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

قسم الفنون

شعبة فنون بصرية

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه موسومة بـ

الأبعاد الجمالية للفن التشكيلي الجزائري؛ الفن الجماهيري أنموذجا.

التخصص : دراسات في الفنون التشكيلية

من إعداد الطالب :

بن فلامي خالد سيف الإسلام

تحت إشراف الأستاذ :

أ. د. خالدي محمد

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د. رحوي حسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. خالدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
د. بن مالك حبيب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
د. بولنوار مصطفى	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د. شويرف مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	عضوا
أ.د.معروف مخطارية حنان	أستاذة التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا

السنة الجامعية :2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى الوالدين الكريمين، فخري واعتزازي.

إلى إخوتي وأخواتي، وكل الأقارب والأصدقاء الأعزاء

إلى أستاذي المشرف الفاضل خالدي محمد، والأستاذ بن مالك حبيب، وإلى

كل الأساتذة الكرام بقسم الفنون – جامعة تلمسان، كل باسمه.

وأخيرا إلى محبي الفن والعلم وكل من سيقرأ عملي هذا..

إلى هؤلاء جميعا أرفع هذا العمل على سبيل الإهداء

شكر وتقدير

أتوجه بخالص الشكر وبوافر التقدير إلى أستاذي المشرف أ.د محمد خالدي، والأستاذ مساعد المشرف حبيب بن مالك، اللذان قدَّما لي يد العون، لتفضلهم بمساعدات وتوجيهات وإرشادات بناءة وثقتهم الكبيرة التي منحاني إياها، والتي كانت مشجعة لي في إعداد هذه الرسالة.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي أ.د رحوي حسين والزميل الدكتور بن عزة أحمد الذي أعانني، وكان بمثابة الحافز ومشجع لي على الجد والاجتهاد والمثابرة.

وإلى جميع أساتذتي..

وكل من أعانني من قريب أو بعيد على أنجاز العمل.

مقدمـة

تخضع الفنون في شكلها وجوهرها عبر الأزمنة – وضمن منظور جدلي – للتطور والتحول، ذلك أن كل فن يترك أثرا في الفن الذي يليه، ضمن اتجاهات وسياقات مختلفة، تتلاحق فيما بينها لتشكل نسيجا فنيا ذا أبعاد جمالية نوعية. هذه التحولات، رغم إثرائها للفن، غير أنها قد تضمحل وتضيع بعض السمات الأساسية التي ترتكز عليها، خاصة حينما تصبح مرجعيتها منفتحة على أفق التجديد والتعدد، نتيجة لسيرورتها ضمن هذا العالم دائم التحول.

والفن التشكيلي الجزائري الذي نشأ في بيئة تاريخية وثقافية غنية بتعاقب الحضارات، قد جعلته فنا يمتاز بإثرائيات تحولية مختلفة ويحمل تجارِب متنوعة، عبر حقبه التاريخية وصولًا إلى الوقت الحالي، على الرغْم من كونه لا يزال حديث النشأة بمفهومه المعاصر، يواجه تحديات ويحمل في طياته تعقيدات جمالية تثير التساؤلات.

فالفن التشكيلي الجزائري منذ مطلع الستينيات إلى الوقت الراهن، يبدوا أنه لا يزال يخضع لعملية التشكيل والتجديد، ويظل هناك التباس وغموض الرؤى في فهم أبعاده، مما يثير تساؤلات حول ما إذا كان قد تمكن من تشكيل نسيج تحمل مضامينه أبعادا جمالية ذات طابع مستقل، بعد بحثه عن الحركة والتجديد الذي رافقه التزام بالقيم التأصيلية ورؤية في التشكيل ذات طابع خاص. أو أنه لم تكن سوى ممارسة تشكيلية تبعية، أو محاولات منعزلة لم تحد عن تجارب تفتقر إلى التماسك الفني والتجديد المطلوب.

يأتي هذا في ظل سياق عالمي يشهد تحولات جذرية نتيجة العولمة والتطور التكنولوجي والتقني لوسائل الإعلام، التي فتحت المجال لهيمنة ثقافة الصورة على المجتمع، ليشهد العالم ظهور ثقافة الاستهلاك، استدعت مدخلاتها التمهيد لظهور

حركة "الفن الجماهيري*" المعروف أيضًا بـ "البوب آرت" في أمريكا بوصفه وجهًا يعبر عن النزعة الاستهلاكية وما ألت إليه الحياة المعاصرة. وهو ما أدى إلى تحولات كبيرة في مفهوم الفن وتوجهاته.

لم تكن الجزائر بمعزل عما ساقته هذه الأحداث التي شهدها العالم من متغيرات على أنماط الحياة، التي محت الفواصل بين العوالم في عصر عرف بطغيان التقنية والصورة وثقافة الاستهلاك وغيرها من المدخلات الجديدة، التي حدت بالفنان الجزائري الى الانفتاح على الفنون المعاصرة، والانسياق في بحثه عن استعارات، تلائم مضامين واقع المعاصر الذي يعيشه.

فإثر ذلك انبثق "الفن الجماهيري" في الجزائر، كوسيلة للتعبير الفني تحمل رغبة التفاعل مع تطورات المجتمع الجزائري المعاصر والتواصل بفعالية أكبر مع جمهور، بعد أن قامت الأجيال الجديدة بإهمال وتجاوز وسائل التقليدية، فاتحين الحدود بين الوسائط المختلفة، والاهتمام بالتعبيرات والمفاهيم المعاصرة للفن، ساعين بذلك في الكثير من الأعمال نحو إعادة النظر في المواضيع الاجتماعية أو السياسية وغيرها.

في هذا السياق، نحاول أن نطرح الإشكالية العامة التالية: **ما هي الأبعاد الجمالية التي يتأسس عليها الفن الجماهيري الجزائري؟**

عمليًا، تنبثق من هذه الإشكالية وبشكل تلازمي التساؤلات التالية:

- هل هناك وجود لجمالية يستند إليها الفن التشكيلي الجزائري يمكن الكشف عنها؟
- ما هي طبيعة "الفن الجماهيري" في الجزائر، وكيف تجلى بالممارسة التشكيلية؟

* هي حركة فنية بصرية ظهرت في أواسط الخمسينيات ببريطانيا، ثم في الولايات المتحدة أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، حينما حاول بعض من الفنانين إخراج اللوحة المسطحة من عزلتها عن الجماهير والعودة إلى الواقع، من خلال التعبير عن مظاهر الحياة اليومية الحديثة والثقافة الشعبية، ولهذا أضحت المنتجات الصناعية والاستهلاكية ووسائل الإعلام الجماهيرية، والأحداث الشعبية المتداولة وغيرها، بمثابة مواد الخام لنتاجاتهم.

وللإجابة عن هذه التساؤلات، اعتمدنا الفرضيات التالية:

- من الممكن وجود أبعاد جمالية يستند عليها الفن التشكيلي، ويمكن الكشف وتحديد طبيعتها وأبعادها.
- التعرف على طبيعة "الفن الجماهيري" الجزائري يمكن أن يبرز أبعاد جمالية جزائرية تمثلت في تصور جمالي وفني خاص وفريد.

وتأتي أهمية البحث في عمله على تدعيم الجانب النظري للفن التشكيلي الجزائري فيما يخص الربط بين الجانب الإستطيقي والمنجز الفني، كونه يركز على القضايا الجمالية التي تفاعلت الحركة التشكيلية الجزائرية الحديثة والمعاصرة ضمنها، والنظر إلى الكيفيات التي تمثلت بها في مختلف نتاجاته، والتعرض لأهم التحولات التي أنبنى عليها الفن التشكيلي الجزائري الحديث والمعاصر بشكل عام، و جماليات "الفن الجماهيري الجزائري" خاص، كونه هذا الأخير فنًا حديث الظهور بالجزائر قد بدأ يشهد ممارسة على مدى الواسع، لارتباطه بالتطور الحضاري والتكنولوجي والصناعي والاستهلاكي الذي يشهده العصر.

أما الأهداف المرجوة من هذا البحث، فهي كشف الأبعاد الجمالية في بنية المنجز التشكيل الجزائري، والتعرف على مرجعياتها المتشعبة وتحديد الأطر والمرتكزات الجمالية الرئيسة التي أنطلق منها واستند عليها الفنان الجزائري في سبيل إنتاج الأعمال عمومًا، والجمالية التي ركح إليها بالممارسة التشكيلية المعاصرة. فإن من أهداف البحث أيضًا الوقوف عما يضطلع به المنجز الفني التشكيلي استطيقيًا عند فناني الفن الجماهيري الجزائري، ومدى ارتباطه بالفن الجزائري وأبعاده.

فحرصًا منا على تجنب الانزلاق إلى متاهات قد تخرج هذه الدراسة عن سياقها وغرضه، كون أن الفنون التشكيلية الجزائرية متنوعة على امتداد اتجاهاتها، رأينا أن

نختص في بحثنا باللوحة التشكيلية الحديثة والمعاصرة بشكل عام و"بالفن الجماهيري" كنموذج بشكل خاص، كون هذا الأخير لطالما شد انتباهنا، كفن يمكن أن يعبر عن عدة أبعاد جمالية جزائرية، كونه حاملاً في جعبته سمات تعبيرية تنسجم مع ما يختزنه الفن التشكيلي الجزائري من تنوع المصادر والمرجعيات التي تعبر عن هويته وماهيته.

واعتمدنا في هذه الدراسة على عدة مناهج، إذ ارتأينا أنه طبيعة الموضوع تقتضيها المزاوجة بين المنهج التاريخي، وذلك لدراسة وتتبع المسارات والاتجاهات التي مر بها تاريخ الفن التشكيلي الجزائري وما صاحبها من ظواهر ووقائع وأحداث كان لها تأثير في تشكيل سماته وملامحه، وكذلك بالمنهج التحليلي من أجل رصد الممارسة التشكيلية الجزائرية وتحليل متغيراتها والكشف عن أبعادها، ودراسة أسسها الجمالية، بالإضافة إلى المنهج السيميولوجي في تحليل الصورة بالفصل الثالث التطبيقي، لتحليل نماذج مختارة من لوحات فناني "الفن الجماهيري الجزائري".

وبناءً على طبيعة الموضوع ومحاولة منا الإحاطة بكل جوانب الموضوع ارتأيننا تقسيم إلى ثلاثة فصول، فضلا عن وجود مدخل وخاتمة.

يتناول المدخل الإطار المفاهيمي لمفهوم "الأبعاد الجمالية" من أجل تحديد مفاهيم الدراسة وركزت فيه على شرحه لغويا واصطلاحيا، ثم دراسة مفهومه في الحقل الفلسفي من أجل إيجاد مواطن التقارب والاختلاف بين الأفكار الفلسفية الكبرى تاريخيا لمحاولة إيجاد مفهوم متقارب وشامل موحد.

أما الفصل الأول فيرصد الجذور التي انبثق منه الفن التشكيلي الجزائري وما شمله من تطور نتيجة لتعاقب مختلف الحضارات ومخلفتها وتأثيراتها ، فعنونته "**الفن التشكيلي الجزائري ، بين النشأة والتطور**" وفيه أربع مباحث تناولت في البادئ لمحة عن الفن الجزائري القديم ، وجاء ضمنه الفن البدائي والفن البربري ، ثم و دون المرور

على الفن الروماني والمسيحي بالجزائر نظرا لاعتبار في رأينا أنه الفن التشكيلي الجزائري لم يتأثر بالكثير من مخلفاتها، انتقلنا لمخلفات وتأثيرات فنون الحضارة الإسلامية، حيث تم التطرق فيه لفن العمارة، الفنون الزخرفية، الخط العربي، وفن التصوير الإسلامي بالجزائر بشكل عام، ثم التصوير الجزائري في شقه الروحاني بشكل خاص. وفي الأخير ذهبنا للفن في ظل الاحتلال الفرنسي، حيث أن هذه الفترة الكولونيالية لها أهمية كبرى في تحول جدري في تاريخ الفن التشكيلي الجزائري، الذي مهد لظهور الحركة التشكيلية الجزائرية، وذلك بدأ من حركة التصوير الإستشراقي في الجزائر وما صحبها من رحلات فنانين، وصولا إلا السياسة الثقافية التي اعتمدتها فرنسا في الفن منشآت التي جسدتها، وما تبعها من سياسة اتجاه الفنون الأهلية. التي تم ضمنها إحياء وتجديد للفنون الشعبية والإسلامية بعد أن تعرضت للتهميش، وختاما تعرضت للممارسة الفنية الجزائرية للفنانين الأوائل والرواد المخضرمين.

و الفصل الثاني حمل عنوان "**جماليات الفن التشكيلي الجزائري**" تناولنا فيه مسارات واتجاهات الفنية للحركة التشكيلية لما بعد الاستقلال وما شهدته من أجيال، كما سعينا في أن نأصل نظريا لحركة الفن التشكيلي الجزائري، بتتبع مصادرها الفكرية والجمالية من خلال الموضوعات الفنية التي تبناها الفنانون المؤسسون للحركة، وما صاحبها من كتابات جمالية تحاول أن تقوم على مبادئ تأسيس وتأصيل الفن جزائري، بما يتماشى والحركات الفنية الحديثة في العالم الغربي، وما انبثق إثر ذلك من مدارس وحركات، كمدرسة الإشارة (مدرسة نون) و حركة (أوشام). ثم ما تبعها من تحولات جمالية مع السبعينيات والثمانينيات، التسعينيات ومطلع القرن الحادي والعشرين، الذي شهد ممارسات فنية معاصرة بارزة إثر العولمة والتكنولوجيا، خاصة مع "جيل الشتات" و "جيل الشباب" الذي مارس فنونه في الشارع (فن الغرافيتي)، ثم تقديم تعريف بالفن الجماهيري العالمي كمدخل للفصل الثالث الذي تناولنا فيه نموذج دراستنا.

شمل الفصل الثالث الذي تم عنونته بـ ' **الفن الجماهيري الجزائري (البوب آرت)**" دراسة للفن الجماهيري في الجزائر، بمحاولة تقديم سماته وملامحه العامة ثم التطرق إلى نشأته كحركة فنية في الجزائر، للتعرف على تاريخها وأبعادها، ثم الانتقال إلى أبرز فناني هذه الحركة وأهم نتاجاتهم الفنية، وصولا إلا تحليل خمس نماذج مختارة من لوحات هؤلاء الفنانين كدراسة تطبيقية وفق أسلوب السيميائي في التحليل وشبكة "لوران جيرفيو"، وفي الأخير قدمنا خاتمة، فكانت حوصلة لأهم النتائج والاستنتاجات.

ولا يمكننا أخير أن ننكر بعض الصعوبات التي واجهتنا، ولعل أكبرها لم تكن في نقص المراجع وقلة المصادر التي اهتمت بالموضوع مباشرة، بقدر أن أغلبها باللغة الفرنسية، فكان الوقوف عليها يحتاج إلى ترجمة وإلى جهد فكري كبير، بل الأكثر من ذلك أنها احتوت على أفكار متناثرة هنا وهناك، مما جعلني ألجأ إلى محاولة التقصي والتعمق فيها. كما أن الكثير من المراجع ركزت على الجانب التاريخي والتوثيقي، وأهملت الجانب الجمالي ، فقد لاحظنا غياب التنظير والطرح الفلسفي الجمالي.

مدخل

لابد أنه في بادئ الأمر من الضروري التوقف والإشارة إلى مفاهيم الدراسة والدلالات المتعلقة بموضوعنا، حيث يقتضي علينا محاولة التعرف على المعاني التي تشير إليها المفاهيم متعلقة بـ "الأبعاد الجمالية "، المتمثلة في "الأبعاد " و "الجمالية"، بغية محاولة تحديد وضبط معناه لغويا واصطلاحا، بعد ذلك، ينبغي أن نستكشف مفهومهما في السياق الفلسفي الذي يعنى بطبيعتهما وجوهرهما.

1. الأبعاد الجمالية، المفهوم اللغوي والاصطلاحي

1. الْأَبْعَادُ

1.1 لغة:

جاء في (مختار الصحاح) لـ 'محمد بن ابي بكر الرازي' أنها "جمع ومفردها الْبُعْدُ و الْبُعْدُ لغة ضد القرب وقد بَعُدَ بِالضم بُعْدًا فهو بَعِيدٌ أي مُتَبَاعِدٌ وَ أَبْعَدَهُ غيره"[1]، أما في (معجم اللغة العربية المعاصرة) لـ 'أحمد مختار عبد الحميد عمر' ، فهو "مصدر بعُدَ، و بُعْد الشُّقة هو اتِّساع المسافة أو الفجوة، بُعْد الصِّيت سعة الشُّهرة، بُعْد النَّظر عمق التفكير، حُسْن الرأي والتدبير، بُعْدًا له أبعده اللهُ و دعاء عليه بالهلاك، بُعْد الهمّة: عُلوّها، ذو بُعْد: ذو رأي عميق، على بُعْد خُطوات من كذا أي قريب جدًّا منه، عن بُعْد: من بعيد، أو على مسافة، عكس قُرْب"[2].

2.1 اصطلاحا:

ورد في (موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم) أن البعد" في 'عرف العلماء' " امتداد بين الشيئين لا أقصر منه، أي لا يوجد بينهما أقصر من ذلك الامتداد، سواء وجد مساويا لذلك الامتداد كما في بعد المركز من المحيط أو زائدا عليه كما في غيره، و البعد عند 'المتكلّمين' امتداد موهوم ولا شيء محض فهو عندهم امتداد موهوم مفروض في الجسم أو

[1] محمد بن ابي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1986، ص23
[2] أحمد مختار عبد الحميد عمرن، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008م، ص226

في نفسه صالح لأن يشغله الجسم وينطبق عليه بعده الموهوم ويسمّى خلاء أيضا، وعند 'الحكماء' امتداد موجود، فعند 'القائلين' منهم بالخلاء له نوعان: فإنهم قالوا إذا حلّ الامتداد الموجود في مادة فجسم تعليمي، وإن لم يحلّ فخلاء أي امتداد مجرّد عن المادة قائم بنفسه، ويسمّى بالبعد المفطور والفراغ المفطور. وبالجملة البعد عندهم إمّا قائم بجسم وهو عرض، وإمّا بنفسه وهو جوهر مجرد[1].

أما في (معجم المصطلحات العلمية والفنية) قيل أن "الأبعاد" في 'علم النفس' هي "أبعاد الشعور، سمات في مظاهر عملياته؛ من شدة أو ضعف، ووضوح أو غموض، وطول أو قصر، وفي 'العلوم الطبيعية' هو العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة إلى المقادير الأساسية وهي الطول والزمن والكتلة بالكل، و البعد هو كل ما يكون بين نهائيين غير متلاقيتين، والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة أنه قد يكون بعد خطي من غير خط وبعد سطحي من غير سطح، في 'الرياضيات' مقدار معين يحدد موضع نقطة على خط أو سطح أو مكان، في 'الفيزياء' مقدار معين يحدد حجم كل ما بين شيئين"[2].

و "البعد" أيضا مصطلح تصويري فضائي، اقتبس من 'الهندسة'، ويستعمل في جل المفاهيم الإجرائية، المستعملة في 'السيميائية'، ويقترح (غريماس)، التمييز بين بعدين (مثال: الكيس الثقيل / الوعي الثقيل)، كما تميز البعدين (البراغماتي/الإدراكي)، كمستويين متميزين وتراتبيين، تتموضع داخلها الأحداث، التي يصفها الخطاب.[3]

وفي (الموسوعة العربية الميسرة) لـ 'محمد نصار' جاء بوصفه مصطلحا فلسفيا يطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تطبع به الحواس من معطيات، وتكون القضية بعدية، إذا كان المعمول في صدقها على خبرة بالواقع المحسوس، ويقابل ذلك القضية القبلية التي تتحكم بمجرد النظر إلى طريقة تركيبها [4].

---

[1] محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ط1- 1996م، ص341

[2] يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، 1950، ص 69،70

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ط1 - بيروت، 1985، ص51

[4] محمد نصار، الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، 2009 ط3، ص 732

هذا ويقول 'سعيد علوش'، بمعجم (المصطلحات الأدبية المعاصرة) أن "البعد الجمالي" هو ما يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة، تفصل بين شخصية القاري والعمل الفني، الذي يظهر بعيدا، عن مجال تجارب القارئ، وتمييز بين الحقيقي والوهمي في العمل ويتحدد البعد الجمالي، بمعايير العصر، ومغامرة اكتشافي الشاعري.[1]

2- الجَماليَّة

1.2 لغة:

الجمالية اسم منسوب إلى جَمال[2]، حيث جاء في (لسان العرب) أن "الجَمَال مصدر الجَمِيل، والفعل جَمُلَ وقوله 'عز وجل' { وَلَكُمْ فِيهَا جَمَال حِين تُرِيحُونَ وَحِين تَسْرَحُونَ } أي بهاء وحسن والجَمَال الحُسن يكون في الفعل والخُلّق وقد جَمُلَ الرجل، بالضم، جَمَالًا فهو جَمِيل وجُمَال بالتخفيف وجُمَّال الأَخيرة لا تُكَسَّر والجُمَّال بالضم والتشديد أجمل من الجميل وجَمّله أي زيّنه، وَالتّجَمّل تكلف الجَمِيل، كما ورد أيضا أن 'ابن الأثير قال: أن الجَمَال يقع على الصُّوَر والمعاني ومنه الحديث (إن الله جَمِيل يحب الجَمَال) أَي حَسَن الأَفعال كامل الأَوصاف.[3]

وفي (المعجم الوسيط) ورد جَمُلَ جُمَالاً: حَسُن خَلْقُه، وحَسُن خُلُقُه، فهو جميل، (ج) جُمَلاء وهي جميلة (ج) جَمَائِل، وأجْمَلَ كثُرَت جِمَالُه، وفي الطلب: أتَّأَدَ واعتدل، وفي الحديث: (أجمِلوا في طلب الرّزق فإنَّ كُلاًّ مُيَسَّر لما خُلِق له)، والشيءَ: جمعه عن تفرُّق والكلامَ، ساقه مُوجَزاً والصَّنِيعَةَ، وفيها: حَسَّنَها وكَثَّرَها، جَمَّلَه: حسَّنَه وزيَّنَه. ويقال في الدُّعاء: جَمَّلَ الله عليك: جعلك اللهُ جَمِيلاً حسناً وتَجَمَّل مطاوع جَمَّلَه وتكلَّف الحُسْن والجمال. وظهر بما يجمُلُ، ويقال: جَمَالَك: اصبر وتجمَّل. وجَمَالَك ألاَّ تفعل هذا: لا تفعله، والتزم الأمر الأجمل[4]

---

[1] سعيد علوش، مرجع السابق، ص51

[2] أحمد مختار عبد الحميد عمرن، مرجع السابق، ص398

[3] ابن منظور، لسان العرب (المجلد الحادي عشر)، نشر ادب الحوزة، إيران، 1984م، ص 126

[4] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة - مصر ،2004م، 139

وعلى أثر اطلاعنا على هذه القواميس نجد مفهوم الجمال في هذه التعريفات اللغوية للجمال قد ترادفا رغم التباين الطفيف بين ألفاظ الحسن في الخلق والتخلق، الشيء جمال والبهاء والزينة والملاحة واللطف، الاعتدال والصبر.

