرية، ترجمة: أسامة الغزولي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

219) واسيني الأعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

220) وفاء إبراهيم، الوعي الجمالي عند الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002.
221) وليام د. هارت، إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية للثقافة، ترجمة قصي أنور الذيبان، ط1، كلمة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2011.
222) وليام شكسبير، عطيل، ترجمة: غازي جمال، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.
223) ويل ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، ج2، من المجلد الأول، لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة، 1961.
224) يحي بوعزيز، أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، الجزء الاول، دار الغرب الاسلامي، بيروت، الطبعة الاولى ، 1995.
225) يوسف الحوراني، البيئة الذهنية في الشرق المتوسطي الأسيوي القديم، مطبعة دار النهار للنشر، بيروت، 1978.
226) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاأنسُونية إلى الألسنية، إصدار رابطة إبداع ثقافية ، الجزائر، 2000.
227) يونغ كارل غوستاف، الإنسان ورموزه: سيكولوجية العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم نصيف، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2012، دمشق .
228) يوهان هويزنجا، عبد العزيز توفيق جاويد، اضمحلال العصور الوسطى : دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضي المنخفضة، ط1 ، العدد 2606، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015 .

ج. المجلات والمقالات المنشورة

229) آدم ليونارد، رؤية عن خصائص الفن البدائي، ترجمة شحاتة وصفاء خميس، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية للكتاب، مجلد 38، العدد 39، 1999.
230) أمينة عمر، الفن والأدب في مصر 1952–2011، مجلة قضايا ونظرات، مركز الحضارة للدارسات والبحوث، العدد الخامس عشر، عدد خاص 3– 4: تحولات المجتمع والدولة في مصر منذ عصر عبد الناصر الى نهاية عصر مبارك، أكتوبر 2019.
231) بصديق زهرة، المدخل إلى ربيع فكري جزائري : آن الأوان لننصت لبعضنا، مجلة دراسات إنسانية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2016
232) إنغو أريند، أنصار الحسية إمكانية تذوق الجماليات في السياق السياسي، ترجمة هبة شلبي، فكر وفن: المشاركة والتبادل، مقال منشور، إصدارات معهد غوته ألمانيا، برلين، العدد 104، 2015.
233) بلند الحيدري(1989)، الإبداع وحرية الفنان العربي، الملتقى الثاني للإبداع العربي، مجلة الآداب، المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات، برامكة، دمشق، العدد 10، أكتوبر، السنة السابعة والثلاثون.
234) بن جمعة جاسم عبد القادر، التذوق الجمالي والنقد الفني كمحتوى معرفي لتنمية السلوك الجمالي في مجال التربية الفنية، مستقبل التربية العربية، مصر، مجلد9 ، عدد 09، 2003.

235) بن عزة أحمد و بلبشير عبد الرزاق، البورتري في الفن التشكيلي: دراسة سيميائية ونقدية في ازدواجية البعد الجمالي والوظيفي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد 03، العدد 03(26)، 2020/06/15.

236) بن عزة أحمد وبدير محمد، لغة الجسد العاري بين احكام الجمالية ومدلول الاسفاف: دراسة نقدية في تمثلات الجسد عبر الفن التشكيلي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، برلين، ألمانيا، العدد 08 جويلية 2019،

237) بن عزة أحمد، الموت والحياة ببين اللغة الفنية والمعرفة الفلسفية، الكتاب الدولي الجماعي: الموت والحياة عبر فنون العرض والفنون التشكيلية، تحرير ومراجعة: بدير محمد، دار نور للنشر والتوزيع، ط1، ألمانيا، 2020.

238) بن عزة أحمد، نظم الاشتغال الجمالي والتقني بين السينما والفن التشكيلي، مجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران 1، العدد 07، جوان 2020، الجزائر

239) بن يمينة كريم محمد، الخطاب الجمالي والوعي الأخلاقي: نحو فلسفة إيتيقية لتربية الذوق الفني، مجلة متون، جامعة سعيدة، العدد 2018/12/01/02.

240) جبار حنون، جماليات أندريه مارلو في الفنون التشكيلية، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، يوليو 2014

241) جبار حنون، جماليات أندريه مارلو في الفنون التشكيلية، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، السعودية، يوليو 2014 .

242) جميلة مصطفى الزقاي، المسرح الجزائري والثورات العربية مخادنة ومحاكاة افتراضية، مجلة كتابات ثورية، ع 3، منشورات مختبر الصورة الثورة الجزائرية في الأدبين العربي والعالمي، وهران، جوان 2015

243) الحبيب بيده، ندوة الوحدة حول الفنون التشكيلية العربية والاختيار الحضاري، مجلة الوحدة، العدد 71/70، 1990

244) حسن حنفي، تراث السلطة وتراث المعارضة، القاهرة: مجلة الفكر والفن المعاصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، يوليو 1996-

245) خالدي محمد و بن عزة أحمد، الانزياح في اللوحة التشكيلية بين الحرية والالتزام، مجلة البدر، مجلد 10، العدد 09، 2018.

246) دقماق حنان حسين، دور التربية الفنية في تنمية الوعي الجمالي للجماهير وأثره في مواجهة أزمات البيئة، مقال منشور من المؤتمر السنوي العاشر حول إدارة الأزمات والكوارث البيئية في ظل المتغيرات والمستجدات العالمية المعاصرة، جامعة عين شمس، القاهرة، 2005

247) رائد وليد جردات ، جدلية الحياة والموت في شعر محمود درويش، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 40، العدد 03، 2013 .

248) رشيد طاهري، الخطاب الجمالي في فكر دايفيد هيوم، مجلة مؤمنون بلا حدود، 17أبريل، 2018

249) رعد مطر، جمالية الفن المصري القديم بين الالتزام وحرية التعبير :دراسة تاريخية أثرية، مجلة جامعة بابل مج 64، ع 6، 2016، العراق.

250) زغو محمد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، 2015.

251) سناء عيسى الداغستاني وأحمد لطيف جاسم، البنى الذهنية القيمية السائدة عن المرأة في المجتمع، بحوث علمية محكمة حول مؤتمر فيلاديفيا الدولي التاسع عشر: المرأة التجليات وآفاق المستقبل،2014.

252) سهيل نجم عبد، الأبعاد الفكرية والجمالية لفنون ما بعد الحداثة :فن الجسد أنموذجا، مجلة بابل العلوم الإنسانية ، مجلد 20، العدد 2، العراق، 2012.

253) سوزان بوش، فكر وفن: المشاركة والتبادل، إصدارات معهد غوته، ألمانيا، برلين، العدد 104، 2015.

254) شيماء وهيب خضير، إشكالية الجسد الإنساني في رسوم ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، الإصدار 70، 2014.

255) طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الانسانية والاقتصادية ، العدد الأول يوليو 2012 .

256) عادل صياد، الحرية وإبداعية الكتابة، مجلة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العددان 03 و04، 2004.

257) عائدي جمال وكمال جرو، القيم والتغير الاجتماعي في الجزائر، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد الأول، جوان 2016.

258) العربي عقون، المجتمع والثقافة في الشمال الأفريقي القديم: نظرة موجزة في إسهامات الجزائر في الحضارة الإنسانية، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسنطينة، العدد 43، جوان 2015

259) عزيز العرباوي، مفهوم الحرية في الفكر الغربي والإسلامي: رؤية بانورامية، مركز الدراسات والأبحاث، مجلة مؤمنون بلا حدود، مايو 2016.

260) علاء معين ناصر، نشأة وتطور آلة الهارب، المجلة الأردنية للفنون، جامعة اليرموك، الأردن، مجلد 6، ع 3، 2013 .

261) عمر نقرش، مسرح الثورة وثورة المسرح، مجلة فنون، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهامشية، العدد 32، 2011

262) فخرية بنت خلفان اليحياني، الرموز التشكيلية في العمل التصويري المعاصر، قراءة تحليلية للنص البصري، الأردن، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد1، 2015 .

263) فرانسوان بوبون، مائة وخمسون عاما من الرسم الجزائري، ترجمة لحسين عيساني، مجلة الدراسات والنقد الاجتماعي، العدد 17، ابن عكنون، الجزائر

264) كمال بيرم، ظهور الجمعيات والنوادي ودورهم بالمسيلة 1900- 1954، المجلة التاريخية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، العدد02، ماي 2017

265) مازن بن صلاح مطبقاني، المؤتمرات الاستشراقية الحديثة حول الاسلام والمسلمين، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة الكويت، المجلد 16، العدد 46، 2001.

266) مازن عصفور، إشكالية موت الفن "دراسة ظاهرية"، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، المجلد 38، العدد 3، 2011

267) مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، العدد 21، يوليو 2016

268) محمد الزحيلي، وظيفة الدين في الحياة وحاجة الناس إليه، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية. 1991.

269) عَمَارة كحلي ، الالتزام الفني في كتابة خدة النقدية ، مجلة إنسانيات، الجزائر، ع 46، 2009، .

270) محمد رضوان، "الفن والنسان، الأبعاد الاجتماعية والتربوية للقيم الجمالية"، الرؤى التربوية، العدد 22.

271) محمود صادق، الابتكار وإشكالية البحث عن الأصالة في التعبير الفني، حولية كلية التربية، جامعة قطر، العدد 14، 1998.

272) مزارة زهيرة، أزمة الهوية الثقافية العربية في ظل العولمة :بين متطلبات تفعيل الوحدة الوطنية وتحقيق الاستقرار السياسي– الجزائر نموذجا-، أوراق بحثية من الملتقى الوطني حول "القراءة للتراث والهوية في زمن العولمة "، يوم 27 فيفري 2017، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، الجزائر

273) مصطفى ماضي، المجتمع الجزائري يعيش قطيعة لغوية والاستثمار في مغامرة النشر، مجلة الحدث، العدد 36، درويش بريس، باريس، مارس/أفريل، 2004.

274) مقدس حفيظة، فن البيكسال في الجزائر والعالم، مجلة دراسات فنية، منشورات مخبر الفنون والدراسات الثقافية، تلمسان، دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع، العدد 03، 2018.

275) مهدي النجار، مقدمة في الإيديولوجية، مجلة دراسات عربية، العدد 06، مطبعة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1988.

276) نادية قجال، الوظائف الأساسية للرسم الاستشراقي قبيل وإبّان الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي، مجلة إنسانيات 2009 .

277) ناصر الدين سعيدوني، المسألة البربرية في الجزائر: دراسة للحدود الاثنية للمسألة المغاربية، مجلة عالم الفكر ، العدد 04، المجلد 32، يوليو 2004.

278) ندى عايد يوسف، السمات الفنية لشكل المرأة في أعمال الفنان أوغست دومينيك أنغر، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، الإصدار 73، 2015.

279) ناصر الدين سعيدوني، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة 318، الرقم 31، 2010.

280) وسام عبد المولى، الفن المعاصر على محك العلوم الاجتماعية: تجربة الفنان جاف كونز أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس ، سلطنة عُمان، د.ت

د. جرائد ومحاضرات

281) بلالي عبد المالك: مدخل إلى علم الاجتماع الثقافي، محاضرات تخصص علم الاجتماع الثقافي، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد لمين دباغين – سطيف،2016/2015

282) جريدة النجاح، العدد 1038/28، سبتمبر 1930.

هـ. مذكرات ورسائل جامعية

283) بن عزة أحمد، الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، قراءة دلالية لبعض النماذج، مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016-2017 .

284) خالدي محمد، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، 1830-1962، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه – تخصص: فنون شعبية، كلية الآداب، العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية ، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان، 2009 – 2010

285) طارق مخنان، أزمة غياب دور النخبة المثقفة الجزائرية في التغيير، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماجستير في علم الاجتماع، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، قسم العلوم الاجتماعية، جامعة قاصدي مرياح، 2012/2011.

286) طرشاوي بلحاج، العمارة الاسلامية أصولها الفكرية ودلالاتها الثقافية والبيئية من خلال بعض النماذج، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الفنون، قسم الفنون الشعبية، شعبة الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2007/2006.

287) عبد الصدوق عبد العزيز، الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث والمعاصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة السانيا، وهران، الجزائر، 2010.

و. المراجع بالأجنبية

288) Abouda M., Axxam, maisons kabyles, espaces et fresques murales, Ed. Publ d'Art, Goussainville, 1985.

289) Ali El Hadj Tahar, La peinture Algérienne(Les Fondateurs), Édit Alpha, Alger, 2005, André Malraux, Les Voix du silence, Collection La Galerie de la Pléiade, Gallimard, Parution : 01-02-1952.

290) Article. M.T : R2, 280-1951.

291) Benammar Sidi Ikhlef, Musée Public National ZABANA: Origine Et Evolution, Edit Rafr 2014

292) Bibliothèque Pédagogique de la circonscription de Tlemcen, catalogue, Algérie, 1902.

293) Brice Poreau, héritage Culturel Grec Dans Les Œuvres D'Ingres: Une Application De La biométrique De Similarité, Université Claude Bernard-Lyon 1 Dép. De Biologie Humaine, 2009/2010.

294) Bulletin Du Musée Zabana Ministère De La Culture 2014.

295) Camille Prunet, le vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelles technologies, thèse de doctorat esthétique et science de l'art, université de Sorbonne nouvelle-Paris3, 2014.

296) Catalogue : Rétrospective De « Denis Martinez » Au Musée Des Beaux-arts d'Alger., Ed. ENAC, Reghaïa, 1985

297) Charles Janier, les medersas Algériennes de1850-1960, monographie écrite en juin 2010.

298) -Cinéma, production cinématographique ,1957-1973, ministère de l'information et de la culture/service des arts audio-visuels/

299) Cristina Bartolome, Initiation A La Conservation Et Restauration Des Biens Culturels Mobiliers, Édit Restaurados Sin Fronteras , ARSF,2013

300) Dalila Kameche – Ouzidane, Les Eaux D'irrigation Des Jenan Et Haouch d'Alger (Xvie-Xixe Siècles), article publié par Laboratoire CDHTE-Cnam ,École polytechnique d'architecture et d'urbanisme d'Alger, 2015
301) Denise Brahimi et Koudir Bentchikou « Etienne Dinet »ACR Edition Paris 1984.
302) Dinet Rollince Jeanne « La vie de Etienne dinet 1861-1929 »Paris maison neuve 1938.
303) Élisabeth Cazenave, La Villa Abd-el-Tif Un Demi-siècle De Vie Artistique En Algérie, Association Les Abd-el-Tif, Paris, 1998
304) Emile Durkheim(2001), Sociologist and Philosopher (Critical Studies in the Humanities), Dominick LaCapra, Aurora, Colorado: The Davies Group, Second Ed.
305) Émile Zola Nos peintres au Champ-de-Mars, article en1867, et: Nathalie Marineau, L'art de la métaphore alimentaire, regard sur la description du corps dans l'œuvre critique et romanesque chez Émile Zola, Mémoire de la maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009.
306) Exposition «Chefs-d'œuvre», centre Pompidou-Metz, Références complémentaires: http://www.orientalisme.wikibis.com/le_bain_turc.php, et voir: Baudelaire, « L'invitation au voyage », Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris.
307) F. Arnaudes, Etienne Dinet et Sliman Ben Ibrahim, mentionne sa conservation dans l'éphémère musée Dinet à Bou-Saâda. /réf : Connaissance des Arts, numéro spécial de juillet, Reproduit sous le numéro 304 du catalogue raisonné - reprise moins soutenue de la toile exposée au Salon de 1904.
308) Florent Varak/Un poisson dans le net 56-47-26 :
309) Gros et Delettrez, commissaires-priseurs, Orientalismes, Livre de catalogue du tableau, 22/05/2017, Paris,
310) Hélme, François, « Un Français chez Allah »E.D. Etude (revue), Paris, 1932.
311) Imène ChalabI , La représentation de la femme Bou-Saâdie dans la peinture d'Etienne Dinet durant la période coloniale entre réalité et imagination, Université Kasdi Merbah Ouargla, Département de Lettres et Langue Française ,2015/2016 .
312) Jacques Borgé et Nicolas Viasnof, Archive de l'Algérie Edition Michèle Trinckvel.
313) Jean Clair, Sigmund Freud Du regard à l'écoute, ministère de la Culture et de la Communication, Exposition 10 octobre 2018 – 10 février 2019.
314) Jean Louis Pradel, Larousse De L'art Contemporain Depuis 1945, Paris, 2011
315) Jocelyne ANTOINE, Jean-Dominique Ingres, Sa vie artistique au regard de son thème astrologique, paris, Mémoire de recherche, (sans date).
316) Jocelyne ANTOINE, Jean-Dominique Ingres, Sa vie artistique au regard de son thème astrologique, Mémoire de recherche, paris, .(sans date de publication).
317) Johan de la Monneraye, La Face Cachée De l'origine Du Monde, institut Gustave Courbet, Ornans, Paris.
318) Jonnart (M.C), Exposé de la situation générale de l'Algérie, Imprimeur Du Gouvernement Général, Alger, 1906.
319) Karim Ouldennebia Alias Al-Mecherfi, DAR –ABDELATIF : Une Histoire Pittoresque, Journal Bel-Abbes-Infos –Premier Journal Electronique De La Wilaya De SBA.N° 01/2014, le 07/04/2014
320) Lacan J., Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1973.
321) Lotfi Meherzi , Le Cinéma Algérien ;Institution, Imaginaire, Idéologie, Edition Sned, Alger ,1980 .
322) Marion Vidal-Bué, L'Algérie Des Peintres (1830-1960, Extrait Du Chapitre « Des Peintres Par Centaine », Paris : Paris-Méditerranée, 2002.

323) Marion Vidal-Bué, L'Algérie Des Peintres (1830-1960, Extrait Du Chapitre « Des Peintres Par Centaine », Paris : Paris-Méditerranée, 2002
324) Octave Houdas, Ethnographie de l'Algérie, Leclerc Edition, Paris, 1886,
325) Ronald Anderson, et Anne Koval, La toile refusée au Salon des Refusés, (1995), James McNeill Whistler: Beyond the Myth. , New York, NY.: Carroll & Graf. 1995.
326) THIERY- MIEG، Ch: Six Semaines en Afrique Souvenirs de Voyage, Paris, 1861.
327) Valère Maxime3 (livre V, chap. 4), chez Pline l'Ancien (Hist. Nat, VII, 36), et chez Solin (chap. I), chez Festus (s.v. pietas), ou encore chez Hygin (Fables,).
328) Voir : Abdelghani Megherbi, Les Algériens Au Miroir Du Cinéma Colonial, Contribution A La Sociologie De La Décolonialisation, Edition S.N.E.D, 1982.
329) Théophile Gautier, Le Moniteur Universel, 13 juin 1863, édit : Classiques Garnier, paris, 2001

ز. مواقع :

330) http://arab-ency.com.sy/detail/9849
331) https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi.jpg
332) https://www.youtube.com/watch?v=EYmlYEdy77Y.
333) Journal Le Midi, Edition Du 25/07/2007, Rédigé Par : Larbi Oucherif, Sur:http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture%40art1%402007-07-25
334) Musé de la ville de paris, site : https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/la-fraternite-dit-aussi-la-republique-ou-l-union-des-peuples#infos-principales
335) reportage de la chaîne °5 française,: C l'hebdo - 29/09/2018
336) www.almasryalyoum.com/news/details/1244257

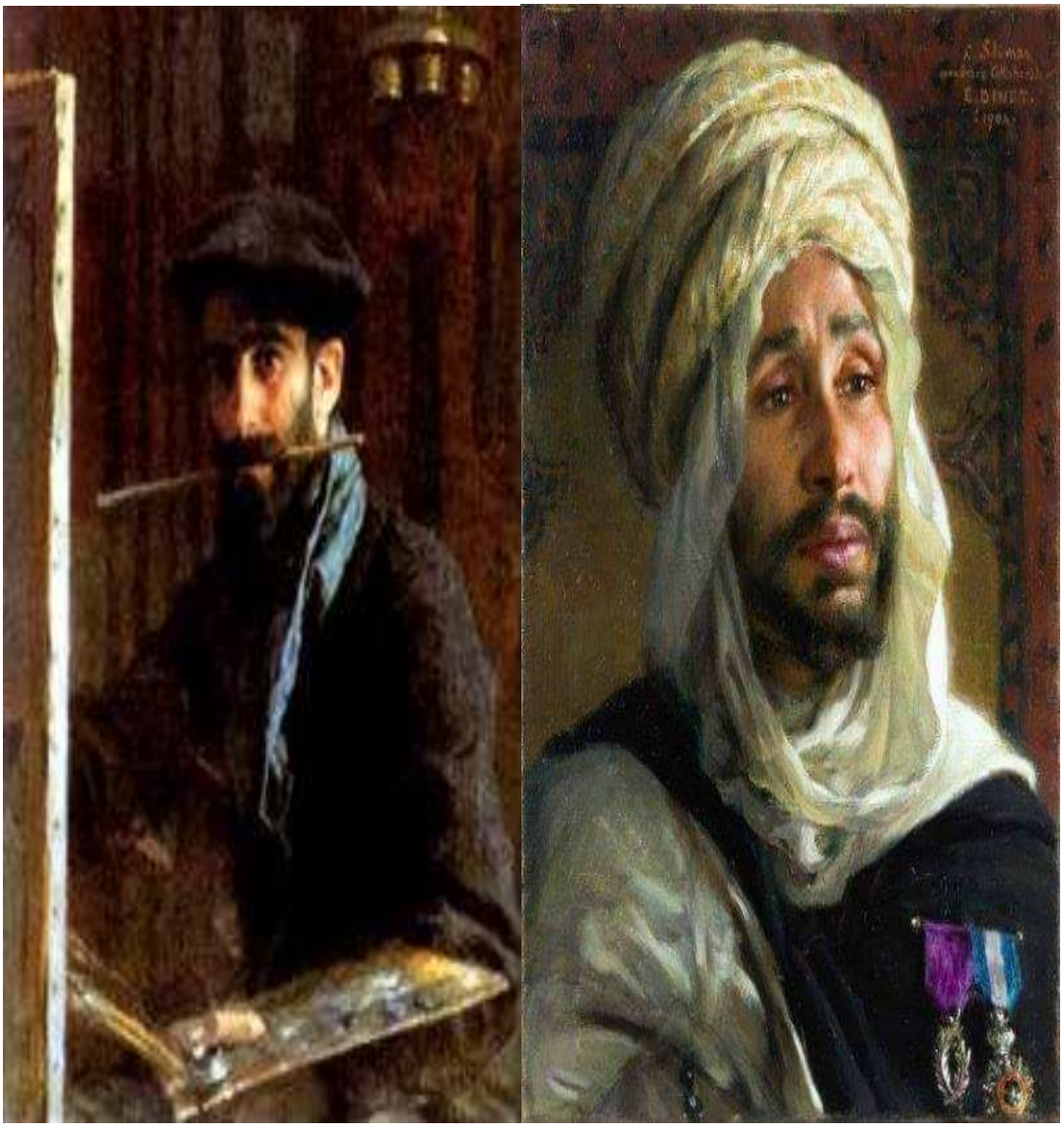
ملاحق الصور

الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية / العدد 76

الملحق (تابع)

الولاية	المقاطعة الإدارية	الدائرة	البلدية
المسيلة	بوسعادة	بوسعادة	بوسعادة، الهامل، ولتام
		جبل مساعد	جبل مساعد، أسليم
		الخبانة	الخبانة، مسيف، الحوامد
		سمجل	سمجل، مناعة
		أولاد سيدي إبراهيم	أولاد سيدي إبراهيم، بن زوح
		سيدي عامر	سيدي عامر، تامسة
		عين الملح	عين الملح، بئر الفضة، عين فارس، سيدي محمد، عين الريش
		بن سرور	بن سرور، أولاد سليمان، الزرزور، محمد بوضياف

صورة 66 خريطة والصفحة الرسمية لتقسيم مدينة بوسعادة



صورة رقم 67: على اليمين لوحة زيتية على القماش ممضاة بتوقيع الفنان، لـ سليمان بن إبراهيم مؤرخة عام 1904 الذي كان له الفضل في دخوله الدين الإسلامي و التعمق في الروحانيات، دامت بين 1898 الى 1930 مقدمة من الفنان الى صديقه سليمان بن إبراهيم و هي مدرجة تحت رقم 55

المصدر :

http://atmzab.net/index.php?option=com_content&view=article&id=773:nasreddine-dinet&catid=75&Itemid=186

على اليسار بورتريه ذاتي رسم سنة 1891، متحف نصر الدين دينات، بوسعادة

المصدر :ar.wikipedia.org/wiki/ناصر_الدين_دينيه

صورة رقم 68: الحجاج في عرفة، اليوم التاسع من ذي الحجة Les pèlerins au Mont Arafat .

كوارال وغواش موقعة من الفنان : دينيه ومساعده الحاج بن براهيم.

المقاس : 33,5 x 20,5سم

المصدر :

www.gros-delettrez.com

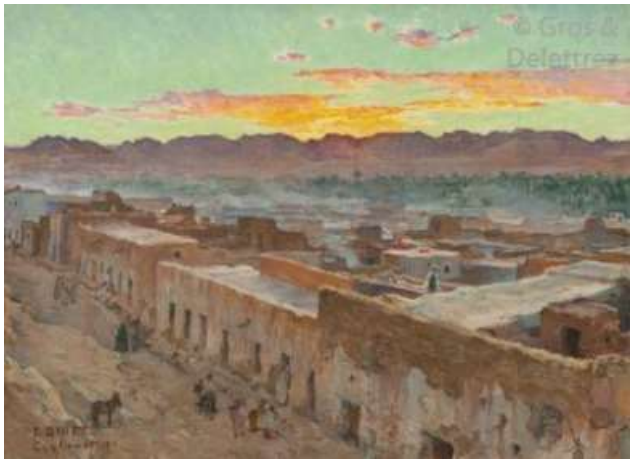
صورة رقم 69: منظر عام لمكة، التبجيل العالي Vue générale de Mekka la très vénérée

مداد بني مع أبيض غواش موقعة من الفنان : دينيه ومساعده الحاج بن براهيم.