1.2 اصطلاحا:

وإذا عدنا إلى مصطلح الجمال عبر العديد من المعاجم، نجد أن مصطلح الجمال لم يخل من ذكره أي معجم، فقد جاء في (معجم اللغة العربية المعاصرة) أنه "(جَماليَّة) اسم مؤنَّث منسوب إلى جَمال، والدراسة جماليَّة تعني بالقيمة والعناصر التي تكسب العملَ جمالاً فنيًّا، ما يخصّ النَّواحي الجماليّة،[1]

أما مذهب الجمال فهو " اتِّجاه يُعلي من شأن الجميل، ويجعل من قيم الجمال أعلى قيم الحياة، ويطلب الجميل لذاته لا لمنفعته و'علم الجمال' بابٌ من أبواب 'الفلسفة' يبحث في الجمال ومقاييسه ونظريّاته".[2] و'علم الجمال النفسي' "هو البحث في الآثار الفنية من جهة ما هي وثائق نفسية تكشف عن طبيعة صانعيها او عن طبيعة الجمهور الذي يتذوقها. ويقابله علم 'الجمال النفسي– الفيسيولوجي'، و 'علم الجمال الاجتماعي'، و 'علم الجمال الفلسفي'".[3] وفي (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) أن الجمالية "نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية؛ للإنتاج الأدبي والفني تختزل جميع عناصر العمل في جمالياته، وترمي النزعة الجمالية، إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقاً من مقولة (الفن للفن)، وينتج كل عصر جمالية؛ إذ لا توجد جمالية مطلقة بل جمالية، تساهم فيها الأجيال والحضارات والإبداعات، الأدبية والفنية"[4].

أما بمعجم (مصطلحات الدراسات الانسانية والفنون الجميلة والتشكيلية) أن الجمال عند الفلاسفة "صفة تلحظ في الأشياء، وتبعث في النفس سرور ورضي، والجمال من الصفات ما

[1] أحمد مختار عبد الحميد عمرن، مرجع السابق، ص398
[2] أحمد مختار عبد الحميد عمرن، المرجع نفسه، ص398
[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1982، ص 408
[4] - سعيد علوش، مرجع سابق، ص62.

يتعلق بالرضا واللطف، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب اليها أحكام القيم، وهي الجمال، الحق، والخير".[1] وقد اختلفت الآراء في كل ماهية هذه الصفات بالنسبة للعمل الفني، فمنها ما يحتم وجود عنصر الحقيقة والرضاء النفسي في أن واحد، ومنها ما يوجب في العمل الفني بوجود ما يثير حساسية الشخص إثارة قوية[2]،

وعلى أساس ما تقدم نلحظ أن مفهوم الجمالية اصطلاحيا تباينت الآراء حوله تبعا لتنوع المذاهب واتجاهات ، هو يعد من المفاهيم العصية على التقويض كونها تختلط بالعديد من المفاهيم الأخرى بما يشمل الفن والإستيطيقيا والجمالي والفني ويمكن ملاحظة ضمن هذا المفهوم ورد أنه اسم وصفة، وهو معيار قيمي، ومعياري، كما أنه ينسب من جهة بعده ممارسة و شعور حسي متعلق بالتفاعل، ومن جهة أخرى بالتنظير، فقد تناوله الفلاسفة وغيرهم وفق تباين على مستوى وجهات نظر ومواضيعها و زوايا دراستهم، مما يدفعنا لمحاولة تبيان ماهية البعد الجمالي بالحقل الفلسفي.

2. مفهوم البعد الجمالي في الفكر الفلسفي:

حين نتحدث عن البعد الجمالي، فإننا في الواقع، بشكل أو أخر وفي معظم المقاربات، أنه يحيلنا لمفهومين اثنين هما: الجمال والفن، وبالتالي، يتطلب ذلك توضيح دلالتهما في سياق علم الجمال (الإستيطيقيا)، كون هذا الأخير ينطوي على مفاهيم وسرديات ارتبطت أكثر بدراسة ماهية الفن وكذلك الجمال، فقد شكلت أبعادهما هاجس للعديد من المنظرين أثناء محاولة تحديد وتوضيح جوهرهما.

ذلك إن مفهوم الجمال قد خضع لمجموعة من التحديدات النظرية المتباينة، كونها تنطلق من خلفيات معرفية مختلفة توجه تصوره، بالإضافة إلى أنه تعلق عرف استعماله بمجالات مختلفة منذ القدم، مما فرض تحولات كمدخلات مست مفهومه عبر الزمن، التي

[1] جميل صليبا، مرجع سابق، ص407

[2] - أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات الدراسات الانسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1991 م، ص45،46

بدورها أفرضت مقاربات متعددة. جعلته مفاهيمه عصية على التقويض تستدعي الاستمرارية بالطرح دوما في عالم متغير.

ونظرًا للتعاريف المتعددة لهذا المفهوم والتنوع الذي يتمتع به، فإننا لا يمكننا تغطية جميع الجوانب المتعلقة به في هذا البحث. ومع ذلك، فإنه من الضروري أن نلقي الضوء على بعض التوجهات الفلسفية الرئيسية التي أثرت في مجال الفن وتساهم في فهم "الجمالية" بشكل أكثر، قد تطرق إلى ذكرها "محمد بهضوض" في مؤلفه وقسمها إلى أربع اتجاهات على الشكل التالي:

* الاتجاه السقراطي الأفلاطوني: هو الذي أخد مفهوم التقليد (Mimesis)، حيث مكن النص الذي خطه أفلاطون في كتابه (الجمهورية) من تحديد المكانة التي وجب أن تأخذها الفنون، المنتجة للجمال. ما فرض، وفقها، طرد الشعراء من المدينة الفاضلة التي تصورها سقراط وأتباعه. وذلك باعتبار أن الشعر الذي ينتجونه مجرد تقليد، لا يمثل فطرة الجمال المنشودة. فإن الفن كما هو ابتعاد عن الواقعي والحقيقي، ما يفيد في رأيه، أن الفن معرفة– عملية من المفترض أن تبتعد عن التقليد أو الروتين، لتسمو بالفن إلى المثال. [1]

ويرى أنه على الفنان، إذا أراد أن يقدم الحقيقة للناس، أن يتجاوز الصور الجزئية المحسوسة ليصل إلى أصولها المثالية المعقولة. وبناءً على ذلك، خلص أفلاطون إلى أن الفن الحقيقي هو الفن البصير الذي يعتمد على محاكاة مستنيرة، حيث ينبغي أن يتحلى من يمارسه بالمعرفة اللازمة لمحاكاة مثل الخير والحق والجمال. وتكمن هذه المحاكاة في الفنان ذو الثقافة الفلسفية الواسعة. وتتعلق نظريته المثالية في الفنون التشكيلية بالتعبير الصادق من خلال استخدام النسب المثالية. وبالتالي، تعتمد المحاكاة على المعرفة وترتبط بالحق الذي يحقق الجمال.

[1] بتصرف، محمد بهضوض، فلسفة الفن: أسئلة الجمالية والفن في عالم متغير، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2021، ص57-59

* الاتجاه الأرسطي: أعطى مفهوم مختلف في فكرته عن التقليد، حيث نجده قد خصه بالبعد الأخلاقي، فهو يرى أننا نعيش بالواقع لا عالم المثل، و أن تمثيل الفن للواقع يفرض إمكانية أخذ الفنون دورا هاما في الحياة الاجتماعية، انطلاقا من " ما أسماه " التطهير" (catharsis)،الذي يعني تحقيق نوع من التعادل في الجسم عن طريق التطهير والتهذيب النفسي الذي يحدث من خلال الانفعال الشديد ، الذي يحدثه الفن ويعمل على تحقيق نوع من التوازن النفسي عن طريق تعديل وتنقية الانفعالات بتفريغ الزائد منها ، وإيقاظ الساكن أو إطلاق المكبوت منها[1] ويرى أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأي موضوع حتى لو كان مؤلما ورديئا، والفن لا يحاكي الطبيعة حرفيا بل أنه يكمل ما لم تستطع الطبيعة أن تحققه فهو يحاكي إبداعها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة[2]

* الاتجاه الكانطي: نجد أنه "كانط" اتجه من فكرة اعتبار أن الفن منزه عن الغاية، وأن الحكم ومسألة الذوق تخص الوجدان والشعور، أي ما أسماه "ملكة الحكم" التي تثير صلة الشعور باللذة بمفهوم غائية الطبيعة، المقابلة لرضا المحض ومطلق الحرية، المنزه عن المصلحة في الحكم التي تنتج عن الغاية العقلية (ملكة الحكم المفكرة)، التي قد تحيلنا لحكم أخلاقي أو لمفهوم الكمال، رغم أنه هذه الملكة حاضرة في الإدراك، قائلا أنه "حين يحكم على الأشياء بموجب مفاهيم فقط فعندئذ يفقد كل تمثل للجمال" [3]وجاء هذا بعد أن كان هناك لا جدال في مسألة الذوق، ليطرح في الأساس جدلية حول شروط والمعايير تخص الحكم الجمالي الذاتي، أي الذوق الخاص للفرد وأنه من العبث البحث عن معيار كلي للجميل، رغم أنه هناك افتراض وجود حس إنساني عام .

* الاتجاه الهيجلي : قدم "هيجل" تحليله الجمالي بناءً على فلسفته عن الروح، كأحد المراحل التي تعبرها لتعي ذاتها، التي لا تهدف إلى فرض جمالية بقدر السعي لمعرفة طبيعتها

[1] سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مدخل إلى موضوع علم الجمال، الدار المصرة اللبنانية، القاهرة، ط1، 2015، ص21
[2] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 68
[3] إيمانويل كانط نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم عنا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2005، ص116

التي تنبع من حاجة الإنسان لمعرفة ذاته، وتبدعه روحه، فهي لا تبتغي التقليد، بل الحرية من أجل الكشف عن الجوهر بشكل حسي والخاص لكل عصر، بتصوير الصراع النفس الثائرة والمغتربة ضد نظام الأشياء السائدة، ويخضع هيجل تطور الأشكال الفنية نسبة إلى تغير المضمون "الذي ينتج عن تطور الحضارة التي نما فيها الفن ذاته، ولهذا فان فكرته عن سيادة فن في فترة تاريخية محددة دون غيره من الفنون يرجع إلى أن لكل مرحلة تاريخية فناً أساسياً يعبر عن هذه المرحلة، ولذلك تتحدد الأشكال الفنية بحالة المعالم العامة"[1].

* الاتجاه النيتشيوي، هو انقلاب على كانط وهيجل في ذات الوقت، بل على كل ما سبق. وهذا تأسيسًا لجمالية 'الفن المعاصر'. حيث رأى نيتشه أنه منذ من سقراط، لم تفعل الفلسفة سوى تبخيس الفن باعتباره مظهرًا أو وهمًا، لصالح ما هو حقيقي وعقلاني أو واقعي. حيث نظر نيتشه للوجود من خلال إرادة القوة في مواجهة صيرورة الوجود من خلال الفن لمعايشة المآسي، لذلك "أعطى للوجود تفسيرًا فنيًا نابعًا من صراع الوجود نفسه، معتقدًا أن الفن المأساوي الذي تبناه هو وحده الذي يمتلك النظرة الثاقبة الى العالم، إذ أن الفن يدرك حياة العالم المأساوية، والمأساوي يمثل صيغة نيتشه الأساسية لتجربة الوجود عنده.

فإننا سنجد لهذا الاتجاه أثر كبيرا على فلاسفة ما بعد الحداثة، التي اتسمت في صياغتها الفلسفية وفي اعتناقها بمصطلحات، (كالعدمية والإرادة والتراجيديا وعلاقة الفن بالمجتمع). وقد حدث ذلك بعد فشل الحداثة نتيجة للحروب العالميتين والتحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي شهدتها. حيث ابتعدت عن المراكز المرجعية التقليدية وأدت إلى دخول البشرية في عصر انهارت فيه قيم الأنساق الكبرى، لصالح قيم أخرى حيث أضحى الفن أكثر علاقة مع الواقع، واتسم بمفاهيم التحرر، العبث، التمرد، التشظي، التهكم، وجعلت الفن، او بالأحرى الجمالية تتمحور لتشمل أي شيء او لا شيء.

[1] رمضان بسطاويسي محمد غانم، فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص226

ومن جهة أخرى شهد هذا عصر تقدما في التكنولوجيات الصناعات والاستهلاك، كما ظهرت بوادر ثقافة أكثر شمولية ، ولاسيما في الولايات الامريكية المتحدة مع ظهور العولمة، "أين ظهرت في هذا الصدد "نظرية النسخ التقني أو الصناعي للمنتجات الفنية " لوالتر بنجامان Walter Benjamin التي أفقدت الفنون هالتها الجمالية ، ونظرية كليمن جرينبرغ Clement Greenberg عن الأعمال الفنية الكبرى وتراتبييها وإدراكها الجمالي، ونظرية هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg عن اللاجمالية أو اللافنية، ونظرية الموقف الجمالي عند ستورلتز Jerome Stolnitz (الأشخاص هم الذين يحددون معنى الفن)، ونظرية أرثر دانتو Arthur Danto عن "عالم الفن" التي تفيد أن المشتغلين أو المهتمون بالفن هم الذين يحددون معناه"[1].

لعله أن أبرز نظرية عبر عنها هذا العصر هي المدرسة التحليلية من خلال نيلسون جودمانNelson Goodman ، التي عدت دور الفن غير إجرائي، كما ذهب إليه أرثر دانتو، إنما هي تأويلية ومفاهيمية في أصل المقام. إذ ترجع النتاجات الفنية لما يكمن أن تثيره من أفكار، استنتاجات، تعليقات أو أسئلة، وبالتالي يصبح مفتوحا ويمكن النظر إليه من مستويات عدة، ما ينسف أي محاولة للاستحواذ على تعريف الجمالية في الفن، أمام كل المستجدات والإبداعات.

لقد ذهبت جمالية جودمان إلى أقصى حد في توسيع مجال الفن ودلالة المفاهيم المرتبطة به، ما جعل الفلسفة التحليلية تبدو عبره منسجمة تماما مع عصرها (أي مع ما أسماه هيجل بروح العصر). وهو عصر تعددت فيه أشكال الفنون وانفتحت لتشمل كل شيء، كما ذكر، الأشياء الجاهزة كما الحياة اليومية، بما جعلنا نتحدث، في النهاية، لا عن أعمال جمالية مجسدة في أعمال فنية محددة ومتفق عليها (مثل التي توجد في المتاحف)، ولكن عن جمالية فائقة التعددية، مفتوحة، عائمة وغير محددة. [2]

[1] محمد بهضوض، مرجع سابق، ط1، 2021، ص51
[2] محمد بهضوض، المرجع نفسه، ص51

ومما تقدم لعله يمكننا أن نستخلص فكرة بسيطة تكمن في أن ماهية 'الجمال' في الفن ليس تصورا مغلقا، بل إن توالد المعنى يهب من خلال ظاهرته، "فالاستطيقي أو البعد الجمالي للفن هو خاصية أو طابع ينتمي إلى العمل الفني نفسه، ويسري فيه، ويمنحه ماهيته" [1] أي أنه قد يتجاوز حالات، ويضيف أخرى، فليست هناك مجموعة خصائص تجمع وترص لا يفوت منها شائبة ليأخذ بعده الجمالي، فالعمل الفني كما ذهبت إليه كتابات وتحليلات 'هايدجر' تشير إلى أنها "هي أصله ومصدر طبيعته التي تجعله على النحو الذي يكون عليه ويبقي عليه دائما"[2]

وليس هذا إشارة أن بعده ذو تصور عمومي أو مجردا، بل هو بمقام وجود جوهر جماليته في ظاهره وباطنه فهو الملازم له، والكشف التدريجي عنه يمكن أن يحدث "بطريقة الانتشار الذي يبدأ من نقطة مركزية أو محورية، وهذه النقطة المركزية هي ما يسمى بالبعد الاستطيقي للفن. وإن أحد نواحي القصور الأساسية في النزعات المضادة لماهية الفن– أي لإمكانية التعرف على ماهية عامة له– يرجع إلى سوء فهم هذا البعد الاستطيقي واختلاطه عند أصحاب هذه النزعات بمفهوم الجمال بوجه عام[3]، كونه أن الاتجاهات الفنية المعاصرة، أضحت لا تأخذ في الحسبان مفهوم الجمال أو يمكن القول إنه معنى الجمال في الفن قد تغير.

وبما أن الجمال لا يمكن إيجاد معنى دقيق لوصف ظاهرته أو تقويضه في شكل واضح و البعد هو امتداد، يحقق بنفسه أو بغيره مقداراً أو شكلاً، نرى أن يمكن صياغة تعريفنا الإجرائي بأن "**الأبعاد الجمالية**" مديات معرفية ترتبط بالأساس النظري الجمالي (الأستطيقي) بما يعنى المثير بالإدراكات الحسية والتجليات التي تفرز عن طرق المعالجات التشكيلية التي لها علاقة وثيقة بالتعبير، هو ما يعني ويقتضي في حقيقة الأمر معالجة جملة الامتدادات التي تدخل في دائرة العمل الفني باعتباره نقطة مركزية لها مد و انتشار، وبين ما يحدثه أو ما يحققه العمل الفني بأي مثير أو أثر في المتلقي، بوصفه جماليا انطلاقا من معايير العصر الذي ينتمي إليه، عبر جمله من الاجراءات والمعالجات لها اتصال وثيقاً بموضوع الفن التشكيلي الجزائري الذي يهمنا في بحثنا.

[1] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص107
[2] سعيد توفيق، المرجع نفسه، ص75
[3] سعيد توفيق، المرجع نفسه، ص104

الفصل الأول

الفن التشكيلي الجزائري، بين النشأة والتطور

إنه مما لا شك فيه أننا اذا حاولنا أن نقدم على دراسة للأبعاد التي يحتويها الفن التشكيلي الجزائري، فانه يجب علينا أن نبدأ من جذوره ومن حيث انبثق، حيث يعتبر هذا الأخير أرضية ونقطة انطلاق مهمة وملهمة لخطوات الكثير من الفنانين فيما بعد ، إذ أن الجزائر قد عرفت على مر العصور حضارات متعددة، فيما يخص تلك التي نشأت عليها، أو تلك التي احتكت وجلبتها معها جحافل المتعاقبين عليها، منها ما اندثر ومنها ما لا يزال قائما، كآثار وممارسات الإنسان البدائي ، ومنها ما تناقلته الأجيال على مر السنين كالفن البربري ممثلا في الصناعات التقليدية والشعبية المتعددة المنتشرة في أنحاء عديدة من المناطق الجزائرية الواسعة، وصولا لفنون الحضارة الفنون الإسلامية وكذلك الظاهرة الاستشراقية.

1. الفن الجزائري القديم:

1.1 الفن البدائي:

مع ظهور الإنسان على وجه الأرض ظهرت فنون أطلق عليها 'الفن البدائي" أو 'العتيق' للدلالة على الإنتاج الإبداعي أو الجمالي للممارسات البشرية الأولى التي عاشت ما يسمى 'العصور الحجرية' و'فجر التاريخ'، فقد عبر في هذه الفترة عن ملكاته لدواعي ذات غايات سحرية ودينية أو لغايات عملية وفنية [1]. عبر الرسم والنحت والنقش على الجدران والكهوف، والزخرفة على مواد مختلفة تحتوي على نقوش جمالية ورمزية مبهرة.

وحملت هذه الممارسة الفنية في شمال إفريقيا وبالجزائر تحديدا دلالات لها تأثيرات ذات أبعاد ثقافية وجمالية مهمة، لتعتبر نقطة الانطلاق لممارستنا الفنية التشكيلية ومصدر إلهام؛ لما تحمله من معان ودلالات، فتصبح بذلك جزء من مكونات ثقافتنا في أبعادها المختلفة؛ حيث توضح أن منطقتنا الجغرافية قد شهدت ممارسة فنية ضاربة في التاريخ، لها ما تتميز به من تعبير وتقنية وأبعاد.

[1] خزعل الماجدي، فنون ما قبل التاريخ، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2017م، ص301

1.1.1 – فنون ما قبل التاريخ في الجزائر

تمت الاكتشافات الأولى لفنون العصر الحجري في البلاد على يد البعثة الاستكشافية العسكرية الفرنسية، التي جابت منطقة الجنوب الوهراني في الجزائر، وذلك في عام 1848 تحت قيادة الجنرال 'كوفينياك' (Covaignac)[1] الذي واصل أعماله الاستكشافية في منطقة الأطلس الصحراوي في السنوات الموالية. وقد تواصلت الاكتشافات بعد ذلك في منطقة الصحراء، حيث "اكتشف الباحث الألماني 'بارث' (H. Barth) رسوم منطقة التاسيلي التي اعتبرت فيما بعد متحفا في الهواء الطلق، وذلك في عام 1850، ثم توالت اكتشافات أخرى بعد ذلك؛ واستمرت أعمال المعاينة تلك في منطقة الصحراء بطرق غير منتظمة حتى سنة 1956 حيث عُيّن الباحث الفرنسي 'هـ. لوت' (H. L'Hote) على رأس بعثة علمية لدراسة الرسوم الصخرية في الصحراء الوسطى الجزائرية[2]. (أنظر ملحق صور رقم 01)

أسفرت هذه الدراسات لفنون وإبداعات العصر الحجري الحديث في الجزائر عن الكثير من مناطق الهامة من مواقع الأطلس الصحراوي بالجنوب الوهراني، والشرق القسنطيني وجنوب الوسط الجزائري، غير أن الصحراء الجزائرية احتوت على أهمها وأغناها.

إن الإنسان الجزائري الأول في العصر الحجري القديم "الباليوليت" لم يبتكر فنوناً تُذكر، على حسب ما خلفه، فقد صنع من الحجر ما يسد به حاجاته وعمد إلى التخفيف من صعوبات حياته الخشنة. وهذا الإنتاج أكسبه خبرة وزاده فطنة بحيث لم تأت أواخر هذا العهد حتى اتقن بعض الصناعات[3]، أين بدت ظهور ملامح ممارسة الفن الحقيقي والتي كانت مع العصر الحجري الأعلى "الباليوليت الأعلى" حينما ظهر الإنسان العاقل حسب ما حدده العلماء

[1] محمد الصغير غانم، مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2003م، ص149
[2] المرجع نفسه، ص 150
[3] محمد الطمّار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م، ص 16

والباحثون، وتفتحت مَلكات هذا الإنسان الميدانية الفنية/الدينية الواضحة والمتمثلة بصورة نقوش بدائية على جدران الكهوف، وظهرت الأشكال الفنية التي تعبر عن حس جمالي وديني.

أما في العصر الحجري الوسيط "الميزوليت"، تعود بعض الآثار الفنية إلى حضارة القفصية. واحدة من الأمثلة على ذلك هي نقش الأشكال الحيوانية على الألواح الحجرية من قبل القفصيين. حيث يمكن للمرء أن يتعرف بسهولة على عدة أنواع من الحيوانات والطيور من خلال هذه الأعمال الفنية، كما قام القفصيون بنحت وجوه بشرية وأعمال فنية على شطية عظم بشرية تم اكتشافها في موقع مشتة العربي. هذه الأعمال الفنية تشير إلى وجود نوع من السحر الجنائزي أو الطقوس المرتبطة بالموت والدفن[1].

كما وجدت أيضًا أدوات مزخرفة على الرغم من تواضع خاماتها وأشكالها، يمكن ملاحظة بداية تأسيس بعد وطابع جمالي مميز، مثل تلك التي ظهرت على بعض 'مخارز العظم' المصقول وكسر' بيض النعام' لتزين الكثير من الزخارف المنقوشة، بخطوط بسيطة ، وفي حين أخر تصل و" تبلغ الزخرفة درجة كبيرة من التعقيد والتركيب في بعض الحالات، مما يدعو إلى أعمال إبداعية خيالية، لاكتشاف وجه طير أو رأس أروية أو عنزة"[2]، بالإضافة إلى هذا فإنه وفي الصحراء، تظهر المرحلة الأولى والثانية من مراحل اللوحات الجزائرية وتسمى مرحلة البوبالوس ثم مرحلة الرؤوس المستديرة[3]. (أنظر ملحق صور رقم 02)

بلغت الأعمال الفنية بالعصر الحجري الحديث (النيوليت) مرحلة متقدمة، فقد مارس 'النيوليتي' الصقل، النقش، النحت والرسم بدرجة كبيرة من الإتقان، و" أظهرت الاكتشافات الأثرية التي تمت في مواقع العصر الحجري الحديث استخدام مواد جديدة غير معتادة في العصر الحجري القديم. كما لوحظ أن الصخور أصبحت منحوتة بأشكال مختلفة للزينة.[4]،

---

[1] Paul G. Bahn, The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art Cambridge, Cambridge University Press, United Kingdom ,1998, p155

[2] كلود إبراهيمي، تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر، د ط، تر، محمد البشير شنيتي، ورشيد بورييبة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 م، ص 90

[3] خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص76

[4] Les parures et bijoux algériens à travers l'histoire, Musée national du Bardo, Tlemcen capitale de la culture islamique 2011, Algérie, 2011, p 46

فمع التحول التدريجي من نمط الحياة القائم على الصيد والجمع إلى نمط الحياة القائم على الزراعة، ظهرت ابتكارات تقنية. وبالتالي، شهدت الزخرفة تطورًا ملحوظًا، حيث تم استخدام مواد خام متعددة وتقنيات تصنيع جديدة وتنويع أساليب الزخرفة نفسها.

استمرت المراحل التالية، مثل مرحلة الرعي والثيران في طاسيلي ناجر، في عرض النقوش، لتتواصل مرحلة أخرى " مع استمرار النقوش واللوحات بالطاسيلي ناجر 'مرحلة الرعي والثيران'، بظهور دمى الآلهة الأم وظهور العمارة البدائية للبيوت والعبادة والقبور، وظهور فن الفخار وظهور الرموز الأنثوية الخصيبة بوضوح شديد[1]، فبالإضافة إلى قيمتها الفنية، وفرت لنا أيضاً معلومات وفيرة عن الحيوانات القديمة التي كانت بالمنطقة وكذلك نوع واللباس والحُلي المستعملة.

في العصر الحجري النحاسي 'كالكوليت' ظهرت في النقوش الصخرية واللوحات الجدارية الحصان، وقد تطور فن النحت في هذا العصر فظهرت 'الإلهة الأم' أولاً بدينة ثم أصبحت نحيفة، وظهر 'الإله الذكر' نحيفا أيضا، أما فن الفخار فقد تطور كثيرا وأصبح الخزف شائعا، وقفزت فخاريات إلى أعلى المراحل، فقد تميزت بفنها الرفيع وعلى مستوى الرموز سادت الرموز الذكرية[2]؛ واستمرت الممارسة الفنية للعصر الحجري حتى عصر البروتولتريت وهو عصر ظهور الكتابة.

2.1.1 – التشكيل الفني بالطاسيلي ناجر

تشكل صخور ومغارات منطقة 'الطاسيلي ناجر' الواقعة بالجزائر والقريبة من الحدود الليبية، كنوز تصويرية مدهشة، أهمها وادي 'دجرات' والذي يعتبر من أهم المواقع التي يمكن الإشارة إليها بالإضافة إلى كل من منطقة 'جبارين' و 'سيفار' التي تمثل مخلفاتهم مستوى فنيا رفيعا لرسوم بشرية في مختلف الأشكال التي تصور الحياة اليومية والحيوانات وموضوعات أخرى ترجع إلى عهود ما قبل التاريخ.

[1] خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص 80
[2] خزعل الماجدي، المرجع نفسه، ص85

وإذا جئنا نحلل هذه الرسوم المكتشفة، فإننا نلاحظ فيها التنوع في الأشكال، منها الخيالية والواقعية، مثل المشاهد التي نرى فيها أشخاصًا ذوي أشكال غريبة، كما أن بعض الرسوم قمة في المحاكاة والواقعية مثل مشاهد الغزلان والزرافات والفيلة، ورسوم الأبقار التي استعمل فيها الألوان الترابية بمختلف أصنافها ودرجاتها، كما أن هذه الرسوم خير شاهد على التحول الطبيعي لهذه المنطقة التي كانت خصبة وغنية بأشجارها وأنهارها والحيوانات المختلفة التي كانت تعيش فوقها [1].

يعلق 'هنري لوط' على 'طاسيلي ناجر' قائلا: " يوجد مئات الجدران المرسومة التي تصور كائنات بشرية وحيوانية. بعضها معزول ويظهر بشكل فردي، في حين يتكون البعض الآخر من تجمعات معقدة صعبة على الفهم. ومع ذلك، في بعض المشاهد، يكون الرسم واضحًا بما فيه الكفاية للتعرف عليه، حيث يتعلق بالحياة اليومية أو الجوانب الروحية والدينية للشعوب المختلفة التي تعاقبت، مكن أن نرى رماة يصطادون وشخصيات محاربين مسلحين. بالإضافة إلى ذلك، توجد أيضًا مشاهد للرقص وتمثيلات أخرى"[2].

كما يلحظ أن هذه الرسومات التي تخص منطقة الجزائر لا تتموضع مثل تلك المكتشفة في أوروبا بأعماق الكهوف بل تتمركز غالبا على جدران المغارات الموجودة في الهواء الطلق بشكل عام، لكن أماكنها مختارة بعناية، فقد قصد مواضعها الاحتماء من المطر أو الشمس أو الرياح الرملية، متخذة أبعادا متباينة حسب الأسلوب أو المدرسة.

يأخذ الخط دورًا مهمًا في النقوش والرسوم التشكيلية للعصر الحجري، حيث يساهم في تحديد الشكل وتوضيحه في الأعمال الفنية. كما يُستخدم الخط أيضًا كطريقة لتسليط الضوء على الكتلة وتأكيدها. وبالنسبة للون، فقد لم يتم استخدامه كثيرًا في تلك الفترة والمكان، وذلك يعود لعدم اكتشافه وتوفُّره في ذلك الوقت. ومع ذلك، بعد فترة، قد استُخدم اللون في بعض

[1] سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الإبريز، وزارة الثقافة، الجزائر 2015م، ص 29
[2] Henri Lhote, The Search for the Tassili Frescoes: The Rock Paintings of the Sahara, Translated by Alan Houghton Brodrick, E.P. Dutton Publisher, New York, United States,1959, p12

الرسوم الملونة، وكان عظيما، على اعتبار أن اللون يعبر بقوته البصرية وتأثيره الإدراكي عن ثنائية القدرات التشكيلية والإبداعات الفنية المتطورة .

إن عنصر الحركة وخلق الحيوية للعمل الفني، تمكن منه فنان العصر الحجري للتعبير عن مهارته، حيث" أن المشاهد الحركية غالبًا ما تم تقديمها بشكل جيد في فنون الإنسان البدائي؛ فرغم أنه بالمقارنة بالفن المصري، يعتبر الفن الصخري الصحراوي أكثر بدائية في أسلوب الرسم، لكنه في نفس الوقت أكثر حيوية[1]. فقد تجسدت من خلال تصوير وضعيات حركية واقعية، كتلك التي تشمل المشي في مشاهد الرعي أو الهجوم في تلك المشاهد المتعلقة بالصياد المتربص بصيده شاهراً سلاحه نحوه؛ ومشاهد أخرى. (أنظر ملحق رقم 03)

أما بالنسبة لتكوين العناصر التشكيلية فإن التراكيب تتميز في أحيان كثيرة بتعقدها وتداخلها، فنجد المزج بين التركيب شائعاً في أنماط التعبير الفني وبخاصة الناتجة عن التداخل الشكلي بين إنسان وحيوان، كتلك الأعمال الساحرة لأسلوب الرؤوس المستديرة للكائنات الغريبة التي تحتويها، وما يستدعي الإشارة إليه أن " رسومات لوحات فنان العصر الحجري كانت على مساحة غير محددة، وبمساحات متفاوتة تفاوتاً كبيراً، وانشغل بالشكل الذي يرسمه كتكوين رئيسي لعمله"[2].

هناك نوع من التقليد في موضوعات تلك النتاجات الفنية الحجرية، إذ يجد المشاهد في "مناطق بعيدة عن بعضها البعض رسومات مختلفة جدًا في أسلوب تمثيلها عند مدخل الكهوف أو الملاجئ، غير أن موضوعاتها متشابهة إلى حد ما لاسيّما: الاحتفالات، التعويذات، مشاهد الصيد، وتمثيلات لحيوانات برية، الحياة اليومية والتي غالبا ما تكون معالجة بطريقة سردية وحيوية في كل مكان تقريبًا"[3]، وهو ما يوضح مدى البعد الجمالي في ذلك العصر وتؤكد أن الرسوم هي نتيجة لخبرة فنية مكتسبة، أي نوع من التقليد محافظ عليه بثبات كموروث معرفي، لكنه متطور في شكل بطيء حسب الظروف التي وجدت من أجله.

[1] DAVID S. WHITLEY, Handbook of Rock Art Research, Altamira Press, New York, USA, 2001, p 608

[2] أحمد إبراهيم أحمد، فنون العصر الحجري، كتاب العربية 22، ط1، الرياض، السعودية، 2011، ص114

[3] Jean-Dominique Lajoux, Merveilles du Tassili n'Ajjer, Éditions du Chêne, Paris, France, 1962, p15

هذا وذكر الدكتور 'أحمد إبراهيم أحمد' أنه هناك لمسة واقعية التعبير عند فنان العصر الحجري في رسم الحيوان في الوضع الجانبي (profile)، كانت بارزة، والذي يعتبرها كثير من النقاد أفضل طريقة لرسم الكائن كاملا؛ حيث يستطيع الفنان إظهار وتوضيح الحدود الخارجية للكائن، وتفاصيل أعضائه الخارجية بوضوح[1]، غير أنه لم يستهدف الفنان محاكاة الطبيعة من خلال العملية الفنية، بل استهدف التعبير عن كينونة الموضوع (الحيوان)، لذلك نرى مبالغة الفنان في تكبير أو تصغير أحجام الحيوان أو أعضاء معينة منه، حيث تؤكد هاتان القيمتان (التكبير أو التصغير)، قدرة فنان العصر الحجري على محاكاة الطبيعة من خلال ملاحظات أو معلومات أو أفكار، وتحويل كل ذلك إلى معادل فني مبتكر وجديد، تعبر عن وعي هذا الإنسان الأول بتميزه وإنسانيته"[2].

كذلك يُلاحظ أيضًا بجانب التنوع في الأسلوب والموضوع، الرمزية في فنون إنسان العصر الحجري، حيث لاحظ الباحثون أن بالإضافة إلى الرسوم التي تصوّر الأشياء الواقعية، هناك العديد من الرسوم ذات الأشكال المجردة والرمزية، والتي تم فهم وتمييز جزء من معانيها. ونظل بعضها غامضة وصعبة في فك أسرارها المحملة.

كما أن التنوع في التعبير تجلى أيضا من خلال تقنيات تشكيلية مختلفة، مثل النحت والحفر والنقش والصقل، وحتى الرسم البسيط في الأعمال التخطيطية والتصويرية وفي استخدام الألوان، وحتى اللون الذي تمكن من بلوغ درجة عالية من إتقان استعماله، وهو ما يدل على وعي الفنان بقدراته التشكيلية ودورها الحيوي في العمل الفني.

2.1 الفن البربري:

يرجع الفن البربري ويرتبط بالشعوب البربرية، والتي قدمت عدة فرضيات حول أصولهم التاريخية، حيث تشير بعض الدراسات إلى أن الحركات السكانية الرئيسية قد حدثت في نهاية العصر 'الباليوليتي' وخلال 'النيوليتي'. أثناء المرحلة القفصية، أين جاء أناس من جنس

[1] أحمد إبراهيم أحمد، مرجع السابق، ص 111
[2] أحمد إبراهيم أحمد، المرجع نفسه، ص111

متوسطي إفريقيا الشمالية من الشرق، والتحق بهم رعاة صحراويون، الذين جاءوا من أعالي النيل، وكانت هناك أيضا أقلية من السود.

وتشير دراسات إلى خلاف ذلك، فالمؤرخ "محفوظ قداش" يعتبر أصل البربر في الجزائر يعود إلى إنسان 'مشتى العربي' (موقع قرب شلغوم العيد الذي يعود إلى الحضارة الابيرومغربية في شمال إفريقيا) الذين سبقوا المتوسطين. ومن المؤكد أن التحامات وامتزاجات عرقية قد أثرت في سكان البربر خلال الأزمنة البوليتية والتاريخية.[1]

ويرى العديد من المؤرخون كما أورده "محمد الطمار" أنه أصلها من القبائل التي وردت من الشرق في القرن الثلاثين "أبناء أمازيغ بن كنعان بن حام بن نوح"، وهاجر بعدهم أقوام متعددة في أوقات مختلفة منها قبائل فلسطينية فرت أمام 'يوشع'، ومنها عرب 'يمانيون' جاءوا مع 'افريقش' أحد ملوك اليمن، فكان منهم قبيلتا 'كتامة' و'صنهاجة' على قول 'الطبري' وغيره من النسابين، إلا أن أقوال المؤرخين متضاربة في شأن أصل سكان هذه البلاد[2].

ومنه نستخلص أن إشكال أصل البربر لازال مطروحاً نتيجة النظريات والفرضيات القائمة على النزوح والهجرة والنفي والتهجير بهدف نفي الأصالة عنهم، من فوق أرضهم، باختلاف الإيديولوجيات وتمرير فكرة الاستيطان الاستعمارية.

لقد تم تصنيف الشعوب التي استوطنت الجزائر عند المؤرخين إلى ثلاثة أصناف، " فمن بين القبائل التي عمرت الجزائر وامتزجت بأبنائها الأولين، هو المتفرع' عن ثلاثة شعوب عظيمة صنهاجة وكتامة وزناتة[3]، أطلق عليه اسم " البربر". وقد ترقت حياة هؤلاء البربر كثيراً بالنسبة إلى العهود الحجرية. ولكنها كانت لا تزال مع ذلك بسيطة حتى يتصلون بشعوب أخرى متحضرة تساعدهم على هذا التطوير، وهذه الترقية امتدت في الألفية الأخيرة من العصر الحجري الحديث أين تشكلت فنون الإنسان البربري وبرزت عندما بدأ تاريخ الحضارات بالكتابة.

[1] محفوظ قداش، الجزائر في العصور القديمة، تر صالح عباد، المؤسسة الوطنية للكتاب الطبعة، الجزائر، 1993م، ص30
[2] محمد الطمّار، مرجع سابق، ص 31
[3] محمد الطمّار، مرجع فسه، ص 32

1.2.1 – الفن البربري الجزائري:

يعرف 'نور الدين حموش 'الفن البربري' على أنه " أحد أشكال الفنون المجردة، فن قديم وبدائي مارسه البربر الريفيون، يتميز على وجه الخصوص بالزخرفة، ويحمل غريزةً قويةً للتوارث عبر الأجيال والحفاظ على تقاليده وخصوصياته بإخلاص، وهذا ما يتأكد بشكل خاص في كل أنواع الفنون التقليدية التي كرست النساء أنفسهن له، ففي المجتمع الأمازيغي المرأة هي الوصي على تقاليد الأجداد والمعتقدات الشعبية والطقوس الدينية السحرية وما إلى ذلك"[1]

فإن الفن البربري في شمال إفريقيا بالمنطقة المغاربية يشترك في ثبات رموزه التعبيرية من خلال توارثها عبر الأجيال، فهناك استمرارية ملحوظة في التعبير الرمزي لهذه الشعوب منذ ظهوره أي حوالي ثمانية آلاف سنة، ليتم نقله بكل نقاءه.

عبر البربر عن ذوقهم الفني في الرسوم الصخرية وفي زخرفة الفخار وبيض النعام، وفي صناعة الحلي ونسيج الزرابي وفي السيراميك. لقد ارتبط الفن البربري بالزخرفة الهندسية على الخصوص التي وجدت في محطات ما قبل التاريخ لبقايا عقود من الأصداف، ووجدت في مقابر حلي من الحديد والنحاس والبرونز[2].

وتميزت ملامح الفن البربري برؤية توحيدية لكنها متنوعة في نفس الوقت، لقد استلهمت من الطبيعة، و" تم تقديمها برمزية وبتكرار وتصميمياً، وبالميل لتشويه الأشكال الطبيعية بغرض التأكيد على مزايا معينة، تؤدي إلى الاستخدام المتكرر للأشكال الهندسية؛ فالمثلثات والمعينات والمربعات والأشكال المتعرجة تظهر كثيراً في المنسوجات وأشغال الخشب والفخار وفي الغالب تعطى النماذج الهندسية أسماء توحي بالعلاقة المرئية المدركة "[3]بين النموذج وأصل ما.

يمكننا الوصول إلى معاني الفن البربري الأمازيغي من خلال إلقاء نظرة إلى الزخارف المنقوشة، المنحوتة أو المنسوجة أو المرسومة على مختلف المنجزات والديكورات الريفية،

---

[1] Noureddine Hamouche, Hanifa Hanchi, paroles de symboles, Imprimerie des assurances, 2007 ,p 116

[2] محفوظ قداش، مرجع سابق، ص32

[3] ريبكا جويل، الزخارف والرسوم الإفريقية، ترجمة، جبور سمعان، منشورات قسم الصحافة في للمتحف البريطاني، دار قابس، 1998، ص 6

وخاصة جدران المساكن التي يجب عدم اختزالها في مجرد زينة، هذه الزخارف هي بالتأكيد أكثر بكثير من مجرد زخرفة جمالية، هي تحمل معانٍ أعمق بكثير. من الضروري أن نأخذ في الاعتبار معانيها ضمن سياق المجتمع الذي صنعها واستخدمها[1].

وأما عن ألوان فقد استخدموا ثلاثة ألوان، الأزرق الداكن، والأخضر والأصفر الذي يختلف من أوشر إلى الليموني، ويشير الباحث 'علي محمود الجندي' بأن "البربر ورثوا عن 'الفينيقيين' الصباغة التي اشتهروا بها بعد أن أقاموا لهم هناك مراكز أهمها قرطاجة، فلهذا انتشرت الألوان بين الأقمشة لدى البربر، ف 'ابن حوقل' يذكر عن أهل إفريقيا أنهم كانوا معرفون بحمرة ثيابهم، وخضع الملبس عندهم للعوامل المناخية كما أثرت فيه عوامل أخرى كالعادات والتقاليد واتصالات القبائل ببعضها"[2].