المقاس : 33,5 x 19 سم

المصدر :

www.gros-delettrez.com



الصورة 70: غروب الشمس على الأغواط Coucher de soleil sur Laghouat (Algérie)
زيت على قماش موقعة اسفل على اليسار بمقاس 31,5 x 23,5. سم
www.gros-delettrez.com

الصورة 71: شجر الأرز من جرجرة Cèdres du Djurdjura (1885)
زيت على الحائط بمقاس 30 x 23 سم
www.gros-delettrez.com

صورة فنية 72 : 'خضرة الراقصة' التي ألف عنها ورسمها على اليمين بورتري 'Jeune Ouled Naïl ' بمقاس 17× 11 سم/ المصدر : https://www.gros-delettrez.com/lot/17181/3294339 و على اليسار لوحة أخرى لخضرة الراقصة/ المصدر : https://cutt.us/daZQh

صورة 73 واجهة كتاب Dinet (E.) Et Sliman Ben Ibrahim Khadra Danseuse Ouled Naïl / المصدر: https://cutt.us/P35aD

صورة 74 شهيد الحوش (شهيد الحب) («Martyr d'amour») Chahid El Houch ،
زيت على القماش موقعة اسفل على اليمين بمقاس 47×61 سم/ المصدر : https://cutt.us/kNfuy

صورة 75: لوحة قبة سيدي أحمد بن يحي زيت على ورق La Kouba de Sidi Ahmed Ben Yahia
بمقاس 11×17 سم
https://www.gros-delettrez.com

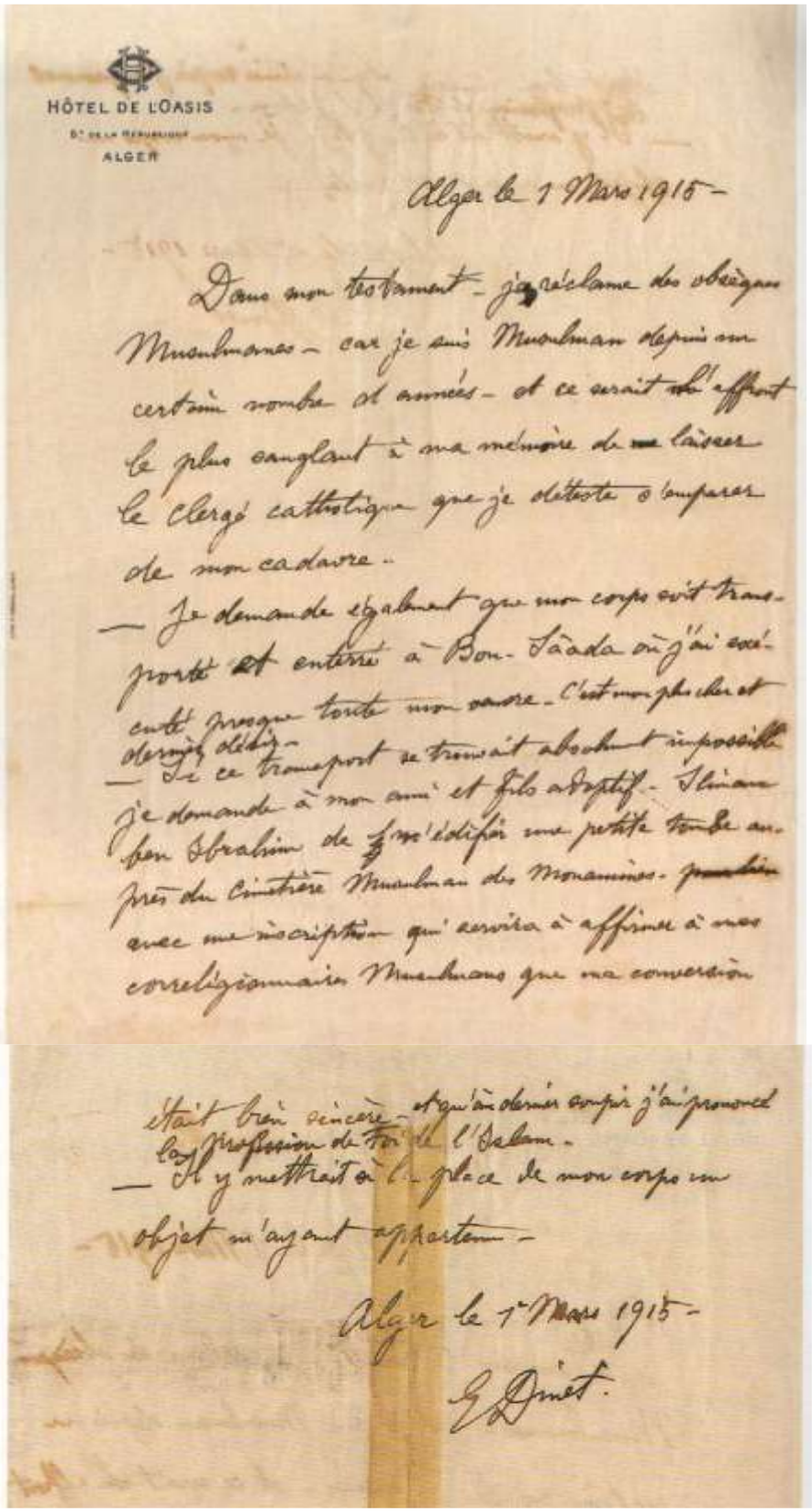
دينيه في بيته جالسا قرب المشربية(صورة 76)

دينيه على اليسار في الطابق الأرضي مستلقيا على المسطبة (صورة 77)

بيت الفنان دينيه من الخارج(صورة 78)

صورة 79: ذكرى للحاج ناصر الدين دينيه على اليسار وعلى اليمين الحاج سليمان بعد عوتهما من فريضة الحج

وصية ناصر دين دينيه بتاريخ 01 مارس 1915(صورة 80)



HÔTEL DE L'OASIS
Bd de la République
ALGER

Alger le 1 Mars 1915 -

Dans mon testament - je réclame des obsèques Musulmanes - car je suis Musulman depuis un certain nombre d'années - et ce serait le suprême affront le plus sanglant à ma mémoire de me laisser le clergé catholique que je déteste & comparer de mon cadavre -

— Je demande également que mon corps soit transporté et enterré à Bou-Saâda où j'ai acheté presque toute mon oasis - C'est mon plus cher et dernier désir -

— De ce transport se trouvait absolument impossible je demande à mon ami et fils adoptif - Slimane ben Ibrahim de bien vouloir m'édifier une petite tombe auprès du Cimetière Musulman des Nomades - portant avec une inscription qui servira à affirmer à mes coreligionnaires Musulmans que ma conversion était bien sincère - et qu'au dernier soupir j'ai prononcé la profession de foi de l'Islam -

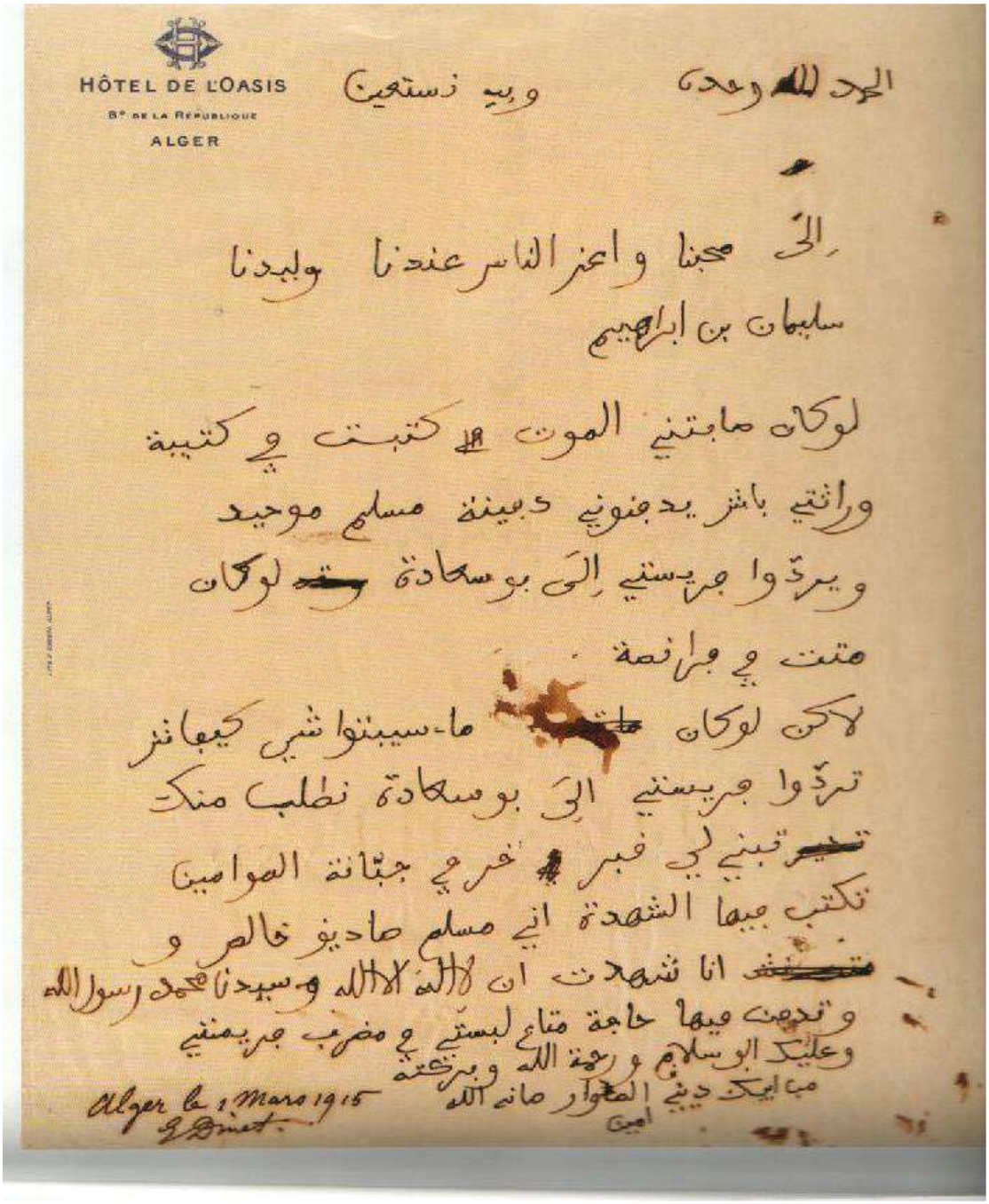
— Il y mettrait à la place de mon corps un objet m'ayant appartenu -

Alger le 1er Mars 1915 -

E. Dinet.

وصية ناصر الدين دينيه المكتوبة لرفيق دربه سليمان بن براهيم

(فريستي يقصد بها جثته–صورة 81/ المصدر: نادية قجال ، مصدر سابق**)**



الحمد لله وحده وبه نستعين

الى صحبنا واخر الناس عندنا ولبدنا
سليمان بن ابراهيم

لوكان مابتنيي الموت لا كتبت في كتيبة
وراتني باش يدفنوني دبينة مسلم موحيد
ويردّوا جريستي الى بوسعادة لوكان
متت في فرانسة
لاكن لوكان ما سيبتوا شي كيفاش
تردّوا جريستي الى بوسعادة نطلب منك
تجيبلي لي قبر خرجي جبّانة الصوامين
تكتب فيها الشهدة اني مسلم صادق خالص و
انا شهدت ان لا اله الا الله وسيدنا محمد رسول الله
وتدفن فيها حاجة متاع لبستي في مضرب جريمتي
وعليك السلام ورحمة الله وبركته
مبايك ديني المختار حاني الله
امين

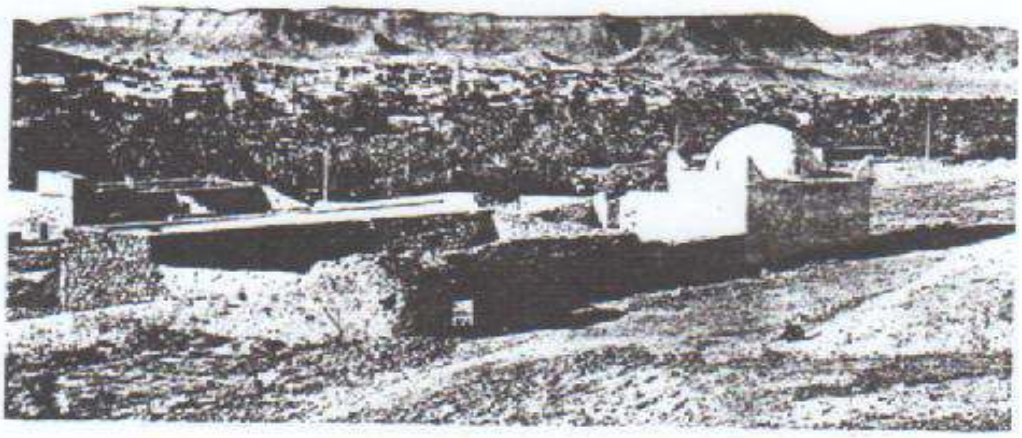
Alger le 1 Mars 1915
G. Dinet

دينيه وسليمان وفطوم في مسكنهم بالجزائر

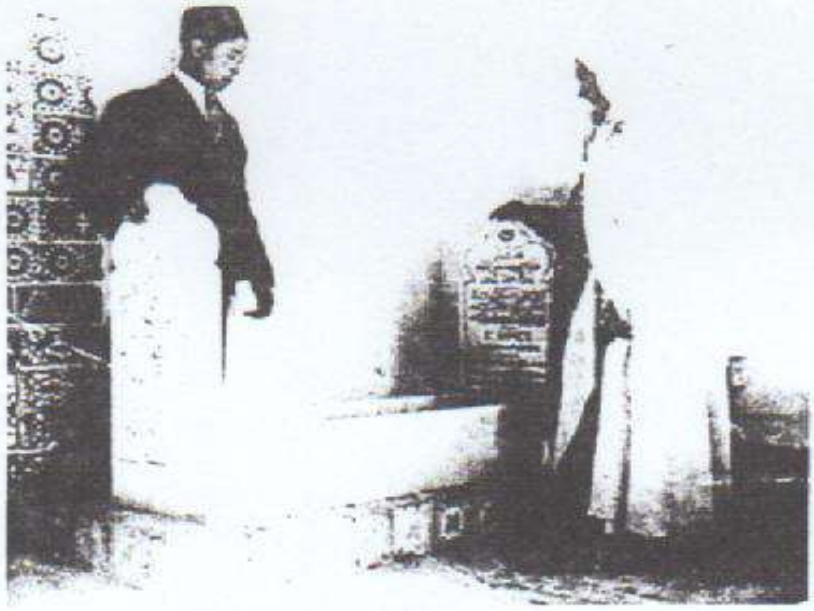
وصول جثمان دينيه إلي بوسعادة

الطيب العقبي يلقي كلمته بين سليمان وشيخ الهامل ويظهر توفيق المدني بالمعطف والطربوش

صورة 82: تشيع جثمان ناصر الدين دينيه رحمه الله



ضريح دينيه ببوسعادة



سليمان بن ابراهيم وابن أخته مسعود يقفان أمام قبر دينيه.

صورة 83 ضريح ناصر الدين

صورة 84: قبر ناصر الدين وصديقه إبراهيم رحمهما الله

الفهرس

الفهرس

المحتويات	الصفحة
البسملة	//
الاهداء	//
كلمة شكر	//
المقدمة وخلفية البحث	أ–م
مـدخـل مـفاهـيمـي	**1–17**
تمهيد	2
مفهوم الفن	2
الالتزام	05
المقدس والمدنس	08
الحرية	11
التعبير الفني وحرية إبداء الرأي	16
الفصل الأول: تطور الحركة التشكيلية الجزائرية وعلاقة الفن بالمجتمع الجزائري	19
المبحث الأول: بواكير الإشعاع الفني بالجزائر	20
الفنون في عهد الجزائر العثمانية	22
النوادي والجمعيات الثقافية والفنية بالجزائر 1901–1947	25
النوادي الفنية وإنشاء مدارس الفنون التشكيلية	36
فيلا عبد اللطيف 1906–1962	41
مراحل الفن التشكيلي الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي	51
ميلاد الفن التشكيلي الجزائري أثناء الاحتلال	64
التحرّر من الأسلوب الأكاديمي و ظهور الحركات التشكيلية	69
أسباب ركود الحركة التشكيلية في الجزائر حديثة الاستقلال	74
المبحث الثاني: الصلة بين الفن التشكيلي وثقافة المجتمع الجزائري	84
الخريطة الثقافية للمجتمع الجزائري	84
مكونات الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري	86
المجتمع الجزائري وعلاقته بالفن	88

ممارسة الفنّ وثقافة المجتمع الجزائري	89
التنوع الثقافي في الجزائر	92
المجتمع الجزائري ونظرته إلى الجمال	94
الفصل الثاني : التعبير الفني و التابوهات	98
المبحث الأول: الالتزام والحرية في الفن	99
الالتزام في الفن	99
تجسيد الالتزام في الأعمال الفنية	103
الانتقاد الموجه للفن الملتزم	104
الحرية في الفن	105
حدود حرية التعبير الفني	110
الانتقاد الموجه للحرية المطلقة في الفن	111
التوافق بين الالتزام والحرية في الفن	113
جمالية المُعاصرة في اللوحة التشكيلية الجزائرية	114
المرجعية الفكرية و المضامين الثقافية في اللوحة التشكيلية الجزائرية	119
المبحث الثاني : التابوهات في اللوحة التشكيلية	127
التعبير الفني عن التابوهات	127
العلاقة بين حرية التعبير الفني ومصالح المجتمع	140
الجسد العاري في اللوحة التشكيلية بين أحكام الجمالية ومدلول الإسفاف	148
دلالات توظيف الجسّد العاري في عصر الحداثة	163
الممارسة الفنّية لتوظيف الجسد العاري في الفن الاستشراقي	170
دلالات توظيف الجسد العاري في فنون ما بعد الحداثة	176
توظيف الجسد العاري في التجربة الجمالية عند العرب	178
اللوحة التشكيلية بين أشكال السيّطرة لرجال الدّين والاستقلالية عند أعلام الفنّ	182
الفصل الثالث : نماذج مختارة	196
توطئة	197
النموذج الأول	197
النموذج الثاني	198

النموذج الثالث	199
النموذج الرابع	200
النموذج الخامس	202
أنموذج الدراسة: إيتيان دينيه	204
أهم المحطات التاريخية للفنان	204
إيتيان دينيه بين الخطاب الجمالي و الوعي الأخلاقي	209
من الولع بجسد المرأة الجزائرية العاري إلى الإيمان بالقدسية	211
قراءة شاملة في أعمال إيتيان ديني	211
المراحل	212
أ. مرحلة الحرية الفنية المطلقة	212
ب. مرحلة الالتزام	213
اللوحة الأولى: قراءة في لوحة 'استجمام بنات الجن، ضوء القمر '	218
قراءة وصفية وتحليلية	219
القراءة السيميولوجية	223
اللوحة الثانية : قراءة في لوحة ' إمام يؤم المصلين (التحية)'	228
قراءة وصفية وتحليلية	229
القراءة السيميولوجية	232
الخاتمة	239-235
المراجع	257-240
ملاحق الصور	271-258
الفهرس	275-272

الجـــمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العالي والبحث العلمـــي
جامعة أبي بكر بلقايد. تلمســـان.
كليـــــة الآداب واللغـــات
قسم الفنون
تخصص: الفـــــنون البـــصـــريـــــة

أطروحـــــــة مقدمة لنيل شهادة الدكتـــوراه

اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحرية التعبير

Algerian painting between commitment and freedom of expression

إعداد الطالب: بن عزة أحمد

تحت اشراف الأستاذ. د. خـــالدي محمـــــد

اعضاء لجنة المناقشة:

أ.د طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د خالدي محمـــد	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د عـــزوز بنعمـــر	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة وهران1	مناقشا
أ.د دريس قرقـــوى	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
د. سوالمي الحبيـــب	أستاذ محاضر (أ)	جامعـــة تلمســـان	مناقشا

السنة الجامعية 2020/2021م

DEMOCRATIC AND POPULAR REPUBLIC OF ALGERIA
MINISTRY OF HIGHER EDUCATION AND SCIENTIFIC RESEARCH
FACULTY OF LETTERS AND LANGUAGES
DEPARTMENT OF ARTS

Algerian painting between commitment and freedom of expression

اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحرية التعبير

Dissertation Submitted in Partial Fullfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Studies in Visual arts

Presented by

Benazza Ahmed

Supervised by: Dr. Khaldi Mohammed

2020/2021

Introduction

The arts are linked to the human in practice, research and receiving, so the philosophical and experimental sciences overlapped with him and intersected with him a number of literary races and has the rules that achieve the artist aesthetic, utilitarian and industrial purposes or self-deprecating pleasure based on pleasure and entertainment or even motivated by sexual arousal to meet psychological desires and this is just the tip of the iceberg in many cultural productions in art expressed in its components an aesthetic condition that can be exploited for commercial, political, religious or cultural purposes as The artist tries to use what his imagination and freedom have and then to adapt to his objects in paintings to put an acceptable or perhaps outcast work to the art audience.

Within this movement, Algerian artists stand in the face of the features of self-recognition and denial in the sense of preserving their heritage and calling for renewal and opening up to the artistic movements that are delinquent towards the art of modernity and postmodernism and the culture of alienation, and this fact has led some artists, novelists and writers to address the various topics of controversy and turned into a tool to break taboos, especially the Holy Trinity: religion, sex and politics, to include everything that is feared or criticized, whether represented in a person, an idea or anything else, and beyond its lines and red colors, but it is Consequently, there was a clash with the other, in order: religious institutions or conservative society.

Based on this, there will be a confusion between beauty and profanity, a conflict between the limits of freedom of artistic expression and the overstatement of commitment, which undoubtedly leads us to open the door of the silent and how we express it in a form, and we dare not speak out, even if it is a fact that we refuse to reconcile with ourselves and recognize it, as well as between what is sacred and what is sacred and the boundaries between reasonable and unreasonable.

Through this letter, we seek to research scientific and philosophical studies and artistic opinions and to present models that have been overflowing with Western, Arab and Islamic paintings, and even orientalism, in which there is a lot of talk, if it is fair to say that they are innocent or otherwise, which in its entirety constituted a heavy burden on the researcher, artist and recipient.

The need to know the truth of freedom of expression, which stems from special duties and responsibilities to respect the rights of others and the values and beliefs of the community in order to protect public order and morals of groups; To talk about the explicit exchange of sexual encounters and paintings that collect animal dung or pornography, as if the artist found only genitals and sexual intercourse and cartoons that disdain religions and mock beliefs and then snatch the union in various Libyan organizations, as a source of inspiration, the fancy is formed with art, so it was necessary to

identify these tendencies and opinions about aesthetic governance, if morality is linked to art to the degree that is the priority in the art work, which is the struggle between the media and men Religion.
The question of art is thorny and complex, because it is a matter of conscience in many ways; it can be treated impartially, otherwise we will decide to engage openly in an aesthetic that has no enlightening and high-level recipients; but it has clients who seduce them.; Its main concern is to give customers a sense of satisfaction; to open up a space of new whims that will be achieved; at a time of Cultural Liquidity, by the aspirants of the Art Guides, just as there are freedoms and responsibilities; There are arts of a cultural elite; They are not in good taste; they came on the green and the dry.; and there is the chosen elite; not because of their cultural vision of all that is beautiful; but because this beauty is represented in their actions and confirmed by deeds.
If we assume that absolute freedom carries no restrictions at all, any restrictions on paintings, perhaps for the artist to take off the excuses and melt the barriers and make his paintings a field in which he encroached on the other and detracts from his dignity, skin or sex, or if he experiences the artist by showing the naked body at the highest level in the paintings as modern and contemporary art has reached as an artistic experience of absolute freedom when the artwork fails to tickle tastes as if the artistic expression lies only in the roughness of the bodies and the absence of titles with the painting The purpose of the rhetorical aesthetic model shows the beginnings of the text's departure from creative beauty to the cultural industry and the flooding of the art market with similar patterns, declaring the beginning of consumer culture.
On the other hand, we find a second team that may trade in virtue and refuse to renew and that the benefit of the experiences of modernity and postmodernism in the field of art or friction with the other is only a call for astonishment or support for the art of orientalism and that any freedom of expression and creativity, Sedition and Sedition as leep in the cursed heads and works of art only by invitation and mockery to contradict the grandfather that the artist should be. The work of art also becomes a form of trading in values and exploiting virtue in pursuit of titles and decorations, and more than works of art about virtue that yield certain profits to the owners and are not convinced of them, and refuse to weigh them on themselves before they are weighed on them, and do not acknowledge it.
In this sense, the recipient in the technical field between these two limits finds bewilderment and amazement, and the parties to the equation on a permanent bickering.
Algerian artists and intellectuals face a heavy burden for such issues, we have to study this phenomenon and look for a balance between them and try to strengthen the relationship between them, as we look at reading art with a

contemporary eye and rejecting questionable false values and enabling the huge segment of the recipient to unite in a culture of totalism and on the other hand to show the reservoirs of masks of decadence and without finding that balance or trying to exclude one of the options and necessities will only weaken those discussions, which means that criticism and reading of the artwork will be incomplete and the return of humanity The artistic culture is a deserter and a despair, and addressing such topics in a short or reductive way will increase the fatigue of intellectuals and artists and burden the academic researcher.

Statement of the Problem

The problem of freedom of expression and religious and valued commitment in the field of art has remained open, persistent and tense, since the emergence of the modern art revolution, which is widespread against any restriction imposed on art, and then increased the artist's tendency to be free at the present time and increased the spread of his works in the region known as the three famous prohibitions, represented in politics (the ruler), sharia (clerics) and sex (in the body), the flags of art need to criticize and express them artistically, especially if faced with situations that are not satisfied with themselves, and in the case of Time faces limits that they are forced to abide by, which may limit their artistic beginnings, and here the study proceeds from the problem of a two-way vehicle in order to formulate a clear concept: the first part is how the artist is free and committed at the same time? In other words, the extent of artistic freedom of expression when it encounters the prevailing and existing barriers in its society, whether it is real or wrong? The second part is whether these paintings were the object of artistic production as a reflection of the social, cultural and political environment of Algerian society?

To examine this problem in the field, and increase disposition, the units used were theoretical, applied and even experimental studies where the researcher presented examples of sculptures of ancient High Civilizations and some paintings, to learn the reactions of Algerian university students specializing in the field of art and from two different universities and different levels and how to interact with the diagnoses carried by them without informing them of the experience to be honest, and we envisage what we look forward to the desired results

The surprise is that the slide is specialized in the technical field. They should have a purely scientific reading, but experience proved what was expected, which is that the culture of Algerian society and what the spirit of culture holds: from the popular imagination, which has entrenched some popular beliefs to the point of defining the behavior of the members of society, affects in one way or another the reading of the artwork, even if the reader has a speciality.

Research Questions and Hypothesis

To facilitate the study of the thesis problem, we have divided it into the following sub-questions:

What is commitment and freedom of expression in a painting?

Does art sometimes not take one hand with one hand;

Is it only the nature of the cultural perspective in which the recipient looks at the painting? Soon he changes his mind after learning the dimension reading?

How does the Algerian artist express the phenomenon of taboos in paintings?

Why do the majority of Algerian and Arab artists resort to expressing forms of freedom by symbolic or abstract expression as a necessary solution?

Is this phenomenon known only to Algerian and Arab society, to the extent that it has remained close to it, claiming that they are backward societies that do not know urbanization? Or is it rooted even in Western societies;

Will the question of the intellectual and cultural advancement of the artist and society; Or is it a red line that has nothing to do with evolution and experience? Or is it under the corner of the silent one?

Are all orientalist paintings not innocent, or are some of them the opposite of what the social, cultural and political environment of Arab and Muslim societies was living in?

Hypotheses

In order to answer the sub-questions, we have developed the following hypotheses:

All the paintings and statues left behind by ancient civilizations and monuments are a look at liberal sensuality.

There are works of art that employed the naked body in paintings, but carried more of a human message than others.

The many artistic schools have many freedoms and obligations, regardless of social reality or religious and moral orders and prohibitions.

The paintings are loaded with high bragging and grumpy extremism, not only to reflect the beauty of the human body, but also as a weapon to counter extremism and protest.

Art in Arab-Muslim societies remained surrounded by authority and doctrinal institutions in the field of painting and photography, which hindered the development of the arts.

We believe that authentic creativity and valuable masterpieces cannot be a fleeting and temporary stage;

The artist must take into account the specificity of society in his works, but the audacity to go through it at every artistic development requires only a re-evaluation;

Marginalization, failure, violence, fear and other negative charges exacerbate the spread of degenerate or deviant paintings that are alien to society; they are due to the artist's emotions and the recipient's expression of the artist's hopes.

Means of Research

Research into the different views on the way life phenomena are expressed in fine art may be one of its most important points, due to references and sources in the culture of Algerian society and the components of its identity. What we are interested in in this study is to examine these opinions and try to sort them out, to know what is relevant to our Algerian history and to observe the extent to which it affects our religious and national components.

Some of the ideas must be developed to keep pace with the phenomenon and try to realize its responses and interaction in the light of the new global situations such as social mobility and others;

Research in art according to an inter-study is different from other studies, as well as the use of the method of field experience in reading works of art in research and university messages at the Algerian recipient, although they were very modest, but they are necessary in the specialization of studies in plastic and other arts that cannot be overlooked in art. We hope that it will be based on future studies.

The controversy between the limits of freedom and commitment is ok, as it is ultimately a transitional station that will help us understand the dimensions of these differences and perhaps such a loss is what we need most in the future to find the right ground from which we will start with a new breath that will serve all, god willing, to make us one nation.

Aim of the Study

The aim is to study the Algerian painting, whether it is Algerian or representing Algerian society with Western hopes, which will remove from us the ambiguity associated with it reflecting the characteristics of Algerians and then to see how attached and interested the recipient is to Algerian art.

The presentation of intellectual hammers and conflicts between clerics and the media of art, thus enriching this sensitive subject, which is devoid of the shelves of the Algerian academic research portal, and if it is found, it is difficult to study it impartially because the field of art is different from others in its non-rigid nature, but pulsating and moving and swinging between objectivity and subjectivity.

We can research how art is employed for political and religious purposes.

Art is characterized by the diversity of readings and this grant and difference has gained a dynamic dimension not as contradictory or unstable

as some think as it is to enrich the values of beauty and diversity of creative effort and scientific studies.
Specialized scientific efforts in universities are making an attempt to address this aspect of research, but its study is only one-sided in the sense that it is a victory for the rationality of the Enlightenment, which was unable to unite what dispersed its elements and created a great disparity between the classes and widened the gap between the ideal human individual or find it an ideological reading in Arab and Islamic societies emanating from fanatical fundamentalism, which reduced the dissenting readings and denied art, so paved the way for another party to speak and mold the artistic discourse. It is any political system that aspires to serve its interests, and its loyalty to the homeland ends with its end, and in fact it is an attempt by each party that tries to overcome and hide its flaws while the natural element dominates the times.

Motives for choosing a search

Writing in the subjects of Algerian fine art remains a cover for the lack of studies in fine arts, which was self-motivated, including the fact that the subject is accepted and satisfied in myself, as it is a new topic, and on the other hand, it is an extension and opening the way for other studies.
What is objective is its scientific and practical value, especially with the continued decline in the amount of studies dealing with the subject of values and the crisis of reading the artwork and various ideas in the field of plastic, within the center of Algerian society as well as its currentity.

Search limits

Study different models that are disrupted by the nature of the detectives inside the body whenever necessary to clarify the idea.
A brief personal experience of displaying sculptures of ancient civilizations and paintings to students, as a means of conveying knowledge and developing different readings.
Present ing different models of research to students, including some keywords, to see if they are turnout or rejection.
Commissioning the researcher, for students to conduct free topics that will be focused on the topic to learn tribal and dimension readings of works of art and discuss them with students.
As for the temporal boundaries, the researcher deals with the plastic production of some schools and the relationship of art to Algerian society through different stations and then describes and study them analytically on various topics.

Research methodology

More than one approach has been relied upon for the nature of our specialty, particularly the subject of the study, beginning with the descriptive approach of monitoring the phenomenon of artistic expression

with the identification of the causes of existing conflicts, as they are in fact, as well as the comparative approach to highlight the similarities and differences during the reading of the artwork according to different cultures and when documenting historical events such as the emergence of Algerian fine art was of course used the historical method, while the experimental method was introduced during the presentation of some sculptures about ancient civilizations, as a scientific measure, taught by art students, to learn their reactions about those sculptures. And the photographs found in caves and caves and whenever the need to stand in front of a work of art the researcher used the analytical method, or semiotics as in chapter three.

Previous studies in research

We found some scientific studies that addressed the subject, but from a monolithic point of view or in antiquity, or the subject was raised from the literary side, not composition, all of which helped us to forge the path of the message, so we tried to combine this scattered richness.

The subject of the study is marked by

Algerian painting
Between commitment and freedom of expression

Search difficulties

The most important thing we faced during the completion of this study, which was not proven, is that our study was an The interdisciplinary study (Comparative study), due to two fields of knowledge and more (freedom commitment, Taboo, Intellectual pursuits between the forms of control of the religious men and the artistic emblematic figure, institutions ....) It is a study that answers questions and problems that are difficult for a single knowledge system to solve or answer, and such a study is not easy, which is the double reading of each work of art or philosophical or intellectual opinion, in a clearer sense should be addressed the opinion of each side without excluding the other side, so that it is dominated by the objective side, and disappears from it everything that has to do with ourselves that would affect the study, and whenever we experience an interpretation of a problematic or dialectic of the parties, or we find ourselves forced to convey the explanation of the party The other one.

What is equally important is that Algerian writings in the artistic field were not concerned with authors, writers and writers, contrary to the efforts of Algerian academic researchers beyond graduation, but those works, if any, exist in the field of poetry, anecdote, mythology, popular literature and other literary races, Art, theatre, cinema and sculpture, are hardly known for their rarity if not non-existent, and do not exceed dozens, and even The Algerian artists themselves did not write their works, but merely the remains of the sculptures, catalogues or illustrated publications containing

the list of paintings or a brief presentation For biographies of the artist, sponsored by the exhibitions or the organizing body, which is the opposite of the interest we found in the writers, authors and specialists in philosophers in other Arab countries that took care of the artistic history of their country.
Talking about difficulties and obstacles is the easiest thing to tell, and we prefer not to stand there, just to say that with the help of God has been overcome, and, in fairness, the care of the supervisor of the message Mr. "Khaldi Mohammed", in order to reach satisfactory results, and be patient, this study would not have been crowned with this recognition, and we hope that God will achieve the sincere desire and sincere motivation behind this work.

Structure of the study

In line with the way the topic is handled, the plan was formed if from the introduction, three chapters, conclusion and supplements.
As for the introduction, we addressed the required elements, where the research began in preparation for understanding what we will address and thereby the formulation of a series and correct ness of the problem, and what was the scientific and intellectual view about the phenomenon of freedom of expression and commitment, and how the cognitive obsession began to raise the problems that we started in addressing the topic, and then talk about the importance of research and its objectives, and the motives of choosing this topic,
The limits on which we rely had to be determined, in accordance with a methodology followed, and the remaining elements had to be referred to previous studies on the nature of the research, on which we relied,
In the end, we faced difficulties.
The chapters covered by the research were divided into three chapters:
In the first chapter, the phenomenon of commitment and freedom of expression in art and its relationship with Algerian fine art and society and its view of beauty, and the early days of artistic radiation in Algeria until independence, and the problem of the search for aesthetic values in the Algerian painting, but in the second chapter was addressed To the taboos and how the artist expressed them, begging for their expression in symbolism and abstraction in Arab society and in Algeria, in a quest for follow-up and censorship, and in the next topic, we devoted it to the current topics, which is the representations of the naked body in the painting, which swung it Well, between the two meanings: Aesthetic outlook, And the meaning of the profanity, And the topics that are much talked about: the vision and attitude of the artist of events, such as revolutions or social mobility, and in the third chapter we were able to choose the models of study, by choosing a painting by the orientalist artist Etienne Dinet, before

his Islam entitled ” Djenn's girls bath, moonlight”(Le bain des filles du Djenn's, clair de lune)., Which was not addressed by the research before by an analytical and semiotic reading, to know how the issue of absolute artistic freedom was in the artist, and in order to clarify the vision we had to choose another painting after His Entry into Islam, entitled ” Imam presiding over the prayer.” (Imam présidant la prière.); to check our study and know the most important cultural components and artistic references that affect the choice of the subjects of the artist, and in the end the conclusion and supplements.

Researcher: Benazza Ahmed
Tlemcen in: 05/05/2020

Conclusions

In terms of the problem that is presented down to the conclusion, we realize that the study is recent in the field of arts, which we tried to get out of the similar studies that are limited to the usual topics, and in terms of the topic, its importance lies in knowing when commitment is rejected and freedom in art is legitimate, and the differences between aesthetics in paintings, serve as a reference for art students, which is very important so that the student can learn about nudity and nudity in art, and the modern hour encouraged us to choose the topic and the reasons The conflict between the clergy and the media of art on the topics that arise from time to time, about upholding or isolating the principle of ethics in judging the work of art, especially in the Algerian painting, and how to build bridges of communication between them, which is a topic of no less important than the other, so it was the subject of the article, which was directly related to the message, as we tried to dismantle the nature of employing committed art for purposes, and how to illuminate the freedom of artistic expression, the mind which is the stage of dismantling works without tribal provisions, which is also worthwhile, but the nature of the nature of the work is also worthwhile. The subject made us follow a methodology that presents the opinions of all the contradictory parties on the issue of art, and drop them on the reality to reach correct results, and this based on recent references, what was appropriate for the reality of Algerian society, was praised and what was not suitable for the culture of our society, we also deduced, but to show what is not suitable for generalization.

Through the model of study that we chose, considering the artist had known two completely different stages, which confirmed our initial perception that religion will play a prominent role in the artist's choice of subjects, especially if his belief in religion is in word and deed, and therefore The Islamic religion did not stand in the face of beauty and creativity, which we saw in the paintings of the artist even after his Islam, which justifies the first importance of the study, and the second assertion through the study model, which we reached that the paintings reflect the culture of society, and therefore it is not true that the artist lives isolated from what surrounds him or does not affect him.

<u>The study helped us to come to conclusions that can be explained as follows:</u>

We were able to learn how the Algerian artist adapted to the demands of emancipation, while taking into account his Algerian culture, convinced of what he was offering to the audience through the painting.

The study proved that Algerian society is predominantly conservative, and therefore the Algerian artist takes into account the issue of collision and trauma in favor of the values and sanctities of society.

Some Algerian artists have assured us that they do not touch on the drawing of naked bodies or the position of an official or express what is avoided, which is an inherent fact in society, not only because of their respect for the privacy of society, but also that there is no recipient of these types and that they do not know the popularity, and if they have to do it, symbolism and abstraction, for fear of follow-up, and if these variables allow them in the future, it will be for the talk to talk.

In the history of Algerian fine art, we have lessons and lessons, where paintings have turned into masterpieces, and language with human meanings and feelings, so we have made sure that art cannot be separated from the love of the homeland. This is evidenced by artists' voluntary behaviour outside of official roles in order to serve their homeland, without waiting for incentives in return, despite being marginalized or abused by officials.

Given the age of Algeria's artistic experience of only 100 years, the state has harnessed institutions to dedicate, achieve and promote art, but more needs to be done, particularly to reactivate the art infrastructure, such as intensifying the role of exhibitions of paintings and reopening the doors of theatres and cinemas.

The researcher recommends that the professor of higher education university and academic researchers specialized in the field of art move to write and write the history of Algerian fine art, and take into account the language of teaching extended throughout the stages of education in Arabic, we hope that the teachers of translation, and change or at least vary translation Books that exist in this field, because art books no longer meet our cognitive needs, especially since many disciplines have been opened in the arts, what exists in its limited articles based on the same references and sources, which makes the research similar and surprising, increasing Authorship and various writings, and translation will inevitably fill this gap.

The researcher calls on Algerian artists today to write their works, at least biographies carrying their paintings and explain some of them, and even if they are betrayed by literary expression, there is an academic specialist in the issue of writing they can use them, and the need to take it seriously, by changing the mentalities of transcendence in a high tower.

The Algerian state has the elements, media structures and media, and the researcher wishes to use it to change society's perception of art in general as a practice and as an art that is taught, with its other subjects of fundamental importance, and to open pre-university disciplines to baccalaureate in the Arts Division as it is done in the international and Arab countries.

The researcher noted that the applied practice in the field of plastic, theatrical and other arts, within the workshops at the university remains shy or almost non-existent, and thus remains studies in the field of art merely obtaining a certificate for work, without reaching the possibility of investing those years outside the framework of government employment.

Art helps the individual to learn about the cultures of the other, and a factor of coexistence between nations and civilized dialogue, and by virtue of his transformation into a specialty in our Algerian universities, the researcher believes in the need to establish the aesthetic taste of our students, given this division with an abstract view of the prejudices, during the study of monuments and sculptures left by civilizations, as dealt with by students specializing in archaeology and excavations, and on our honorable teachers, to find the way in which students are explained that what is not taught has anything to do with the tastes in the classrooms, they have to study their own subjects. Visual connotations that bring harmony and unity between the soul and mind according to what these peoples embraced.

Students should be urged to visit Algerian museums that are incubators for archaeological objects or to program trips that fall on the heads of departments to change the inferiority view of the elite of society towards the statues of previous civilizations and monuments, based on scientific, educational and educational orientation.

Attention to the concept of art as a concept also has educational, political, economic, cultural and philosophical dimensions and values, according to a specific system, the use of various formulations, courses, books and research carried out in schools, universities and centers of formation of educational frameworks, in order to develop mentalities that look at art disciplinesح or study art.

The study helps the art student and the student who specializes in knowing the difference between what is a art, and what is aesthetic, so that the confusion and exercise of careful reading does not occur to the works, and enables them to know when freedom is absolute in art and when commitment itself is rejected.

The researcher also found that there are some works of art for orientalists expressed sympathy with the issue of Algeria and some of them converted to Islam, meaning that all their works are not innocent, it is not true, there are works in fact reflected only what prevailed in Arab or Algerian society, but by virtue of tradition and norms were and are still topics attended and kept silent, and this does not need proof or proof what is spread on the tables of sections or wall writings scattered in the streets or in the toilets, and even monuments are The other one didn't get rid of it.

This study shows the role that painting plays in society, whether positive or negative, and its transformation from a tool of consciousness into a tool of violence and aggression.

The researcher was able to verify the hypotheses and answer the questions staff interpreting the event when searching and prospecting for its code and dismantling it.

Considering the painting as a means of communication and expression adopted by mankind, the researcher found that it provides a fertile field, intersected with research and studies, whether archaeological, psychological, socio-cultural, where it benefited a lot of science sought by other countries, and while respecting their inclinations, we hope that our dear students will complete their studies by researching other subjects and departing from the usual style such as calligraphy and decoration.

The researcher recommends, seriously considering the establishment of the art market, which has become unquestioned, because of the contribution of the painting to economic development through the holding of public auctions, and the liberation of the stone imposed on artists, from the marketing of their works, and this calls for an initiative embodied in the ground, changing the laws that he has been working on since the 1960s on this subject.

The researcher believes that there are ideas and initiatives that can be guided by which represents an important economic axis through their contribution to the magazines of employment, production and promotion, which is a new trend, including cultural and educational institutions such as universities, colleges, art institutes and the media, to enhance the understanding of culture and encourage creativity and artistic taste.

As the initiative of Gratitude, the researcher wishes to pay attention to the Algerian state represented in the Ministry of Culture by producing film or television works about Algerian artists.

We made sure that the dilemma that occurs between the hardline clerics and some of the art media calling for experiences of anti-religion and entering the gate of fame through this narrow window, in fact was useful and a role model necessary to know the outcomes and dilemmas, and to formulate a future carried by the nature of each stage of the culture of society.

It is the same when we find that some artists have expressed their poems, brushes and pens, it does not mean that the invitation to art was pornographic and immoral as generalized by the advocates of committed art, because the artwork is not always an expression of intentions, but is focused in its own relationship aware of the subject of art.

We have made sure that committed art is the vast area of freedom that the artist is convinced of and starts from, but at the same time we should not over apply it as a social standard, and deviate towards another course of service to certain agendas and ideas.

We believe in an effort that leads to questions to reveal the roots of the problem, its multiple origins and its areas of influence, to cover the conclusion of the study, without resorting to the veiled and fragmented

criticism, we would like to describe its weight and to deduce its emptiness and its emptiness, it was necessary to draw it honestly and solidly, from our modest reading of the various creations in the context of its time and time in which it appeared.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان.
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون
تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية

ملخص الاطروحة

المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الموسومة بـ اللوحة الفنية التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحرية التعبير

إعداد الطالب: بن عزة أحمد

تحت اشراف الأستاذ. د. خالدي محمد

اعضاء لجنة المناقشة:

د. سوالمي الحبيب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د خالدي محمد	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة تلمسان	مناقشا
أ.د عزوز بنعمر	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة وهران1	مناقشا
أ.د دريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي الجامعي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا

السنة الجامعية 2020/2019م

الملخص

في مجال عالم الفن والجمال نجد أنفسنا قد اجتذبنا إلى حديث نتساءل فيه عن ذلك التفاعل الذي يحدث بين التزام الفنان بقواعد وقوانين وأعراف وغيرها من الضوابط، وفي نفس الوقت مسعاه نحو حرية التعبير والإبداع، والذي يجَسّد على أرض الواقع ويتحول إلى وحدة جمالية، كجزء من مخرجات الإنتاج الفني التشكيلي، في إطاره الزماني والمكاني، وتأثر الفنان بما عاصره وجاوره وسبقه غيره من مواضيع فنية انفتحت عليها قريحته، بمحتويات مختلفة أمام المتلقي، ليضع عملاً مقبولاً أو ربما منبوذًا لدى جمهور الفن، لذلك نجد دائما الفنان التشكيلي لاسيما الجزائري، يبحث عن التوفيق بين حرية التعبير والالتزام، بما تفرضه عليه بيئته ومجتمعه وهويته وثقافته، وكل ما من شيء يؤثر فيه، وبما أنّ اللوحة التشكيلية، نصاً من حيث موضوعها وخطاباً من حيث كونها رسالة موجهة إلى المتلقي، القادر أيضا على تحديد وجهة الفنان في اختيار المواضيع، ينبغي أن تكون اللوحات قابلة للقراءة والتأويل.

جعلتنا دراستنا هذه، نوجه اهتمامنا إلى جلّ المؤثرات والمتغيرات التي من شانها التطرق إلى عبق مطارحات فكرية ونقدية في كثير من الأحيان لوحات لموضوعات يتعارف عليها بالمحظور، (التابو Taboos)، قد تكون نتيجة لهيمنة "المحرمات الثقافية" على الذهنية العربية، فكما هو معروف يرفض العقل العربي التعرض لمثل هذه المواضيع وتناولها بعقل ناقد والشائع عن المحرمات الثقافية، أنها في مجالات الثالوث المقدس الدين والسياسة والجنس، لأن المتلقي عاجز عن تلقي صدمات في معتقداته الثقافية وحتى الدينية، وحينما نتعرض إلى الأفكار المتضاربة، فإننا نقدمها من خلال نظرة علمية لكي نتجرّد من ذاتيتنا وحتى تتسم دراستنا بالموضوعية، وحتى الرسومات والصور الفنية، التي نرفقها في رسالتنا كمًا ونوعًا، نعتبرها شواهد للاستدلال، لا تعبر إلا على ما تمّ إنتاجه في المجال الفني، ومن أجل بُعد علمي ودراسة أكاديمية نقدية بحتة، لتيسير مباحث الدراسة، ويبقى لها في الأخير ما يروم إليها صانعها، أو متلقيها ومتأملها، تندرج من ناحية أخرى في خانة البيبليوغرافيا، باعتباره مجال الفنون البصرية بصفة عامة.

التعبير وحرية إبداء الرأي

تتفاعل أشكال التعبير في الكتابة اللغوية وأساليبه الفنية، من منطلق حرية إبداء الرأي ويتعاضد أيضاً في كثير من الأحيان مع حرية الصحافة والإعلام، ولعل مقولة الفيلسوف الفرنسي فولتير Voltaire، (إنني لا أوافق على ما تقوله، لكنني سأدافع حتى الموت عن حقك في التعبير عنه) بمفهومها المباشر، تعني حق التصريح والتعبير عن الأفكار المخالفة لرأي الطرف الآخر دون مضايقة، فمنها ما يجري مثلا في أنشطة الحق في حرية الفكر والوجدان والدين أو الفلسفية للشخص أو أعماله التعليمية أو ما يقوم به نطقا أو كتابة أو رسما (التعبير الفني التشكيلي)، بغض النظر عن الوسيلة المعتمدة، فلكل إنسان الحق في حرية الفكر والتعبير. بمختلف أنواع الخامات والوسائل وجمع المعلومات والأفكار وتلقيها ونقلها إلى الآخرين، دونما اعتبار للحدود، سواء شفاها أو كتابة أو طباعة أو في قالب

فني أو بأية وسيلة يختارها، شريطة اقامة توازن بين حق الأفراد في ممارسة هذه الحريات والمصلحة العامة للمجتمع، الذي أصبح مؤشر ومطلب إنساني، يصاحب عملية قياس تقدم حريات الأفراد في دول العالم، والصفة الدالة لوجود مبدأ الشورى والديمقراطية في العالم.

الالتزام

هناك ثمّة كلاما آخرا يعيد التفرقة في طريقة المزج والخلط، بين الالتزام والإلزام، نتيجة ترويج الفكرة حسب ما اتفق عليه، فقد ارتبط المفهومين بتوجسات المجتمع، فالالتزام يعتمد على الحرية والاختبار، النابعة من صاحبها باقتناع، فهو" يقوم على المبادرة الإيجابية الحرة من ذات صاحبها، مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه، من أجل الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية، وقد جاء الالتزام كما ورد في معجم مصطلحات الأدب أنه ، اعتبار الكاتب لفنّه وسيلة من أجل خدمة فكرة معيّنة عن الإنسان، لا لمجرّد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال، ومن هنا تنطلق إشكالية التعبير نحو معقولات جديدة، ولكنها قد تخفت بحدة أيضا، بمجرد انتهاء الظروف التي أتاحت الذيوع والانتشار لأعمال الفنان، وفي نفس الوقت لا يمكن اختزال المعرفة الإنسانية بجزء منها، باعتبارها جوهر قضية الحدود الفاصلة بين الالتزام وحرية التعبير في اللوحة التشكيلية، داخل منظومة غير مسبوقة.

نفهم من هذا أنه إذا تقيّد الفنان بالرسالة المنوطة به والاهداف وقصّر انتاجه عليها فهو فنان ملتزم أما الفنان الذي لا يتقيد بها، بل يعبر عن ذاتيته وعن تجاربه وعاطفته وانفعالاته متحرّرا من سائر القيود التي تحدّ من حريته في التعبير، فاصلا بين موضوعات الجمال والفائدة والغاية الاخلاقية، فهو فنان غير ملتزم.

إشكالية الدراسة

إن إشكالية حرية التعبير والالتزام الديني والقيّمي في مجال الفن بقت مفتوحة ومستمرة ومتوترة، منذ أن ظهرت الثورة الفنية الحديثة، الواسعة النطاق ضد أي قيد يفرض على الفن، ثم زاد ميل الفنان الى المنطقة المسكوت عنها المعروفة بالممنوعات الثلاثة الشهيرة، وهي ممثلة في السياسة(بالحاكم)، والشريعة (برجال الدين) و الجنس(بالجسد)، يحتاج أعلام الفن إلى نقدها والتعبير عنها فنيا، لا سيما إذا ما واجهتهم أوضاعًا لا يرضون بها، وفي نفس الوقت يواجهون حدودا تفرض عليهم بأن يلتزمون بها، التي قد تحدّ من انطلاقاتهم الفنية، **وهنا تنطلق الدراسة من إشكالية مركبة ذات اتجاهين متلازمين من أجل صياغة مفهوم واضح : هناك المتلقي الذي يفضل جاذبية اللوحة من النظرة السطحية و البعض يفضل التأمل، فهل استطاعت هذه اللوحات محل الإنتاج الفني**

والدراسة أن تعكس بيئة المجتمع الجزائري الاجتماعية والثقافية والسياسية؟؟ وما مدى تقبل المواضيع المسكوت عنها من قبل المتلقي؟

الهدف والأهمية

ما يهمنا في هذه الدراسة هو ان ندقق في هذه الآراء ومحاولة فرزها ومعرفة ما يتصل بتاريخنا الجزائري وملاحظة مدى تأثيره على مقوماتنا الدينية والوطنية، ثم إن تقديم بعض التصورات؛ وجب وضعها لمسايرة الظاهرة ومحاولة ادراك ردودها وتفاعلها في ظل الاوضاع العالمية الجديدة كالحراك الاجتماعي وغيره؛ ومن ثمة محاولة رسم الصورة التي ستكون عليها مستقبلا؛ في خضم هذه الاحداث المعاصرة؛ ولعل هذا سيساعد في الاستعداد لبعض المشاكل والاخطار التي قد تواجه بلدنا ومستقبلنا كيفما كان تطرفه ديني او سياسي او اجتماعي.

الأبحاث في الفن وفق دراسة بينية؛ تختلف عن الدراسات الأخرى؛ إلى جانب استخدام طريقة التجربة الميدانية في قراءة الاعمال الفنية في البحوث والرسائل الجامعية عند المتلقي الجزائري ولو أنها كانت جدّ متواضعة؛ إلا أنهما امر ضروري في تخصص دراسات في الفنون التشكيلية وغيرها؛ لا يمكن اغفالهما في الفن. نتمنى أن يكلل بدراسات مستقبلية.

ما يحدث من جدل بين حدود الحرية والالتزام؛ لا بأس بها؛ إذ لا تعدو في نهاية الأمر محطّة انتقالية سوف تساعدنا على فهم أبعاد هذه الاختلافات؛ وربما مثل هذه الخسارة؛ هي التي نحتاج إليها أكثر مستقبلا لإيجاد ارضية مناسبة التي ننطلق منها بنفس جديد تخدم الجميع؛ فلو شاء الله لجعلنا أمة واحدة.

إن الهدف هو دراسة اللوحة التشكيلية الجزائرية؛ وسواء اكانت بأنامل جزائرية او مثلت المجتمع الجزائري بأنامل غربية؛ سوف تزيل عنا الغموض المقترن بأنها تعكس سمات الجزائريين ثم الوقوف على مدى تعلق واهتمام المتلقي بالفن التشكيلي الجزائري.

تقديم المطارحات الفكرية والصراعات بين رجال الدين واعلام الفن؛ وبالتالي إثراء هذا الموضوع الحسّاس؛ الذي تخلو منه رفوف بوابة البحث العلمي الأكاديمي الجزائري؛ وان وجدت فإنه من الصعب دراسته بحيادية؛ كون مجال الفن يختلف عن غيره؛ في طبيعته غير الجامدة بل نابضة ومتحركة؛ ويتأرجح بين الموضوعية والذاتية.

يمكننا البحث من معرفة الكيفية التي يتم فيها توظيف الفن لأغراض سياسية ودينية.

يتميز الفن بتنوع القراءات وهذا المنح والاختلاف اكسبه بُعدا ديناميًا ليس من باب التناقض أو عدم ثباته كما يظن البعض؛ بقدر ما هو إثراء لقيم الجمال وتنوع للجهد الإبداعي والدراسات العلمية.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة في الجامعات محاولة التطرق لهذا الجانب من البحث؛ ولكن دراستها تكون من جانب واحد فقط؛ بمعنى ان تكون انتصار لعقلانية عصر التنوير؛ والذي عجز عن توحيد ما شُتّت عناصره وخلقت تفاوت كبير بين الطبقات ووسّعت حجم الهوة الفاصلة بين الفرد الإنساني المثالي؛ أو نجدها قراءة أيديولوجية في المجتمعات العربية والإسلامية صادرة عن الأصولية المتعصبة التي أقصت القراءات المخالفة وحقّرت الفن؛ ففرشت الطريق لطرف آخر أدلج وقولب الخطاب الفني. وهو اي نظام سياسي يتطلع الى خدمة مصالحه ينتهي ولاؤه للوطن بانتهائه؛ وفي الحقيقة هي محاولة صادرة من كل طرف يحاول تخطي وإخفاء عيوبه؛ في حين ان العنصر الطبيعي يهيمن على العصر؛ والعودة إلى الهمجية للحالة الطبيعية. أدّت بالعقل المُشرِع للفتوى او المُسنّن للقوانين؛ إلى أن يرى نفسه عاجزا عن ملاقاة الوقائع.

منهجية البحث

تم الاعتماد على اكثر من منهج وهذا لطبيعة تخصصنا لا سيما موضوع الدراسة، بداية بالمنهج الوصفي لرصد ظاهرة التعبير الفني مع التعرف على أسباب الصراعات القائمة، كما هي في الواقع، وأيضًا المنهج المقارن لإبراز أوجه التشابه والاختلاف اثناء قراءة العمل الفني تبعا لثقافات مختلفة؛ وعند توثيق الأحداث التاريخية كنشأة الفن التشكيلي الجزائري تم الاستعانة بطبيعة الحال بالمنهج التاريخي، أما المنهج التجريبي فأثناء عرض بعض المنحوتات حول الحضارات القديمة، باعتباره مقياس علمي، يدرسه طلبة الفنون، لمعرفة ردود أفعالهم حول تلك المنحوتات والتصاوير الموجودة في المغارات والكهوف؛ وكلما دعت الحاجة الى الوقوف أمام عمل فني؛ استعان الباحث بالمنهج التحليلي، أو السيميائي كما هو الحال في الفصل الثالث.

خلاصة البحث

من حيث الإشكالية المطروحة وصولا إلى خاتمة البحث، ندرك ان الدراسة حديثة في تخصص الفنون والتي حاولنا ان نخرج عن الدراسات المتشابهة التي تنحصر في المواضيع المعهودة، ومن حيث الموضوع فإنه أهميته تكمن في معرفة متى يكون الالتزام مرفوضا والحرية في الفن أمر مشروع، ومواطن الاختلاف بين الجمالية والاسفاف في اللوحات التشكيلية، تكون بمثابة احد المراجع لطلبة الفنون وهو أمر بالغ الأهمية حتى يتمكن الدارس معرفة العري والتعري في الفن، كما أن حديث الساعة شجعنا على أهمية اختيار الموضوع وهو أسباب الصراع بين رجال الدين وأعلام الفن حول المواضيع التي تثار من حين لآخر، حول التمسك أو عزل مبدأ الأخلاق في الحكم على العمل الفني لا سيما في اللوحة التشكيلية الجزائرية، وكيفية مدّ جسور التواصل بينهما، وهو مبحث لا يقل أهمية عن الأخرى، لذلك كان هو موضوع المقال، والذي ارتبط بصفة مباشرة مع الرسالة، كما حاولنا تفكيك طبيعة توظيف الفن

الملتزم لأغراض معينة، وكيف تنير حرية التعبير الفنية الأذهان، وهي مرحلة تفكيك الأعمال دون أحكام قبلية، وهي أيضا جديرة بالاهتمام، أما طبيعة الموضوع فجعلتنا نتبع منهجية تعرض آراء جميع الأطراف المتناقضة حول مسألة الفن، واسقاطها على الواقع للوصول إلى نتائج صحيحة، وهذا بالاعتماد على مراجع حديثة، فما كان مناسبا لواقع المجتمع الجزائري، تم الاشادة به وما كان لا يناسب ثقافة مجتمعنا، استدللنا به أيضا، لتبيان ما لا يناسب التعميم.