كما أنهم تميزوا "بالزخارف المرسومة في المنسوجات البربرية والوشم على ظاهر اليد وفي الوجه والساق، وما هي الا أثار من الفن البربري العتيق الذي يجانس في أشكاله الفن اليوناني والمصري وغيره، فيتجلى لنا من هذا كله أن الثقافة أخذت تشيع وتتوطد أركانها في الوسط الجزائري، وتشتد وتقوى باتصالها بشعب عريق في الحضارة كالفينيقيون[3].

ونخلص إلى القول إنه رغم مرور الفن البربري الأمازيغي البدائي بمراحل متعددة، وتطوره عبر العصور والأزمنة وتغير الأمكنة وتبدل العقليات. ظل منذ البداية حتى أيامنا هذه يحافظ على نفس الروح ونفس الخاصية التي تميزه عن غيره من الفنون البدائية، حتى أصبح بمثابة هوية خاصة وأساس ثابت لا يتغير، يمكن اعتماده والبناء عليه لاستنباط أساليب فنية حديثة[4].

وبالإضافة إلى الجوانب التشكيلية للفن البربري، نلاحظ أن الفن البربري يتميز أيضًا بارتباط وثيق بما يمكن أن نسميه "المقدس". يتجلى هذا الارتباط في الطقوس بأشكالها المختلفة ويصل إلى التجسيد في الرسومات الموجودة في مختلف المناطق التي يعيشون فيها، بما في

[1] Salima Naji, Art et architectures berbères du Maroc, La Croisée des chemins, 2èm Ed, Casablanca Maroc, 2008, p 23

[2] علي محمود عبد اللطيف الجندي، البربر في إفريقية في العصر الأموي(660م-751م)، رسالة ماجستير، قسم التاريخ والحضارة، جامعة الأزهر، ص 171

[3] محمد الطمّار، مرجع سابق، ص 35

[4] سوسن مراد حمدان، مرجع سابق، ص 28

ذلك الجسد نفسه بصورة جمالية.، " فإن الأبعاد التي لامست مفهوم المقدس بين البربر كانت ذات بُعد مرتبط بالفن"[1]، وهذا يفسر استخدام القبائل البربرية العديد من القطع المصنوعة والمزينة بزخارف ترتبط بـ "العلامات" المميزة، التي تتعلق بالممارسات الطقسية والتي تلعب دورًا وقائيًا أو سحريًا في الحلي وغيرها من الأشياء التي تؤثر في الحياة اليومية.

2.2.1 – عناصر التشكيل في الفن البربري:

من خلال ملاحظتنا لإشكال التعبير البربري يمكن تبين بعض العناصر في مدخلاته التشكيلية التي استعملها من أجل غايات مختلفة بدأ من الجمالية الوظيفية إلى الجمالية الفنية، وصولا إلى الطقوسية، فرغم أنه من غير الممكن تحديد نقطة البداية للفن البربري المتنوع الغزير، إلا أنه لا يمكننا تجاوز فنون العصر الحجري وخاصة تلك المرتبطة بفن الرسم والنقش البدائي واعتبارها الشكل البدائي الأول لمصدر الفن البربري ، فانطلاقا من المواضيع المرسومة، وهي غالبا رسوم تتناول البشر والحيوانات والأشجار والنباتات في السابق مقتصرة على خامات معينة تقليدية ،أصبحت تنتقى من طرف الصانع ليطوعها بما يتفق مع فكرة ذات جمالية مغايرة، مما ادى لذوبان الفوارق بين مختلف المصادر، التي كانت محكومة بالخضوع للشكل التصويري وأصبحت في حالة تطور شيئاً فشيئا، فبدا أنيقا رشيقا واختزل الكثير من التفاصيل حتى أصبح النمط الذي يميز الفن البربري الأمازيغي البدائي، هو النمط الهندسي الذي يختصر ويختزل الشكل التصويري في خطوط هندسية بسيطة[2]

فالفن البربري الذي يمُنح جماله من بساطته الظاهرة و طريقته التعبيرية، شهد المرور بمراحل أوصلته إلى التمييز ، ففي البداية رسم البربر الناس كما يرونهم ، مما يعني أن هذا الأسلوب كان رسمًا خالصًا ، ثم أصبح الرمز الذي اتخذ بعده الشكل البشري شكلاً تخطيطيًا، ليتم الاستمرار في نوع من الاختصارات والرمزية بشكل لم ينم أو يشير إلى الفقر في التعبير الفني بل لغاية ذات قصد، في تلك الحقبة خاصة وأنه لم تكن هناك دراية بالكتابة والخط التي

[1] Salima Naji, op.cit.188

[2] سوسن مراد حمدان، مرجع سابق، ص 54

تفرض أنه كانت لتسهيل التواصل فتم إعطاء الفن البدائي مهام رمزية، يلحظ من خلالها وجود تشابه مع الكتابة البربرية .

يرى كثير من المؤرخين وعلماء عصور ما قبل التاريخ، أن الرسومات والنقوش البدائية هي المحاولات الأولى لعملية الكتابة، يقول Jean–Bernard Moreau " امتلك سكان شمال إفريقيا بالفعل نظام كتابة بتاسيلي، قد استلهمت هذه الأبجدية من "الأيديوغرامات" (ideograms)، وهي رموز كتابة بدائية شائعة في العصر الحجري الحديث في منطقة البحر الأبيض المتوسط. ، و ويُلاحَظ إنّ نماذج الكتابة الرمزية في الفن البربري التقليدي في منطقة القبائل المعروفة بالمعاتقة (بلدية بتيزي وزو) ، تمتلك أصولًا مشتركة مع تلك الموجودة بتاسيلي "[1] . (أنظر ملحق صور رقم 04)

وهذا يشير إلى أن العناصر الرمزية المستخدمة في الزخارف البربرية، مثل تلك الموجودة في "المعاتقة"، تشابه بشكل كبير الكتابات القديمة. ومن هنا، يمكن افتراض أن الصورة الأولية للكتابة (الأيديوغرامات) في طاسيلي والتي كانت تستخدم في العصر الحجري الحديث في منطقة البحر الأبيض المتوسط، قد استُعارها البربر وتحولت إلى حروف.

فالدراسات والاكتشافات في شمال إفريقيا تشير إلى أن البربر قد عرفوا " لغة مشتقة من الليبية وقريبة من المصرية وتفرعت إلى لهجات أهمها الزناتية والصنهاجية، مختلفة بعضها عن بعض في بعض مظاهرها. ويطلق على هذه اللغة اسم "تمازيغت" أي لغة الأمازيغ وهم البربر[2]، والذين أطلق على نمط كتابتهم 'التيفيناغ' (Tifinagh). (أنظر ملحق الصور رقم 05) فالمؤرخون والباحثون اختلفت آراؤهم ومرجعياتهم في أصل 'التيفيناغ'، حيث وقف بعضهم حائرا ومبهورا أمام التشابه الموجود بين بعض حروف هذا الخط والحروف الهيروغليفية والإغريقية والعربية واللاتينية والعبرية وغيرها، وحتى في القارة الأمريكية وعند (المايا) على

[1] Jean-Bernard Moreau, Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, Alger, SNED, 1976, p. 10
[2] محمد الطمّار، مرجع سابق، ص 33

الخصوص ولاسيما فيما يتعلق بكتاباتهم للأعداد. واعتبر الباحث "سيدي حيدة" في مؤلفه الأبجدية 'التيفيناغ' وليدة من أقدم أبجدية عرفتها البشرية، ومنها اشتقت خطوط كتابتها[1]

تشير النظريات الحالية المتداولة عند اللغويين وأخصائي اللغات حول تأسس والتطور واتخاذ 'التيفيناغ' أشكالها الحالية بأنه " كانت للبربر خط وحروف هجائية كما كانت لهم لغة، ولما خالطوا الفينيقيين تأثروا بلغتهم ومالوا إلى خطهم، حتى صاروا بقرطة لا يتكلمون بغير الفينيقية، وأصبحت هي اللغة الرسمية بدواوين الحكومة على عهد 'مسينيسا' ومن بعده من الملوك، وظهر ذلك على نقودهم الدولية التي عاشت بعيش دولتهم إلى أواسط القرن الأول للميلاد، "[2]. فإنه قد تم العثور على كتابات بهذه اللغة بضواحي الشرق القسنطيني يرجح تاريخها إلى هذه الفترة.

فهناك العديد من النقوش التي تعطينا معلومات عن هذه اللغة القديمة التي تحدث وخط بها أسلافنا، حيث "كتبت بالنصب التذكارية والنقوش الجنائزية المنقوشة على الأحجار، وهي مكتوبة في أحيان كثيرة في أسطر عمودية تقرأ من أسفل إلى أعلى. فبعض النقوش مزدوجة، إما مصحوبة بنص لاتيني وإما بنص "بونيقي". وهي النصوص المزدوجة التي سمحت للعلماء دراسة لغتها وأبجدياتها"[3]. فقد عرف خط التفيناغ الذي يعد أحد أشكال الكتابة التي يعود تاريخها إلى القدم، استمرارية رغم أنها لم تكن تكتب إلا نادرا، نظرا لتوارثها عبر الأجيال.

كان لدور الفنون كذلك سر في المحافظة على جوهر وجودها، فالكتابة البربرية تعد من المنابع التي ارتكز عليها التشكيل في الفن البربري منذ القدم، نسبة لما يتميز به من معانيه وتنوع في صيغ عناصر وحداته الشكلية، استثمرت كتعبيرات جمالية بمختلف أدوات الفنون الشعبية البربرية، وصولاً إلى إدراجها واستخدامها بالتشكيل الفني الحديث والمعاصر.

[1] Image, mémoire, histoire. Les représentations iconographiques an Algérie et au Maghreb, Collectifs, CRASC, Algérie,2007, p 9

[2] مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر ،1986م، ص 166

[3] محفوظ قداش، مرجع سابق ص32

وبالإضافة لاستعمال الفنان البربري الكتابة كعنصر جمالي، أبدع في إنجازاته أشكالا الزخرفية، بعد أن أفسح المجال لمخيلته وذوقه، اللذان ساقاه نحو تصوير أشكال مشبعة بالجمال في انجازاته، "فالزخرفة والتزيين هما السمتان البارزتان في أداء الفنون البربرية، ويتجلى ذلك توظيفهما بكل شيء كان يحيط بهم، فقد زخرفوا البيوت والدور، الأواني والفخاريات، حتى أنهم زينوا أجسادهم بالرسوم والأوشام التي تحمل رموزا ومعاني البربرية، كزينة الوجه واليدين "[1].

فقد بلغت الصياغة الزخرفية درجات متطورة مع الفنان البربري، بتشكيلات انجزت بدرجة فائقة من التفنن والدقة لم تنبع من عدم، بل هي نتاج تطور وتوارث عبر الأجيال تنقلت على مختلف نتاجات، كتلك التي وجدت على جدران المنازل والأقمشة والحلي والفخار والأباريق، حيث اكتست عناصر زخرفية يعود تأليفها لتعابير أخذت شكل المثلث، المربع، الدائرة، المعين وغيرها.

عند محاولة تفسيرها، نجده أنه قد استسقاها من عوالم مختلفة، "فتشيرُ الأشكال التي ترسم بغرض زخرفة الأواني والمنسوجاتَ والاثاث وغيره من أعمال فنية لدى الإنسان البربري إلى قدرته على تكييف كل ما يوجد حوله من ظواهر، سواء كانت تتعلق بالمناظر الطبيعية والبيئة المادية المحيطة أو ما يتعلق بالحكايات والأساطير والأخيلة، بل حتى ما يتعلق بالتاريخ وخصوصاً الاحتكاك والتأثر بالحضارات الأخرى"[2]

3.2.1 – أنواع الفن البربري وتمظهراته الجمالية:

لا شك أن الفنون الشعبية التقليدية الجزائرية تعد أفضل وسيلة للحفاظ على الفن البربري في المنطقة المغاربية، خاصة في مجالات مثل الحلي والمجوهرات، الفخار، السجاد والنسيج، وتصاميم البيوت والوشم التقليدي، التي تحتوي على رموز فنية مشتقة من الفن البربري.

[1] بتصرف، سوسن مراد حمدان، مرجع سابق، ص 33

[2] غادة مجدي محمد شافعى، الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي، بحوث في التربية الفنية والفنون، المجلد 21، العدد 02، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر 2021، ص 126

وبالتالي، لا يوجد مرجع أثري أفضل من هذه الحرف اليدوية الريفية والممارسات الشعبية لفهم واستكشاف كيف تجسدت أشكال الفن البربري وما يمثله.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا السياق يشمل مجموعة متنوعة من التقنيات والمواد، ويعكس تاريخًا طويلًا ومتعدد الأبعاد لعملية تنامت على مر العصور في أجزاء مختلفة من الأراضي الجزائرية الواسعة.

– الحلي والمجوهرات : اهتدت الشعوب البربرية لتزيين أجسامها من خلال الحلي ومجوهرات بدائية بمهارة في هندستها وزخرفتها معبرة عن ذائقته الجمالية منذ الأزمنة القديمة، تمثلت في " القطع المصنوعة من قشر بيض النعام والأكواب والأقراط المنقوشة في الحجر المصقول، والنقوش المكتشفة في الأماكن الأثرية في التراب الجزائري، والتي تعود إلى عصر ما قبل التاريخ، أين تم العثور على أقراط للأذنين وأباريم ضخمة لتشبيك الثياب وخلاخل من البرونز المحكمة الصنع، والتي كانت ترتديها النساء في العصر الليبي البربري في مقبرة " بني مسوس " ومقبرة " تديس " و " قسطل " بشرق البلاد، "[1]، أين عثر عليها لتكون شاهدة على أن الإنسان الجزائري في العهود القديمة تمتع بمهارات فكرية وبراعة مهنية وأداء احترافي في تجميل محيطه وتزيين جسمه.

بالإضافة إلى ذلك فإن " المجوهرات القبائلية تقليد من الأسلاف وكل النساء القبائليات ترتدين مجوهراتهن بفخر واعتزز وتعتبرها رمزا حقيقيا للهوية، أما الأشكال والألوان لهذه المجوهرات، فلها أسلوب فريد وخاص بالمنطقة، فتختلف المجوهرات القبائلية باللون والشكل عن تلك الشاوية والطوارقية، وهناك مناطق أخرى في الجزائر مشهورة بنوعية وجمال مجوهراتها"[2].

تمارس صناعة الحلي والمجوهرات في القبائل البربرية بشكل عام من قبل الرجال، و" لا يصنع صائغا المجوهرات الأمازيغية الحلي للنساء فحسب، ل يقومون أيضًا بتزيين شفرات

[1] سوسن مراد حمدان، مرجع سابق، ص 39
[2] سوسن مراد حمدان، المرجع نفسه، ص 40

الخناجر والسيوف والغمدات والأسلحة، باستخدام نفس التقنيات والتصاميم المستخدمة في صناعة المجوهرات. وحتى عندما يتعلق الأمر بالبنادق الحديثة التصنيع الأوروبي، يضيف البربر في كثير من الأحيان أجزاء فضية أو نحاسية عليها، ويقوم بنقشها وتزيينها بواسطة العاج أو الأحجار الكريمة. وتتميز هذه الحلي بصناعتها من الفضة بشكل شائع، وتحمل زخارفًا متقنة، وتُزيَّن بقطع المرجان ويتم طلاؤها بألوان مثل الأخضر والصفر بشكل شائع. وتشمل هذه القطع الفنية الرائعة أساور الذراع والكاحل، والخواتم، والقلائد، والدبابيس، وغيرها"[1] كما هو معروف، جواهر القبائل ليست فقط قطعًا جمالية، بل لها أيضًا دلالات واستخدامات أخرى، بما في ذلك دورها في الحماية والشفاء، على سبيل المثال " يُعزى إلى العنصر الزخرفي الذي يشبه شكل اليد قوى سحرية قوية، ويستخدم هذا الشكل ليس فقط في المجوهرات ولكن أيضًا في تصاميم الزخارف الأخرى، ويتم رسمه أيضًا على أبواب وجدران المنازل لصد الشر".[2](أنظر ملحق صور رقم06)

– الفخار: تعامل الأمازيغ مع الفخار واحتلوا ريادة صناعته على مر التاريخ، مما جعلهم أيقونة الجودة والنوعية، حتى أصبحت اليوم نوعاً من التراث الثمين، ورمزاً من رموز الأصالة والتاريخ، وكانت كل قطعة تستعمل للاحتياجات المنزلية ووظيفة معينة، إلا أن التشكيل الفني فإنه يأخذ كعادته البساطة والنمطية وتأخذ الفخاريات رسوماتها وأشكالها من تقاليد الأسلاف، إذ تجهز وتنظم حسب ذوقها وأهوائها"[3]، مستعملين في ذلك صلصال الأرض المحلية، ويتم تزينها بالفرشاة مصنوعة من خصلات شعر الماعز. (أنظر ملحق صور رقم 07)

– النسيج والسجاد: رغم عصرنة النسيج والسجاد الجزائري، إلا أننا نلاحظ في اللمسات العصرية حضور الطراز القديم في هاته الحرفة التقليدية، إذ "لم تتوان أيدي الشعوب البربرية عن حياكة ونسج الخيوط المستحضرة من الصوف والوبر والشعر في تصنيف فني رائع

[1] Noureddine Hamouche, Hanifa Hanchi, opcit, p 117

[2] Jeanne d' Ucel, Berber Art - An Introduction, University of Oklahoma Press, Oklahoma, U.S.A, 1932, p145 et p 149

[3] سوسن مراد حمدان، مرجع سابق، ص 34

ومستهجن، فكانت روائع السجاد والزرابي في رمزية، تحكي قدرة هذا الشعب وباعه الطويل في تحضير هذا الإنتاج"[1]، وكما في صناعة الفخار والفنون الأخرى يتبع نفس تقاليد نمط الفن البربري الهندسي باستخدام الخطوط والصلبان والمستطيلات والمثلثات، وغالبًا ما يكون ذلك مرفق على الحدود بأسنان المنشار والنقاط وما إلى ذلك كإطار للتصميم، أما الألوان فهي بسيطة تتكون من اللون الأسود، الأبيض، الأزرق نيلي، الأصفر ،الأحمر كرميس ،أخضر، بني في عدة صبغات، وعادة ما تكون قريبة من الأحمر، وعادة ما يهيمن ويسود لون واحد في هذه البسط البدائية، فنجد الأزرق في سجاد "جبل عمور" مع تباين قوي باللون الأحمر، والأبيض يقابله بشكل غالب اللون الأزرق في منطقة القبائل. (أنظر ملحق صور 08)

هناك نوع آخر عادة ما يتم صنعه من طرف النساء في التقاليد البربرية هو التطريز على الجلد والذي انتشر بشكل واضح ووصل إلى مرحلة مثيرة للاهتمام بين الطوارق، من خلال صناعة سروج، انتقالا إلى الحقائب والأحذية، ويتم هذا التطريز من خلال زخرفة عبر الرسم والنقش والحفر على جلد الناعم بتصميمات هندسية، تعود للتقاليد البربرية وباستعمال ألوان قليلة لا تتعدى الأحمر، الأسود، الأبيض، الأخضر.

– البيوت: منازل القبائل تتبع نمطًا تقليديًا محليًا يُعرف بـ"أخام" (Akham) ، مما يجعلها موحدة في البنية الداخلية والخارجية، التي غالبا ما تحتوي على زخارف متشابهة، من إنجاز و اختصاص النساء القبائليات المهتمات بشكل كبير بالزخرفة واستعمال الألوان المتلألئة، فيغطى المنزل بالجبس من الداخل، و بمجرد الانتهاء من التبييض، تبدأ أعمال التزين، فترسم المرأة أشكالاً وعلامات هندسية باللونين الأحمر والأسود على الخلفية بيضاء، عبر فراشي محلية الصنع من خصلات شعر الخيل أو من شعر الماعز، كما يزين المنزل من خارجه بزخرفة مختلفة عن تلك المستعملة في الحيز الداخلي لمعاني ترتبط بالطقوس السحرية وحماية.

[1] سوسن مراد حمدان، المرجع نفسه، ص 30

وتتحدث Germaine Laoust-Chantréaux التي عاشت في منطقة القبائل لفترة طويلة في ثلاثينيات القرن الماضي، واصفة المنازل القبائلية على أنه مجال عائلي و مقدس، وقد سردت عددًا من الطقوس وربطتها بالزخارف والرموز التي تزين حدود المنازل، حيث تقول "العتبة ليست المكان الوحيد في المنزل الذي يتمتع بطابع سحري، فالبيت عندهم ليس مجرد مأوى، إنه بمثابة معبد، فالدين جزء لا يتجزأ من حياتهم وله تشابه مع العبادة في العصور القديمة، تلك العبادة الموجهة إلى الأرواح التي تسكن داخل مجمع المنزل وعند عتبة الباب، وتُعتبر الأرواح حراسًا يتم التضرع لهم باستمرار لطلب الحماية[1].

– الوشم: هو أحد الطقوس الموجودة منذ قرون في شمال إفريقيا، فالوشم عند البربر يرمز إلى ثقافة متجذرة يبلغ عمرها آلاف السنين، فهو قبل كل شيء طريقة لتجميل دائم للجسد، وهو أيضًا علامة على الانتماء إلى أي قبيلة معينة، أو مجموعة اجتماعية، ويمكن أن يكون أيضًا وسيلة للتعبير عن الألم أو الشعور، ويعتبر طقس الوشم بمثابة وسيلة لمعالجة بعض أنواع الصداع وغيرها من الأمراض، وأيضًا وسيلة حماية كالوقاية ببساطة من العين الشريرة[2].