من خلال نماذج الدراسة الذي اخترناها، أهمها الفنان إيتيان ديني، باعتباره فنان كان قد عرف مرحلتين مختلفتين تماما، والتي أكدت تصورنا المبدئي بأن الدين سوف يلعب دورا بارزا في اختيار الفنان لمواضيعه، بخاصة إن كان اعتقاده في الدين قولا وفعلا، وبالتالي فالدين الإسلامي لم يقف في وجه الجمال والإبداع وهو ما لمسناه في لوحات الفنان حتى بعد إسلامه مما يبرر الأهمية الأولى للدراسة، والتأكيد الثاني من خلال الأنموذج الدراسي، الذي توصلنا إليه أن اللوحات تعكس ثقافة المجتمع، وبالتالي ليس صحيح أن الفنان يعيش بمنعزل عما يحيط به أو أنها لا تؤثر عليه.

استطعنا أن نتعرف كيف تأقلم الفنان التشكيلي الجزائري مع متطلبات التحرر باتباعه أسلوب التجريد والترميز والكاريكاتور، مراعيا لثقافته الجزائرية ملتزما عن قناعة بما يقدمه لجمهور المتلقي؛ وأثبتت الدراسة أن المجتمع الجزائري غالبيته محافظ، وبالتالي فالفنان الجزائري يراعي في أعماله مسألة الاصطدام، ومتوسلا بالصدمة المحبذة التي تتناسب مع قيم المجتمع ومقدساته.

إن الفن يعين الفرد بالتعرف على ثقافات الآخر، وعامل من عوامل التعايش بين الأمم والحوار الحضاري، وبحكم تحوله الى اختصاص في جامعاتنا الجزائرية، يرى الباحث بضرورة تأسيس الذائقة الجمالية لطلبتنا، بالنظر الى هذه الشعبة بنظرة مجردة من الأحكام المسبقة، أثناء دراسة الآثار والمنحوتات التي خلفتها الحضارات، مثلما يتعامل مع ذلك طلبة الاختصاص في الآثار والحفريات، وعلى أساتذتنا الكرام، البحث في ايجاد الطريقة التي يتم فيها شرح للطلبة بأن ما يدرس ليس له علاقة بالأذواق الذاتية في فصول الدراسة، إنما لها مدلولات بصرية تحقق الانسجام والوحدة بين الروح والعقل تبعا لما كان تعتنقه تلك الشعوب.

تساعد الدراسة، دارس الفن والطالب المختص بمعرفة التفرقة بين ما هو فن إباحي، وبين ما هو جمالي، حتى لا يحدث الخلط والتمرن على القراءة المتأنية على الأعمال، كما تمكنهم من معرفة متى تكون الحرية مطلقة في الفن ومتى يكون الالتزام بحد ذاته مرفوض.

كما توصل الباحث إلى أن هناك بعض الأعمال الفنية للمستشرقين أبدت تعاطفها مع قضية الجزائر ومنهم من اعتنق الإسلام، بمعنى القول أن كل أعمالهم ليست بريئة فهو غير صحيح، فهناك أعمال في الحقيقة عكست فقط ما كان سائدا في المجتمع العربي أو الجزائري، إلا أنه وبحكم التقاليد والأعراف كانت ولازالت من المواضيع المحضورة والمسكوت عنها، وهذا لا يحتاج إلى دليل أو برهان.

تُظهِرُ هاته الدراسة الدور الذي تلعبه اللوحة التشكيلية في المجتمع، سواء الايجابي أو السلبي وتحولها من أداة وعي إلى أداة للعنف والتعدي.

تأكدّنا من أن المعضلة التي تحدث بين رجال الدين المتشددين وبعض أعلام الفن الداعين إلى تجارب تنافي الدين و الدخول إلى بوابة الشهرة من خلال هذه النافذة الضيقة، في الحقيقة كانت مفيدة وقدوة ضرورية لمعرفة النواتج والمآزق، ولصياغة مستقبلية تحملها طبيعة كل مرحلة تمر بها ثقافة المجتمع.

والأمر سيان حينما نجد أن بعض الفنانين قد عبّروا عن الطابوهات بأشعارهم وفرشاتهم وأقلامهم، فهذا لا يعني أن دعوة الفن للفن، كانت إباحية وغير أخلاقية مثلما يعممها دعاة الفن الملتزم، فالعمل الفني ليس دائمًا تعبير عن النوايا بل ينصبّ في علاقته بالذات المُدركة لموضوع العمل الفني.

تأكدنا من أن الفن الملتزم هو المجال الرحب لحرية يقتنع بها الفنان وينطلق منها، ولكن في نفس الوقت وجب أن لا نغالي في تطبيقه كمعيار اجتماعي، فينحرف نحو مسلكٍ آخر خدمة لأجندات وأفكاراً معينة.

نحن نؤمن بمسعى يقود إلى التساؤلات للكشف عن جذور الإشكالية التي تعددت مناهلها ومراميها ومجالات تأثيرها وصولاً إلى تغطية خاتمة الدراسة، دون الجنوح إلى النقد المبستر والمجزوء، نستحسن وصف ثقلها ونستهجن خواؤها والمفروغ منها، فكان لا بد من أن نستخلصها استخلاصا أمينا ومتينا، من قراءتنا المتواضعة لمختلف الإبداعات في إطار عصرها وزمانها التي ظهرت فيه.

الباحث : بن عزة أحمد / تلمسان في 2020/05/05

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
مخبر أنثروبولوجيا الأديان
ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية

مجلة

أنثروبولوجية الأديان

مجلة علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر

أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها دراسة سوسيوأنثروبولوجيا

المجلد السّادس عشر العدد الثّاني

15جوان 2020م

رقم الإيداع القانوني

ISSN 2353-0197 - EISSN/2676-2102

University of Abu Bakr Belkaid - Tlemcen
Anthropology of Religions Laboratory
and Their Comparison
- Socio-Anthropological Study

Review Anthropology of Religions

Adapted academic scientific journal dealing with specialized studies issued by the Anthropology of Religions Laboratory and their comparison - socio-anthropological study

Volume 16 issue 02

15 june 2020

ISSN 2353-0197 - EISSN/2676-2102

مجلة أنتروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنتروبولوجيا الأديان ومقارنتها

دراسة سوسيو أنثوبولوجية، جامعة تلمسان، الجزائر

المجلد 16 العدد02

15 جوان 2020م

إدارة المجلة والعنوان

الرئيس الشرفي للمجلة : أ/د عكاشة شايف

مدير المجلة: أ/د محمد موسوني

رئيسة التحرير: نعيمة رحماني

نائبة رئيسة التحرير: نصيرة بكوش قشيوش

مخبر أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها

جامعة تلمسان

ص. ب 138 تلمسان – الجزائر

الهاتف /الفاكس: 50 64 21 043

البريد الإلكتروني: laboanthropol@gmail.com

الموقع الالكتروني: **https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/559**

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

مجلة أنثروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها

دراسة سوسيو أنثروبولوجية

جامعة تلمسان

أسرة المجلة

الهيئة الاستشارية (محرر مساعد ومراجع)

Prof. MUCCHIELLI Laurent, Aix-Marseille University - France
Prof. Haci Duran, Gelisim, University - -Turkey
Prof. Ahmet Uysal, Director of the Middle East Studies Center -Turkey

أ.د/ محمد جبر السيد عبد الله جميل، جامعة المدينة العالمية– فرع القاهرة –ماليزيا

أ.د/ شادي عدنان الشديفات، جامعة الشارقة –الامارات العربية المتحدة

أ.د/. بوقرة نمان، جامعة أم القرى –المملكة العربية السعودية

أ.د/ قصي التركي، جامعة دهوك –العراق

أ.د/ عبد النبي ذاكر، جامعة ابن زهر – أكادير– المغرب

أ.د/ نعمان صالح، جامعة الملك خالد – أبها المملكة العربية السعودية

أ.د/ مسعودي الحواس، جامعة السلطان قابس –عمان

ا.د/ رحيم حلو محمد، كلية البنات –العراق

أ.د/ محمد الناصري، جامعة السلطان مولاي اسماعيل بني ملال –المغرب

أ.د/ احمد محمود مساعده، جامعة المجمعه – السعوديه

ا.د/ دقسي محمد، الجامعة الأردنية – ومركز ربوع الأقصى للدراسات والتدريب –الأردن

ا.د/ محمد خروبات، جامعة القاضي عياض، كلية الداب والعلوم الغنسانية ، مراكش –المغرب

أ.د/ شعيب مقنونيف، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان –الجزائر

أ.د/. احمد عبد العالي، جامعة العلوم الاسلامية الأمير عبد القادر قسنطينة –الجزائر

أ.د/ عبد الحق زريوح، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان –الجزائر

أ.د/ عبد الحق شرف، جامعة تيارت –الجزائر

أ.د/ زازوي موفق، جامعة تلمسان –الجزائر

أ. د/ بن معمر محمد، جامعة وهران–الجزائر

Dr. Saleh Mohammed Ashraf, University of Ibn Rushd - Netherlands
Dr. Belguidoum Saïd Aix-Marseille University - France.
Dr. Vus Viktor, National Academy of Educational Science -Ukraine
Dr. Manzano Miguel Angel, University of Salamanca – Spain
Dr.Alsheaany Abdelah, European Islamic University -Netherlands
Dr. Sempere JD, University of Alicante – Spain

د. محمود محمد السيد خلف، الجامعة الإسلامية، منيسوتا –أمريكا

د. يوسف ناصر، الجامعة الإسلامية العالمية– ماليزيا

د. بدرا بن لحسن، كلية الدراسات الإسلامية، جامعة حمد بن خليفة –قطر

د. هيثم عبد الرحمن عبد القادر علي، الجامعة الإسلامية بولاية منيسوتا –أمريكا

د. خالد الجندي، الجامعة اللبنانية – الفرع الثالث – طرابلس – لبنان

د. رمضان عاشور حسين سالم، كلية التربية جامعة الباحة –المملكة العربية السعودية

د. رؤوف أبو عواد، جامعة الاستقلال – فلسطين

د. الحايس عبد الوهاب جودة، جامعة عين شمس، القاهرة، – مصر

د.ربابعة ادريس، جامعة الملك عبد العزيز –جدة– المملكة العربية السعودية

د. خالد صلاح حنفي محمود، كلية التربية – جامعة الإسكندرية –مصر

د. محمد هادي علي الشهري، جامعة أم القرى بمكة المكرمة – المملكة العربية السعودية

د. سعيد المصري، الأمين العام للمجلس العلى للثقافة، وجامعة القاهرة، مصر

د. بن عيسى زغبوش، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، بفاس –المغرب

د. العزاوي حقي حمدي خلف جسام، وزارة التربية – المديرية العامة لتربية ديالى –العراق

د. نور الدين السافي، جامعة الملك فيصل –المملكة العربية السعودية

د. زين العابدين سليمان، مركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث مكناس –المغرب

د. هاشم الحمامي، الجامعة العربية المفتوحة_ المملكة الاردنية الهاشمية

د. سرداوي طارق، جامعة المنستير –تونس

د. محمد علي الشباطات، جامعة الشرق الاوسط – المملكة الاردنية الهاشمية

د. عبيدات هاني، جامعة اليرموك –المملكة الاردنية الهاشمية

د. علي دعاء، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية

د. محمد صبري صالح، جامعة دهوك–اقليم كوردستان العراق

د. مراح محمد، جامعة قطر

د. مولاي علي سليماني، جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال –المغرب

د. طرشاني ياسر محمد عبد الرحمن، جامعة المدينة العالمية– ماليزيا

د. صقلي خالد، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس –المغرب

د. عبد القادر محمد الداه، جامعة نواكشوط العصرية –موريتانيا

د. عبد الواجد يوسف، كلية التربية – جامعة قناة السويس – مصر

د. عبد المجيد بوكير، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس –المغرب

د. المساعيد فرحان، جامعه ال البيت – المملكه الاردنيه الهاشميه

د. أحمد أسيا ريس، جامعة سينز – ماليزيا

د. آيت ميهوب محمد، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية –بتونس

د. عمار الفريحات، كلية علجون، المملكة الأردنية الهاشمية

د.بوحرور حبيب، جامعة قطر –قطر

د. يوسف سليمان عبد الواحد، وزارة التربية والتعليم – جمهورية مصر العربية

د. فداء المصري، الجامعة اللبنانية معهد العلوم الاجتماعية –لبنان

د. عبادة محمد لمين، جامعة شنقيط العصرية –موريتانيا

د. العمراني محمد، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس –المغرب

د. غانم اسلام، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية والأفريقية، الإسكندرية –مصر

د. مجري لزهر، كلية الآداب والفنون والانسانيات منوبة –تونس

د. حسن مجدي عز الدين، جامعة النيلين –السودان

د.رضا لبيض، جامعة قابس –تونس

د. سعيد كفايتي، جامعة فاس –المغرب

د. نصيرة بكوش قشيوش ، جامعة تلمسان –الجزائر

د. موسوني عبد اللطيف، جامعة تلمسان –الجزائر

د. يوسف القاسمي، جامعة قالمة –الجزائر

د. وهراني قدور، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بن دودة شريف الدين، جامعة سعيدة –الجزائر

د. لكحل مصطفى، جامعة سعيدة –الجزائر

د. موسم عبد الحفيظ، جامعة سعيدة –الجزائر

د. بولخراص كريمة، جامعة وهران السانية –الجزائر

د. بوروبة حميد، جامعة تلمسان – الجزائر

د. طاهير عبد الكريم، جامعة الشلف –الجزائر

د. بلعلياء محمد، جامعة تلمسان –الجزائر

د. جلول دراجي عبد القادر، جامعة شلف –الجزائر

د. سليمان بوراس، جامعة المسيلة –الجزائر

د. دبيحي حياة، جامعة تلمسان –الجزائر

د. سي عبد القادر عمر، جامعة تلمسان –الجزائر

د. معيرش موسى، جامعة خنشلة –الجزائر

د. نورة رجاتي، جامعة قسنطينة –الجزائر

د. يحياوي نور الهدى، جامعة تلمسان –الجزائر

د. الكبار عبد العزيز، جامعة تلمسان –الجزائر

د. توهامي سفيان، جامعة سعيدة –الجزائر

د.صغير حياة، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بن صالح بشير، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بركة مصطفى، جامعة تلمسان –الجزائر

د. يماني رشيد، جامعة تلمسان –الجزائر

د.بوعلاوي محمد، جامعة المسيلة –الجزائر

د.خثير عيسى، جامعة عين تموشنت –الجزائر

د. ربيعي ميلود، مركز النعامة –الجزائر

د. عمارية بلقايد، جامعة تلمسان –الجزائر

د. عثمان بلخير، جامعة تلمسان –الجزائر

د. فضة ميلود، جامعة الجلفة –الجزائر

د. محمد بن معمر، جامعة وهران –الجزائر

د. معيرش موسى، جامعة خنشلة –الجزائر

د. بوشلالق عبد العزيز، جامعة المسيلة–الجزائر
د. بودنة بلقاسم، جامعة الجلفة–الجزائر
د.بوخاري عمر، جاعة تيارت–الجزائر
د. معيفي عبد الحميد، جامعة الطارف–الجزائر
د.حاكم مليكة، جامعة تلمسان –الجزائر
د.عليلي محمد، جامعة تيارت–الجزائر
د.قباطي حفيظة، المركز الجامعي عين تموشنت–الجزائر
د. طهير عبد الكريم، جامعة الشلف–الجزائر
د. مصطفى باديس أوكيل، جامعة تلمسان –الجزائر
د. عمر بخاري، جامعة تيارت، –الجزائر

شروط النشر في مجلة أُنثروبولوجية الأديان

الأفكار والآراء التي يتضمّنها البحث لا تعبّر عن رأي المجلّة وإنما هي وجهة نظر أصحابها. كما أنّ ادراة المجلة بفروعها وخاصة هيئة التحرير، غير مسؤولة عن أيّ سرقة علميّة تتم في البحوث المقدّمة لها.

1- تنشر المجلة المقالات الأصيلة التي تلتزم الموضوعية، والمنهجية وتتوافر فيها الأصالة العلمية، والدقة، والجدية، وتحترم قواعد النشر.

2- تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من الباحث أن يحذف أو يعيد صياغة مقاله، أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر، وللمجلة الحق في إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.

3- تقدم المقالات باللغة العربية، أو اللغات الأجنبية على أن لا تتجاوز صفحات المقال من 20 إلى 25 صفحة.

4- تحتوي الصفحة الأولى من البحث على؛ عنوان البحث، اسم الباحث ودرجته العلمية، والجامعة التي ينتمي اليها، البريد الالكتروني للباحث، ملخص للدراسة في حدود 150 كلمة حجم 12 بلغة المقال وبلغة أجنبية، الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

5- تقدم المقالات مكتوبة وفق شروط النشر في المجلة، ببرنامج Word بخط Traditionnel Arabic حجم 14، تكتب العناوين الرئيسية والفرعية للفقرات بحجم 14 مثلها مثل النص الرئيسي لكن مع تضخيم الخط. أما المقالات المكتوبة باللغة اللاتينية فتكتب بخط Time new Roman، بحجم 12 وتكون الحواشي 4 سم على جوانب الصفحة الأربعة، كما تدرج الرسوم البيانية والأشكال التوضيحية في المقال، وتكتب عناوينها والملاحظات التوضيحية أسفلها، أما الجداول ترقم ترقيماً متسلسلاً وتكتب عناوينها أعلاها والملاحظات التوضيحية أسفلها.

6- يلتزم الباحث بتهميش المعلومات على طريقة APA

7- تخضع كل المقالات إلى الدراسة والتحكيم من قبل المجلس العلمي والهيئة الاستشارية وهيئة التحرير حسب الأصول العلمية، ويلقى المقال القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المختصون.

8- يتعهد الباحث بعدم تقديم المقال للنشر في جهة أخرى، بعد إقرار نشره في مجلة أنثروبولوجيا الأديان إلا بعد الحصول على إذن كتابي بذلك من مدير المجلة كما لا يجب أن يكون المقال قد سبق نشره أو جزءا من كتاب منشور .

9- الأفكار والآراء التي يتضمنها المقال في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة وإنما هي وجهة نظر أصحابها. كما أن هيئة تحرير المجلة غير مسؤولة عن أي سرقة علمية تتم في البحوث المقدمة لها.

10- يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

11- تودع الدراسة على مستوى بوابة المجلات الجزائرية (موقع المجلة)

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/559

مجلة أنثروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها

دراسة سوسيو أنثروبولوجية

جامعة تلمسان

فهرس

كلمة مدير المخبر	ص14
"المنداسي شيخ شعراء الملحون في الجزائر ومجسّد الثقافة الشعبية والثقافة العالمة فنيا– قراءة تاريخية أنثروبولوجية بوزوينة إسماعيل طالب دكتورالي أ.د.شعيب مقنونيف	ص15
حضرة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في تلمسان الزيانية –مقاربة تاريخية أنثربولوجية– غزالي عبد العالي أ.د نقادي سيدي محمد	ص31
الأبعاد الأنتروبولوجية للقراءة المعاصرة للنص الديني عند محمد شحرور دراسة تحليلية نقدية لمؤلفه " الكتاب والقرآن " الدكتور: باي بن زيد	ص45
الأسس المعرفية والدينية لعلم الأنساب د. محمد بسناسي	ص62
تمثلات الجسد الأنثوي في المخيال الشعبي من خلال الأسطورة – دراسة في الأنثروبولوجيا الدينية– طالبة الدكتوراه بوعشة فاطمة د. ملوكي جميلة	ص83
آل بربروس وآل القاضي بين التحالف والصراع خلال القرن 16م (مقاربة تاريخية أنثروبولوجية) طالب الدكتوراه سالم جوامع أ.د.عبد الحق زريوح	ص100

أثر الإسلام على الهوية الفنية للخط العربي المشرقي دراسة أنثروبولوجية فنية طالب الدكتوراه بوكوردان سعودي د. بلبشير عبد الرزاق	ص120
أنثروبولوجيا لسانية للقراءات القرآنية الشاذة و أثرها على اللهجات العربية أ. نهال بن أحمد	ص140
الأضرحة الأثرية بتلمسان في خدمة السّياحة الدّينية دراسة مواقعية مع توثيق إلكتروني سليمة يحياوي	ص157
الإسلام والغرب إشكالية التمثلات الدينية عند" مراد ألفريد هوفمان" عبدوس سيدي محمد بوعرفة عبد القادر	ص175
التراث الأسطوري والممارسات الطقوسية في الصحراء – مقاربة أنثروبولوجية – د/فتيحة بلحاجي د/ فاطمة صغير	ص193
التصوف في الجزائر دراسة اجتماعية لبعض ظواهر الاعتدال والتطرف وطرق معالجتها. مليكة مذكور	ص209
التمثلات الدينية والممارسات المهنية للعامل الجزائري أ. طالبي حفيظة د.بن تامي رضا	ص236
التَّوحِيد أصل الأديان، القبائل البِدَائِيّة الأُسْتُرَالِيّة نموذجا لعريبي أمين رياض	ص264
التَّفسير بالمدنَّس للنصّ المقدَّس دراسة في ضوء الأنثروبولوجيا الدِّينيَّة لتَفاسير بعض الآيات القرآنيَّة محمَّد الحبيب منَّادي	ص280
الجانب الأنثروبولوجي الديني في الفكر الإصلاحي لابن باديس ط/د: مرين محمد أ/د. محمد موسوني	ص301
الحرب والأسرة بالمغرب الأوسط خلال العهد الزياني–رؤية تاريخية أنثروبولوجية– محمد ناصري خالد بلعربي	ص314

الحضور الأنثوي في الكتابة الصوفية بغدادي خديجة أ.د/ العلاوي أحمد	ص328
الحضور النسوي في الشعر الشعبي بمنطقة الجلفة، دراسة أنثروبولوجية دينية مريم كريفيف أ.د/ عبد الوهاب مسعود	ص339
الحلي التقليدية: بين الجمال والمعتقدات الدينية بمدينة تلمسان "مقاربة أنتروبولوجية" دريسي ثاني سلاف أ.د. سعيدي محمد	ص353
الدلالات الرمزية للجسد الأنثـوي : بين الديـن و الأنثروبولـوجيا د.وهيبة بوربعين	ص368
الرمزية الدينية للعدد سبعة قراءة لسانية أنتربولوجية في قصة البركان أنموذجا ط.د خودة بن يمينة أ.د خديجة بصالح	ص384
الروابط الاجتماعية الأسرية بين التحديث و المرجعية الدينية في الجزائر بلقناديل نورة	ص398
الطب البديل (العلاج التقليدي) واتجاهاته الدينية والأنثروبولوجية دراسة تاريخية وصفية دبوشة عادل	ص411
الطقوس الدينية وعلاقتها بقلق المستقبل لقمش محمد بشلاغم يحيى	ص427
الطّقوس الدّينية الإفريقية في رواية "كاماراذْ رفيق الحيف والضّياع" – قراءة لسانية أنثروبولوجية– ط.د/ عبد الرحيم بوشاقور د/ حبيب بوسغادي	ص441
العامل الجزائري بين المصلحة الذاتية والدين دراسة بمركز المصابين بنقص التنفس بتلمسان ط.د/ بوسعيد أحمد أ.د/ مزوار بلخضر	ص455
القراءة الأنثروبولوجية لمرحلتي الجاهلية و بدء الإسلام عند هشام جعيط –مبرراتها و تجلياتها– سعيدي زكرياء	ص488

المرأة والدين في المجتمع القبلي بالجزائر دراسة أنتروبولوجية للولية لالة صفية بمنطقة "صفيصيفة" – النعامة د.معازيز عبد القادر د.الكبار عبد العزيز	ص505
المسكوت عنه في ضوء نوازل الشريعة الإسلامية د. عامر فاطمة	ص523
تجليات التعايش الإسلامي اليهودي، مقاربة لعصر المرابطين د. بلبشير محمد	ص545
حضور الأنثروبولوجيا الدينية في كتابات إبراهيم القادري بوتشيش: حلقات مفقودة من تاريخ الحضارة في الغرب الإسلامي نموذجا د.عبد الكريم حساين	ص564
حول التداخل والتكامل بين الشعرية وبعض الحقول المعرفية– مقاربة أنثروبولوجية حسناء حمرة دكتورالية د.نور الدين قدوسي	ص575
دور العوامل الأسرية في جنوح الأحداث غوافرية رشيدة بوعالية شهرة زاد	ص585
دور توظيف النصوص الدينية الأنثروبولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة. طالبة الدكتوراه فايزة جباري أ.د. محمد بلقاسم	ص597
رمزية الماء وطرق ترشيده واستعماله وعلاقته بالثقافة الدينية والاقتصادية في الجزائر من خلال المقاربتين: الأنثروبولوجية والاقتصادية طالبة الدكتوراه بوحسون ايمان	ص614
زوايا الغرب الجزائري بين الممارسة الطقوسية والمدارسة التربوية مقاربة أنثربولوجية طالب الدكتوراه: لعور كمال أ.د/ مصطفى أوشاطر	ص633
ظاهرة السحر بين ثلاثية المعتقد الدين والعلم د/إسعد فايزة زرهوني	ص652
علاقة المقدس بالدافعية للإنجاز (مقاربة نفسية أنثروبولوجية لقسم الشريعة بجامعة تلمسان) بن دربال إسمهان بشلاغم يحي	ص677

ص690	فكرة المهدي المنتظر الفاطمي في الأدب الشعبي ببلاد المغرب الإسلامي قبل سنة 296هـ. ط.د/ مرزوقي أسماء أ.د/ نصر الدين بن داود
ص722	مقصدية اللغة الصوفية– أشعار وحكم أبي مدين الغوث أنموذجا د.حمرة حسني
ص736	قدسية الغذاء في المجتمع الجزائري خلال القرن 19 م، مقاربة تاريخية أنثروبولوجية ساتة أحلام د. فارس كعوان
ص752	قضاء الثورة الجزائرية في "الولاية الثالثة" (1954–1962) و"إشكالية" تعارض العرف مع الشريعة مصطفى سعداوي
ص771	قيم المواطنة والقيم الدينية والثقافية في كتاب التربية الإسلامية للسنة الثالثة ابتدائي (دراسة في الاثنروبولوجيا التربوية) هلوبيلم أمال أ د. زازوي موفق
ص789	مطارحات فكرية بين أشكال السيّطرة عند رجال الدّين والاستقلالية لأعلام الفنّ دراسة سوسيوثقافية حول علاقة الفن بالدين بن عزة أحمد سعادي محمد ياسين
ص823	ملامح الأنثروبولوجية الاجتماعية والدينية في أدب الرحلة – رحلة ابن جبير نموذجاً الطالبة الدكتورالية مجاهدي زوليخة أ.د. بغداد عبد الرحمن
P841	Gender Social Behaviour and Cultural Norms of Politeness in Classrooms Zemri Amel
P855	Peut-on vivre sans religion ? Une question au cœur du débat anthropologique actuel Bahri souad

كلمة مدير المجلة

ما يميز مجلة أنثروبولوجية الأديان أنها أصبحت تساير مستجدات العصر وأفكاره وقضاياه، وتنطلق من تراث الأمة وثروتها العلميّة. وتنوُّع وتجدُّد نتاجها العلمي يقدم أوعية ثقافية للعلوم المتخصصة والفكرية.

تصدر المجلة باللغة العربية والأجنبية، وتنشر الأعمال الفردية أو المشتركة، وكذلك الأعمال المنجزة في إطار المشاريع البحثية، والمؤتمرات والندوات الدولية والوطنية. تنشر المجلة الدراسات المتخصصة، والدراسات المعرفية لمختلف العلوم الأخرى بما تقتضيه الضرورة في قسمين؛ قسم للدراسات العربية وقسم للدراسات الأجنبية. ويتم الاشراف عليها من قبل الهيئة العلمية الاستشارية (محرر مساعد ومراجع) ورئاسة التحرير.