كخلاصة على إثر ما تقدم حول الفن البربري نرى أن جماليته لم تأتي من الفراغ، وإنما هو حصيلة أسس فنية تشكلت عبر أزمنة تعود لما قبل التاريخ، لتتشكل وتتمثل في نتاجات فنية فريدة قد حكت ممارسات هذا الشعب ونمط حياته، وعكست مختلف المعاني والقيم التي رسخ لها فكره، و ليس من المستغرب أن يلجأ الفنان الجزائري فيما بعد، إلى هذا التراث التاريخي للاستفادة من جماليته، خاصة وأن هذا الإرث اتسم بالمرونة وإمكانية التكيف مع الفن التشكيلي الحديث بمدارسه وحتى المعاصر، ولما له من دور في إعطاء الفن التشكيلي الجزائري جذوره الأصلية والعميقة، مما يجعله فنًا يعبر عن هوية ثابتة ومتميزة، بالشراكة مع الفن الإسلامي الذي ظهر بعد، وهو الشيء الذي يدفعنا لمحاولة فهم جمالياته بالجزائر.

[1] Salima Naji, op.cit., p30
[2] Noureddine Hamouche, Hanifa Hanchi, opcit ,p 122

2. الفنون الإسلامية في الجزائر:

لقد عرفت الجزائر في فترات متلاحقة من التاريخ الإسلامي، تطورا بالفنون، وقدمت روائعًا أثرية اتسمت بأنماط مبتكرة وأساليب مميزة عن قرنائها من دول الإسلام المختلفة، وهذا يدل " على أن هناك من أسهم في تكوين ذلك الإرث الحضاري بالجزائر، وعملوا على ترقيته بمختلف الأساليب، سواء كان ذلك على أيدى الولاة الذين استعملوا نفوذهم السياسي بتقديم الأموال، أو استخدام الصناع المهرة والفنانين، حتى ولو عن طريق استقدامهم من بلدان أخرى، والذين – حسب ما بدا – لم يدّخروا أي جهد من أجل تطوير الجوانب العمرانية، وترقية الزخارف المعمارية، وتنمية مواهب الفنانين الناشئين[1]. وهو الشيء الذي جعل الحضارة العربية الإسلامية بالجزائر تورث أشكال فنية كثيرة ترجع لها، كفنون العمارة والزخرفة والخط وفن التصوير، لتصبح تعتبر من أهم المصادر الملهمة للفن التشكيلي الجزائري.

1.2 فنون العمارة الإسلامية:

يُعزى بداية عمائر الفنون الإسلامية في الجزائر، بشكل عام، إلى التأثير الوثيق لمنهج التفكير والطراز الفني للخلافة الأموية والخلافة العباسية، التي لم تكن هذه معالم شخصيتها قد تحددت بصفة جيدة، فقد كانت مزيجًا في أول الأمر من المؤثرات الساسانية في العراق والهلنستية البيزنطية في الشام ومصر، وهذه المؤثرات الأخيرة قريبة من الناحية الجغرافية للتقاليد الفنية المحلية، وعلى ضوء ذلك تسربت تقاليدها للفن الإسلامي في رحلة نشأته ، وامتزجت تلك التقاليد والمؤثرات جميعها في الفن والزخرفة والتي حملها أهل المشرق الذين وفدوا إلى بلاد المغرب"[2].

ويمكن أن نشير في هذا صدد بمدى ما وصلت إليه الدولة الرستمية وبالتحديد مدينة "سدراته"، وما شيده بني حماد من مباني فنية مبهرة، لاتزال بعض آثارهم شامخة مثل 'قلعة بني حماد' تبين بوضوح مدى ما وصلت إليه طرز الفن الاسلامي في عهدهم، كما يمكن أن

[1] محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمارة والفنون الاسلامية في الجزائر، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 2002، ص 5
[2] لجلط محمد، الفنون الزخرفية بالمغرب الأوسط في العصر الحمادي - دراسة أثرية فنية جمالية، رسالة ماجستير، قسم الأثار الإسلامية، معهد الأثار، جامعة الجزائر، 2008م، ص 70

نشير إلى 'قصر عشير' الذي بناه 'الزيريون' متأثرة ثقافيًا بالحواضر 'الفاطمية'. حيث خطى الفن خطوة متقدمة في عصر هؤلاء قبل تواجد 'المرابطين' بالأندلس.

ففي عهد المرابطين والموحدين بعد أن أمتزج الفن بالمساهمات الشرقية والبيزنطية والمحلية، امتد صيغه بفضل عهدهم نحو الانفتاح على ثقافة إسبانيا الإسلامية، إذ " شاعت الفنون الجميلة في جميع العمائر الإسلامية، بعد أن استوعب المسلمون فنون الحضارات السابقة، فأخضعوها لما يستوجب فلسفة الدين الإسلامي ومقاييسه، التي تقوم على عدم النزوع إلى محاكاة العناصر الطبيعية بحذافيرها، وتميزت الجزائر عن باقي الدول المشرقية، بعد أن عرفت من منابع الفنون الأندلسية مصدراً أساسيا لها، فطبقوها على مختلف آثارهم [1]

وبوفاة المنصور (أبو يُوسف يعقوب بن يُوسف المنصور) بدأ نجم الموحدين في الأفول، حيث تحطم سلطانهم وقامت على أنقاض دولتهم دويلات عدة نذكر منها دويلة بني مرين في مراكش ودويلة بني عبد الواد في الجزائر تلمسان، ودولة بني حفص في تونس، وبذلك "يعود الاندلسيون إلى الجزائر بعد نكبة الأندلس، ويسهمون في تطوير فنونها الإسلامية، مما جلبوه معهم من العناصر الحضارية التي كانت مزدهرة في بلادهم، وهكذا ظهر طراز "المغربي الأندلسي" "Hispano-Moresque" [2]وساهموا في انشاء الكثير العمائر بالمدن التي حلوا بها.

وخلال القرن السادس عشر حدثت تغييرات سياسية بشمال إفريقيا بمجيء الأتراك، فأصبحت الجزائر مركزا سياسيا وعسكريا واستراتيجيا، واهتم الأتراك إثر تواجدهم في الجزائر بتشييد العناصر المعمارية الدفاعية، وعكست العناصر الجمالية في بناء القصور من نحت على الرخام وزجاج ملون مدى رفاهية ومكانة صاحب الدار[3] وظهرت طراز مساجد ذات أصول شرقية وأناضولية وبلقانية، فوقع تغيير جذري في الذوق المعماري الفني بالجزائر، "وقدر

[1] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق، ص 19
[2] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 17
[3] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الفن التشكيلي الإسلامي الجزائري، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2013، ص 36

عدد المباني الدينية قبيل الاحتلال الفرنسي بأكثر من مائة وخمسة وثلاثين مبنى في الجزائر العاصمة وحدها ، منها مائة وتسعة مساجد وثلاثة عشر مسجداً جامعاً واثنتا عشرة زاوية"[1]

2. 2 الفنون الزخرفية الاسلامية:

تعتبر الزخرفة إحدى روافد الفنون الإسلامية التي تم تطويرها بشكل كبير من قِبل الفنان المسلم، حيث عرف الفن الإسلامي في تعبيراته الزخرفية بأعلى درجات التطور والازدهار، وذروة التفرد بأساليب فنية فريدة ، "ولا يغدو إذن أن لا تكون هذه الظواهر الزخرفية بمنأى عن ابتكار الفنان الجزائري العربي المسلم، الذي عرف بحبه الشديد وميله الدائم إلى الخلق والإبداع وبرغبته الجسورة غير المتناهية في الحصول على منتوج فني يتميز بالاتزان والنسبة والتكامل في كل أبعاده الجمالية والخطية"[2]، التي كانت أبرز ملامح تطوراتها عبر العديد من المحاطات التي شهدتها العهود الإسلامية التي توالت على الجزائر.

من بين الآثار الزخرفية التي يمكن أن نشير إليها من مدينة سدراته، ما وجد بمسجد المدينة وبعض المنازل المزينة بشكل رائع، والقصور، أين سيظهر التأثير الشرقي 'كقوس حدوة الحصان'، و'القوس المفصص'، وستلعب دورًا كبيرًا في العناصر المعمارية الإسلامية في الجزائر فيما بعد، و يلحظ من هذه أثار " الفنون الزخرفية في مدينة 'سدراتة' تمثلها في شبكة من الدوائر التي تعد من العناصر الشائعة في الفن الإسلامي، غير أن الفنان السدراتي استخدمها بأنواع مختلفة، والمربعات التي اتخذها المزخرف كأطر للزخارف الرئيسية، وعموما إن سر بساطة الزخارف الهندسية لمدينة 'سدراتة' يكمن في أن كل الأشكال الهندسية تم اشتقاقها من الشكل المربع والدائري[3].

هذا وتميزت النباتية في عهدها بنوعين 'زهرة الأقحوان' المنمقة، و 'ورقة العنب' الشديدة التي كانت تستخدم بشكل متكرر في العصر البيزنطي، حيث يؤكد 'جورج مارسيه'

[1] عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1990، ص 16
[2] عبد الحق معزوز، مظاهر التطور في الكتابات الكوفية على النقائش في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2003، ص126
[3] لجلط محمد، مرجع سابق، ص87

Georges Marçais على التشابه بين الزخرفة النباتية لسدراتة والزخرفة القبطية[1]، كما يفترض وجود علاقات بين البيئة الصحراوية الجزائرية المحلية، حيث استخدم الفنان السدراتي "عنصر نباتي فريد من نوعه يميز زخارف مدينة سدراتة يشبه أشجار النخيل، ولعل هذا ما يدل على تأثير الفنان بمحيطة إذا أبى إلا تخليد بصمات بيته على زخرفه وهو الرأي الذي يذهب إليه الدكتور علي حملاوي[2]. (أنظر ملحق صور رقم 09)

"ومع ظهور الدولة الفاطمية التي يرجع إليها الفضل في تحويل اتجاه هذا العنصر الزخرفي وإعطائه خصائص ومميزات عربية إسلامية، ومن ثم ابتكار أشكال هندسية جديدة كالمضلعات النجمية والأشرطة المتضافرة بأسلوب هندسي معقد على درجة عالية من الاتقان يعكس مهارة الفنان الفاطمي. ويعتقد 'مارسي' أن أسلوب التضفير ما هو إلا خلاصة لفترة طويلة من البحث والعمل في هذا المضمار[3].

كما شهدت الزخرفة أثناء الحكم الحمادي " ونظرا إلى هجرة الحرفين إلى هذه العاصمة الجبلية، ظهور كثير من الزخارف والتحف المصنعة للحكام ورعاياهم ذات أصول أغلبية وفاطمية وزيرية إفريقية، ثم عباسية من بلاد ما بين النهرين، أين كان الجص المنقوش والملون أحد المواد المستخدمة للزخرفة المعمارية، فازدانت بنايات قلعة بني حماد بها ولا سيما تلك التصميمات الهندسية المتكررة بلا نهاية، التي تعطي للزخرفة مظهر الزربية المنسوجة[4]، فالذي يلفت الانتباه بشكل خاص في قلعة بني حماد هو وبروز شبكة زخرفية متشابكة لها مظهر خلية النحل ذات التأثيرات مشرقية. (أنظر ملحق صور رقم 10 و12)

يضاف إلى ذلك أن الفنان الحمادي يبدو أنه أول من استعمل تلوين التيجان الذي سيسود فيما بعد تيجان عمائر غرناطة وعمائر المرنيين في مراكش وتلمسان، "لقد كانت الزخرفة الهندسية، مثل الأقواس والملاط المنحوت والقاشاني الأزرق والأبيض (في شكل صليب

[1] Augustin Berque, Art Antique et Art Musulman en Algérie, Comité national métropolitain du centenaire de l'Algérie, Paris, France, 1930, p 52

[2] لجلط محمد، مرجع سابق، ص95

[3] عبد الحق معزوز، مظاهر التطور في الكتابات الكوفية على النقائش في الجزائر، مرجع سابق، ص195

[4] ريتشارد اتنغهاوزن وآخرون، الفن الاسلامي والعمارة (650-1250)، ترجمة عبد الودود بن عامر العمرانى، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، الإمارات، ط 1، 2012، ص 291

أو نجمة ذات ثمانية فروع) موجودة في قلعة بني حماد قبل قصر الحمراء بثلاثمائة سنة وقد ثبت أنها من صنع محلي"[1]، وهذا ما يتيح التأكد من أن الفنان "الحمادي" كان دائم التفكير في ابتكار مواد جديدة دون الاكتفاء بما يرد عليه من تأثيرات خارجية.

ولم يخل بناء المساجد وتصميمها في القرن الثاني عشر من الجمع بين الطرز الوافدة من الشرق وإفريقيا والطرز المحلية الأصل، غير أن الطابع الأندلسي بدأ يغلب على زخارفها رغم أنه لم يكن من السهل دائما التمييز بين هذه الطرز[2]، وفي مستهل القرن الثاني عشر، في عهد على بن يوسف في عهد المرابطين، اشتد نفوذ المجصات الأندلسية وكثر استخدامها في الأبنية المغربية وزين 'جامع تلمسان' بزخارف من الجص ترجع إلى هذا الأصل الأندلسي[3]

وإن المتفحص لما خلفته الدولة الموحدية من مآثر فنية خلابة ليلمس مدى تقدمها في فن العمارة والزخرفة، " فإن تغييرا جوهريا حاسما قد طرأ على زخرفة مساجدهم، فتخلوا عن الزخارف الكثيرة التي كانت تغمر الأجزاء الرئيسية في مساجد أسلافهم، والتزموا أنماطا من النظام والبساطة في زخرفة مساجدهم" [4].

وبالنظر لزخرفة في العهد الزياني والمريني وإذا كانت هذه الفترة لم قد افتقرت إلى التنوعات في أشكالها الزخرفية و الابتكار، فإن هناك بعض المجموعات الزخرفية ذات التكوينات الرائعة ومتوازنة النسب، ففي تلمسان نذكر على سبيل المثال مسجد سيدي بودين (أنظر ملحق صور رقم 13)، يشير جورج مارسيه حولها أنها أعلنت " عن الطراز فني الإسباني– البربري في رشاقة وأقل صلابه، كما ظهر التآلف بين رصانة الخطوط الإنشائية، والبراعة والجمال في التفاصيل الدقيقة التي اختيرت بدقة متناهية، و احتوت الزخارف فيها على العناصر الكتابية والهندسية والزهرية"[5].

[1] الفن المعماري الجزائري، سلسلة الفن والثقافة، وزارة الأخبار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، مطبعة ألتاميرا، مدريد، اسبانيا، 1970م، ص28

[2] ليوبولدو توريس بالباس، الفن المرابطي والموحدي، ترجمة سيد غازي، دار المعارف، مصر،1971 م، ص44

[3] ليوبولدو توريس بالباس، مرجع سابق، ص45

[4] ليوبولدو توريس بالباس، المرجع نفسه، ص48

[5] جورج مارسيه، الفن الإسلامي، ترجمة عبلة عبد الرزاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م، ص 232 و233

وبالوصول للفترة العثمانية مجد أنهم قد أوفدوا إلى الجزائر أساليب مختلفة من تركيا، ومن أهم مظاهر " تزين مباني الجزائر في العصر التركي كان بأساليب زخرفية متنوعة، مثل الزخارف النباتية والكتابية والهندسية وعلى العقود بأنواعها المختلفة فضلاً عن الحليات النباتية المركزية المشعة حول الدوائر المركزية، بالإضافة إلى أنواع أخرى من الزخارف تمثل رسوم المراكب الشراعية والمناظر الريفية والبحرية ورسوم الكائنات الحية"[1] ولعل أبرز مثال عن ذلك 'دار الباي' بالعاصمة الجزائرية.

3.2 الخط العربي الإسلامي:

مما لاشك فيه أن الخط العربي قد أنتقل إلى المغرب مع الفاتحين المسلمين وهو ما تؤكده دائرة المعارف الإسلامية، وارتبط شرف تعلمه وتطويره بكونه حمل رسالة الإسلام، وهو المنطلق الذي أخد مكانة خاصة في المجتمع الجزائري وعند الخطاطين منذ الفتوحات الإسلامية إلى يومنا هذا، " فعرف معهم تطورا هاما جديرا بالاهتمام، وذلك لما لحق بها من ظواهر وأساليب فنية غيرت من مظهر حروفها وحولتها من البساطة إلى التعقيد أو التركيب، وأدت إلى اكتمال مظهرها الجمالي، والارتقاء بها إلى مستوى الكتابات الكوفية العربية في الوطن العربي والإسلامي عامة"[2]، (أنظر ملحق صور رقم 11)

يقول 'أوكتاف هوداس' (Octave Houdas) " لما حمل الفاتحون المسلمون دينهم وشرائعهم إلى سكان المغرب، فرضوا في الحين نفسه وجوب استعمال اللغة العربية وذلك على الأقل كلغة دينية، وعن البربر الذين لم يكن لهم قط في ذلك العهد كتابة خاصة، فقد قبلوا الخط العربي من دون صعوبة، بأنواعه المختلفة، "[3]

[1] عبد العزيز محمود لعرج، مرجع سابق، ص245
[2] عبد الحق معزوز، مظاهر التطور في الكتابات الكوفية على النقائش في الجزائر، مرجع سابق، ص 9
[3] عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن الهجريين (8-14م)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 9 و10

و لا شك أن "المحطة الأولى لانتشاره ، قد أمدتنا به مدينة سدراته من خلال بعض الكتابات التي أشار إليها كل من هارولد تري H.Tary وبول بلانشي P.Blanclict [1]وهي الكتابات التي ذهب العديد من الدارسين لأصلها أنه لها صلة وثيقة بالكتابات الكوفية لمدنية القيروان، وقد استطاع الخطاط الذي يعود للعصر الحمادي ،" أن يزاوج بين العنصر النباتي والعنصر الكتابي مكونا بهما صورا زخرفية يغمرها التجانس والانسجام والتناسق، والتي يرجع تاريخ صنعها الى بداية القرن التاسع الميلادي والتي تعد أول كتابة حسب «فلوري» لأسلوب الخط الكوفي المزدوج [2]

ولا تكتفي إبداعات الخطاط الجزائري على هذا الحدّ بل " تميزت بالأناقة وتطوير الخط، إذ تعبر كتابة محراب جامع تلمسان عن مرحلة جديدة من مسيرة الخط الكوفي المرابطي في الجزائر الذي لم يعد يهتم فيه الفنان بالشكل الوظيفي للحرف العربي، بقدر ما أصبح يتفنن في إبراز الجانب الجمالي الذي يكمن في طبيعة هذا الحرف القابل للتطويع والتشكيل نحو أشكال متعددة في أبهى صورة وأحسن مظهر[3].

واختلف الخط في العهد الزياني اختلافا واضحا مع أسلوب المرابطين والحماديين؛ "وذلك للتحولات التي عرفها الخط الكوفي ابتداء من القرن السادس الهجري وما عرفه من تطور في شكله العام والذي نعتبره تأثيرا أندلسيا – تذكرنا ببعض كتابات الأندلس كالكتابة الزخرفية التي تزين قصر الحمراء وقصر الجعفرية، كما تذكرنا أيضا بالكتابة المرينية الموجودة بمدرسة العطارين بفاس، حيث بدأ انتشار هذا النوع من الخطوط في بلاد المغرب والأندلس[4].

أما بالنسبة للأتراك فإنه "يتضح إجلال وتقدير الأتراك للخط العربي من استعمالهم له كجانب زخرفي في العمائر والفنون التطبيقية، من بينها البلاطات الخزفية، كما ضمنوه معان جليلة تنم عن العاطفة الدينية والإيمان العميق وخصوصاً حين تستعمل في المباني الدينية من

[1] لجلط محمد، مرجع سابق، ص84 و85
[2] معزوز عبد الحق، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن الهجريين (8-14م)، مرجع السابق ص122
[3] معزوز عبد الحق، مرجع نفسه، ص266 ،277
[4] معزوز عبد الحق، مرجع نفسه، ص267

مساجد وأضرحة، كما تتجلى عاطفتهم الدينية وإيمانهم العميق فيها ضمنوه للكتابة من صيغ دينية مختلفة وأشعار صوفية مثلما يتضح في بلاطات الزليج من النوع التركي التي تكسو الحوائط الداخلية 'بجامع الجديد' بالجزائر العاصمة، بالخط الفارسي والخط النسخي من نوع الثلث التركي، ويوجد على جدار، أيضا كتابة بخط النسخ المغربي[21].

إجمالا يمكن القول بأن تطور في الجزائر وصل إلى أرقى درجات الرقي، ليس فقط في جانبه الفني والتقني وإنما في محتواه الذي عرف هو الآخر ثراء وتنوعا في الصيغ والعناصر التي يتشكل منها النص، مما يوحي بتطور فكري وثقافي لدى الفنان الجزائري من الناحية السياسية والدينية والعقائدية. فبإضافة إلى الخط الكوفي قد شهدت الجزائر " الخط الأندلسي الذي كان يستخدم في العاصمة وضواحيها، و الخط الفاسي الذي اقتصر استعماله في الغرب الجزائري وخاصة بمدينة تلمسان ووهران، وكذا الخط القيرواني الذي كان تأثيره منحصرا في ناحية الشرق الجزائري"[3]، إلى جانب تلك الخطوط هناك أيضا خط رابع ظهر في وقت متأخر نسبيا عرف بالخط (الجزائري)؛ إنه الخط الذي تميز بخطوطه شبه المستقيمة وبزواياه الحادة[4] وهو الذي جعلنا نلتمس في موضوع الكتابات الفنية في الجزائر، التميز ببعض الخصائص الفنية الخاصة بها، وهو ما يدل على وجود مدرسة أصيلة للخط العربي رغم انتمائها الحضاري الإسلامي، حيث نمت وتطورت محافظة بذلك على بعض الظواهر والخصائص الفنية عبر مسيرتها التاريخية في مختلف العصور والحقب الزمنية.