والمجلة في عددها الحالي؛ إذ تضع مجموعة من المقالات بين يدي قرائها فإنها تشكر لهم ثقتهم العلمية والأخلاقية، وتشكر كل من ساهم في اخراج هذا العمل على ما هو عليه من حيث الطرح العلمي والتحرير والمراجعة والإخراج النهائي.

المدير

مجلة أنثروبولوجية الأديان المجلد 16 العدد 02 بتاريخ 2020/06/15

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

مطارحات فكرية بين أشكال السيّطرة عند رجال الدّين والاستقلالية لأعلام الفنّ

دراسة سوسيوثقافية حول علاقة الفن بالدين

Intellectual pursuits between the forms of control of the religious men and the artistic emblematic figure

(Sociocultural study, About the relationship of art to religion)

بن عزة أحمد[1]، سعادي محمد ياسين[2]

[1]Benazza Ahmed,[2]Saadi Mohammed Yassine

[1]ahmed.epst@gmail.com

[2]mohammed13yass@gmail.com

[1]–[2] مخبر أنثروبولوجية الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو انثروبولوجية،

قسم الفنون، جامعة تلمسان،

تاريخ الارسال: 2019/10/21 تاريخ القبول: 2019/11/22

ملخص:

حّضت دراسة الأديان والمعتقدات، والكيفية التي تتكون التشكيلة الثقافية لشخصية الإنسان في المجتمع، ودور الفن في شرح المعتقدات الدينية باهتمام خاص لدى مختلف العلوم، وإن هذا الارتباط بين الفن والدين قَمينٌ بالتأمل، ثم إن علاقة رجال الدين بأعلام الفن، هي قضية تأرجحت بين الائتلاف تارة وبالاختلاف غالبًا، وليس عجبًا أن نراهما يتناصبان على مطارحات كثيرة أهمها حدود حرية الفنان في اختيار موضوعه الجمالي عند ربطه بالحكم الأخلاقي شريطة أن لا يكون الفيصل في تفسير نجاح العمل الفني أو فشله، وغيرها من الأحداث التي لا يلتقيان فيها إلاّ جفاءً وعداءً، بالرغم من أنهما كانا فيما مضى يفعلان الشيء ذاته، وأمام هذا السياق دعانا حديث السّاعة إلى المساهمة في إعادة سبر المتداول منه والأقل تداولاً، والخوض في إبراز مدى صحّة الوعي عند كلا الفريقين، كما يتحتم علينا عدم إقصاء العوامل المشتركة بين الديانات، حتى نتعرف إلى المعنى الكلي والقدر المشترك الذي يجمعهما، وبالتالي يتسنى لنا نحن كدارسين معرفة

[1] المؤلف المرسل: بن عزة احمد ahmed.epst@gmail.com

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

فتيل النزاع الفكري الإيديولوجي، الذي شبّ بينهما وشابت عليه عاداتهم منذ قرونً، ومحاولة تفكيك المأزق لإيجاد المخرج، فربما كلاهما ظلم الدين والفن معاً.

كلمات مفتاحية: السيطرة، رجال الدين، الحرية، أعلام الفن، المأزق، المخرج

Abstract:

The study of religions and beliefs, how the cultural composition of the human personality is formed in society, and the role of art in explaining religious beliefs with special interest in various sciences, and that this link between the religious men and the artistic emblematic figure, is an issue that has swung between It is not surprising that we see them competing on many points, the most important of which is the limits of the artist's freedom to choose his aesthetic theme when linking it to moral judgment, provided that he is not the one to explain the success or failure of the artwork, and other events in which they meet only dryly. And hostility, even though they were in the past doing the same thing, and in the face of this context we were invited by the talk of the hour to contribute to the re-sounding of the trader and the less-traded, and to go into highlighting the validity of the awareness of both groups, and we must not exclude the factors common between religions, so that we know to The total meaning and common destiny that unites them, so that as we as teachers can learn about the fuse of the ideological intellectual conflict, which has marred them for centuries, and try to dismantle the impasse to find a way out, perhaps both of them have wronged religion and art.

Keywords: Control; religious; freedom; emblematic artistic figures; the impasse, the way out.

مقدمة:

حصل الالتقاء بين الفن والمعتقد الديني منذ القدم وتأثرًا بعوامل انتماء مكتسبة كالأفكار والمصالح الطبقية، وبين تطلعات أوجدتها الحضارات المشدودة لأوتاد ماضية والفخورة بذاتها، وأبقت هذه الصلة بينهما الوفاء للأصل ومستودعا للخصومة، فقد كان الفن مثلما أكدته دراسات العلماء والمؤرخين، حاجة ملحّة لتلقين الدين عندما يعجز نقل تعميمات العلم والمعرفة، وقد مارسه بعض رجال الدين كأداة للممارسة الدينية، لكن كلما أحسّ هذا الفريق الأخير بخطورة الفن، اعتبروه تقليدًا دوغماتيًا وسعوا إلى إلغاء مادّته الدّسمة من تاريخ الفكر، ثم إن من الأمور التي لا جدال فيه أنه ما كان متصلاً بالوجدان، فإنه عرضة لأنّ يقع الناس فيه على طرفين نقيضين، بأن يكون المنجز الفني، يبحث عن حرية مطلقة دون أيّةُ قيود، فضلا عن سعي الفنان

الدءوب لإيجاد معايير متعمّدة، يخَلَعُ فيها عِذَارَهُ ويذيب حواجز المشروع والممنوع، ويجعل من أعماله حقلاً يتعدّى فيه على الذات الإلهية، وعلى حرية الغير بدعوى حرية التعبير، فلا واجب يحكمه، ولا ضمير يؤنبه ولا ديناً يهذبه، ولا قانوناً يردعه، فقط بدعوى أنّ مجال الفن للفن، أو أنه قد أتى اليوم الذي تنازلت فيه هذه الأعمال عن مُقَدّساتها، إلى فسحة من الإبداع والحرية. هنا يثور الجدل وينشئ الوعي للوقوف عند اللقاء بين هاذين النقيضين منهجًا وأسلوبًا، بين إفراط أولئك وتفريط هؤلاء، في رغبة أن يكون لكل منهم ما يتصل بالحياة تحت سيطرته، وأنهم أصحاب الكلمة الأخيرة فيما يعرفون ولا يعرفون.

الإشكالية: يتفرّع من هذه المقدمة قراءات علمية مختلفة، كفيلة بان تمتّعنا بقدرٍ معقول، لوصف هذه الظاهرة والصرّاعات الناجمة، أهمها : كيف يمكن رصد أشكال العلاقة الممكنة بين الدين والفن؟ ولماذا عرفت هذه العلاقة تشنّجات عبر التاريخ؟ ولماذا الإصرار على التحريم والعداء في الفن عن غيره من العلوم؟ ثم كيف شكّل الفن التعايش بين الشعوب وتحاورت الأديان من خلاله، في ظلّ صدام الهويات والأجندات وغموض الأهداف؟ وهل يعجز الإبداع الفني أن يلبي حاجيات المتلقي في حدود الأخلاق؟

بهذه التساؤلات نكون قد وجدنا النافذة التي نرى من خلالها إنتاج أو إعادة تفكيك هذه المعضّلة.

الفرضيات: – إنّ زيادة الصّراع بين رجال الدين وأعلام الفن، أجّج من الشّحنات السلبية ورفع من وتيرة التنافر، مما أدى إلى تواصل الجدال بالفعل الاحتجاجي ورد الفعل، الخارج عن الآداب العامة وعدم الاستفادة من المناقشة العلمية الرزينة.

– ما يحدث من جدل بين هذه العلاقات، لا بأس لها، إذ لا تعدو في نهاية الأمر محطّة انتقالية ساعدتنا على فهم أبعاد هذه الشخصيات، وربما مثل هذه الخسارة، هي التي نحتاج إليها أكثر.

منهجية الدراسة: استعان الباحثان بالمنهج التاريخي في تتبع العلاقة الثنائية بين الفن والدين، ثم المقارنة عند الاستقراء والاستنباط، ومن ثم تحليل التساؤلات للإجابة عليها والتحقق من الفرضيات، وصولا إلى نتائج في الخاتمة كما هي مجسدة بالتفصيل، و في الأخير المصادر و المراجع.

أهداف الدراسة: تهدف هذه الدراسة إجمالا إلى إثراء هذا الموضوع الحساس والذي تخلو منه رفوف بوابة البحث الالكترونية المعتمدة بالجزائر وحتى رسائل ومذكرات المكتبات الجامعية، وهذا لصعوبته والتحسّس من عدم التطرق إليه بطريقة موضوعية علمية، وإن وجد فإنه من الصعب دراسته بحيادية، كون المجال الفني يختلف عن غيره، في طبيعته غير جامدة بل نابضة ومتحركة، ويتأرجح بين الموضوعية والذاتية، كما أنّ مجال الفن

يرتبط في ذات الوقت بالعديد من فروع المعرفة، كالفلسفة، وعلم النفس، والتاريخ، والأنثروبولوجيا...، وقد منحه هذا التنوع والاختلاف بُعدا ديناميًا ليس من باب التناقض أو عدم ثباته كما يظن البعض، بقدر ما هو إثراء لقيم الجمال وتنوع للجهد الإبداعي والدراسات العلمية.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة في الجامعات محاولة التطرق لهذا الجانب من الموضوع، لاسيما خارج الجزائر، ولكن دراستها تكون من جانب واحد فقط، بمعنى نجدها قراءة أيديولوجية في المجتمعات صادرة إما عن توجه علماني أو أصولي، فأقصيا القراءات المخالفة لهما والمختلفة عنهما، أدت بالعقل والإحساس إلى العجز عن ملاقاة الوقائع، وهو ما يسعى إليه الباحثان نحو خوض إرساء وتبيان المستوى الذي يرقى بمستوى البحث في مجالات الفنون والآداب جميعا، إضافة للثقافة وللحضارة وللمجتمع الإنساني المشترك دون الكيل لجانب على حساب الآخر.

علاقة الدّين والفنّ بين الالّتحام الدّائم وجّولات المصّاولة

1 مسائل أولية في المصطلح والتعريف:

إن صيّاغة تعريف واحد من شأنه إرضاء كل الآراء المتصارعة حول الدين والفن هو أمر في غاية الصعوبة، فمن الضروري منذ البداية تحديد ما نعنيه بهما ثم نعمل على استخدام المصطلحات عبر دراستنا التي نحددها بالتتابع، فحينما نستخدم كلمة دين، تديّن أو مقدّس فإنه يفترض التباين والتناقض في المجال الاجتماعي إذ يتحكم في جملة المناص الثقافية لحياة المجتمع، فهو ظاهرة فكرية اجتماعية رافقت الإنسان البشري منذ البداية في تكوين ماهيته، باعتباره إحساس بالاتصال بين العقل الإنساني وما ينجم عن ذلك من شعور في الوجدان بالغبطة والطمأنينة، وعليه " فالدين والتدين تشير إلى أي شيء جدير بالاحترام الضميري ويستحق السعي إليه، وإلى أي شكل من أشكال التقوى وإصلاح الديني، وتشير كلمة مقدس فضلاً عن معاني أخرى، إلى الاحترام أو الإجلال الممنوح للأشياء المقدّسة، وإلى الأشياء المكرّسة لشخص ما، لمكان ما، لغرض ما، لعاطفة ما، وهَلّم جرًّا"(وليام د. هارت، 2011، ص 26)، أما في اللغة العربية فإن الدين يتداخل مع مفاهيم أخرى أهمها المِلّة والمذّهب وبصدد التفرقة بينهما يوضح الجرجاني قائلاً " الدين والمِلّة متّحدان بالذّات، ومختلفان بالاعتبار، فإن الشريعة من حيث إنها تُطاع، تسمى: دينًا، ومن حيث إنها تجمع تسمى ملّة، ومن حيث أنها يُرجع إليها تسمى مذهبًا. وقيل: الفرق بين الدّين والملّة، والمذّهب: أن الدّين منسوب إلى الله تعالى، والملّة منسوبة إلى الرسول، والمذهب منسوب للمجتهد"(الجرجاني السيد الشريف، 2006، ص 99)، فِحين

ظهرت المسألة الدينية عند 'إميل دوركايم' مع بداية القرن التاسع عشر، خصوصًا مع صدور كتابه 'الأشكال الأولية للحياة الدينية'، الذي أعطى نكهة لدراسة الدين نكهة العلم، بأن الدّين يُشكّل الرّحم الذي وُلِدت منه الحضارة ويُعتبر الشّكل البارز للحياة الاجتماعية، فالدين "يتضمن في ذاته منذ البداية كل العناصر التي أدّت إلى انبّثاق مختلف تمظهرات الحياة الاجتماعية. إذ انحدر العلم والشعر من الأساطير والحكايات، وانحدرت الفنون التشكيلية من الزخارف الدينية وحفلات القداس، وخرج القانون والأخلاق من رحم الممارسة الطقوسية. فلا أحد يستطيع فهم تصورنا للعالم، وتصوراتنا الفلسفية للروح والخلود والحياة، إن لم يكن على دراية بالمعتقدات الدينية التي تمثل صورها الأولية"(Emile Durkheim, 2001, p. 236)، كما أكّد على ضرورة التمييز القائم بين المقدس والدنيوي، وأقرّ أنه من السّهل التعمق في الطبيعة الأساسية للدين في إطاره البدائي، الموسوم في صورته الأكثر نقاءً، إذ يتجلّى الانسّجام الفكري والأخلاقي في الضمير الجمعي، على عكس المجتمع الحديث أين احتلّ نطاقاً ضّيقًا وازداد صعوبة في نفس الوقت برؤى جديدة، أخّرجته من اللاّهوت إلى النّاسوت، ومن المتعّالي إلى المحايثة ومن الغيّبي إلى عالم الشهادة، فأنّزلته من برجي العاجي إلى صميم الحياة الإنسانية، كما ارتبط الشعور الديني بجعل العقل والوطن والحرية، لصيقون بالمقدس، كما أن 'تايلور'، يُذَكّرُ الباحث في مجال الأديان بأن " المُتطلّب في دراسة المنهجية لأديان الشعوب البدائية، هو وضع تعريف بدائي للدين، دون التوكيد على الإيمان بكائن أعلى، لأن ذلك من شأنه أن يخرج المعتقدات البدائية من دائرة الدين، فمن الأفضل وضع حدّ أدنى لتعريف يقتصر على الإيمان بكائنات روحية، –والمقصود هنا عند تايلور بالكائنات الواعية الآلهة، العفاريت والجن–، التي تمتلك قوى وخصائص تفوق ما لدى البشر..، ولذلك فإن العلاقة معها تتميز بمحاولة التأثير عليها واستمالتها للوقوف إلى جانب الإنسان، سواء بالكلمات المناسبة أو الذبائح والتقدمات وما إليها"(فراس السواح، ، 1994، ص 24 و25)، أما بخصوص تعريف الدين الذي اشتهر به عند علماء المسلمين، فهو وضع إلهي يرشد إلى الحق في المعتقدات وإلى الخير في السلوك والمعاملات، " فالتعريف الإسلامي، يصرح بأن الدين وضع إلهي وليس من إيحاء النفس أو تخيل العقل أو تنظيم الإنسان، فالله سبحانه وتعالى أنزل الدين الحنيف وأوحى (إلى آدم وحواء، ثم إلى أنبيائه/رسله)، بمبادئه وتعاليمه، وأنه عقيدة وشريعة، ويُراد به النظام الكامل الذي يذّعن فيه المرء لسلطةٍ عليا، ثم يقبل إطّاعته وإتباعه ويتقيد بحدوده وقواعده وقوانينه"(محمد الزحيلي، 1991، ص 20 و 21)، فالمعتقد الديني الحقيقي هو على الدّوام معتقد لجماعة معينة من البشر يقتصر عليها ويميزها عن باقي الجماعات، و" يمكننا القول بأن تاريخ الأديان من أكثرها بدائية

إلى أكثرها ارتقاءً، عبارة عن تراكمات من تجليات الحقائق القُدسية، فليست ثمة انقطاع لاستمرار الظهورات الإلهية بدءًا من تجلي القدسي في شيء ما، كالحجر أو شجر وانتهاءً بالتجلّي الأعلى"(فِراس السواح، مصدر سابق، ص 28).

إن المجتمع يحتاج إلى روابط وتشريعات ونوع من التكافل والسعي إلى إقامة مجتمع فاضل وينفي من صفوفه الرذّيلة، وإنشاء الوشّائج بين أصحاب الدين الواحد، وإن تناءت بهم الديار والبلدان والأوطان، لذلك نجد أن " للدين أهمية بالغة في حياة البشر، فما من سلطة تضاهي سلطان الدين، في سيطرته على الأفراد وزجّرهم وكبح جّماح غرائزهم" (طه الهاشمي، 1963، ص 09)، لكن تسييس/أدلجة، المقدس الوارد تاريخيا، يتأثر ويرتبط بأشكال الشمولية السياسية والاجتماعية، والتي تقابله بالمقابل أشكال من البوازغ الدينية، بسبب ما يقابلنا من التابوهات، أو كما يقول دوركايم مجموع طائفة التحريمات، التي تتكاثر في طقوس الثقافات البدائية، من أجل العزل الدائم بين المقدس والدنيوي ومنع اختلاطهما، مثل التحريمات المتعلقة بالنظر وباللمس أو النطق، أو الخوض في موضوعات تتفرع منها، كانتقاد الميماليك أو مدح الرؤساء، أو الدفاع على فكر مخالف فكريا لدى عامة المجتمع، كالكتابة عن الجنس أو تصوير الجسد العاري، أو امتهان بعض الحرف التي يراها مثلا بعض البدو من الإسفّاف، إذ من العّار أن يُقال عن أحد أنه جزّار أو حائك فذلك يضاهي في مخيالهم الثقافي، بأنه ضعيف يحصل على قوته بعرّق النساء، ولا يحصل عليه بحدّ السيف والقوّة، " فمن الممكن القول في هذه المناسبة إن الشخصية الحضرية تقوم على الإنتاج بينما تقوم الشخصية البدوية على الاستحواذ، وشتّان بين أخلاق الإنتاج وأخلاق الاستحواذ، مع أنه لا يجوز لنا أن نلوم البدو على أخلاقهم، فالأخلاق ليست سوى صورة من صور تكيف الإنسان لمحيطه، فلو نشأ أحدنا منذ طفولته بين البدو، لما استطاع أن يتّخذ لنفسه أخلاقًا أخرى"(علي الوردي، 2007، ص 13 و 17)، فما أشار إليه علي الوردي هنا، للتفريق بين المتحضّر الذي راج سوقه الفكري والمادي ويصعب عليه العيش من غير مهنة، وبين من كان ضعيفًا يعيش في البدو داعياً إلى قيم أخلاقية كالعدالة والمساواة، فجغرافية الأخلاق لدى البدو تقاس فيها أخلاق الرجولة بقياس الغلبة، على حد قول الشاعر: (ونشرب إن وردنا الماء صفواً ويشرب غيرنا كدّرًا وطّينًا)، وهي الأنانية المستبدة التي تتحكم في سلوكنا وأحكامنا وتغوي إرادتنا ونُغلّفها بالقداسة. وانطلاقا من هذه التراكمات لبعض المعتقدات والتقاليد والطابوهات (كلها أو بعضها)، يحاول المبدع الفنان/الأديب، أن يتبناها في مواضيعه الفنية، باعتبارها مجالات تثير في نفس المتلقي الفضول، وتغري المنتجين الفنيين للغوص في كل ما

هو غريب وشاذّ، فتلقى التصدّي من رجال الدين سواء أكانت مؤسسة دينية أو جماعة مستقلة، لمثل هذه الخطوط الحمراء التي لا يقبل المجتمع بتجاوزها أو الحديث عنها، بغض النظر عن مدى كونها مبرّرة أو حتى متناسقة مع القوانين والشرائع، وعلى هذا النحو تبدأ العلاقة المعقّدة بين الدّين والفنّ، عندما تتعلق المشروعية الخُلُقية بمؤيدات مقدّسة تنبع كتشريعات عند بعض الديانات، وعند البعض كونها منوطة بالعلاقات الإنسانية المتبادلة، باعتبارها (الأخلاق)، شأنًا دنيويًا تنظّمه التقاليد والأعراف السائدة دونما مؤيدة من قوة قُدُسية ما، وهو ما لا يستقيم مع ما جاءت به ديانات أخرى، كالإسلام على وجه الخصوص، إذ لا يخفى على من له أدنى إلمام بالإسلام والفكر الإسلامي، أهمية السؤال الأخلاقي الذي اشتهر بين المسلمين في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، عن بعثه لإتمام مكارم الأخلاق وقد قدّمه القرآن الكريم نموذجاً وقدّوةً للتأسي به في مجال الأخلاق، مما طرح السؤال الأخلاقي مبكّراً في التراث الإسلامي وافتتح به المسلمون حقلاً بحثيًا علميًا أسّموه عِلم الأخلاق، يجملها ابن عربي في أوصاف الإنسان التام الجامع لمحاسن الأخلاق وطريقته التي بها يصل إلى التمام، " بالذي لم تفته فضيلة ولم تشته رذيلة، وهذا الحدّ قلّما ينتهي إليه إنسان، وإذا انتهى إليه كان بالملائكة أشبه منه بالناس، وإن كان عزيزًا بعيد التناول، فإنه ممكن، وهو غاية ما ينتهي إليه إنسان ونهاية ما هو مُنتَهِ له، بأن يكون مُتفقِدًا لجميع أخلاقه ومُتيقضًا لجميع عُيوبه، مُستعملاً لكل فضيلة، ملّتذًا بمحاسن الأخلاق...، يرى التّمام دون محلّه والكمال أقلّ أوصّافه"(محمد الدين بن عربي الحاتمي الطائي، 1994، ص 54 و 55).

لكن فارق التضايف في وصف الأخلاق وتميزها انقسم فيه المسلمون إلى اتجاهين لا يقل أحدهما خطورة عن الآخر وكلاهما قد ظلما الأخلاق والدين معًا: " اتجاه يتمسك بتراث السّلف الصالح بحذافيره، ويرى أن العِلم كلّ العلم لدى السّلف، مُتوهمًا أن شرّط العلم والمعرفة هو الوقوف بأكبر قدر ممكن على الدقائق والطرائق العلمية لكلمات القُدماء، ذاهبًا إلى أنّ التجدّيد من البدع العلمية، واتّجاه آخر ارتمى بكامله في أحضان الحدّاثة وراح يدور في مسارب العصر من دون أن يكلف نفسه عناء النظر إلى التراث، وبأن الاهتمام بالماضي العلمي وآراء الأولين والمؤسسين للعلوم هو من الرّجعية، ضانّين أن الحقّيقة تكمن في التجديد وطرح الآراء الحديثة المبتكرة"(محمد تقي إسلامي ومجموعة من المؤلفين، 2012، ص 13 و 14)، فوضعوا أخلاقًا دهرية أنزلوها رتبة الدين، فتعثروا في استيعاب مضامين ما يقلدون، ومن ثم يغالون في تصديق ما يتّبعون، لحدّ صفة الإعجاز والتقديس، فأحدهما مبتلى بالقّصور الفكري وعقدة الحقّارة، والثاني يعاني من الخّيلاء والغّرور

العلمي، مع أن " الأحكام الأخلاقية في القرآن الكريم ليست معلقة على الجزاء الأخروي وحده ولا هي أوامر مطلقة لا تقبل التعقل والفهم، بل تستند لبراهين عقلية ولمقاصد إنسانية، وتراعي الأحوال الواقعية للإنسان، وتُعالج سلوكه عبر منّهجية تّربوية مّرنة ومُتدرّجة"(السيد ولد أبّاه، 2014، ص 160)، فيحاول رجال الدّين طّرْق في الغالب سُلم الآمر الناهي، فاتحين باب مبحث المقاصد لتعليل الغاية من جميع الأعمال الفنية والأجناس الأدبية، وإن فتح باب التأويل كله والأخذ بالظاهر دائمًا وعلى مصراعيه بدون حذر واحتياط، قد يؤدي إلى الزّلل والعبث بالنصوص ومتابعة الأهواء، ويصبح الحكم الشرعي باصطلاح الأصوليين بفضل اكتسابها صفة المشتغل بالعلم الإلهي، إلى تكوين النظام الاجتماعي للمجتمع، وفرض أفكار ذات معتقدات دينية، فنشأت لرجال الدّين حركات تدافع عن أفكارهم تحت غطاء سياسي أو ديني أو أي توجه أيديولوجي آخر، " فالإسلام وإن خّلا من التنظيم التراتبي للسلطات الروحيّة، قبل الفصل بين الكنيسة والدولة، إلاّ أنّ هناك هيئة من علماء الدين، من اللاهوتيّين الذين يشرفون على الدين الحقّ، وعلى تطبيق الشريعة الدينيّة في علاقتها مع سلطة الدولة، وهو ما سببّ في التضييق على الاختلاف المشروع، وفي توظيف المقدّس لصالح السلطات الزمنيّة" (المصدر نفسه، ص 05)، ولم يكن الأمر مختصًا بالإسلام فهذه الكنيسة لها أيضا " حركة مدافعة عن الدين، يمكن تشبيهها بدفاع سقراط على سبيل المثال، إذ يمثل ردّه على اللذين قاموا باتهامه، هي بنفس الطريقة التي عبّرت بها المسيحية عن نفسها، بلغة إجابات على اتهامات معينة، فَأُوْلَئِكَ الذين فعلوا ذلك بطريقة نسقية أو مذّهبية كان يطلق عليهم اسم المدافعين عن الدين"(بول تلش، 2012، ص 71)، وحينما نتحدث عن خلق الفن وممارسة الفنون فغالبا ما يشار إلى تاريخ إنسانية متحرّرة، حاولت أن تخلق لنفسها عالماً خاصًا متمايزًا عن عالم الواقع، إلى دائرة الوعي والحرية، يخلق الفنان بمقتضاها عالماً مختلفا عن الطبيعة، يمكننا من فهم العالم من حولنا، وفي ذلك يشير ميرلوبونتي Marleau Ponty 1908-1961، إلى أن الفنّ لديه لغة خاصة تنبع من دلالة أصّلية للفعل التعبيري من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة، ندرك من خلالها ونفسر بقية الظواهر، ونفهم عالم الموجودات من حولنا، فإذا كان التصوير ممكناً، فما ذلك إلا لأن حبال الكينونة التي يلمحها الرسام في الشيء ويبثها على قماش اللوحة، ماهي في الحقيقة إلا ظواهر وخبرات نزلت إلى عالمنا، فحدث لقاء خصب بين الفينومينولوجيا كمنهج والفن كموضوع وبالتالي يرجع الفضل للفن حينما يكشف لنا بصورة جلية عما شعرنا به في الخفاء، ولا يتأتى ذلك في شكل محسوس متجسّد، إلا بالصورة المتخيلة على الأشياء من حولنا.

2 علاقة الولاء

لم يكن بين الدّين والفنّ إلى عهدٍ قريب إلاّ القطيعة البّائنة والمشّاحنة، وقد شاع هذا اللون من الالتحام والصدام، فنراهما يتناصبان على حدود الحرية والالتزام والأخلاق، بالرغم من أنهم كانا يشتركان في الخطة والهدف ولسنا في حاجة إلى نَذّكُرَ آراء الفلاسفة وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيين في دور الفن في المجتمع، سوى بأنهم قد استقروا في دراستهم على أنه يمكن التوصل من خلال العمل الفني إلى معرفة منحنى الحضارة وإلى المكونات الأساسية للعقل الإنساني، وكيف خدم الاثنين معًا الحضارات القديمة، " فمع العصر الحجري الجديد انتقلت التفرقة بين فن ديني وفن دنيوي إلى أيدي فئتين متباينتين، والشيء المؤكد هو أن الرجال وحدهم، والكّهنة والسّحرة قبل غيرهم، هم اللذين كان يُعهدُ إليهم بمهام الفن المتعلق ببناء القبور ونحت الأصنام فضلاً عن أداء الرقصات الدينية، التي أصبحت الآن، الفن الرئيسي في عصر حيوية الطبيعة، هذا إن جاز أن يُطبّق نتائج البحث الأنثروبولوجي على الأوضاع السائدة في عصر ما قبل التاريخ"(أرنولد هاوزر، 2005، ص 37 و38)، فالعلاقة بين الدّين والفنّ كانت منذ سنين متكاملة، لعب فيها الفن دور شرح المعتقدات الدينية، وإن هذا الارتباط قَمّينٌ بالوقوف والتأمل، إذ " ارتبط الفن بالدين منذ أقدم العصور، واكتسب قيمًا منه بقدر ما أكسبه الدين رصّانةً وأحكامًا، فرسالة الدين تطلّبت وسيلة للوصول إلى المتدينين فتحرك قلوبهم و تهزّ مشاعرهم وتستثّير حواسّهم وتتحدّى عقولهم وكان الفن وسيلة لهذا"(محمود البسيوني، 2006، ص 156)، فصّرح أي حضارة إنّسانيّة لم يكن لأنّ ينهض أو أن يؤتى ثمر قيمته من دون أن يستند إلى الدين والفنّ، وقد فرضت هذه الحقيقة نفسها ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمعات، ولو أنه لا يتحقق دائما بنفس الدرجة والعمق ولا أيضا جرّاء نفس الأسباب، فقد قامت هذه العلاقة على مُنّحَنى يفضي إلى حقائق أولية تؤكد أن " الفنّ والدّين مرتبطان ارتباطاً عضويًا، بوصفهما ظاهرتين تحاولان تقديم تفسير موحّد للعالم وللتطور الاجتماعي والروحي، والعالم الانجليزي 'غ.ريد' يقول: لا يمكن أن يوجد فنّ عظيم، أو مراحل فنّية مهمّة من دون أن تكون ملتحمة بديانات كبيرة، كما يؤّكد علماء ومنظرو علم الجمال على أن علاقة الدين بالفن، هي نفسها العلاقة بين الفنّ والأخلاق"(بشير خلف، 2009، ص 42 و 43 و44)، كما يرى 'جوستاف لانسون' أنهما أبْدَيَا تماسكًا ومنطقًا من سواهما " فمنبع الفن يرجع إلى الدين، فهو الدافع والمحرك للفنان لكي يعبّر، والمثال على ذلك ما فعله مايكل أنجلو ودافنشي ورافائيل وغيرهم من فناني عصر النهضة"(بهاء الدين يوسف غراب، 2010، ص 40)، ولم يكن مانعًا أن يكون الفنان ناسكًا

أو راهبًا أو كاهنًا، أو إمامًا ومُحدّثاً فقد صنّف المقريزي دليلاً لسِيَر المصورين في كتابه 'ضوء النبراس في ذكر أخبار المتذوقين من الناس'، يشير فيه إلى نوادر الفنانين المسلمين والعرب ومنافستهم في الإبداع الفني ويصف خبراتهم التقنية كالتعبير عن العمق وإبراز التضليل والنور، كما رسموا الجواري بحُرية في دواوين الأمراء وقصورهم، فوجدنا أن شيخ الزّهاد الحسن البصري، كان خطّاطًا يُبدع ما شاء من خطّ الثُلُث، ويحّي الصُوفي كان من كبار الخطاطين، وحتى بعد أن انفصل الدين عن الدولة، ظهرت عند أغلب أعمال الفنان روائع مستقلة لا يمكن أن ينكرها ذو بصيرة، معتمدًا على ذاتيته، وإن تأتّى ذلك بمقدار فإنّه لا يمكننا التّغاضي على أن في الحياة جمالاً مطلقًا لا تختلف فيه أذواق متفرقة، ففي مُجملها انفتاح على ثيمات ذات دلالات مطلقة، تحاصر المخيلة لدى العارف بالمجال الفني، بأن " القيمة الفريدة للعمل الفني الحقيقي، تعود في أصلها إلى العقيدة والشعائر الدينية، وهذا الأساس العقائدي، مهما أوغِل في القّدم لا يزال قائمًا كعقيدة انتُزِع منها جوهرها القدّسي، حتى في أشدّ أشكال عبادة الجمال دنسًا"(بيتر بروكر، 1995، ص 83 و84).

إذا كان بإمكاننا العودة إلى الوراء نجد أنّ الفن المصري القديم نوع خاص يتسم في طبيعته بأنه سرمدي دائمًا مادامت الحياة بعد الموت، وهي ما دفعت الفنان إلى استخدام أفضل الخامات وأكثرها قدرة على الصّمود في وجه الزمن، بحكم أنه فنٌ عقائدي لا يرتبط بزمن معين، لذلك " أدّى اعتقاد المصريين في قيمة الرسوم السحرية إلى تصوير طقوس العبادة المختلفة على جدران المعابد أو المقابر، رغبة في أن تتجدّد دائما الخدم الإلهية، بواسطة الرسم"(محرم كمال، 1937، ص 04)، بل يمكن تشبيه الفن الفرعوني بالقانون والدستور الملزم الذي يحدد القواعد الأساسية لشكل عصور الأسر المصرية " لأن الفنّ المصري فن مَّلَكي مّركزي ارتبط بمركز الحُكّم أو عاصمة البلاد، ولهذا اقترن أسلوب الفنّ باسم العاصمة التي احتوت الإنتاج الفني، فجاء فنًا متجانسًا توحّد فيه الأسلوب الفني والفكر والعقيدة، فالأسلوب هو أسلوب الفن الرسمي للدولة في كل عصر من العصور المصرية القديمة"(سعيد حربي، 2014، ص 19)، أما النزعة البشرية في الديانة اليونانية والاعتقاد أن آلهتهم تختص بالعواطف الإنسانية مثلها مثل البشر، فقد كانت بارزة في جمال فن الصورة المثالية للرشاقة والتناسب، ومهما تحرّروا إلى حدّ ما من سيطرة الكهنوت، بحكم أنّهم ماديين وواقعيين، إلاّ أنه وبمجرد أن يستضيف الفنان اليوناني الدين في عقله، سيوفر له طابعاً يتماشى هذا الفهم ليتلاءم مع ثقافته وشؤون معتقداته الروحية، فلا نكاد نجد في آثار اليونان الأقدمين عمرانًا أو تمثالاً أو لوحة تشكيلية وجدارية، أو كتاباً، أو مسرحية، لا يمتّ إلى الدّين بصلة في موضوعه، أو في غرضه الأدائي والقولي، إلاّ وكانت الإلهامات المبدعة

نابعة من الدين " إذ كان النشاط الروحي يذكرنا حتمًا بالدّين، وهو ما يُكذّب الزعم القائل بأن ليس لدَى اليونان شيء روحي، فمن المستحيل لأُمّة أنتجت فن اليونان وشِعْرِها أن تكون ذات نظرة في الدين سطحية دائمًا، مثلما أنه من المستحيل لهم ألاّ يكونوا قد استعملوا عقولهم في التفكير بأرباب هومر• وربّاته، فلم تكن مُحرّمة ولا كان الجمهور يستنّكرها، لقد أحبّوها ولعب بها خيالهم، ووجدوا من خلالها طريقهم إلى ما يجمع كل دين شرقيًا كان أو غربياً"(إديث هاميلتون، 1997، ص 41)، فالفن عند اليونان يلتقي فيه العقل والروح بالتساوي كما أن "الحرية اليونانية لم تكن سائبة ولم يكن يفرضها الحّاكم، بل هي نتيجة السّجال الديمقراطي الذي يفضي في النهاية إلى أن يرى الفرد إرادته، بمعنى أن كل مواطن أسهم في صياغة هذه الحرية..، ففي سلوك الإغريق العملي والكتابي، نلاحظ فيه السّعي إلى التفوّق على من قبله، في الرياضة والفنّ والعلم والأدب والأخلاق والعمارة..نحو الأسمى أو الأكمل"(المصدر نفسه، ص 08 و 11)، أما في عهد الأقباط فكانت بوادر ظهور الأثر السيكولوجي في الفن باديّة، ومردّ ذلك أنْ أصّبح له وظيفة اجتماعية تخاطب الجماعة والسّمات الإنسانية التي تعبر عن المثُل العليا من داخل الكنيسة، "فالفن القبطي أو بالأحرى فنّ الرّهبنة المسيحية، في العصر القبّطي إبّان حكم اليونان والرومان لمصر، وصل ذروة المجّد وبلغ شأناً عظيماً، وارتفع نجمه على أيدي رهبان الكنيسة الأفّذاذ، الذين كانوا يشرفون عليه ويولونه رعاية تامة، ويُضَحّون بكل غالّ ونفّيس في سبيل رفع شأنه، حتى أصبح فنًا يضارع كثيراً من الفنون"(لبيب يعقوب صليب، 1963، ص 18)، فكل ما يؤثر في النفس من أحاسيس والتأثيرات عند الأقباط تعني لهم فنّ، فالوعظ فنٌ والتمثيل والأدب والتصوير فن..، ذاك أنه يحتوي على الترديدات والطقوس، وهو ما يؤكده لبيب يعقوب قائلاً: " إذا ما قلنا بأن كنيستنا طقسية فقد يتسرب إلى الأذهان لأول وهلة أن العبادة فيها بلا روح، مع أن الله روح، واللذين يسجدون له بالروح والحق ينبغي أن يسجدوا..، ثم أليس من يستخدم الناموس السحري أو السينما لتوضيح الحقائق الدينية، هي نفس الفكرة التي يقوم عليها وجود الأيقونات في الكنيسة"(المصدر نفسه، ص 04 و07)، والتي تطالعنا بالبورتريهات المرسومة على الزجاج والجدران والأسقف، وتضعنا أمام فن لا يبحث عن تفخيم الجسد بقدر ما تبحث عن حضور الروح، فذيوع الفن القبطي في العالم، أثّر في الكثير من الفنون التي

• هوميروس Hómēros: الشاعر الملحمي الإغريقي في ق 08 قبل الميلاد، اشتهر كمؤلف' للإلياذة' التي تتركز حول الحرب 'الطراودية'، وكمؤلف 'الأوديسة'، التي تروي مسعى 'أوديسوس' للوصول إلى موطنه 'ايتاكا' وعودته لموطنه بعد سنوات من المتاهة والمغامرة.

جاءت من بعده كالفن الإسلامي، أما علاقة الفن بالدين عند المسلمين، فيؤكد عليه أغلب العلماء، أنه المقياس الصّادق لحضارة الإسلام، فلقد "كان الفن الإسلامي انعكاساً تجريبياً واضحًا لعقيدة الدين الإسلامي، انعكس في الأرابسك والرسوم الهندسية التي تكسو المنابر والجدران والمصاحف وكل الفنون الفرعية الإسلامية"(محمود البسيوني، 2006، ص158)، ومع عصر النهضة حاولت الكنيسة بالطبع مطابقة نفسها مع مملكة الرب، انطلاقًا من منظور إبداعات الفنانين وتوظيف أسرار تأثير الفن بلغاته وأنواعه "فأصبحت الكنيسة هي الجوهر الثقافي للحياة والقوة التي حدّدت سائر العلاقات الفردية وسائر التعبيرات المختلفة، في الفن والمعرفة والأخلاق والعلاقات الاجتماعية والعلاقات بالطبيعة، وسائر أشكال الحياة الإنسانية الأخرى"(بول تلش، 2012، ص 176)، واستحواذها على المظاهر الحياتية تجسد من الخلال الفنون البصرية على وجه الخصوص، ذات مواضيع يحمل نسقها الفني رموزا ودلالات، تختزل تمثلاتها فحوى القيم الدينية المسيحية، وتتولد عنها رغبة لدى المؤمن الانقياد نحو تعاليم الدين المسيحي، "ففي كلمات يوحنا المعمدان في إنجيل 'لوقا 12، 49' (عن المسيح:'..إني جئت لألقي نارًا على الأرض وما أريد إلا اظرامها)، تشير إلى تلقّي التلاميذ في عيد النصرة، نار الروح (إشعال الشمع)، في العّديد من الرسومات، التي تحيط شُعّل متموّجة، إما لثالوث في قبة الكنائس، وإما العذراء والطفل رمزا للمجد مع مفهوم للروح المقدس"(فيليب سرنج، 1992، ص 345)، وهذا يظهر الغنى الكبير لتوظيف الرسومات والأيقونات في الجدران والأسقف والزجاج والخشب في الكنيسة لتشجيع الاعتبار الديني عبر الفن، فمعظم السمات التي تنسب عادة إلى الفن في العصر الوسيِط، يعود إلى العنصر الوحيد الذي يسود العصور الوسطى، قبل هذا التحول الحاسم وبعده، وهو النظرة إلى العالم بطريقة مبنية على أساس ميتافيزيقي، إذ ظل محتفظاً بطابع ديني وروحي عميق، كونه تعبيرًا عن عصر ظلَّ يتمسّك بعمقّ بالمسيِحية في مشاعره، وكهنوتيًا في تنظيمه، فصار الرسم ثيمة إيضاحية للنصوص الدينية، بتوليف متعدّد على المخطوطات وبحشو الزجاج الملون والزخرفة، والأيقونات.

بما أن الحقيقة سيدة الغرور لا تتجلى لأي باحث، فمن نافلة القول أن نشير إلى السيكولوجية الحديثة التي أقرّت بأن الدين مُطهّر للإنسان، الذي قد يحتاج إليه لكبح جماحه الشيطانية/المنحرفة، لأن الإنسان بطبعه قليل الحضور مع العالم المثالي في إطار التنوع الثقافي البشري، فتظهر الحاجة للمشترَك الأخلاقي، ليس من باب تذويب هذا التنوع أو إجبار الإنسان على جعله آلة طوع، فلا أحد يستطيع أحد أن يُلغي الاختلاف في المجتمع، فهو أيضًا الأصل في سنن الحياة، ولذلك قيل في الحكمة (تُعرف الأشياء بأضدادها)،

إذ الجمال لا يعرفه الفنان إلا بالقبح والفقيه لا يعرف الخير إلا بوجود الشرّ، ولا الحكمة من العدل إلا بوجود الظلم وهكذا، فلولا الاختلاف لانتفى مفهوم التكامل والسمو والبحث عن الأفضل والأحسن، ومن ثمّ فإن السّعي نحو الفضائل وحمل الناس عليها يجد المتتبع لأثرها أنه أمام أساس ديني، يظهر فيما أقرّته الكتب السماوية، ومن هذه الماهية اللاهوتية الملخّصة للأخلاق، تسعى إلى تحقيق انسجام وتوافق طبيعي بين النفس والجسم، وبالعقل يستطيع الإنسان أن يسعى لتحرير نفسه من قيود الإسفاف طلبًا للكمال، فترجّيح المشترك الأخلاقي على سواه، بُغية توجيه المتلقي صوب الصالح العام وتعزيز علاقة الاحترام المتبادل، تُسهم ولو بتفاوت، في القضاء على بؤر التطرف ومنابع العنصرية بأشكالها المختلفة، وهو الجانب الذي اعتبر أحد أعمق المشكلات واعقدها بين رجال الدين والفنانين، حينما بدأت الحركات الفلسفية والتنويرية الرفض الكلي للقيم التي يشعر بها الإنسان " حول هذا القانون الأخلاقي والحقيقة الأزلية الأبدية، الذي يشبه القانون الرياضي"(عبد الرحمان بدوي، 1979، ص 35)، بأن دّعت الإنسان ليعود إلى فرديته وذاته فحسب، وبأن يُتّركَ لوجوده النّاقص، حقّ مُمارسة حريته المطلقة بعيداً عن القيم التقليدية، وهو ما تأثر به الفنانون والأدباء إلى حدّ بعيد.

3 صولات المواجهة

يتمحور إذن تضارب رجال الدين والفنانين في كونه على طرفي نقيض، وهذا ما عرفته الديانات المختلفة كالمسيحية، باعتباره الحدث الذي فّصَمَ عُرى الصّلة الحميمة بين الفن والدين على مدى خمس قرون" إذ شهدت انقسامًا حول الموقف من الفنّ باتجاهين : اتجاه الأكثر تزمتًا وقطيعة مع الفن، من حيث رفضه للطبيعة الجمالية الفنية لدرجة رفض حق الفن من البقاء والوجود، والاتجاه الثاني الذي يرى ضرورة التعايش مع الفن، بل اتخاذه سلاحًا مهمًا في تثبيت دعائم المسيحية وأركانه، والإجماع يكاد يتحقق اليوم من قبل اللاهوتيين المسيحيين على ضرورة إخضاع الفنانين لمتطلبات الكنيسة، وتحويل الإبداعات الفنية إلى أداة مساعدة، لسيطرة الكنيسة وتوطيد السلطة الدينية والزمنية لها"(بشير خلف، مصدر سابق ص 43)، لكن هذه الفردية أنتجت كذلك تشابه كبير بين المطارحات، والتي هي علاقة النفور والخصام، حتى مع حركة الأصولية المسلمة إذ نجد أن " نزعة الفن الحديث هي نفس النزعة التي انتابت الفكر البشري في بداية كل تطور وتقدم، وليس بالغريب أن الرأي الغالب في كثير من الأحيان، هو الرأي السائد السّلفي، وخاصة في الشعوب المتخلفة التي تلتزم وتحتفظ بالشكل الأخلاقي للتأكيد على موروثات السّلف، والتي تحجب أنظارهم عن اكتشاف عالم غير

واقعهم الذي يعيشون فيه، هذه السّلفية الفكرية هي إحدى عوائق التطور والتقدم في عصرنا الحديث، وقد أصبحت السّمة المرضية والظاهرة الفعّالة في الشعوب المتخلفة"(صالح رضا، 2005، ص 82)، وفي محكّ المقارنة والتحليل وجدنا أن مكامن الاختلاف تنطلق من كون " الأديان تبحث عن الحقيقة والفن يبحث عن الجمال، وفرق بين الحقيقة التي تتقيد بها حقيقةً، وبين الجمال الذي لا يتقيد بشيء، لأنه هائم طليق يسبح في عالم الخيال، ثم هناك الناحية الخُلُقية، فالأديان تحرص على الأخلاق، والفن يكره القيود كلها بما فيها قيود الأخلاق"(محمد قطب، 1983، ص 05)، وهو ما يخشاه رجال الدين من تأثير الأعمال الفنية التي لا تبالي بتلك القيم، إلا أنه وبالرغم من هذا الحصار المفروض على الفنانين، لم يتوقفوا من الإبداع والخصوبة حتى في ظلّ آراء الأصولية الأشدّ تزمتاً من الفن، أما ما زاد الأمر أكثر تعقيداً هو ولوج الفتوى والتشريع الديني في المجال الفني، جعل بعض الفنانين والكتاب سواء مسلمين أو غير مسلمين، يتذمرون ويرفضون أصوات رجال الدين جملة وتفصيلاً، التي جاءت على نحو" أخي المسلم : أَفِقّ من غفّوتك وارجع إلى ربك واعتزل أهل الفنّ والفساد، ففيهم ومعهم الهمّ والغّم والحزن"(صبري بن محمد عبد المجيد، ب.ت، ص 17)، أو على نحو " هناك من يقول أن الأغاني تنشط الجسد، وأنها تنمي الفكر، وأنها تقوي الذكاء، وأنها ....، وهي من المعاصي وما أكثرها اليوم...، فيا أخي الملتزم! إن ابتعادك عن مثل هذا هو حقيقة من حقائق التزامك، وضرورة من ضروريات استقامتك"(عبد الله بن عبد الرحمن الجبرين، 1414هـ، ص 25)، فبهذه التحريمات التي تم إلحاقها مع أي اختلال يصيب الفنان/الأديب، جرّاء عدم التعادل بين القيم الدينية وبين المظاهر المادية، قائم على حساب مِقدار رّبح وخسارة الفنان لفنّه، ومع إبقائه مشدوهًا أمام الضبابية المرعبة التي تربض في أعماقه وتؤرق مشاعره، نشأ الالتزام في الفن أو الأدب، بالدرجة الأولى مرتبطًا بالعقيدة، منبثقًا من شدة الإدمان بها، أو صادرًا في جميع أشكاله وأحواله عن إيديولوجية معنية يُدين بها المفكر الملتزم.

وإذا ما عرّجنا على فهم الفن في الإسلام لدى رجال الدين والتربية والتنشئة الإسلامية، نجد تعريف الفن مثلا عند' صالح أحمد الشامي'، ينطلق من صياغة الفن على مقاس فقهي إسلامي، القادر على قولبة ذهن المعلم والمتعلم وفق توجه الشريعة والتربية الإسلامية، إذ يرى أن "الفن لا مجال فيه للباطل من الوثنيات والخرافات والأوهام والأساطير، وهو من مجال التحسينات، وهو يأتي بعد الضروريات وبعد الحاجيات..، ثم إن الفن في التصور الإسلامي وسيلة ولا غاية، فليس الفن للفن، وإنما الفن لخدمة الحق والفضيلة والعدالة وفي سبيل الخير، وهو فَوْقَ العبث فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون للعبث، الذي لا طائل تحته"(صالح أحمد الشامي،

ص 213 و 215 و 216)، وعلى هذه المعايير والحدود الوضعية للفن، وتحديد مكانة ذات أساس تفاضل علمي مع علوم أخرى، أو بأنه ليس من ضروريات المجتمع، زيادة على إقصاء مرجعيات ومصادر الفنان (كالأساطير، والإلياذة، والثقافة الشعبية...)، وهي الارتكازات التي يستلهم منها الفنان إبداعاته، يعتبرها الفنانين أسباب متنكّرة وإجّحاف في حق قيم الجمال، لا يختلف عن طغيان الكنيسة والتدخل السافر الذي مارسته في مجالات الفنانين في العصور الوسطى الأوروبية، ثم إنه حتى من الناحية العلمية فقد أظهر التقدم العلمي في كل خطوة يخطوها إلا وقد استعان التدريس والتعليم بالأسطورة وحسبنا هنا أن نعيد إلى الأذهان النتيجة التي خلص إليها 'بوركر' " بأن الفن كان أكثر أهمية وحسما من الدين بالنسبة لطريقته في النظر إلى الحضارة، وقد صرح بجلاء في خطاب له سنة 1842، أن التاريخ كان عنده مجموعة من الإنشاءات الجميلة التصويرية، فقد رجع في النهاية سواء في عمله مؤرخًا أو باحثًا إلى تاريخ الفن"(أرنست كاسيرد، 1997، ص 86)، وليس للوقت الحالي متّسع ما نضيفه في سرد فروع الأنثروبولوجيا ودورها في التعليم، مثلما لا يوجد ما يبرر من ربط التعريف بالأعمال الفنية بكونها فن وثني، فكثرة المسائل الفقهية التي يجب مراعاتها عند معرفة ماهية الفن الإسلامي، هو إلحاقه بمسألة التحليل والتحريم، والتفاف آراء المحدّثين حول آثار الفنانين واشتغالهم على الفن كما يشتغلون في الفتوى، وانكباب حتى الفقهاء في تأليف الكتب حول الفن، زادت من حدّة الرقابة على الفنانين، وصلت إلى حدّ إصدار الفتوى أو الدعوة إلى سحب العمل من النشر وتجريم أو تكفير صاحبه، وهو ما يقابله أعلام الفن بالرفض القطعي، وطلب فتح المزيد من الحريات، وعند هذا الحدّ الذي يطالب رجال الدين من الفنان والمثقف، بعدم الحديث أو الخوض في أمور الدين بحجة أنهم ليسوا أهل اختصاص، فكذلك الأولى بالسّلفية أن يُتمّوا استكمال القُصور الموجود في بعض أقسام المعرفة الثقافية والفنية، وبِعدم التدخل في شؤون الفن، إلا بعد استشارة أهل الفن والمبدعين.

ولكن أليس للفنانين أيضاً خُزعّبلات وترهات يخرج بها الفنان عن دائرة حسّه وشهوده وعن جميع مداركه ووجوده، تبرّر سبب تلك السِّهام التي صوّبتها الحركات الدينية نحو أهل الفن على الرغم ما بها من قسّوة، بيدا انه تقريب المتباعد الذي لا يرى إلا منقطعاً عن الآخر ليكشف حقيقة التعامل بمكّياليّن، واعتبار تلك القسوة سوى ردّ فعل طبيعي تجاه مبالغاتهم في العمل الإبداعي، حينما تسرّبت في غفّلة تستشعر دبيب المتلقي التائه لتسترعيه باهتمامات الاختلاقات الطوباوية، كالجنس وتمرير بعض المقاطع السينمائية لعلاقات جنسية والتحيز في الصورة أو الإساءة إلى الأنبياء والقديسين بدعوى النقد وحرية التعبير، إذ كثيرا ما نجدها

قد انصبّت أساسًا لرويض الجمهور في تقبل الإباحية في أبشع صورها، ليَأْلَفَ الجمهور القُبحّ والانفلات وفقدان القيم في مختلف الأعمال الفنية، حتى ينصهر فيها المختلف مع المؤتلف؟، محددين لأنفسهم غايات جمالية تظل في برج عاجّ، وفق عقيدة وجماعة من المختارين والنخّبة، وما أكثرهم الذين انساقوا ليغصوا في تيارات غامضة كالجماعات السرية 'Ésotérisme'، لجعل مجال الفن من أكبر مجالات المضاربة في الابتداع بدل الإبداع، الأمر الذي سيتطور فيما بعد من خلال القوى التي تجمعها المصالح والهدف الواحد، والنكوص نحو مستويات النفس العتيقة، فتضمرّ وظيفة الفن في الهرم الاجتماعي والوظيفة الإنتاجية للفنان، أين أصبح الفنان بلا محتوى أو كما أسّماها الفيلسوف المعاصر الإيطالي ' جورجيو أغامبين 1942 '، بكسر أو قطع الوحدة الأصلية للعمل الفني، بأنّ تَرَكَ هذا الصدّع والجّدل جوانب الحكم الجمالي على جهة وعلى الجانب الآخر الذاتية الفنية دون محتوى، أي دون المبدأ الإبداعي الخالص، وأمام تحدّيات هذا السيّاق، لم يبقى إلا توثيق الشهادة التي مفادها " إذا كان الرسام أو الروائي يرفض أن يصبح بدوره مجرد دعّامة، فعليهما أن يرفضا استعمالهما بوصفهما علاج لهذه الاستعمالات، عليهما أن يُساءِلاّ قواعد فن الرسم أو السردي كما تعلّماها من أسلافهم، وعندئذ سيظهر لهما على أنهما كانا بمثابة وسائل للخدّاع أو الإغوّاء والاطمئنان، منعتهما أن يكونا حقيقيين"(جان فرانسوا ليوتار، 2016، ص 43 و 44)، ولم يتمكنوا في ضوء الثقافة السائدة من مقاومة استلاب جمال ثقافي صنعته ظروف وثقافة بيئة أخرى، يجري الآن تثبيتها في المصطلح الفني والأدبي والاجتماعي وتوطيدها ثقافيا بحجة أنه عملاً أدبيًّ أو فني معاصر، بدرجة لم يتم فيها إتقان معايير القيم والسلوك، لاسيما وأن " أولئك اللذين يرفضون إعادة فحص أو مراجعة قواعد الفن، في الحقيقة يصنعون مجداً في التقليد الجماهيري عبر الربط بواسطة قواعد جديدة، بين رغبة مُرّضية مستوطنة بالواقع مع أشياء ووضعيات قادرة على أن ترضيها، فالبورنوغرافيا والفيلم هي استخدام الصورة لهذه الغاية، فتصبح نموذجاً عامًا بالنسبة إلى فنون الصورة والسرد، اللذين لم يرفعا تحديًا ضدّ وسائل الاتصال الجماهيري"(المصدر نفسه، ص 44)، وكان ذلك إيذانًا بطمس الفنان عن تحقيق مظاهر ثقافية، تُكَمِل ما كانت تتجه إليه من قبل، نحو الأشياء الأكثر إغراءًا وإغواءًا والأبعد احتمالاً هي الأكثر تأثيراً وإقناعاً، إذ أن بداية سؤال الإستيطيقا مع العصر الحديث وصولا إلى الفن المعاصر لم يعد ما هو الجميل، بل ما الفن والأدب؟، وهي صيرورة ثابتة لإفلاس مِهنّة الفنان والأديب معًا، ناهيك عن القحّة التي وصلت بمعي بعض النُقاد في تمجيد الفراغ المتدني للأعمال الفنية، وكان الأجدر بهم عدم المبالغة في مثل هذا المحاباة والتنميق، أو على الأقل بعدم الوقوف موقف الريّبة والحيّادية وِفق

ما تُمليه عليهم ضمائرهم، بأن يتعاطوا مع العمل الفني/الأدبي، بنقد هؤلاء الفنانين/الأدباء، وفق معايير النقد الأدبي والذي يراعى فيه على أدنى تقدير الصدق الفني، إنّ هم تحرّجوا من الصدق الأخلاقي، أمام " من يعتبرون أنفسهم فنانين توقفوا عن البحث عن الجمال أو الكمال واستبدلوا الوقّاحة بالموهبة، وهذا ليس سعّياً شاقًّا، فيمكنك تحقيقه ببساطة عن طريق خلع سروالك، أو الكشف عن صدرك على الملأ، أو إلقاء قصيدة عن الاستمناء ومسرحيات للقاءات جنسية، وسرير مليء بالواقيات الذكرية المستعملة، وأخرى تدور بالكامل حول رجلين يلويان خصّيتهما بأشكال مختلفة،...، فهل يصحّ هذا في الفنّ؟"(تشارلز باسترناك، 2017، ص220).