4.1 فن التصوير في الجزائر:

استمر الفنان المسلم في التعبير عن إبداعاته الفنية ليشمل مجال التصوير الإسلامي، خاصة مع الأدوار المهمّة التي لعبتها المدارس الصفوية عند الفارسيين، وكذلك المغولية الهندية و العثمانية التركية مع بدايات القرنين السادس عشر وكذلك والسابع عشر ، والتي

[1] عبد العزيز محمود لعرج، مرجع سابق، ص249 ،251
[2] عبد العزيز محمود لعرج، مرجع نفسه، ص251
[3] عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن الهجريين (8-14م)، مرجع سابق، ص 9، 10
[4] عبد العزيز حميد صالح، تاريخ الخط العربي عبر العصور المتعاقبة ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2017، ص442

عبرت عن إبداع الفني، يختلف عن التشكيل العالمي الذي يرجع للتصوير الكلاسيكي اليوناني – الروماني في نهجه " فهو لا يلجأ إلى الايهام؛ ويغفل قواعد المنظور عن قصد إذ لم يكن المصور المسلم يؤمن كثيرا بالواقعية إلا حين تصويره للمخطوطات العلمية التي ترمز إلى العمق، كما يطرح استخدام الظلال[1]

ظهر التصوير مع العمارة في أول الأمر و" تركز بشكل خاص في الفسيفساء وفي الرسوم الجدارية والأرضيات للصروح العديدة، ومع بداية القرن الثالث عشر برزت إلى الوجود الرسوم التشخيصية في المخطوطات العربية، وكتب الفلك العلمية المصورة، والكتب الأخرى المترجمة عن اليونانية بالرسوم والصور. ثم توسعت الدائرة فشملت، فيما بعد، الكتب الأدبية الشعبية وكانت رسوم هذه الكتب ذات طبيعة وثائقية في أول الأمر، ولم يكن المقصود منها أن تخدم غرضاً فنياً[2].

هذا و نرى مظاهر الإبداعات التشكيلية تتزين برداء الرسم والتصوير أيضا بشكل بارز في "توزعها على أشياء استعمالية أو زخرفية تجميلية، وهذه الأشياء قد تكون في آواني من الخزف أو نسيجاً معداً للكسوة أو بسطاً وسجاجيد أو أدوات معدنية أو مكعبات زجاجية فسيفسائية، وهكذا فإن مادة الفنون الإسلامية لم تكن اللوحة المجردة المعدة للتصوير، أو كانت البرونز والرخام المعد للنحت كما هو شأن الفنون الأوروبية التي ظهرت منذ عصر النهضة، لأن الفنون الإسلامية كانت فنوناً إبداعية تطبيقية تمارس على أشياء استعمالية، تضفي على وسائل الحياة الجمال الذي يصنعه بمهارة فنان والصانع الماهر ويشاركان في بناء حضارة نمت مع نمو الحياة والفكر، ترفدها عقيدة شاملة، هي أساسي لمبادئ هذه الحضارة فنًا وأدباً وعلماً ومن هنا كان نعت هذه الفنون بالإسلامية، لأنها كانت تقوم على خلفية فكرية واضحة، مازالت صالحة لكل زمان ومكان لحيويتها وقابليتها للتطور"[3].

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،2001م، ص24
[2] أبي خزام، أنور فؤاد، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، دار الصداقة العربية، بيروت، 1995، ص 91 وص 93
[3] عزت السيد أحمد، عفيف البهنسي والجمالية العربية، دراسة وحوار، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2008، ص 50

ومن مظاهر فن التصوير في الجزائر أثناء العصر الإسلامي ما تم الكشف عنه في العديد من مواقع الأثرية ودراستها من قبل ' ليون دو بيليه ' Léon de Beylié، و ' أرنولد فان شينب ' Arnold van Gennep و' جورج مارسيه ' Georges Marçais ، والتي حملت العديد من التصاوير الفنية كالعثور على "قطع عديدة من الخزف والفخار بموقع قلعة بني حماد معظمها يحمل تصاوير لعناصر تتألف من أشكال زخرفية وكتابية، بالإضافة إلى رسوم أدمية وحيوانية[1]. (أنظر ملحق صور رقم 14)

حيث نلحظ أنه إحدى " القطع الآنية الخزفية المرسومة بالريشة تحتوي ملاحان يجذبان حبلان، إحداهما في الطرف الخلفي والثاني يسند على الركيزة الوسطى للمركب، وقد وفق الفنان في رسم المركب والملاحين، حيث نراهما في وضع مليء بالحركة والحيوية، يوحي لنا وكأن الموقف جدي ستدعي منهما كلا هذا الاستنفار، الذي يظهر جليا في حركة أديهما وأجسادهما وكذا المركب الذي كأنه سير بأقصى سرعة[2].

وجزء لآنية خزفية رسم عليها صورة غير كاملة لوجه طفل ببني حماد، والجزء الأيمن لأعلى البدن، رسمت بصورة غير متقنة لدرجة تعذر علينا الجزم أن هذا الطفل يحمل غطاء للرأس أم أن هذا الغطاء يمثل شعره الطبيعي. كما يلاحظ رسم العينان والأنف في هذه الصورة بطرقة تجريبية قربة من العشوائية، أما بالنسبة للبدن فيمتاز بإظهار لباس هذا الطفل بأسلوب زخرفة التضليل[3].

ونذكر أيضا التصوير الجداري الذي زين قصر الصالح داي في قسنطينة المنتمي إلى العهد العثماني في الجزائري، والتي "تزخرف جدران الأروقة بنقوش وصور جميل، تمثل مدناً صغيرة وموانئ"[4]؛ وهي تنتمي لمدرسة التصاوير التركية التي تعتبر" الابنة الشرعية للتصاوير الفارسية إلا أنها سرعان ما أفادت مما حولها فجددت وطورت، في حين نرى في اللوحات

[1] رشيد بورويبة، الدولة الحمادية، تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1977، ص 290
[2] لجلط محمد، مرجع سابق، ص201
[3] لجلط محمد، المرجع نفسه، ص207
[4] الفن المعماري الجزائري، مرجع سابق، ص50

العثمانية كافة عناصر الفن الفارسي في مجال تصوير الطبيعة، رغم التباين الجوهري، فموضوعات التصوير التركي، وإن كانت مستوحاة من التصوير الفارسي، إلا أن أسلوبها مختلف، كما لحقت بعناصرها تحويرات عدة لا سيما ما يمس الحذق والتمكن من الرسم الذي غدا أكثر وضوحا وأقوى تعبيرا؛ أما الألوان وإن بقيت على حالها وضّاءة، إلا أنها مثقلة بتضادها الصارخ وفجاجتها أحيانا[1]. (أنظر ملحق صور رقم 15)

وإزدان قصر حسن باشا في قصبة بالجزائر العاصمة بلوح خزفي لفرخ الطاووس، ينشر ريشه الزاهي في تبختر ودلال مبتدئا من قاعدة اللوح، ثم بعده شجرة الكروم بعناقيدها، وفوقها مباشرة تقف أفراح من الطواويس في استكانة ووداعة، وهكذا يتناوب المنصران إلى نهاية اللوح، الذي نشاهد فيه طائر يتأهب للطيران من أعلى قمة واهية. وتزدان أيضا بعض المربعات (الدلفتية) بطائر متشبث بورقة الأقنثة، رسم في شكل يصعب تحديد ملامحه، لتشابه شكله بعنصر النبات.[2] ونجد المربعات الخزفية التي بلطت بها أرضيات غرف القصور قد أدخلت في فنونها المختلفة عنصر الانسان لذلك نجد بعض هذه المربعات تحتوي على رؤوس لأطفال أو لأمهات يحملن أطفلا في حنان بالغ، قد بلطت بها أرضيات بعض غرف قصر حسن باشا ومقعد سلم قصر مصطفى باشا" [3]. يرجح أنها وردت من أوروبا التي شهدت فنونها تصوير الإنسان، وخاصة أنه تم إسراد بعض من العناصر الفنية المعمارية منها.

وإن المتتبع للأثار الفنية التصويرية التي تشمل الفن الإسلامي بالجزائر، سيلاحظ ندرة في تنفيذ تصاوير ذوات الأرواح سوآءا من أشكال بشرية أو حيوانية، وسبب ذلك يعود إلى تبني مراجع تعود إلى تحريم إنتاجها وتمظهرها في المحيط العام بالدرجة الأولى، ونقول هذا لإنه هناك حالات قليلة ظهرت الحيز الداخلي للمباني، حيث نجدها على الأواني وما يشغل الدور الخاصة بين الجناح المفتوح الذي يستقبل فيه الضيوف، وبين جناح «الحريم» الذي لم يكن يسمح لغريب أن يدخله فتقع عينه على ما فيه، الأمر الذي شجع بلا شك، على تجميل

[1] ثروت عكاشة، مرجع سابق، ص32
[2] محمد الطيب عقاب، قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني الجزائر، دار الحكمة، الجزائر،2009، ص 186
3 محمد الطيب عقاب، قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني الجزائر، مرجع نفسه، ص 186

أجنحة الحريم بصور الأشخاص يبدعون فيها كما يشاءون، فقد كان التصوير المحرم في الحياة الخارجية تحفل به بيوت الحريم.

5.2 الحس الروحاني في التصوير الجزائري

إن خاصية فن التصوير الإسلامي في العديد من المناطق الإسلامية قد نشأت في كنف التصوف، فالصوفية اهتمت بالفنون عموما ولم يبق فن إلا واستغلوه لأداء رسالتهم الاجتماعية المتمثلة في الدعوة إلى الله وتهذيب السلوك الإنساني ليكون الإنسان متوافقا للغرض الذي خلق من أجله، فإن العرب والمسلمون اعتمدوا على القصص القرآنية المروية و المحكيات الشعبية عند التصوير ، مثلما اعتمد فنانو الغرب على الأساطير والتصوير الكنسي، حيث أن الإنسان منذ نشأته وهو يتطلع إلي عالم ما وراء الطبيعة، بل وإلى الاتصال بهذا العالم ومحاولة الوصول إلى سر الوجود وخالقه.

ولا شك أن التصوف بوجه عام والطرق الصوفية بشكل خاص، كان لها تأثير كبير على الثقافة الشعبية والفنون في الجزائر والمنطقة المغاربية عموما، فقد " توسلت المرجعيات الصوفية من الزهاد والعارفين وشيوخ الطرق، منذ وقت مبكر بالفنون والثقافة الشعبية لتقوم بوظيفتها في نشر وتجذير خطابها الديني والروحي والاجتماعي وحتى السياسي أحيانا، في الطبقات السفلى من المجتمع (البسطاء والفقراء)، التي شكلت الخزان الذي لا ينضب والمحرك الأقوى لدواليب الحركة الصوفية من خلال تركيز شيوخ الطرق عليها والتصاقهم بها في اليومي المعيش[1]

فقد استغل التصوف الجزائري فن التصوير من خلال التحكم في مادته، إذ يركز العرفان الجزائري اهتمامه بشكل خاص على أشخاص الأولياء والصديقين فهو يستحب سرد وقائع حياتهم اليومية في شكل الشيخ المرابط الذي لا يتوانى عن الانتفاض لنصرة الضعفاء والبؤساء أو في شكل الحكيم الرباني الذي يعالج المرضى ويسعف المحتاجين وكذلك في شكل المرشد الروحاني الذي ينطق بالحق ويبين طريق الله[2].

[1] هشام خالدي، التصوف وأثره في الثقافة الشعبية بتلمسان، مجلة الفكر المتوسط، عدد خاص 6، سبتمبر2013، ص354

[2] مؤلف جماعي، التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر، تحت إشراف: أ.د. حميد حمادي، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، مديرية البحث العلمي والتطوير التكنولوجي، ط.1، الجزائر، 2014.ص83

وعلى سبيل المثال أيضا فيما أنتج ضمن هذا الإطار، "صورة 'آدم وحواء والثعبان 'وصور عن 'سيدي عبد القادر الجيلاني' بعنوان 'مولى بغداد'، و'سيدي أحمد التيجاني' بعنوان 'خاتم الأولياء'، وصورة 'براق النبوي الشريف' الذي يستعرض قصة الإسراء والمعراج النبوي؛ وصورة تستعرض قصة 'أصحاب الفيل' حيث الفيل والطير الأبابيل، وقصة رؤيا إبراهيم عليه السلام[1].

فمع مرور الزمن قامت الزوايا بنشر وتوزيع توليفة كبيرة مشكلة من هذه الرسومات الزاهية الألوان، ولا شك أن الفضل في ترقية العبادة القائمة على تقديس الصور يرجع بالفعل إلى تدين المرابطين، هذا التدين كان سببا لإنقاذ الجزائريين من الجهالة والتخلف الفكري[2]، منطلقًا من فرضية أساسية تتمثل في أن عنصر التصوير مبدأ مشترك وعام، يوجد في جميع الكتابات الإنسانية، سواء أكانت ذهنية أم إبداعية بغية رصد السمات الفنية في مختلف تجاربها الذاتية والروحية والموضوعية والوجودية والإنسانية، وقد تكون إحدى سمات هذا الابداع هي أن إنتاجات الماضي العربي–الإسلامي، تختلف في أنواعها وقواعدها وقيمها وأطر تداولها عما باتت عليه إنتاجاتنا الراهنة، مستسقاة من المدونة الصوفية القديمة وتَظهر في التذوق تحديدًا، من جهة، ومن الجمالية الحديثة، فتَظهر في الضرورة الباطنية عند الفنان الشعبي وفي مفهوم تجربته الفنية.

إن العمل الفني حينما يتأثر بالنزعة الصوفية فأنه لا يلتزم بالتمظهرات الشكلية وإنما يأخذ طابعاً روحياً ، لذلك تحاول التصاوير الصوفية أن تستجيب لمعاني واحتياجات روحية؛ مما يبرر صغر حجمها وطبيعة رموزها وكذا كيفية إنجازها، ويستعمل التصوير الشعبي سطحا تشكيليا منبسطا، تنبعث منه جمالية ومنهجية تنسجم مع طبقات معينة من تشكيلة المجتمع، ففن التصوير الذي ساد في أوساط المجتمع كان يستهدف حماية الإيمان الشعبي من خلال إبراز نماذج وشخصيات؛ يحفظها عامة الناس تلقوها في الأسواق والمساجد، رغم أن الأسبقية عموما كانت غير مؤطره صوفيا، ثم جاء الدور لتعود هذه الفنون أداة طيعة في يد الصوفي يمرر من خلالها خطاباته ومواعظه[3].

1 مؤلف جماعي، التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر، المرجع نفسه، ص82

2 مؤلف جماعي، التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر، مرجع السابق، ص82

3 بتصرف، مؤلف جماعي، التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر، المرجع نفسه، ص83

3. الاستشراق والفن في ظل الاحتلال الفرنسي

1.3- التصوير الإستشراقي في الجزائر:

إن البحث في الأسس التي قام عليها الاستشراق الفني لا يمكن أن يتم إلا عبر فهم ما يعرف بالاستشراق السياسي وحتى الاقتصادي، الذي يوضح المبدأ الأساسي للعلاقة التي تجمع الشرق والغرب تاريخيا، وكذلك امتداد العلاقة وتطور حقول المعرفة التي نتجت عن الدراسات التي تخص الشرق، ونشوء الرومانسية كمذهب فني جديد، توازى ذلك مع تطور الاستشراق كمجال دراسي في فرنسا، الذي أدى ودفع العديد من الرومانسيين إلى استكشاف الشرق بحثًا عن جمالية رومانسية في العناصر المشتقة من تلك الثقافة الإبداعية والجمالية الشرقية.

ومع الرغم من أن " الكثيرون اعتبروا، ولا يزالون، أن الاستشراق تيارا لفكرة رومانسية، خاليا من الاعتبارات السياسية، تجلت في الفنون الجميلة والأدب خلال النصف الثاني من القرن التاسع عثر بالتوافق مع نمط منتشر، هو نمط الغرائبية أو العجائبية الشرقية؛ ولكن هذا لا يلغي واقع أن الأعمال المنتجة بهذه المناسبة كانت تستعمل غالبا أدوات ملائمة وفعالة للسياسة الثقافية[1].

فقد ارتبط الرسم الاستشراقي ارتباطًا وثيقًا بأوج التوسع الاستعماري الأوروبي في القرن التاسع عشر، عبر العديد من الرسامين المستشرقين الفرنسيين المرافقين للحملة الاستعمارية، مخلفين أعمال لاقت العديد من التشويه في توثيق المشاهد أفقدتهم المصداقية أو ما يمكن تسميته بالانحياز الفني، وهو الشيء الذي دعا إدوارد سعيد لإن يدينه في كتاباته واصفا الاستشراق بأنه " نهج فكري يستخدم لدراسة و تعريف وتصنيف، وأيضا التعبير عن الدونية

[1] كميل ريسلير، السياسة الثقافية الفرنسية بالجزائر أهدافها وحدودها (1830 1962)، ترجمة ندير طيار، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الجزائر، 2016، ص139

الثقافية المفترضة للشرق الإسلامي: باختصار، تم استخدامه كجزء من آلية السيطرة الواسعة التي تهدف إلى تبرير وتثبيت هيمنة الأوروبيين على الشرق. [1]"

غير لا يمكننا إجراء تعميم عام بأن الاستشراق الفني كان له بالضرورة ارتباطًا مباشرًا بالمشروع الاستعماري، لا يمكن العمومة بأن الاستشراق الفني كان بالضرورة مرتبطًا مباشرة بالمشروع الاستعماري. فبالإضافة إلى تاريخ النفوذ والمصالح والامتيازات في الشرق، هناك أسباب أخرى عديدة تشكل جاذبية نحو الشرق. يمكن أن يكون هناك جذب نحو الشرق بسبب أن هذا الجزء من العالم لم يشهد دخولًا كبيرًا للحضارة الرأسمالية حتى ذلك الوقت. ولم يؤثر النمط البرجوازي الرأسمالي في علاقاته الأخلاقية والجمالية للمكونات الشرقية.

وخاصة بعد أن "عززت أجواء "ألف ليلة وليلة، هذا الانطباع المحبب للنفوس الغربية، انطباع يتخلله الغرام وتقطنه النساء الجميلات والرجال الشبقون والملائكة والشياطين، عالم تظهر فيه الكنوز التي تكاد أن تلمس، عالم مشحون بالعفاريت والمغامرة والغدر والكائنات الغريبة والمخلوقات العجيبة[2]، فعلى سبيل المثال قد اسهم بعض الكتاب المعروفين في تصوير الجزائر كبلد للجن والعفاريت، مثل تيوفيل غوتييه Gautier الذي يصف رقصة العيسويين ثم رقصة الجن لإخراج الأرواح الشريرة بشكل مثير، مما أعاد الشرق الى دائرة الف ليلة وليلة في ذهن الفرنسيين[3].

فحينما وفد المستشرقون إلى البلاد العربية شكلوا صيغًا مسبقة متنوعة وقاموا بإرسالها إلى أوروبا حيث كان عصر الثورة الصناعية "لغرض إعلام المتلقي الغربي بوجود شيء آخر، عالم مختلف (عجائبي، شاذ، بدائي نائي) مقارنة بعالم أوروبا الطبيعي السوي المنتظم من هنا اعتمدت اللوحات الفنية التي رسمها هؤلاء على تقنيات تجسد جهودها لإحداث رجة في وعي الغربي مفادها أن الشرق عالم غربي يستحق الرؤية والملاحظة"[4]

---

[1] Donald A. Rosenthal, Orientalism, the Near East in French painting, 1800-1880, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, United States, 1982, p 9

[2] ممدوح الشيخ، مرجع سابق، ص 57

[3] جان جبور، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي - من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين1930 -1800، جروس برس، طرابلس – بيروت، ط1، 1992، ص 91

[4] ممدوح الشيخ، مرجع سابق، ص 54

ولعل تركيز المستشرقين على إبراز المشرق كعالم خيالي رجعي غارق في المتع والملذات قد يسوغ الأفكار الاستغلالية والشهوانية التي انتشرت في أوروبا والولايات المتحدة لقرون عن طبيعة الحياة في المشرق، فقد رأى الشرق على أنه مكان مثالي ووفير لإشباع الرغبات الحسية التي كان من الصعب تحقيقها في المجتمع الأوروبي المحافظ في تلك الفترة. لذا، لعب المصورون دورا كبيرا في إثارة مشاهديهم من خلال تصوير الجوانب المشوهة والوحشية في الثقافة الشرقية، مما يتيح لهم تحفيز المشاعر المكبوتة وتوفير منفذ للرغبات المحظورة للناس في ذلك الوقت.

ورغم كل ما تقدم فإنه عندما نغض البصر على الكيفية التي ظهر بها الاستشراق و الخلفيات والأهداف، وبإمعان النظر في طبيعة التجربة الجمالية الاستشراقية ، نجد أن الاستشراق ترك نماذج مشرقة وهامة من الفنانين المستشرقين الرسامين والفوتوغراف التي شكلت لوحاتهم مخطوطات فنية، أبرزت الحياة العربية اجتماعيا وثقافيا ومعماريا، بكل تفاصيلها، ولا ننسى جهود المدرسة الاستشراقية الفرنسية في جمع وتحقيق ونشر المخطوطات الجزائرية غداة الاستعمار ودور اللجان والجمعيات الاستشراقية ودور الفنانين المستشرقين والكتاب والرحالة في خدمة التراث الجزائري وتدوين وتوثيق المآثر التاريخية والمدن.