ما علّله 'تشارلز باسترناك'، بأن الإسفّاف والابتذال الفني أصبح حاليًا القاعدة وليس استثناءًا، فبعدما كان يتجلى الفنّ في أبهى حُلّته صار ينّجلي على عواهنه، بسبب هجرة الجنون المقدّس بالفن والإبداع الحقيقي والراقي، ونحن لا نعني من خلال هذا التوضيح حتمية العودة إلى القديم أو إلى التمسك بآلية النوستالجيا لرفع المزاج وتحسين الحالة النفسية للذين يتمسكون بالأصالة، و بالضّجر تحت وطأة الأنين نحو الأزمنة الغابرة، بل على الإطلاق وبالعكس تماما، وإنما نقصد العّمى الذي تغشّت به المعاصرة والتناول البارد لأهل الفن مع الفن (من فنان، الجمهور، المؤسسات الثقافية الفنية، متاحف.. مع البنية الأصلية للعمل الفني)، بأن تخلّت عن ذلك الديناميكي الحيوي في الحاضر القريب من الأصالة، وهو ما تحدّث عن بوادره في العصر الحديث المؤرخ 'يوهان' " بأن العصور الوسطى معروفة من جميع الضروب الفنية، الرّفيع منها والخسّيس والجادّ منها والهزّلي، حينما التقى منها الدّيني والدّنيوي المدنّس، وكانت مهمة الفن تزيين وزخرفة الحياة آنذاك بالفتّنة واللّون، واشترك الأدب الروائي مع الفن بتجميع التصاوير الماجنة، كلوحة 'روجير فان درفايدن' للمرأة في حمام، وقد وقف رجلان يسترقان النظر"(يوهان هويزنجا، 2015، ص 237 و 270)، ليبين بأن فن تصوير الجسد العاري في الأجناس الأدبية (لاسيما اللوحات التشكيلية)، لم يكن دائمًا محافظا على دلالته الجمالية، وأن حبّ الفن من أجل الفن، لم يتولد عن استيقاظ ألم الولع بالجمال، ولكنه نما وتطور كنتيجة للإنتاج الفني المفرط الوفرة، ويعكس واقع الحياة وفكر ذلك المجتمع، وأنه يرجع لإنكباب المتلقي على ذالك النوع من الفنّ.

بهذه المساءلة الخاصة الممتدة إلى نواحي أخرى، ظلّت الحرية غير متاحة للفنانين التي مُنعوا منها، كما أن أشكال سيطرة رجال الدين بقت كتوجه ظهر يُعّذِهم فيها عن الصواب، أدى إلى فهم خاطئ ومخالفة المراد من الفن والدين، فكلاهما في ضَريح مَلْحُود، وَضيقٍ مَرْصود، وهو نزاع تَمَسّكَ به كل طرف على أن فهم

الحق في صحة ما يراه، هو الحق الذي كفل له من بسط النموذج الأوحد وإرغام الإنسانية كقطيع يحتاج لراعٍ وعصا يقودها بفكره، فذاك زاهد في حق هذا وهذا فيه أزهد منه فيه، انطلقا الاثنين من أُفُقٍ ضيّق أو قصر للنظر، وهو " فهم ضيق للدين والفن على سواء، إذ أن الدين يلتقي في حقيقة النفس بالفن، مع أن كلاهما انطلاقٌ من عالم الضرورة، فكلاهما شوق مجنّح لعالم الكمال وكلاهما ثورة على آليات الحياة"(محمد قطب، 1983، ص 05)، فَظَلَمَا معهما جمهور التلقي، بجعجعة دون طحين، لا هو إلى التقدمية بقريب ولا هو إلى الرجعية ببعيد، فإما تطرف ومغالاة، يقلل فريقٌ من أهمية الفن ومحاولة إقصائه من تشعبات الحضارة الإنسانية، " فترفض الأصولية المتشدّدة، التسامح مع المخالف في الرأي، وكل أشكال الحداثة الثقافية، مثل الموسيقى والغناء والنحت والرسم وجميع الفنون التمثيلية، والاعتراف بثقافة واحدة فقط هي الثقافة الدينية القائمة على سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، والصحابة وقصص أبطال الفتوحات الإسلامية، ولا تعترف بالقومية العربية ولو كانت من اعرق وأقدم القوميات في التاريخ، وهو في الحقيقة مشروع سياسي للإسلام السياسي"(أشرف منصور، 2010، ص 182)، فحيثما تفشل المجتمعات النامية في حلّ مشاكلها بالطرق التي تكفل للجميع حرية الرأي والاختلاف، إلاّ ولجأت تلقائيا إلى الدّين مستخدمة إياه كايدولوجيا وذريعة للمقاومة والصراع، كما قد يبالغ الطرف الثاني في إكساب الفن قدُسية وأهمية كبيرة، فيغامر بالقول أن الفن يستطيع تغيير مجرى التاريخ وجغرافية الكون، وبالتالي محاولة الذهاب بعيدًا في القول في استقلالية الفن وانفصاله التام عن الحياة، أمر يدحضه الواقع ويكّذبه التاريخ فليس هناك ثمة ظاهرة قائمة بذاتها لها وجودها الخاص بها واكتفائها الخاص بها، لا تتأثر بغيرها من الظواهر، وكلما حاول هذا الوعي البائس عند كِليهما العثور على ماهيته وجدها في ضدّه لا في نفسه، إذ مما لا شك فيه أن لكلاهما شّطحات وهفوات ومطبات وقد يتّسمان بالصواب أو الخطأ في ظل بعض الشروط والظروف والنوع والقياس، وكلاهما يوظف خطابًا على المقاس، تارة باسم الحرية وتارة باسم الدين من أجل التعبئة وإثارة الجماهير.

هنالك أكثر من مشهد فِعلي يدلّنا على حصول ذلك، فمثلا عرفت منحوتة المرأة العاريّة بعين الفوارة بولاية سطيف بالجزائر، التي أغضبت رجال الدين وزادت أعلام الفن إصراراً، وانزلقت حدّة المشاحنة إلى التخريب، لا يزال يطالعنا بين الحين والآخر من بعض الدعاة بفتاوى ضد هذا التمثال، فالبعض ينظرون إلى أن التمثال وصمة عار في المجتمع الجزائري، وأنها صور وأنماط أفكار إباحيّة، خلّفها المستعمر طالما أنها تجسّدت مفاتنها أمام المارّة ولا يجوز النظر إليها، خصوصًا وأنها بالقرب من المسجد العتيق، وبين من يرى

التمثال رمز للحياة وأن الحدث اعتداء على الفن والثقافة، وبأنه مقصدًا سياحيًا وجماليًا، يعكس حضارات الشعوب وتفخر بها الأمم المتحضرة لتخليد رموزها الوطنية والثقافية، بعيدًا عن كونها معلمًا دينيًا أو عودة للديانة الوثنية، تختلف عما فعله إبراهيم عليه السلام بها في زمن الوثنية، لإقناع قومه أن تلك الأصنام لا تستحق العبادة، أو كما حطّمها النبي محمد صلى الله عليه وسلم في فتح مكّة ومّحا الصور ماعدا صورة عيسى ومريم، بالإضافة إلى مشاهد وحوادث مشابهة، لم تسلم منها تماثيل الشخصيات البطولية من النقد الارتجالي ومن محاولات التخريب، كما حدث مِن قبل لتمثال الأمير عبد القادر الجزائري في العاصمة الجزائرية، وتمثال جمال عبد الناصر في مصر و صدام حسين في العراق، أو كما فعلت طالبان مِن قَبْل، بالتماثيل في أفغانستان تنفيذًا لأوامر زعيمهم الملا محمد عمر، بل حتى مجسمّات الحيوانات لم تسلم هي الأخرى من هذه الثقافات لدى المسلمين/العرب، وهذا لم يكن ليس إلا غيض من فيض في مجتمعاتنا العربية والإسلامية، فما نراه من زيارة الأضرحة والتمسّح ببركة قبابها بأن لها قدسية خاصة، بل تعُدَّ المنطقة الخالية منهما مغضوبًا عليها وتنقصها البركة، وصل التبجّيل لها إلى صبّ الأموال عبر منافذ الفتوحات الموجودة منها، ويزداد حراك مداخلها مع مواسم الأفراح والزواج والإعلان عن نتائج المسابقات، أو تحويلها إلى عيادة طبية مختصّة، يتوجه إليه كل من يمسّه الأذّى في جزء من أجزاء جسمه أو عرفَ ضَيّقًا نفسيًا، بل تعدت إلى أذهان المسئولين ونخبة المجتمع، طالبين المدّد والعوّن، للبقاء أو الظفر بالمنصب المعهود أو الكرسي المأمول، ويتعهدون بجزّل الهدايا والعطّايا والنذّور في حال نجاحهم ووصولهم إليها، ما هو في الحقيقة إلاّ تفسير انفصامي وترجمة حيّة للعقل الخرافي الوهمي.
ولا تخالجنا الشكوك بأن هذه المجتمعات المتخلفة التي تتعثر عن مواكبة قراءة فن عالمي وتلوم الآخرين على التخلّف، هي نفسها المجتمعات التي تفضل انتظار المسيح لينقذها ويخلصها بدل أن تأخذ مصيرها بيدها وتواجه مشاكلها بنفسها، فيبدو ميلها جليّاً في صبّها جهود التدمير على الفن، وهي أيضا المجتمعات التي لا تتردّد، في حمل المطرقة وتكسّر الأماكن التي تعتبرها عورة، خاصة الوجه والصدر والفخذين، بسبب أن تلك الأماكن حتى لو كانت منحوتة في الصخّر، فهي تثير الذكور والإناث جنسيًا!، وهي أيضا الحقيقة التي لا يتكلم عنها أحد في مجتمع الطابوهات نفسرها بالقول أنه " إذا كان المتأمل للعمل الفني شخصًا غير عالم بأمور الفنّ ورأى صورة امرأة عاريةً فهو يذهب إلى ما يتمثل في اللوحة والصورة أو التمثال، ويقيم الصورة في وجه الملذّات الجنّسية فحسب، الذي يمتلأ به خياله، أما التذوق الحقيقي للفن فهو على العكس تماما، إذ ينظر

إليها من ناحية بنائيتها وخطوطها وألوانها دون أن يتطرق خياله إلى رغباته الجنسية"(محمد عزيز نظمي، 1995، ص 22).

يستخدم رجال الدين على أكثر مستويات الفكر بدائية، كي يتعاملوا مع الخبرات والتطورات، بهدف الإقناع أو إخضاع الشعوب فكريا لمطامحهم أيضا، مثلما تعيق الأصولية المتعصّبة والتطرف الديني، التقدم في معظم أنحاء العالم وفي شتّى العلوم، بدل تعدّيل سلوك الفرد وتوجيهه توجيهاً إنسانيًّا روحيّاً، مقتربة من الدوغمائيّة و إلى الموقف ألإقصائي، وهي لازالت متواجدة مادامت قوانين المدن وأعرافها وتقاليدها تتشكّل بالدّرجة الأولى على قوانين سلطة القصر والقهر ورغباتها، قبل أن تُستمد من رغبات الشعوب وآمالهم وتطلّعاتهم، فهي أشبه بعالم يحكمه التواطؤ، في مستويات متعددة، مؤلفةً دلالات وبؤر دوّامية، ولو نعرج قليلاً لاستشراف ما يخفيه الباطن والبائن بين الفكر النظري والواقع الحي المعايش للفكر الديني، " يندهش مثلا الدارس لتاريخ البغّاء كيف دخل الدّين على الجنس، وأصبح العهر والنّقاء في زجاجة واحدة، فقد جعل البغاء عملا مقدسّا وواجبًا دينيًا تؤديه المرأة في المعبد، وتاجرت المرأة بثديها داخل المعبد حتى لا يجوع الكهنة..، إذ يقول جيمس وعدد آخر من العلماء، أن منازل البغاء حلّت محل المعابد المقدّسة، وظلت في العصور الوسطى مع بداية انتشار المسيحية في أوروبا بقايا صلة دينية بين البغاء والكنيسة"(أشرف توفيق، 1998، ص15)، وبمباركة وبتزكية من رجال الدين، كان انتهاك الجسد المستباح من مظاهر التشريف والتعظيم والتكريم، إذ "كان في أوروبا في العصور الوسطى، للسيد الإقطاعي، الحق المتوارث من الملوك والأمراء، إزالة بكّارة الفتيات في إقطّاعيته، ليلة زفافهنّ، والذي كان يطلق عليه 'jus noctis primae'، فاستطاع صاحب السلطة تحت اسم الواجب المقدس، أن يمارس الجنس خارج الزواج، على أساس أن الآلهة قد منحته القوة الخارقة"(المصدر نفسه، ص13)، كما امتدت الكنيسة إلى ما في جيوب الفقراء من الزهيد من المال إن توفر ليسرقوه باسم صّكوك الغفران، تحت مسميات التبرك والتقرب إلى الله، فثمة نزعة لا تقل حتميتها في أذهان رجال الدين على مرّ التاريخ، بأنهم الوحيدين ممن يمتلك حق المعرفة وعلى قتامة السرّ، وأي محاولة لتغيير بناء المجتمع أو إعادة النظر فيما يلاءم ما طرأ على الشعوب من تطور، يعتبر إنقاص وتعدي لحدود الشرائع، وهم اللذين سرقوا قوت الوطن بتسييس وتوظيف الدين في الحكم، وتمتعوا بخيراته دون أن ينبري أحد ليوقفهم.

إنّ مشاهد الإعدام في التاريخ الإسلامي ليست بمنأى عن جرائم الكنيسة، التي اقترفها أسلافنا ضد العلماء والفلاسفة والفنانين على مرّ التاريخ، يتذرّعون بحجج الزنّدقة لتبرير القتل، مستدلين من تأريخٍ كُتِبت

أوراقه على المقّاس، فقد تداول على أحمد بن حنبل ثلاثة خلفاء من المسلمين يسلطون عليه أشدّ العذاب من شرق الأرض إلى غربها، وقد صُلب الحلاّج وقطّعت أطرافه من خِلاف وفُصِل رأس الخُزاعي عن جسده وقُتل ابن المقفّع قتلةً لم يقتل بها أحد من قبله ولا من بعده في تاريخ البشرية، إذ قُطّعت أجسامه إرباً إربًا ثم رُميت إلى النار تشوى قطعة بقطعة أمام أعينه، وكذلك اتّهم بشار بن برّد بتهمة الزنّدقة، كما حوكم ' إل غريكو Le Greco 1945-1614' الإغريقي، بدعوى تشويه الملائكة إذ أطالَ أجنحتها في لوحاته أكثر مما يسمح به اللاهوتيين، وكذلك الفنان باولو كالياري Paolo Caliari المدعو فيرونيز Véronèse، لأنه صوّر أشخاصا يرتدون ثيابًا مزركشة لامعة خالية من الميل إلى الشفقة الدينية في لوحته 'العشاء السري عند ليفي'، إذ بعد الانتهاء منها تم استدعاءه للاستجواب في محاكم التفتيش المقدسة للسبب ذاته، بسبب تصويره المسيح جالساً مع جُباة من رجال الضرائب، يكتنفه جنود سكارى وسودٌ وأقزام ومجانين والحراس والأرستقراطيين والسفيرين والكلاب، التي لم تتوافق مع رغبة رجال الكنيسة، فمُنح فترة لإعادة رسم اللوحة، وأعاد تسميتها 'العيد/وليمة في بيت ليفي' The Feast in the House of Levi' •، كما واجه الفنانين والمفكرين مواجهة غير متكافئة من قوى مشابهة ذات صبغة سياسية، وقف وراءها رجال الساسة والدين، " فلو ألقينا نظرة على الفن في ظل الاستبداد، لوجدنا أن الأخير يؤسس عمليًّا للابتذال والتفاهة بالشعارات الوطنية الطنّانة، بينما يُفرغ تلك القيم عمليًّا من محتواها، ويقرب أشباه الفنانين والعبيد، ويحارب الموهوبين والأحرار، ظنًّا منه أنه يستطيع جعل الفن يتآكل من داخله. ويؤسّس بدوره لجمهور قطيعّي ساذج، بلا ذائقة، يتقن التصفيق، ويستجمل القبيح المصطنع، ويستقبح الجميل الحقيقي، فتتشكل عبر سنوات الاستبداد الطويلة ذائقة حاضنة، وحامية لفن السلطة وفنانيها، ومناخ معادٍ للفن الحرّ الديمقراطي الأصيل" (غسان الجباعي، ب.ت، ص 33)، فهذه العروض التاريخية الحيّة أيًا كان انتماؤها، كالظاهرة المسرحية في جوهرها، لا تختلف عن أجناس أخرى من الفن، التي بحكم طبيعتها الجماعية في ممارسة فعل التحرر من على خشبة المسرح، بمهمات يستحيل التنبؤ بها قبل حدوث العبودية، تنشأ الضرورة إلى نقلها إلى الجمهور بحالة حالمة لدى الفنان وسعيه الثوري من أجل العمل على تحقيق الحرية، وتترجم الصراع بتحرر ذهن المتفرج من العبودية ولو لحين رفع الستار، هي تجربة لتنوير الوعي، تستهدف في أضعف حالاتها خروجًا مؤقتًا عن حدود الواقع، إذ وبمجرد " ولادة ظاهرة مسرحية،

• لوحة فيرونيز على الرابط التالي :ttps://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi.jpg

التي تبدأ في مشاغبة النظام وتحدّيه، يبدأ عندها النظام في مقاومتها ومحاولة تكبيلها وتقليم أظافرها، أو قد يرى في صالحه استئناسها وتبنيها لتدعيمه، وهو يستخدم في ذلك إغراءات عدّة، ليس أقلّها شأناً عبارة المسرح المحترم، أي الذي يحترمه الوجهاء وأصحاب الهيمنة لأنه يحترمهم ولا يمس مصالحهم"(نهاد صليحة، 1989، ص 25)، وعلى حدّ قول 'صليحة نهاد' فإنه حتى الكوميديا الإباحية التي تناولت في صورة النصّ الدرامي بانجلترا، كانت في الحقيقة فضّح تلك الشخصيات البطولية التي كانت تتشدّق بالمثل العليا، ومحاولتها إخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة، فقدمت لنا الكوميديا الدرامية تعليقًا ساخرًا لاذّعًا لزّيف أصحابها، أما عند المجتمعات العربية فلا مجال لإسقاط ثقافة هذا النمط من الفن على الركح المسرحي حتى يفهم المعنى من ذلك، فحسبنا القول والإقرار بأنه "كان لفنانينا العرب محاصرة دينية لحريتهم، وهناك محاصرة استعمارية، وهناك محاصرة ديكتاتورية ناجمة عن طبيعة الحكم في بعض الأنظمة، وهناك أيضا محاصرة اجتماعية بأثر من الأعراف والتقاليد السائدة وشيوع الأمية، وانصراف أكثرية الشعب العربي للحصول على لقمة العيش، وأيضا ممن لا يرون في الفنون قاطبة إلا ضروباً من الترف الذي لا سبيل لهم إليه، إلا في أشكاله البدائية والشعبية، المؤثرة بمستواهم الثقافي الضيق، وضمن قدرتهم على تقبله والانفعال به وبأثر من عوامل متوارثة"(بلند الحيدري، 1989، ص 38).

هذه المطارحات كشفت اليوم عن المضحك المبكي، المبكي عن تلك المذابح في حق رجال الفن والفكر، والمضحك حين تبرر البشاعة بأنها كانت بسبب الزندقة أو أنها جزاء السخرية، فمرد هذا المنع والزّجر لا يعود إلى التعاليم الدينية المحدّدة والمعروفة لدى الداني والقاصي، بل بدرجة أكبر إلى عصر تأثير الثقافة الهلينية على الثقافة الإسلامية، التي حوّلت الديانة الإسلامية إلى ديانة علمية، فدفعت بالمحدثين الستّة الكبار في ظلّ المتوكّل إلى محاربة المفكرين، حين أحسّ الفقهاء بالحاجة الماسة إلى الفردانية والتجرد عن باقي مناهج الدين والأساليب الأدبية والفنية، وهو " ما دفع بالمحدثين إلى تأويل أعمال وحركات الرسول بذاك المعنى، وهؤلاء المحدثين على الرغم مما نشعره من مظاهر روحية في الثقافة الهيلينية، فقد كانوا يشكلون طرفًا من موجة رفض الفلسفة والعلم الإغريقي، التي كانت قد تطورت على يد المعتزلة، والتي كانت نصيراً للعودة إلى التقاليد والعلوم العربية، وهكذا فإن الصور كانت في الرسم والفسيفساء أو التماثيل تبدو إغريقية أي مناقضة لصفاء الأصالة العربية في الإسلام"(عفيف البهنسي، 1998، ص 93 و 94). وما أشبه اليوم بالأمس حينما يتم نقد للشخصيات المسئولة بفن الكاريكاتير أو بالقلم، فتتأكد صحة تغريب الفنان مرتين مرة في حياته ومرة في

اغتياله، يُضحّي بغربة الرّوح لأجل بقاء ريشة الوطن حرة وأبيّة، فتسلب روحه لوأْد الكّلمة وخنّق صوته، فمن لم يسْرِ على هوى الخّلافة والإمارة سرًا و جهراً أو رفض المبايعة أو اختلف بفكره مع رجال الكهنة والدين فتهمته الزنّدقة، وهي تهمة لن تزيد عن فُقّاعة أو عن بالونة هواء تتطاير هنا وهناك، لترميم فجوات التبرير ولستر عورات القمّع، تحت مسميات مصادرة الفن باسم المقدس، فحتى الإيمان لم يعرف منه عند البعض إلا قشوره الزائفة، حينما علّق عليهم فولتير، بأن الكّهنة الذين يعيشون على كدّ وتعب الشعوب وهم في راحة وكسل، هم اللّذين يتنافسون على بيع وشراء الذّمم واقتناء العبيد، ويوحون للشعوب بالتعصب المذموم، ليتمكّنوا من سيادتهم والسيطرة عليهم وينشرون بينهم الخرافات والأساطير، ليس من أجل أن يخافوا من الله، بل لكي يخافوا رجال الدين، فجاءت بعض الأعمال الفنية لفضح السلوكيات الشنّيعة لرجال الدين والكهنة على اختلاف مذاهبهم وعقائدهم، التي نصّبت نفسها حسيب وحاسبت الناس حتى على نتائج قرائحهم وبُنات أفكارهم، وجالت على المرأى بلا رقيب، وعلى حدّ قول(منصور عبد الرحمان، 1981، ص2) فإنه " إذا ما كُرس الفنّ من أجل مضاعفة وتأكيد سعادة البشر، والسعي لخلاص المضطهدين والمسحوقين، من أجل توسيع نطاق تجاوبنا اتجاه بعضنا البعض، أو إلى تصوير الحقيقة فيما يتعلق بأنفسنا وبعلاقتنا بالعالم المحيط بنا، بالدرجة التي نتحصّن بها في هذا الزمان، فإن هذا الكون يكون في حقيقة الأمر فناّ عظيماً، خصوصًا إذا ما أضاف لذلك كله شموله واحتوائه على روح الإنسانية"، المشتركة.

إن الفن يستطيع أن يعمل تحت الأغلال لمدة طويلة، لكن العقل لا يستطيع تقبل ذلك، خاصة إذا ما تحققنا من الخسارة الكبيرة للعالم جرّاء سيطرة رجال الدين على الفن المصري القديم، وما تعليق أفلاطون على ذلك الخسران إلا رثاءً لكل المقاصد والأغراض، فعلى حدّ قول ثروت عكاشة، ظلّ الفنّ المصري يعاني من استبداد السلطة الكهنوتية، من تشويه للصورة الإنسانية والتضحية بالإنسان من أجل الآلهة والتضحية بالفرد ومن أجل الدولة، والتضحية بالفنان من أجل التقاليد، حتى استطاعت هذه السلطة الكهنوتية بعد ثلاث آلاف عام أن تخّمد روح التلقائية وأن تعين على انتشار الشكلية والتخلف، كما تساءلت 'إديث هاميلتون**1867-1963** Edith Hamilton ' في أبحاثها " إلى أيّ نتيجة كان الفن المصري سيصل لو سُمِح له بالتطور الحرّ؟، لولا الكهنة اللذين كانوا يتدخّلون بتجربة الروح، فأقاموا نموذجاً ثابتاً يجب على الفن أن يتلاءم معه، وقد مرّت قرون كثيرة، قبل أن تظهر النتيجة الكاملة لسيطرة عقيدة الكاهن على روح الفنان، فلم يكن يسمح للرسام أو الفنان أن يخرق الأشكال التقليدية، أو يبتكر أشكال جديدة"(إديث هملتون، 1997،

ص 47)، وهو ما أفضت إليه التجربة اليوم بأن " جعلت حرية الفنان العربي مهّددة، بل ملغية إلغاءًا تام، باسم الدّين ومن قبل المتزمتين، ممن أَوَلُوا ما وقعوا إليه من الأحاديث الكريمة حسب أمزجتهم الخاصة، فالأخذ بتحريم التصوير كان خشية أن يؤدي إلى العودة إلى عبادة الأصنام ومضاهاة الله تعالى، فضلا عن كراهية الترف في الجامعة الإسلامية الناشئة، التي ساد فيها شعار الزّهد والتقشف والجهاد"(بلند الحيدري، 1989، ص 39 بالتصرف).

أثر سياق علاقة غير قمعية بين الفن والدين لتوجيه الإنسانية

انطلاقا من هذا التصور الموضوعي لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهل الفكر والتراث الفني للأديان الأخرى، وتأثيرها على الفكر العربي وعلى نشأة الأمة الإسلامية وحضارتها، فجميعها تشترك في الانتماء لرسالات سماوية والانتماء للأوطان والانتماء إلى الفضاء الإنساني العالمي، وتمثل أرضية للتعايش المشترك، فقد كان المسيحيون عماد النخبة المثقفة في الحضارة العربية، وساهموا في ازدهارها، مثل حنين ابن إسحاق وحيى بن عدي، وسويرس بن المقفع، وقدامة بن جعفر، وغيرهم من المسيحيين، وفي المجال الفني ارتقت وانتشرت الأنماط المعماريّة الإسلاميّة بفضل المستعربون من أفراد الشعب الأسباني إبّان الحكم الإسلامي بالأندلس، في نقل الحضارة الإسلامية من الأندلس إلى أوروبا، " إذ ظلّ المستعربون بالأندلس يمارسون فنونهم المختلفة، حتى جاء المرابطون والموحدون إلى الأندلس فكان اضطهادهم للمستعربين سببًا في هجرتهم إلى الشمال المسيحي"(مارغريتا لوبيز غوميز، ب.ت، ص 1478)، " فنقل المستعربون إلى مهجرهم الجديد في الشمال الكثير من عادات المسلمين وفنونهم"(كريستي أرنولد، 1984، ص 12)، وكذلك الفنانون المسلمون المدجّنون اللذين بقوا بإسبانيا بعد سقوط الأندلس، فكانت تربطهم إلى جانب المصاهرة رابطة النسب، فعملوا على بعث ذوق متجدد في فنون العمارة بأسلوب الفن المدجّن، 'L'art Mudéjar' " حيث كان المدجنون يحتفظون بما تبقى من تراث أبائهم، وأجدادهم المسلمين في مختلف الفنون والصناعات فاشتغلوا بزخرفة الكنائس والقصور، خاصة في أنحاء اسبانيا"(كرم البدري أحمد مسعود، 2005، ص 42)، لذلك يخطئ الكثير ممن يتصورون أن لا وجود لدور الفن في التواصل والحوار الحضاري، ومن المجّحف أيضاً أن نشيد فقط بدور الفن الإسلامي في هذا التواصل وننكر إسهام فنون الأديان الأخرى في ذلك، أو بأن علاقة الإسلام بأهل الكتاب قائمة على الكراهية و سوء المعاملة. إن توطيد العلاقة بين الفن والدين يقدم لنا مفهوم لرؤية العالم، أين تَتّو الحياة في جذّر كل منّا نحو نظرته للعالم، حينما خدم أحدهما الآخر، للإحاطة بالوسط الذي يحدد تقدم معرفتنا

لسلوك الأفراد والتفسير العلمي لفعل التفكير، لأجل تبسيط الحياة وفكّ الأجوبة، على الأسئلة والألغاز التي تعترضنا، وهذا ما ظهر في القرآن الكريم، وفي سفر أيوب، وباقي الكتب السماوية، فجاءت به تراتيل الصلوات في التراجيديات اليونانية، ومع رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وفي الملهاة الإلهيّة لدانتي أليغييري، وفي أناشيد غوته وشيلر والرومانسيين، وفي موسيقى فاغنر، وفي مسرحية فاوست لغوته وشكسبير، وكذا في الزخرفة والخط وسائر طبوع الفن الإسلامي، والطقوس والشعائر الدينية، أما بخصوص التفاضل العلمي فيقول 'جيل دولوز' " بين الفنّ و العلم والفلسفة، لا فضل لأحد هذه المجالات على الآخرين، فَكُلّها إشتغالات خلاّقة، ويتضح عندئذ أنّ مقياس الإبداع، يمثل أداة جيدة صالحة للتنبؤ بالإبداع، سواء في مجال الفنّ أو الأدب أو العلم، بشكل أفضل بكثير من الوسائل الأخرى، التي تستخدم للتنبؤ بالإبداع في هذه المجالات، وهذا يَرجَعُ لأنّه بُنِيَ بطريقة عَمليّة تجريبية تعتمد على التمييز بين الفنّانين وغير الفنانين، وهذا ما أتاح له الوصول إلى درجة كبيرة من الصّدق العلمي، أثناء استعمال الفنّ لدراسة الصفات الشخصية للمبدعين"(حسن أحمد عيسى، 1979 ص196)، ولولا الاكتشافات الفنية والأثرية للحضارات القديمة عن أنماط التعبير المختلفة، لما أدركنا من خلاله المعتقدات وديانات الشعوب والأمم، بل إن غياب الفن في مجتمع ما، يصبح أقل فاعلية على المسرح الحياتي مكتفيًا بالتأمل والملاحظة، وبسياقات لا تمتلك الرحّابة وتقبل الآخر " وهذا ما يحدث عندما يتبع المرء طريقًا لا يريم عنه مدى عصور، إننا مخلوقات مركبة مصنوعة من نفس وجسد وعقل وروح، وعندما يرتكز اهتمام الناس في شيء ويهملون الأشياء الأخرى، فإن الكائنات البشرية التالية تتطور تطورًا جزئيا فتعمى عيونها عن نصف ما تقدمه الحياة ومعظم ما يحويه العالم "(إديث هاميلتون ، مصدر سابق ص 25).

إن الفنان مرتبط بواقع الإنسان مما يجعل العمل الإبداعي في الفن محكومًا بشرط إنساني، وبالتالي لا يمكن الحديث عن حرية التعبير والإبداع مع انتفاء الوعي والمسؤولية والذاتية الفردية والجماعية، فباسم حرية الرأي والتعبير تنتهك أيضا الحريات، حينما يختلط معناها وحصرها أحيانا بين مطلب راقي وأحيانا أخرى تافهًا تسوده الضبابية والفوضى، و إنّ الحرية في الفن والتمتع بها، جعلت للفنان والأديب المتنفس الوحيد الذي يرسم ويصور ويكتب ثم ينتج، كلُ مَا تَرْفُضُه تلك القوانين الوضعية التصريح به، فقضية " الحرية التي تتجسد فيها أعلى مراتب الجمال في الحياة والفن والفكر والعلم، والتي لا تناقض النظام، هي الحرية التي تختار أن تسير ضمن نظام متميز، والفوضى هي أن تفقد كل اختيار ضمن منظومة فاسدة، فالحرية تصبح مقبولة ضمن مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان، ولا تعبث بها أمواج الحياة المتقلبة، وأذواق الناس المتضاربة وأزياؤهم

المتَبَدِّلة "(عزيز العرباوي، 2016، ص 4)، كما نجح أيضا هيغل في مواجهة هذه المعضلة بين الحرية والحدود أو بمعنى الالتزام في الفن، رابطًا إياهما ببعض، إذ أنّ المعالم التي ترسم نتاج الفنان، ترجع أولاً وأخيرًا إلى نوع العلاقة والقضايا التي تجمع الحرية والالتزام ثم يتناولها الفنان، والذي سماه بالمضمون الموضوعي للذات، بمعنى أن حرية الفنان الحقيقية وأصالته تستندان إلى قدرته على فهم وترجمة حقيقة واقعه، الذي يُقَدّرُه ويتقبله بمحض إرادته، دون أن يفرض عليه بقوة خارجية وجبّرية، وإذا رجعنا بعقارب الزمن إلى فترة الاستقلال بالجزائر، عند بداية تطور فن النقد الأدبي الجزائري، نجد أن محمد مصايف، حاول توجيه الجماهير إلى واقع انساني وأدبي أفضل، إذ أدرك كيف يمسك العصا من الوسط، فلا يُغلّب الفن بوصفه فنًا لا يحتكم إلى القيم، فإذا ما خرج عن رسالته النفعية فهو سفسطة لا تغني فتيلاً، ولا هو ينتصر لأدلجة الفنّ، فتصبح عندئذ المعادلة غير متوازنة من جهة أخرى، قائلاً (محمد مصايف،1983، ص13)" في نظري الالتزام في الفنّ، ليس التزاما بقضايا اجتماعية، أو سياسية فحسب، بل هو التزام بهذه القضايا وبقضايا الفن الذي يُدرس، والالتزام الذي يفرق بين هذه القضايا، التزام خاطئ مزيف، لأنه التزام يخدم أحد الجانبين على حساب الآخر، يخدم الفنّ على حساب القضية، أو القضية على حساب الفن، وكلا الالتزامين لا يخدم الحركة الأدبية الجزائرية، الحركة التي عليها أن تسهم في تطور المجتمع الجزائري والأدب العربي في آن واحد"(المصدر نفسه).

إن الضرورة الجمالية تستدعي تجريد مهمة الفنان من التهذيب والتربية، لأنها وظائف ومهام لمهن أخرى، لها رُوادها وأصحابها، وهذا الرأي أيضًا يستحق المدافعة عنه باعتباره برنامجاً فنيا، فمن غير المعقول أن يكون الفنان إمامًا أو راهباً، بل " إن مهمة الفنان/الأديب، نحت الجمال ورسم الصور والأخيّلة البّاهرة، من أجل بعث المتّعة والسرور في النفس، وليست مهمّة الأدب أن يخدم الأخلاق ولا أن يُسخّر لقيم الخير أو المجتمع، إنه هدف في حدّ ذاته، فحسبه في ذلك بناء الجمال ليكون بمثابة واحة خضراء يُستظلُّ بها من عناء الحياة"(آلاء علي الحاتمي و سمير عبد المنعم، 2016، ص 131)، فَهَمُّ الفن استخراج الجمال ونحته من مظاهر الطبيعة أو محاكاتها، أو خلعه من نسيج الخيال، وهذا الرأي على غرابته فإنه وُجد في التراث العربي القديم، وممّن نصّ عليه ' قدامة بن جعفر●'، في كتابه 'نقد الشعر'، إذ يرى أن للشاعر الحق في أن يسلك أيّ سبيل من سبيل الأغراض، حميدُها ومذمومها، وأن شعره قد يحمل صفة الجودة وصفات القبح، شريطة أن

● قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، ولد في البصرة في القرن الثالث الهجري، حوالي 260 أو 276 هـ، الموافق لعام 889 م، وتوفّي عام 337 هجري، الموافق لسنة 948 م.

يأتي عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاّعة وبأن يضّرِبَ في أيّ فجّ من فجّاج المعّاني، وأن يعتني بتجويد شعره، فعيوبه اللحن وزيادة الوزن، فليس في ذلك إلا مراعاة الأذواق والنزول على حكمها، وهو الاتجاه الذي دعا إليه الجاحظ في رفع إقامة الوزن وتخيير اللفظ، فانعكس في كتبه وصوره الهزلية عن الشخصيات ووصفه للمرأة، أي عدم الخلط بين القيمة الجمالية للفن والقيم النفعية واهتمامات الحياة الأخرى، ثم إن الخير مرتبط بالعالم الواقعي فحين أن قيم الجمال تتطلب مزج الواقع والانزياح نحو الخيال، كما أن بّتر الصّلة بين الفن والأخلاق، لم تخل من فلسفة الفلاسفة المعاصرين، ولم يُحَمّل 'بنديتو كروتشه'، ما لا يطيق المبدع الفني سوى أن " الفنان فنّان لا أكثر، أيّ إنسان يحبُ أن يعبّر.. لا فيلسوفا ولا أخلاقيا، قد تنصبّ عليه صفة التخلق من حيث هو إنسان خلاّق، فلا نستطيع أن نطلب إليه إلا شيئًا واحداً، هو التكافؤ بين ما ينتج وما به يشعر، وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المبتعد، لا موقف القاضي ولا موقف النّاصح، وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول، فيعيش حدّسه مرة ثانية، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية"(بنديتو كروتشه، 2009، ص 14)، ولكن سحب مطلق لهذه الرؤية الفلسفية لكروتشه والتمسك بكونها معيارًا أوحد، فإنها تفتقر إلى الدقّة، لا من حيث المنطق ولا من حيث تواجدها في علم الأناسة، إذ من غير المعقول أن يعيش الفنان لوحده معزولا عن مجتمعه، وإن وعي الفنان في خلق وتجديد الإنسان، هو الحرية عينها، ولا بأس من أن يكون وعي الفنان مُحمّل بمستوى من الثقافة والفلسفة والحيادية، فكما ذكر ليف تولستوي " إن المؤلفات الفنية هي تلك التي كما لو كان المؤلف يحاول إخفاء نظرته الشخصية، عِلمًا أنه يظل وفيًا لها في كل مكان، حيث تنكشف هذه النظرة، ومن هذا المنظور يمكن تعريف حرية الفنان الحقيقية: أن الفنان لا يرسم الواقع كما هو مستقلاً عنه وبلا مشاركة منه، لأنه غير مطلوب منه أن يقدم تقريراً عن معركة فُرضت عليه، بل هو أحد المؤثرين في هذه المعركة، له حصّته من المسؤولية"(رياض عوض، 1994، ص 101و 102)، ثم إن هذا الأثر الفني يبقى دائما من صنع الخيال، فالموضوع الجمالي في الفن ليس بالضرورة حقيقة، فالفنان بإمكانه أن يخلق من صورة ذهنية غير قابلة للاتصال بالخارج، ونستطيع في الآن نفسه من تأمل عمله الفني، إنما الحقيقة الواقعة هي ضربات الفرشاة على اللوحة والألوان التي التصقت على الخامة، " فالمصور لم يحقق صورته الذهنية بل أعطى عنها شبهاً مادياً (Analogon)، وهكذا لا بد من أن تكون اللوحة شيئاً ماديا حتى يزوره الموضوع الجمالي من وقت لآخر(عندما يتّخذ المشاهد موقف المتخيل)"(علي أبو ملحم، 1990، ص 109).

نلاحظ أن فكرة الصدام تناولت في طياتها مشكلة الحرية، وما عانه الفنانون العرب والمسلمون من أزمات فكرية حادة، أخذنا إلى استقراءات عدة منها أن العرب لم يميلوا إلى الفن التشكيلي، لأن هذا النوع من الفنون يتطلب الاستقرار الذي ينشده الفنان والتفتح على ثقافة الآخر لتخليد الأحداث التاريخية الكبرى فنًا ورسمًا، مما يشدّد لأحكام النزعة النفعية فقط، ومع العصور الوسطى وتأثر رواد الفن التشكيلي للدول العربية بالفن الاستشراقي والاتجاه نحو الاستلهام من ثقافة الغرب، وجد الفنان العربي/المسلم مواجه بسياسات استعمارية وإيحاءات تسلطية دينية، شكّل لديه نوع من النقص والكبت والحرمان، فكان السبيل والمنفذ لبتر هذه القطيعة سوى أن يدرس على أيدي فناني الغرب وأن يتعلم لغتهم ويتثقف بمفرداتتهم التشكيلية، وهو بالفعل ما انتهجه أغلب الفنانين من الدول العربية، بأن لجأ كل فنان إلى الدول الأوروبية حتى في عزّ الاستعمار والاستيطان الغربي لبلادهم، كالفنانين الجزائريين، بغية التطلع على عالم الفن وإعداد أنفسهم والعودة من جديد متبنيًا كل فنان على حدا حركات وأفكار فنية، لكن العودة كانت بنوع من الازدراء مع تاريخهم على ضوء التخلف الذي كان تعاني منه مجتمعاتهم، فهناك من استطاع أن يطور إبداعه ويذيع في الآفاق، وهناك من سقط في التقليد، كما يتعين علينا الإقرار بمحدودية الخيال الإبداعي لدى الفنانين في تلك الفترات، ولا نجانب الصواب حتى في الوقت الحالي، من عجزهم عن تصوير لوحة ضخمة أو جدارية، وفق مقاييس الفن الواقعي تمثل مشهدًا من تاريخنا العربي والإسلامي، بكل المكونات البشرية والديكور، فمنهم لم يدرس فن التجريد، إلا لتغطية هذا العجز، والبعض الآخر خوفا من دخول جهنم أثناء تصوير الأشخاص والذي اختلف فيه حتى الكثير من رجال الدين، وبالتالي بقاء الفن منحصرا في مثل هذه الظروف، أدى إلى إضعاف الثقة والجمود أمام التراث والتاريخ الثقافي، كما يصفه 'ثروت عكاشة'، بتضييع ثروات تراثية ضخمة، خرجت من بين أيديهم وذهبت لغيرهم، " فسخرية الأقدار تجلت في أن الإرث التمديني الثري جدا للمسلمين، قد خصّب الفكر الأوروبي وزرع فيه بذور نهضته، فحين شهد الشرق على الخسارة التدريجية لهذا الإرث أو على حدّه بقوة، فمنذ بداية القرن العاشر تم الإعلان عن إقفال أبواب التأويل وتجميد العقيدة السنية التي أصبحت مهيمنة"(جورج قرم، ب.ت، ص 07)، مثلما يوضحه 'ريتشارد ايتنكهاوزن' في كتابه فن التصوير، بأن زيادة على هذا العداء للتصوير والذي كان سببا في تضاؤل الاهتمام بالفن، فإنه ناتج أيضا عن سيطرة الحكم العثماني، والتي فرضت على هذه الدويلات نوع من الحظر والحصار' Embargo'، بأن فصلتها على التواصل مع العالم الخارجي ومواكبة الحضارة العالمية من جديد، ناهيك عن " إهمال العديد من الكتب الأدبية والعلمية

التي وجدت في القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر، من ذكر أسماء الفنانين المسلمين والعرب، وهذا الإهمال دليل واضح بأنهم ليسوا بأكثر من صنّاع صِغّار محكومين بإرادة غيرهم"(المصدر نفسه، ص 39)

خاتمة:

مهما غلبت إحدى القراءات على الخطاب السائد لأحدهما، فإننا حرصنا عليه بإضاءة أطرافهما المغيّبة وثناياهما المعتّمة التي لا يمكن تجاهلها أو تطبيعها أو تزيينها، وبهدم مركزية رجال الدين المتعصبين وأعلام الفن المتهورين، لأنه من المؤكد أن تتلاشى الأفكار الجامدة والمتزمتة، ومن اليقين أيضاً أن تتهاوى الأفكار التي راهنت على التفحص دون تقييد من منطلق الحرية المطلقة، وإن أدّلجة الفن سواء أكان تسييسًا من سلطة الدولة أو من خلال تأثير عقيدة كهنوتية تعتبر مرفوضة، فللفنان حرية ترتيب هذه المواضيع حسب أولوياتها الزمنية أو طبيعة منتظرات الجمهور، كما ليس مشروطاً أن يكون الفن خادما للأخلاق وأن يتخذ منه الوعظ الإرشادي، إذ قد ثبت عدم جدارته كما ذكرنا، فهناك أيضا القراءات الضيقة للعمل الفني لدى عامة طبقات المجتمعات، وصل حدّ تأويل النخبة المفكّرة بأنه حتى تلك اللوحات الفنية للمناظر الطبيعية إبّان الاحتلال جاءت خدمةً للاستعمار وللحركة الاستيطانية، سوى لأنها من توقيع فنانين مستشرقين، وبأن نواياهم لم تكن سليمة!، هي في الحقيقة مبالغة غير صحيحة، إذا لم يتوافر أساس موضوعي لقراءتها وتحليلها تحليلاً فنياً ونقدها فنيا، كما أن الأمثلة كثيرة وموجود في الحياة نستحيل معها عندئذ ربط الفن بالمنفعة دائماً، كأن نقصي من الفن تصوير الشرّ مثلاً، أو تحريم تصوير شيء غير نافع، فقد أمرنا رسول الله (ص)، بقتل بعض الحشرات والحيوانات كالوزغ، بل إن قتله سُنّة وفيه أجر عظيم، فرسم الفنان مثل هذه الحشرات الضّارة والغير نافعة ليس معناه أنه خالف المشرعّ أو السنّة، وقد وردت بعض الأحاديث التي تداولها طلاب العلم، وبقيت جدار منيعا أمام الإبداع الفني، إذ وبعدّ ردَحٌ من الزمن اتضح أنها ضعيفة وموضوعة انتشرت بين الخطباء والوعاظ، كالتي وردت عن النبي محمد(ص) في امرئ القيس، بأنه يجيء يوم القيامة حاملاً بيده لواء الشعراء وهو يقودهم إلى النار، ثم ضعّفه الأرناءوط كون إسناده ضعيف جداً، وضعفه الألباني في ضعيف الجامع، كما أن الإمام الذي يَؤُمّ دور العبادة سوف يفشل بلا شكّ أثناء نزوله إلى ميدان غير ميدانه إذا ما عرض عليه " بأن يحكم على لوحة مثل ' لوحة القبض على المسيح' The Taking of Christ للفنان مايكل أنجيلو بسبب تلك القُبلة وسيميائيتها، في مشهد تمَنّع المسيح من القُبلة ورغّبة يهوذا، فالقُبلة مع رجل في جزئيتها هنا تعني الخيانة..، أو لوحة 'La Charité romaine' للفنان بول روبنس عن صورة شابة في مقتبل العمر تمنح ثديها لعجوز،

والتي يبدو فيها المشهد مع أول نظرة، أنها تحمل التهكّم ويراه البعض فعلاً غير أخلاقي، واشمئزاز وسخرية من الفنّ، ولكن مع الإطّلاع على القصة، تتحول الحادثة من النفور والغرابة إلى التفسير المفعم بأرقى المعاني الإنسانية، إذا ما أحَادَ المتلقي نظره عن ثدي المرأة وشفتي الرجل" (بن عزة أحمد وبدير محمد، 2019، ص 302)، والأمر سيان حينما نجد أن بعض الفنانين قد سّخِروا من الطابوهات والتقاليد بأشعارهم وفرشاتهم وأقلامهم، فهذا لا يعني أن دعوة الفن للفن كانت إباحية وغير أخلاقية، فالعمل الفني ليس دائمًا تعبير عن النوايا بل ينصبّ في علاقته بالذات المدركة لموضوع العمل الفني، كالقصة الخرافية الشيقة فهي لا تحتاج إلى مغزى أخلاقي، وإن التقويم الجمالي أساسه الوحيد الأخلاق الذي لا يجعل الجميل جميلاً، إلاّ إذا انصاع للأخلاق، أو اعتبار الفن هو نتيجة من نواتج أخطاء الإنسان الأولى، هي تأكيد نعتبره بداية باليقين أنه أمراً مستبعداً، فوظيفة الفنان هي أيضا الصدق في التعبير بالموضوع لا بالمضمون، وفي هذا يكمن جوهر الفن وعظمته فهو المجال الرحب للحرية الإنسانية، ولكن في نفس الوقت وجب أن لا نغالي في تطبيق المعيار الشخصي أو المعيار الاجتماعي كما شرحنا سابقاً، بأن يترك الأثر الفني مفتوحًا على خدمة دعاية مستهدفة ومحدّدة، فينحرف نحو مسلكٍ آخر خدمة لأجندات وأفكاراً معينة.

تأكدّنا من أن هذه المعضلة تجربة مفيدة وقدوة ضرورية لمعرفة النواتج والمآزق وقفزة نوعية، تسمح لنا بمعرفة الصيغ المستقبلية التي تحملها المرحلة والتجربة الجديدة، والتي ستلغي سابقتها، فتناول رجال الدين للمسائل الفنية تناولا جافًا، وإخضاعها لماديتهم وطُرُقهم و يجبرونها جبرًا، فإنه من المؤكد سوف لن يسلم من سوء الفهم وخطورة النواتج، كما أن الفن لا يلبث أن يتمرّد عليها وينفر منها، فالأكيد أن علاقتهما لها قيمة كبيرة، لا من حيث هو تماه وتراسل فحسب، بل لأنه يزيد من استمتاعنا بالموضوعات الدينية والفنية، وتفتح أمام المتلقي أو الدارس والباحث آفاقا جديدة، فلولا أحدهما ما كان للآخر أن يشتهي الثاني.

قائمة المراجع:

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

1. عبد الله بن عبد الرحمن الجبرين(1414هـ)، حقيقة الالتزام ، دار الوطن للنشر.

2. Emile Durkheim(2001), Sociologist and Philosopher (Critical Studies in the Humanities), Dominick LaCapra , Aurora, Colorado: The Davies Group, Second Ed.

3. إديث هاميلتون(1997)، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا.

4. إديث هملتون(1997)، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا.

5. أرنست كاسيرد(1997) ، في المعرفة التاريخية ، ترجمة أحمد حمدي محمود، ط02، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

6. أرنولد هاوزر(2005)، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، جزء 01، ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

7. أشرف توفيق(1998)، العالم السري للنساء : جرائم المرأة من ملفات القضاء ومحاضر الشرطة، ط1، مكتبة رجب القاهرة.

8. أشرف منصور(2010)، الرمز والوعي الجمعي: دراسات في سوسيولوجيا الأديان، ط01، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

9. آلاء علي الحاتمي و سمير عبد المنعم القاسمي(2016)، علم الجمال : مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان.

10. بشير خلف(2009)، الفنون في حياتنا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.

11. بلند الحيدري(1989)، الإبداع وحرية الفنان العربي، الملتقى الثاني للإبداع العربي، مجلة الآداب، المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات، برامكة، دمشق، العدد 10، أكتوبر، السنة 37

12. بن عزة أحمد وبدير محمد(جويلية 2019)، لغة الجسد العاري بين أحكام الجمالية ومدلول الإسفاف: دراسة نقدية في تمثلات الجسد عبر الفن التشكيلي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي، برلين، العدد08.

13. بنديتو كروتشه(2009)، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت.
14. بهاء الدين يوسف غراب(2010)، أنثروبولوجيا الفنون، ط01، دار الفكر العربي، القاهرة.
15. بول تلش(2012)، تاريخ الفكر المسيحي من جذوره الهلينستية واليهودية حتى الوجودية، ترجمة وهبة طلعت أبو العلا، ج01، مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة.
16. بول تلش، تاريخ الفكر المسيحي من جذوره الهلينستية واليهودية حتى الوجودية، ج01، ترجمة وهبة طلعت أبو العلا، مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، 2012، ص 71
17. بيتر بروكر(1995)، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، ط 1، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي .
18. تشارلز باسترناك(2017)، ترجمة زينب عاطف، جوهر الإنسانية، مؤسسة الهنداوي سي آي سي ، المملكة المتحدة.
19. جان فرانسوا ليوتار(2016)، في معنى ما بعد الحداثة : نصوص في الفلسفة والفن، ترجمة السعيد لبيب،ط01، المركز الثقافي العربي.
20. الجرجاني السيد الشريف(2006)، التعريفات، مؤسسة الحسني، الدار البيضاء المغرب، ط 1 .
21. جورج قرم(ب.ت)، حرية التأويل، مفتاح العلمانية في الإسلام : اختلاف الإشكاليات العلمانية بين أوروبا والعالم العربي، مكتبة التنوير، مقال منشور في اللوموند ديبلوماتيك.
22. حسن أحمد عيسى(1979)، الإبداع في الفن والعلم، الكويت: عالم المعرفة، ط1
23. رياض عوض(1994)، مقدمات في فلسفة الفن، ط01، جروس برس ، لبنان.
24. سعيد حربي(2014)، الأساليب والاتجاهات في الفن المصري القديم: 3800ق.م-332 ق.م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
25. السيد ولد أبّاه(2014)، الدين والسياسة والأخلاق: مباحث فلسفية في السياقين الإسلامي والغربي، ط01، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، كانون الثاني.
26. صالح أحمد الشامي(1988)، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام: الطبيعة _الإنسان_الفن، ط01، المكتب الإسلامي، بيروت.

27. صالح رضا(2005)، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر، هيئة مصرية عامة للكتاب، مصر.
28. صبري بن محمد عبد المجيد(ب.ت)، الضلال والتضليل الفني، رسالة مسجد التوحيد، القرآن والسنة بفهم سلف الأمة.
29. طه الهاشمي(1963)، تاريخ الأديان وفلسفتها، منشورات دار الحياة، بيروت.
30. عزيز العرباوي(2016)، مفهوم الحرية في الفكر الغربي والإسلامي: رؤية بانورامية، مركز الدراسات والأبحاث، مؤمنون بلا حدود.
31. عفيف البهنسي(1998)، الفن الإسلامي، ط02، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا.
32. علي أبو ملحم(1990)، في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان.
33. علي الوردي(2007)، الأخلاق: الضائع من الموارد الخُلقِية، ط01، شركة دار الوراق للنشر المحدودة.
34. غسان الجباعي(ب.ت)، الفن والثورة السورية، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، الدوحة، قطر.
35. فراس السواح(1994)، دين الإنسان: بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، منشورات علاء الدين، دمشق، سوريا.
36. فيليب سرنج(1979)، الرموز في الفن –الأديان – الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط01، دار دمشق، سوريا، 1992، عبد الرحمان بدوي، فلسفة العصور الوسطى ،ط01، دار القلم ، لبنان.
37. كرم البدري أحمد مسعود(2005)، أثر الزخرفة الإسلامية على العمارة والنحت والتصوير في عصر النهضة، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة، كلية الآثار.
38. كريستي أرنولد(1984) ، كريستي آرنولد، تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة زكي محمد حسن، ط01، دار الكتاب العربي، سورية.
39. لبيب يعقوب صليب(1963)، الفن القبطي في العصر اليوناني الروماني، ج01، مطبعة قاصد خير، القاهرة، مصر.
40. مارغريتا لوبيز غوميز، إسهامات حضارية للعالم الإسلامي في أوروبا عبر الأندلس بموسوعة الحضارة الإسلامية في الأندلس تحرير سلمى الخضراء الجيوس، ج 02، ط01، بيروت.
41. محرم كمال(1937)، تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، الجمهورية العربية المصرية.

42. محمد الدين بن عربي الحاتمي الطائي(1994)، الأخلاق لأبن عربي، حققه وقدمه عبد الرحمان حسن محمود، ط01، عالم الفكر.

43. محمد الزحيلي(1991)، وظيفة الدين في الحياة وحاجة الناس إليه، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية.

44. محمد تقي إسلامي ومجموعة من المؤلفين(2012)، المدارس الأخلاقية في الفكر الإسلامي، تعريب عبد الحسن بهبهاني بور، ط01، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، لبنان.

45. محمد عزيز نظمي سالم(1995)، الفن بين الدين والأخلاق، ج01، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر.

46. محمد قطب(1983)، منهاج الفن الإسلامي، الطبعة الشرعية السادسة، دار الشروق، القاهرة

47. محمد مصايف(1983)، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام ، الدار العربية للكتاب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

48. محمود البسيوني(2006)، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر و الطباعة ،القاهرة ، ط 03.

49. محمود البسيوني(2006)، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر و الطباعة، القاهرة، ط 03.

50. منصور عبد الرحمان(1981)، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، ط1، الناشر المعارف بالقاهرة.

51. نهاد صليحة(1989)، الحرية والمسرح، الإبداع وحرية الفنان العربي، الملتقى الثاني للإبداع العربي، مجلة الآداب، مؤسسة عربية سورية لتوزيع المطبوعات، برامكة، دمشق، العدد 10، أكتوبر، السنة 37

52. وليام د. هارت(2011)، إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية للثقافة، ترجمة قصي أنور الذيبان، ط1، كلمة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي.

53. يوهان هويزنجا(2015)، عبد العزيز توفيق جاويد، اضمحلال العصور الوسطى : دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضي المنخفضة، ط1 ، المركز القومي للترجمة، القاهرة.