في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، ازداد اهتمام الغربيين بفهم الحياة العربية وتعقيداتها. وبما أن الفنانين عادةً ما يُعتبرون موثقين من خلال اللوحة، مماثلة للتصوير الفوتوغرافي أو الأفلام الوثائقية في عصرنا الحديث، قاموا بتصوير جوانب الحياة العربية بمهارة عالية في ذلك القرن. تم تسليط الضوء في لوحاتهم على مشاهد طبيعية وحياة اجتماعية ومظاهر الآثار.

وبينما قام الرسامون المستشرقون بتغطية جوانب الحياة اليومية في الأزقة والبيوت والأسواق، فقد شملت أعمالهم أيضًا الحياة البدوية والقروية ومشاهد الفروسية العربية في الصحراء التي تتميز بالألوان الذهبية عند غروب الشمس.

2.1.3- رحلات الفنانين المستشرقين إلى الجزائر:

مع بدأ حملة الجيش الفرنسي على الجزائر سنة 1830، ونفوذ فرنسا السياسي والاقتصادي والعسكري والثقافي في هذه المنطقة من الشرق، انفتحت أبواب الشرق الإسلامي أمام قوافل الفنانين والإرساليات الفرنسية. فقد زار الشرق في النصف الأول مرن القرن التاسع عشر حوالي 150 فنانا فرنسيا[1]. وثقوا بريشتهم وألوانهم لوحات بديعة كان يراد بها العديد من الغايات، سواءا من تخليد للمآثر أو تصوير والحياة والطبيعة الجزائرية، وعلى إثر هذا سنحاول على سبيل الذكر لا الحصر تناول أبرز الرسامين المستشرقين الذين تركت أعمالهم أثر بارزا.

- رسام المعارك هوراس فيرنيه :

هوراس فيرنيه (Horace Vernet) مستشرق فرنسي ولد في يوم 30 يونيو 1789 في باريس وتوفي في سنة 1863، وهو رسام معارك ومن الفنانين المعروفين بشهرته في فن البورتريه، وتكوينات ملحميّة غنية بعناصرها ومناخاتها الرومنتكية المستوحاة من التاريخ والإنجيل والأساطير إلى جانب حبّه لتصوير الخيول والجيوش والمعارك الحربية.

أشتهر بلوحاته عن الحروب النابليونية لفرنسا بعد أن أصبح جندي، ثم انضم إلى الملك لويس فيليب الأول أثناء الحملة الجزائرية وأنجز عدة أعمال تصور انتصار فرنسا ونشوتها باحتلال الجزائر لعل أشهرها لوحة معركة الزمالة 'Bataille de la Smala' (أنظر ملحق صور رقم 16)

" فلقد عرف هوراس فيرنية بصفته مؤرخ الجيش الفرنسي، وكان يتمتع بنفوذ كبير في المؤسسات الغنية في فرنسا، وفي أوساط البرجوازية والعسكريين، وفي الصالونات وهيئات التحكيم في الصالونات، وتوفرت لديه إمكانيات كبيرة لبيع لوحاته وأعماله الليثوغرافية، كما كانت لديه القدرة على التكيف مع أي نظام، شرط ألا يفقد مكانته في مركز الصدارة [2]

[1] كميل ريسلير، السياسة الثقافية الفرنسية بالجزائر أهدافها وحدودها (1830 1962)، ترجمة ندير طيار، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الجزائر، 2016، ص141

[2] زينات بيطار، مرجع سابق، ص 263

– دولاكروا رائد الاستشراق الفني

وأوجين دولاكروا Eugène Delacroix (1798–1863)، من أبرز رواد الفن الرومنسي، له أثر بمثابة المنعطف الرئيسي في اتجاهات الفن الإستشراقي في شمال إفريقيا، خاصة بعد زيارة دولاكروا للمغرب، والتوجه نحو الجزائر، وبقي هناك لمدة ثلاثة أيام من 25 إلى 28 يونيو 1832.

حيث وفرت له هذه الإقامة القصيرة للغاية أثر فني كبير على حياته، فما شاهده في الشرق جعله يرسم العديد من اللوحات بلا توقف معتمدا على القلم الفحمي في سكتشاته الأولى وبالألوان المائية وكان يدوّن بدفتره كل مشهد وكل مكان وكل ملاحظة عنه بالتفصيل لتوثيقها كمواضيع شرقية لأعماله، خاصة بعد زيارته للحريم المحظور عن الغرباء وكتب في يومياته عن هذه تجربة: "لقد كانت لدي فرصة عظيمة لاستطاعتي زيارة الحريم بالجزائر العاصمة، إنها جميلة! تشبه أيام هوميروس! المرأة في الجناح تعتني بالأطفال، وتغزل الصوف أو تطرز أقمشة رائعة. إنها المرأة كما أفهمها"[1].

لقد وفر الشرق جو شاعري للفنان، وأرض خصبة للعديد من الروائع كان أهمها الذي عرضه " بصالون باريس عام 1834، بعنوان (نساء الجزائر في غرفهن) والذي يعد من أحد المواضيع التي تتميز بصلة ذات ارتباط وثيق بالبيئة الجزائرية. (أنظر ملحق صور رقم 17)

تجسّدت في دولاكروا موضوعات كانت تشدّ اهتمام الأوروبيين وتثير خيالهم، وذلك في استناده على المبالغة واضافة التخيل وبراعته في سرد القصة، فما قدّمه ديلاكروا ساهم بشكل ملفت في زيادة الوافدين على الشرق فقد لامس الحرفية الفنية وأحدث لغة تشكيلية مشحونة بالشغف العاطفي المسكون بالتفاعل ومعايشة الحياة بالإحساس المرهف.

وترك ملاحظات جديدة وثمينة في دقتها؛ تظهر درجة من الإدراك قد وصلت إليها رؤيته، وبالتالي لديلاكروا دور كبير في بداية تحرير الاستشراق من بعض الصيغ التي منحت وارتبطت بالشرق بشكل غير حقيقي

[1] Rachid Boudjedra, Peindre l'Orient, Ed. Zulma, Paris, 1996, p 23

– تيودور شاسيريو في الشرق

في ماي 1846، قام تيودور شاسيريو (1819–1856) بزيارة الجزائر لإول مرة، حيث حط الرحال بقسنطينة التي أبهرته بجمالها. ومنذ اليوم الأول للزيارة، تبع نهجًا مشابهًا لنهج دولاكروا، حيث بدأ برصد التفاصيل والرسومات الأولية في دفتره، وأخذ الملاحظات التي ستلهمه في رسومه اللاحقة. وبعد أن قضى شهرًا هناك، انتقل إلى مدينة الجزائر.

خلال زيارته هذه، استطاع الفنان شاسيريو التعرف إلى الشرق بشكل مباشر، وقد ساهم بشكل ملحوظ في الدفع بالتيار الإستشراقي في القرن 19 وتطويره. فلقد أظهر براعة فنية وأبدع لغة تشكيلية فريدة،" إذ إنّ فن شاسيريو هو فن رومنسي بحت فيه الكثير من الذاتية والتخيل، وعند مشاهدة لوحاته لا يجب التساؤل عن حقيقة وموضوعية مشاهدات الرسام، وإنما الاكتفاء بتقدير حبه للشرق الذي أعطانا عنه صورة تفوح بالجمال والسحر، رغم شطحاتها الخيالية التي يتخذها فنه الاستشراقي، الذي كثر فيه الابتذال والتبسيط والترداد[1].

– فرومانتين ورحلاته إلى الجزائر

كانت زيارة " يوجين فرومنتان Eugène Fromentin للجزائر في المرة الأولى بدعوة من أبيه عام 1845 لمدة شهر، منحته زخما إبداعيا هائلا عبر عنه في العديد من الرسوم التخطيطية واللوحات، والانطباعات[2]، ومرة ثانية عام 1847و أخرى عام (1852) برعاية مباشرة من السلطات الرسمية الفرنسية في الجزائر[3]، وابتداء من سنة 1847 بدأ فرومنتان يرسل إلى صالون الفن الذي كان في متحف اللوفر برسوماته، " وأخذ النقاد يستحسنون أعماله وحصل له أكبر نجاح سنة 1859 حين حصل على ميدالية واستدعاء لمقابلة نابليون الثالث، اهتم فرومنتان أكثر من شاصيريو بالحياة الجزائرية الواقعية، كان دقيقاً في ملاحظاته . وقد عبر عنها بالرسم والكتابة[4]. (أنظر ملحق صور رقم 18)

[1] جان جبور، مرجع نفسه، ص 109
[2] زينات بيطار، مرجع سابق، ص 305
[3] زينات بيطار، مرجع نفسه، ص 306
[4] سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثامن، دار الغرب الإسلامي، الجزائر، ط1، 1998. ص 381

– واقعية غوستاف غيومي بالجزائر

غوستاف غيومي (1840 –1887) Gustave Guillaumet، الفنان الذي قام بتسع رحلات إلى الجزائر بين 1862 و1883، وقد اكتشف برسوماته بوسعادة وبسكرة والأغواط. وولع أيضاً برسم المرأة، والنقاد يعتبرونه الفنان الأول الذي اهتم بحياة البداوة، بعيدا عن الحضارة الغربية الزاحفة، والشيء المثير للاهتمام في أعماله هو أصالة رؤيته التي تنسجم مع الحياة اليومية العادية لسكان شمال إفريقيا. فقد تجنب التصوير المبالغ فيه والعجائبية، ليصبح مؤرخًا مخلصًا إلى حد ما وغير متحيز، حتى أنه صور المجاعة. (أنظر ملحق صور رقم 19) .[1]وإن "ما يميز التقنية في أعماله الفنية، هو استعانته على أحادية اللون، والتلاعب بتقنية الضوء والظل. ومن أشهر لوحاته (الأغواط)، (عين الكرمة)" [2].

– الجزائر بعيون نصر الدين دينيه

قدم نصر الدين دينِه Nasreddine Dinet (1861 – 1921). لأول مرة إلى الجزائر 1884 ضمن بعثة إيكولوجية أتاحت هذه الزيارة وما تلاها، أن يتعرف على البيئة الجزائرية، وقد وقع خياره في النهاية على الإقامة الدائمة في قرية بوسعادة في جنوب الجزائر (1904)، حيث تعلم اللغة العربية وعاش الحياة الشرقية بتفاصيلها اليومية، وشدته روابط صداقة وثيقة بسليمان بن ابراهيم بـًا عامر؛ كما تأثر بالديانة الإسلامية، فاعتنق الإسلام عام 1913 وقام بفروض الحج إلى مكة المكرمة[3]. وأنجر العديد من اللوحات التي تخص الدين الإسلامي كلوحة "إمام يؤم الصلاة" (أنظر ملحق صور رقم 20)

" تأثر الفنان دينيه في فنه التشكيلي بثلاث مدارس فنية كبرى، وبدرجات متفاوتة؛ هيا الواقعية والانطباعية، وبدرجة أقل الرومانسية، مع ميل واضح إلى الانطباعية، فضلا عن الحضور القوي لوجدان الفنان وتفاعله مع الموضوع؛ لقد عبر نصر الدين بصدق عن الجزائر العميقة؛

[1] Jean Alazard, opcit, p 173

[2] حفناوي بعلي , مرجع سابق، ص 118

[3] جان جبور، مرجع سابق، ص 2019

بكل ما تحمله الكلمة من معاني الأصالة والانتماء إلى الأرض الطيبة، بل عبر بصدق وإخلاص عن ماهية المكان والزمان بكل أبعاده الإنسانية وقيمه الجمالية الخالدة[1].

– انطباعية بيير أوغست رنوار بالجزائر

يمكن القول انه لولا الانطباعي بيير أوغست رنوار Pierre-Auguste Renoir (1841 – 1919) الذي قام برحلة إلى الجزائر لاعتبرنا بأن الحركة الانطباعية لم يكن لها رابط بالشرق من قريب أو بعيد، فقد كان الفنان الوحيد البارز من المدرسة الذي له أثر جلي في الاستشراق الفني الجزائري، " ففي عامي 1881 و1882 قام برحلتين إلى الجزائر العاصمة، دفعته الى رسم وإنتاج العديد من المناظر الطبيعية ودراسات عن النساء والأطفال الجزائريين في بحثه عن أسلوب جديد "[2]. محققا بذلك أعمال ذات الألوان في غاية الدقة والجمال، كلوحة "المرأة الجزائرية" وهي تصطاد بالصقر، أو (الطفلة الصغيرة مع الصقر).

– هنري ماتيس، الشرق والحداثة

على الرغم من أن هنري ماتيس هنري ماتيس Henri Matisse (1869-1954) لم يصف نفسه بأنه رسام استشراقي، إلا أنه ساهم في إحياء الرسم الاستشراقي في أوائل القرن العشرين، حينما" قام بداية من عام 1906 برحلاته إلى شمال إفريقيا، حيث قضى بضعة أسابيع في بسكرة بجنوب الجزائر، كانت لها أثر على أعماله، حيث أثبت استشراقه الفني غناء الفن الإسلامي الذي استلهم من خلاله أعماله. فسنلحظ " أن بدأ الرقش العربي يبدو واضحًا في معظم رسومه وخاصة في لوحته (السجادات الحمراء) (1906) Les tapis rouges، وأخد الفن التزييني الزخرفي يطبع على رسومه، وذهابه إلى تصاوير ذات مواضيع والألوان شرقية كلوحة «الجزائرية» (1909) "L'Algérienne[3]، أحد الأعمال التي تشهد على شغف ماتيس بالشرق واعتراف بوضوح بأثرها العميق في أعماله. (أنظر ملحق صور رقم 21)

[1] حفناوي بعلي , مرجع سابق، ص 127

[2] Donald A. Rosenthal, opcit, p 145

[3] جان جبور، مرجع سابق، ص 206

1.3.2- السياسة الثقافية والفنية الفرنسية بالجزائر:

في الواقع، كان المستعمر الفرنسي في الجزائر ينتهج سياسة ثقافية تهدف إلى إيصال القيم الثقافية الفرنسية وتعزيز الهيمنة الفرنسية. " وكان الحزبُ الكولونيالي، في هذا الصدد، بموقعه المهيمن داخل أجهزة الدولة، هو المحدد المركزي للسياسة الثقافية الفرنسية بالجزائر، سِيمَّا في المجال الفني. تحت وزارات جول فيري Jules Ferry وجورج ليف Georges Leygues[1]

وفي هذا السياق، تظافرت جهود عديد الإدارات الفرنسية، بدءًا من وزارة التربية والتعليم وصولًا إلى الولاية العامة، كما لم تتوان مديرية الشؤون الأهلية عن بذل الجهود لفرض تعليم وثقافة فرنسية، حيث قاموا بإنشاء عدة مدارس للفنون الجميلة، وأسست مؤسسات فنية عامة وخاصة، بما في ذلك المتاحف والقاعات العامة والخاصة للعروض الفنية، وصالونات لبيع الأعمال الفنية، ومنح وجوائز مختلفة. وهذا ما يدفعنا إلى الاطلاع على أهم الأعمال التي تم تحقيقها تحت سلطة الحكومة في هذه المرحلة.

1.3.1.3 إنشاء فيلا عبد اللطيف ودورها:

كان تأسيس فيلا عبد اللطيف في الجزائر حدثًا هامًا في تاريخ الاستشراق، بوادره تمثلت في تقديم الناقد الفني تقريرًا تحت عنوان «خواطر عن الفنون والصناعات الفنية في الجزائر» وفيه كتب هذا المقطع، «"يجب أن يكون للجزائر، خارج متاحفها، دار للفنانين. . .. موقعها موجود وكم هو رائع، إن عبد اللطيف، هو قصر لا يزال ساحرًا على الرغم من حالته المزرية، كما أنه يوجد في مكان يمنح الفنان أروع استفادة من دروس الشمس والطبيعة، وإذا قدر له أن يكون مقراً للفنانين، سيستفيدون من شرفته وأعمدته وساحتها الداخلية المزينة بالخزف القيشاني الرائع، وسيكون محيط حدائقها بألوانها الخضراء الزمردية مكانًا يحسد عليه".[2]

[1] كميل ريسلير، مرجع سابق، ص205

[2] Roger Benjamin opcit, p 145

ليرى هذا التقرير الذي كتب لنقد وتوجيه السلطات الفرنسية، ترسيخ ما جاء به على أرض الواقع عام 1907 مع الحاكم (شارل جونار) Charles Jonnart، حيث سيقوم " بإنشاء فيلا عبد اللطيف برعاية 'بيونس بينيديكت' '' Léonce Bénédite ، رئيس جمعية الرسامين المستشرقين التي كانت تنتقي المستفيدين من المِنح مستقبلًا. وستمُكِّن هذه الفيلا الجزائرية الجديدة رسامين من الحاضرة الفرنسية أن «يعايشوا» الجزائرَ طيلة عام (ثم عامين) بفضل إقامة مدعمة (سكن ومنحة ب 3000 فرنكا سنويا تدفعها الحكومة العامة بالجزائر)[1]، لأجل، تأسيس تيار فني جديد تحت وصاية الدولة وموجَّه وفق وجهة نظر معينة.

يقول المؤرخ والكاتب أبو القاسم سعد الله في كتاب تاريخ الجزائر الثقافي عن الفيلا أنها " قد أصبحت ورشة لفن الرسم والنحت والنقش والتصوير منذ فاتح هذا القرن، وكانت تستقبل الفنانين الفرنسيين المبعوثين من فرنسا مدة سنتين لكل منهم. وأصبحت مدرسة فنية في حد ذاتها تمثل الفن الجزائري بأزاميل وأذواق فرنسية ويبدو أن الفنانين الجزائريين لم يدخلوا هذه الفيلا التي هي لهم بالأصالة، ولم يتمتعوا بالمنح التي تمتع بها الفنانون الفرنسيون طيلة نصف قرن [2].

افرزت هذه تجربة فنية الرائدة " لفيلا عبد اللطيف بلا شك دور مميز في تعريف الفنانين الفرنسيين بالشرق، وهذا ما أغنى المعارض السنوية في مطلع هذا القرن، إلا أن هذه المجموعة عجزت على أن تشكل تياراً فاعلاً في عالم الرسم، فقد بقي هؤلاء الرسامون شبه هامشيين؛ لأن الفنون اتخذت مساراً تنظيمياً عبر تجمع الفنانين في مدارس ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر، فمن الرمزية إلى الانطباعية إلى الوحشية ثم إلى السوريالية وغيرها من المدارس، كاد الشرق أن يكون هامشياً لولا تأثر بعض الرسامين المعروفين به أمثال هنري ماتيس الذي أعطى للشرق بريقاً جديداً. [3]

[1] كميل ريسلير، مرجع سابق، ص255
[2] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 384
[3] جان جبور، مرجع سابق، ص 204

2.3.1.3 مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر

ففي حوالي سنة 1881 أنشأت مدرسة الفنون الجميلة (Ecole des Beaux Arts) في مدينة الجزائر وفتحت أبوابها، بغيت المساهمة في نشر تعاليم الفن الأوروبي، وهي " تعتبر من أقدم المدارس الفنية في الوطن العربي والعالم الثالث، بالإضافة إلى مدارس أخرى ثانوية الأهمية، هدفها تدريس وتلقين أبناء الاستعمار الفرنسي وجزء من الناشئة الجزائرية، أنماط الفنون الغربية، كالخزف والتصوير، وأصول الهندسة المعمارية[1]

ونتيجة لذلك، تخرج العديد من الفنانين الفرنسيين الموهوبين من هذه المدارس الفنية، وأقاموا العديد من المعارض بالأسلوب الغربي. وبهذه الطريقة، انتشر التأثير الفني الغربي في جميع أنحاء الوطن الجزائري.

وفقًا للسياسة الفرنسية، تم استبعاد الطلاب المحليين من المدارس الفنية، ولم يتم إيلاء الاهتمام الكافي لفتح المجال لهم للالتحاق بها إلا في فترة متأخرة. "ولم يبدأ تقديم دورات دراسية لهم إلا منذ عشرينيات القرن الماضي، في أقسام خاصة تحمل أسماء مثل الفنون 'الأصلية' أو 'الإسلامية'، وقام عدد قليل فقط فيما بعد من الجزائريين بالتدريس في الفنون الإسلامية تحت قيادة الأوروبيين، ليشهد التعليم الفني بداية تدريجية لإتاحته للفرص أمام المحليين منذ أربعينيات القرن العشرين"[2]،

ومع ذلك، يجدر الإشارة إلى أنه رغم قلة الجزائريين الذين حظوا بفرصة الولوج إلى المدرسة وتلقي التعليم الفني في ظل حركة تشكيلية تتميز بقيم غريبة، فإننا سنشهد ظهور العديد من الفنانين الجزائريين، يواجهون تحديات تجعلهم يسعون لاستكشاف طرق لتعبير عن أنفسهم بكيفية مغايرة، سعيًا لإثبات وجودهم من خلال قيم تراثية ومحلية. جعلت في مطلع القرن العشرين بعض من الفنانين الجزائريين يبرزون.

[1] الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر ،2002، ص29
[2] الصادق بخوش، مرجع نفسه، ص29

3.3.1.3 متاحف الفنون الجميلة:

عملت الإدارة الفرنسية في إطار سياستها الثقافية على إقامة العديد من المتاحف في المدن الكبرى، ومن أبرز هذه المتاحف يأتي المتحف الوطني للفنون الجميلة في الجزائر العاصمة، الذي يعتبر من أكبر المتاحف الفنية في أفريقيا، "ويعود تاريخ تأسيسه إلى عام 1897. وهو يضم تشكيلة مذهلة من الأعمال الكلاسيكية والإستشراقية والحداثية للفنانين الأوروبيين، ومن بين المعروضات في المتحف، يمكن العثور على 55 عملًا فنيًا من قبل الفنانين الجزائريين، وتم جمعها في الفترة من 1930 إلى 1960."[1] هذه المجموعة تعكس إسهام الفنانين الجزائريين في المشهد الفني وتبرز تطورهم وتأثيرهم الفني في تلك الفترة.

أما المتاحف الجهوية فهناك متحف قسنطينة، الذي أنشئ فوق (كدية عاتي)، وكان شاملاً لفنون القرن التاسع عشر أيضاً والعهد الاستعماري على العموم، ويشمل المتحف أيضاً قاعة للمعروضات الأثرية التي ترجع إلى ما قبل التاريخ، وآثاراً ترجع إلى العهد الإسلامي واخرى العهد النوميدي. [2]

" في سنة 1930 دشن متحف وهران وهو متحف تسيطر عليه الروح الرومانية والإغريقية ثم الفرنسية. وفي القاعة الرئيسية لهذا المتحف وضعت الرسومات واللوحات لمشاهير الفنانين، وفي المتحف قاعات أخرى، واحدة لتعليم الفن، وأخرى للتاريخ الطبيعي. وأما الطابق الأرضي للمتحف فكان مخصصاً للمنحوتات كالتماثيل، ومجموعة الاثنوغرافية، كما أن مبنى المتحف قد ضم مكتبة البلدية أيضا، وقاعة محاضرات، وقاعة عرض. وهناك حديقة تحوط بالمبنى [3]

ومن المتاحف الهامة في هذا المجال نذكر متحف باردو لما قبل التاريخ. وكانت لجنة الاحتفال المئوي قد خصصت له إحدى الفيلات (القصور) العربية –الإسلامية ذات الفن

[1] Gitti Salami; Monica Blackmun Visonà, A companion to modern African art, Wiley Blackwell, New Jersey 2013, p 199

[2] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 414

[3] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق ص 414

والزخرفة الراقية، وهي فيلا ترجع إلى العهد العثماني [1]، ولذا أصبح المتحف في كثير من الولايات مركزا ثقافيا وبحثيا " ففي ديسمبر 1892 أنشئ بقرار وزاري متحف الآثار الجزائرية القديمة، وخصصت له بناية كانت تقع في حي مصطفى باشا من الجهة العليا. وفي عهد جونار، صدر قانون يأمر بوضع نسخة من كل ما له علاقة بالآثار لدى مصلحة الفنون الجميلة وكانت الأبحاث عندئذ جارية في المدن الآتية: شرشال وجميلة وتيمقاد، وكلها تحتوي على آثار رومانية ومن حسنات هذا العهد تصنيف الآثار والبنايات التي تعتبر[2]

تم توطين أهمية المتاحف في الحفاظ على التراث وتاريخ الجزائر، فتم تعزيز انتشار المراكز الثقافية. ومن بين هذه المتاحف الهامة التي حافظت على تاريخ وماضي الجزائر، نجد متحف شرشال الذي يضم تماثيل وفسيفساء ثمينة، ويحتفظ بآثار رومانية. كما بدأت تيبازة أيضًا في الكشف عن آثار أخرى، مما جعلها ذات أهمية كبيرة في المنطقة.

ظهرت أيضًا متاحف في سوق أهراس وتبسة وجميلة وتيمقاد، والتي تهتم بجمع الآثار الرومانية. ومع ذلك، فإن الاهتمام بالآثار الإسلامية لم يكن كبيرًا من قبل الباحثين والمهتمين. ويجدر الذكر أن تلمسان أيضًا استضافت متحفًا تم تأسيسه في إحدى المساجد (مسجد أبو الحسن)، حيث قام الفرنسيون بتحويله تمامًا من المسجد إلى متحف بعدما تم تعطيله عن أداء الصلوات.

4.3.1.3 جمعيات الرسامين الاستشراقين

في عام 1893، تأسست "جمعية الرسامين المستشرقين الفرنسيين (Société des Peintres Orientalistes Français) " بمبادرة من ليونس بينديت Léonce Béeneédite ، أمين متحف لوكسمبورغ الفني الفرنسي. وكانت تضم الجمعية أعضاءً رسامين معروفين إلى حد ما مثل إميل برنار، تشارلز كوتيه، بول ليروي، ألبرت ليبورغ، وأوغست رينوار، وغيرهم[3]

[1] سعد الله أبو القاسم، المرجع نفسه، ص 412
[2] سعد الله أبو القاسم، المرجع نفسه، ص 410
[3] Nadira Laggoune Aklouche, Alger dans la peinture, éd. Régie Sud Méditerranée, France 2000, p36

وتتمثل مهمة هذه الجمعية في تنظيم معارض فنية دورية، مستوحاة من المشرق، والقيام بدراسة الفنون القديمة وحضاراتها في اتجاه نقدي والمساهمة في إحياء صناعاتها المحلية، فقد كتفت نشاطاتها واستقطبت عدداً كبيراً من الرسامين الذين عملوا على رفد الرسم الاستشراقي بموضوعات وتقنيات جديدة ومن الأسماء البارزة التي انتسبت الى هذه الجمعية والتي واظبت على عرض نتاجها في المعارض السنوية"[1]

واصلت جمعيات الرسامين الحفاظ على المعارض السنوية لتصوير الفني، ومسابقات المنح الدراسية للطلاب والجوائز المختلفة التي تكرم التميز في مجال الرسم التوضيحي" فقد لاقت معارض جمعية الرسامين الاستشراقيين إقبالاً كبيراً في مطلع القرن العشرين، وقد راحت تجمع أعمال المتوفين تخليداً لذكراهم، وأعلن عن الجوائز لتشجيع المواهب الشابة. وكان من أبرز المتحمسين رئيس الجمعية ليونس بينيديت الذي أصبح رمزا لهذا التيار، إذ واكب المعارض السنوية بدراسات نشرتها مجلة Gazette des Beaux-Arts، أبرز فيها دور الرسم الاستشراقي في نهضة الفنون في أوروبا[2]

من خلال هذا حاولت الجمعيات إبقاء القدرة على نقل محتوى مختلف للفن، من الحداثة والمحافظة على المستوى الفني " لتمثل بذلك تحولًا جذريًا في مسار الممارسة الفنية بالشرق مع نهاية القرن التاسع عشر، فبعد أن كان الفنانون منفردين في أسفارهم، وعملهم، ومعارضهم، انضموا إلى حركة تجمعهم معًا وتوحدهم بنفس اهتمامات الجمالية. يمكن تعريف هذه الجمعية على أنها جماعة من الرسامين المستشرقين تم لم شملهم بعد قرن من الممارسة الفنية من خلال الرحلات، وذلك رغبة في إعادة إحياء وتنظيم الحركة الاستشراقية الفنية."[3]

[1] جان جبور، مرجع سابق، ص 196
[2] جان جبور مرجع سابق، ص 195
[3] Roger Benjamin opcit, p 57

2.3 الفنون الأهلية في ظل السياسة الفرنسية:

مع بداية القرن العشرين، تغيرت ذهنيات السلطة الحاكمة وفلسفتها الكولونيالية، وتطورت بإبداء نظام سياسة ثقافي تقوم مبادئه على إشراك الأهالي بالمشهد الثقافي، فلم تصبح تحاول السلطة إدماجهم بعنف ومحو ذاكرتهم، حيث أصبحت تنظر لهم باعتبارهم كيانا ثقافيا له خصوصياته وسعت إلى مشروع جديد، بإشراف والتأطير من السلطة الاستعمارية دائما فقد كانت كل النشاطات موجهة سياسياً.

و جاءهذا بعد أن بدأ بعض حكام المستعمرات في تلك الفترة يدركون الضرر الذي لحق بثقافة الشعب الجزائري وكذلك بالثقافة العربية الإسلامية، وسعوا إلى إصلاح هذا الوضع . ، " وانطلاقا من هذا ذلك، سعت السلطات العمومية لبعث الحياة فيه من جديد، وذلك بانضمام الحاكم جونار (الملقب بـ «التركي» أو «العربي») إلى الإيديولوجية الفرنسية الجديدة عن التشارك" [1]، ولذلك، كان من الضروري تأكيد هذا الاتجاه وإظهار حسن النية، وتم تنفيذ ذلك من خلال إعادة إحياء الفنون الشعبية والاهتمام بالتراث الثقافي والديني الجزائري، وذلك من خلال إقامة المعارض وإعادة بناء المباني وترميمها بأسلوب محلي، وبتقبل بعض السكان المحليين في المجتمع النخبوي، والفنانين كذلك في منشآت التي كانت قصرا على المستوطنين الأوروبيين.

1.2.3 الفنون الشعبية، الإحياء والتجديد

كان تأثير الاستعمار على الثقافة بشكل عام والفنون الجزائرية بشكل خاص مأساويا، "فمن الناحية الثقافية حاول الاستعمار عزل الأهالي عن ماضيهم، وتعزيز نموذجً سياسي ثقافي للسيطرة والسيادة الفرنسية، حيث أصبح الحصول على التعليم مقيدًا وحلت الفرنسية محل اللغة العربية كلغة للتعليم، وتم التقليل من قيمة البيئة الثقافية المحلية دونما القضاء عليها لتلبية الاحتياجات الأوروبية"[2].

[1] كميل ريسلير، مرجع سابق، ص197

[2] Gitti Salami ; opcit, p 199

وطوال فترة الاستعمار كان معظم الأوروبيين المستوطنين، يعتبرون فنهم الخاص أعلى من الفن الذي تنتجه الشعوب المحلية، فنظر للفن الأكاديمي الفرنسي على أنه النموذج الأمثل والرسم المسندي هو النوع الأفضل، في حين أن "الفنون الأصلية للمستعمرة تعتبر "حِرَفًا" أو "فنًا زخرفيًا" أو "فنونًا صغرى أو ثانوية.

مع ظهور السياسة الجديدة لإعادة إحياء الفن الأهلي، أخذت الإدارة العليا العديد من مبادرات المختلفة، تعزم الشروع في إنقاذ وتجديد وإعادة بعث الثقافة الجزائرية وفنونها وإنتاجها كذلك، فحتى حلول عام 1900، كانت منشآت ومؤسسات الفنون في الجزائر المستعمرة من مدارس فنية، ومتاحف، وصالات العرض أو المعارض، ومنشورات والجوائز والمنح الدراسية موجهة بشكل حصري تقريبا نحو المستوطنين الأوروبيين والزوار الغربيين.

باشر (جونارت) سياسة ثقافية مكثفة لإحياء وتنظيم الصناعات الحرفية المحلية في الجزائر وحمايتها من التدهور، لناجم عن المنافسة مع المنتجات المصنعة المستوردة من أوروبا"[1]، فقد أهلكت أساليب الإنتاج الصناعية التي انتهجتها فرنسا الصناعات الحرفية الفنية التي كانت تتوارث ممارستها العائلات لعدة قرون.

وكانت من عمليات محاولة إعطاء حياة جديدة للفن والحرف الأهلية، إنشاء مصلحة للفنون الأهلية سنة 1908، وقد ساعدت "غرفة التصميم" بهذه المصلحة في تنفيذ مهمتها، والتي تتضمن تصنيف وفهرسة الفنون الأهلية التي تم جمعها من قبل الرسامين والفنانين الفرنسيين، وكذلك للاستلهام من الأفكار وإنشاء "نماذج جمالية جديدة" بواسطة الفنانين الفرنسيين. يمكننا أن نلاحظ هنا أن غرفة التصميم كانت مؤسسة ثقافية فرنسية، وأن ما تم إنتاجه كان يتماشى مع سياقات الاستعمار وتحقيق أهدافها.

وفي " سنة 1916 أنشأت الإدارة الكولونيالية منحة تسمى المنحة «الإسبانية – الموريسكية» اعترافا بغرب إسلامي له فنونه، مخصصة لجعل الشباب الفنانين يقدرون فن هذه المناطق؛ نال محمد راسم الجزائري استفادة من المنحة خاصة وأنه قد اتسعت شعبيته بدعم

[1] Gitti Salami; opcit, p 200

من السلطة والنخبة الباريسية، و 'جورج مارسيه' الداعم لفكرة فن الغرب الإسلامي، أحد هؤلاء الذي قام بتوجيه محمد راسم من أجل خلق منمنمات الجزائرية جديدة لها خصوصيات تجمع بين المنمنمات التقليدية والفن الغربي[1].

وقد " نبهت السيدة ماري بوجيجا Maria Bugeja منذ 1923 إلى ضرورة إنشاء متحف للفن الإسلامي في الجزائر"[2]، شبيه متحف الفن الإسلامي في القاهرة، حيث لاحظت وجود اختلاس للآثار الإسلامية ونماذج الفن المحلي، ولذلك دعت إلى ضرورة إنقاذ الآثار الإسلامية من خلال إنشاء المتحف والحفاظ على الآثار والتحف الموجودة فيه.

إنّ مجال الحرف اليدويّة لقيي اهتمامًا من الحكومة الاستعمارية الفرنسية من أجل ترويج منتوجات الصناعات التقليدية والحرفية الجزائرية، " فتم إنشاء دار الحرفي سنة 1925، من قبل الحاكم العام موريس فيوليت Maurice Viollette، وبلغ الفن الأهلي أعظم نشاطه بمناسبة الذكرى الاحتفال بالمئوية، فتم افتتاح ورش عمل مدرسية للسجاد والنسيج والحلي والفخار، كما يمكننا أن نسجل أنه تم تخصيص مكان للفن الأهلي في المتاحف الثلاثة لكل من العاصمة، وهران، وقسنطينة.

وإثر هذه السياسة الثقافية التي انتهجتها السلطة الاستعمارية، غزت الفنون والحرف الأهلية، مثل فن الحدادة وصناعة الغربال وصناعة الأواني الفخارية، والحياكة والخياطة وغيرها. وبرزت المطبوعات والكتب المؤلفة فيها، إذ قدم 'أوغسطين بيرك' 'Augustin Berque' جردا للفنون المحلية في سنة 1924، وفي سنة 1926، كتب جورج مارسيه ' Georges Marçais'مؤلفا مخصصا للفن الإسلامي.

كما نشير أيضا إلى العمارة التي أصبحت مع بداية القرن العشرين تتكاثر وتتضمن عناصر جديدة ذات طراز مغاربي تجمع بين البصمة المحلية والحداثة، لتعكس رغبة السلطة في للانسجام الثقافي والتقارب بين الفرنسي والأهلي وتكتسب هدفا بأبعاد أكثر أهمية من ذي

[1] كميل ريسلير، مرجع سابق، ص200
[2] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 390

قبل، خاصة وأنه في وقت سابق حينما سقطت الآثار المعمارية في أيدي السلطات الفرنسية، تم هدمها ونهبها ضمن بوتقة العمليات العسكرية.

نتيجة لذلك ، فقدت الجزائر العديد من الآثار والفنون، "وكان جونار الذي جاء لحكم الجزائر بفكرة استرجاع شخصيتها التقليدية، قد بذل جهده في بناء نماذج جديدة مستوحاة من الطراز القديم، وهو ما سماه بعضهم « الطراز الموريسكي الجديد »، وظهر ذلك في المباني الإدارية التي بنيت في عهده أو التي تمت بعده مثل البريد المركزي، ومقر ولاية الجزائر، والبلدية وبريد الأبيار، وعمارة جريدة (لا ديباش ألجيريان)، ومحطة وهران ومركز سكيكدة، وأخيرا نشير إلى مباني المدارس الرسمية الثلاث في كل من العاصمة (الثعالبية)، وقسنطينة، وتلمسان. وقد وقع تقليد هذه الحركة مع التخفيف من الزخارف، في بعض المدارس والمباني الحكومية الأخرى. وشارك بعض المهرة من الجزائريين في الخط والزخرفة وفي تطوير هذا الفن[1].

2.2.3 معارض الفنون الشعبية والإسلامية

بفضل تنوعها وعمقها الثقافي، تتمتع الفنون الشعبية والإسلامية في الجزائر بعراقة فنية استثنائية. تعكس هذه الفنون تعدد المناطق الجزائرية وتأثرها بالتيارات التاريخية والحضارية المتنوعة التي عاشتها المنطقة، وهو ما دفع السلطة الفرنسية في فترة متأخرة إلى أن تولي اهتماماً كبيراً بثقافة السكان المحليين في الجزائر، السعي إلى تعزيز الوعي بالفنون المحلية والإسلامية وتشجيع التذوق لها.

وبما أن الصالونات والمعارض تعد بمثابة متاحف حية وسجلات تاريخية فنية توثق التعبيرات الفنية التي تنفتح على بصمات الفنون الأهلية، " تم افتتاح معرض للفن الإسلامي في متحف اللوفر بباريس سنة 1903، أين عرضت فيه الأواني الخزفية والأقمشة المزركشة، وقد تميز بالحضور الكثيف للفنانين الفرنسيين وعلى رأسهم ماتيس الذي تأثر بشكل واضح بالرقش العربي"[2].

[1] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 403
[2] جان جبور ، مرجع سابق، ص 195

ومن المعارض الفنية التي تصب في هذا المجال ذلك المقام سنة 1905، بعنوان (معرض الفنون الإسلامية) الذي نظمه أوغسطين بيرك أثناء انعقاد مؤتمر المستشرقين الرابع عشر في الجزائر، بالمدرسة الثعالبية في العاصمة، وكان يستهدف التعريف بالفن الأهلي وقد عرضت فيه من التحف والقطع الإسلامية ما هو نادر، التي كانت قد حصلت من عند بعض العائلات العريقة، شملت مجموعة من الأسلحة والسروج والمطرزات وغيرها.

" كرر المتحف اللوفر التجربة نفسها في جناح "مارسان" عام 1912، وقد نال فائق الإقبال والإعجاب بما يفوق التصور، ونذكر أيضا أنه هذه الظاهرة كانت قد انتقلت لتشمل باقي البلدان الأوروبية حيث سنشهد إقامة معرض في إنجلترا بلندن عام 1911، وآخر في ألمانيا بميونيخ سنة 1912 وقد كانت من بين معروضاته المنمنمات الإسلامية والسجاد والأواني الخزفية، ثم سنشهد بداية من سنة 1912، وفي شكل سنوي افتتاح " قاعة المستشرقين لعرض فيها الفنون ذات الصلة بالحياة العربية والإسلامية في الجزائر وغيرها، ومثل هذه القاعات والصالونات كانت تتكرر في العواصم الإقليمية أيضا ، مثل وهران وقسنطينة"[1].

" وفي عام 1925 أقيم في باريس معرضان، الأول في صالة الفنون الجميلة، والثاني في المكتبة الوطنية، حيث عرضت المخطوطات العربية القديمة والميداليات والنقود، وهي تحف ثمينة اقتناها الفرنسيون خلال احتلالهم للجزائر"[2] وهذه المعارض الفنية تواصلت في الجزائر وفي بلدان أخرى لتأكيد مكانة الحضارة المشرقية في المجال الفني، لا يسعنا المقام لاستقصائها كلها، إلا أنه يجب أن نذكر أنها ساهمت في تنمية المشهد الفني الجزائري وإعادة إحيائه. خصوصًا مع مشاركة بعض الجزائريين في هذه المعارض في وقت لاحق، ومن بينهم محمد راسم، ولكن هذا الإشراك محدودًا ومشروطًا بمصالح الحكومة الفرنسية.

[1] حفناوي بعلي ،مرجع سابق، ص 130
[2] جان جبور ، مرجع سابق، ص 195

3.3 الممارسة الفنية الجزائرية أثناء الاحتلال:

رغم أن الفن التشكيلي الجزائري الحديث قد نشأ مع الاستقلال، إلى أنه لا يمكن أن نتجاوز الممارسات الفنية لفنانين الرعيل الأول وجيل الثلاثينات، فإضفاء الطابع الزمني بأثر رجعي على الرهانات الجمالية في مجال الفنون التشكيلية منذ ممارسة الرسم الجزائري على الحامل في الفترة الاستعمارية، قد يسمح لنا بفهم أفضل للإبداع الذي بدأ مع عام 1962 والسنوات التي تلت ذلك. وعليه أردنا تقديم وتسليط الضوء أولاً على أبرز المحطات الفنية وأثر النماذج الجمالية الفنية الغربية على الفنانين الجزائريين بالعهد الاستعماري في نشأة اللوحة الجزائرية.

فمنذ قدوم 'يوجين دولاكروا' عام 1832 إلى الجزائر ، توالت وافدات المصورين والنحاتين الفرنسيين، وكان لهؤلاء الفنانين تأثيرهم الواضح على الفن التشكيلي الجزائري، و ولاشك أن المصور 'إيتيان دينه' هو أبرز مثال يمكن ذكره في هذا السياق، حيث عده عفيف البهنسي " رائد الفن الغربي الأكاديمي في الجزائر"[1]، "فلقد مهّد الدّرب لجيل كامل من الفنانين الجزائريين الرسامين الأوائل، الذين دشنوا أساليب فن التشكيل بالجزائر بذوق وتجربة في الرسم رفيعة المستوى لكنها مثل الأدب المكتوب باللغة الفرنسية، قد ظل تحت شجرة الفن الغربي الكولونيالي[2].

وعلى الرغم من الانتقادات الشديدة التي تقدمها بعض الدراسات بشأن الجوانب السلبية للاستشراق في الجزائر وتأثيرها في التشويه الثقافي للحضارة والمجتمع الجزائري، إلا أن الفنانين التشكيليين الفرنسيين الذين انجذبوا لسحر الشرق وحرصوا على التعبير عنه، قدموا مساهمة هامة في إرساء دعائم تأسيس حركة تشكيلية جزائرية وتكوين الرعيل الأول من الفنانين التشكيليين الجزائريين. الذين درسوا واستوحوا أساليبهم الفنية منهم، واتجهوا فيما بعد (جزء منهم على الأقل) إلى تطويرها وإثرائها بأساليب جديدة ومبتكرة تعبيرًا عن هويتهم الجزائرية.

[1] عفيف البهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، مرجع سابق ، ص 204
[2] مؤلف جماعي ، التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر ،مرجع سابق، ص199

1.3.3 الرعيل الأول واللوحة المسندية الغربية:

لم تتعرف الساحة الفنية التشكيلية بالجزائر طول الفترة الاستعمارية من 1830 إلى 1962 إلا على النزر القليل من أسماء الفنانين الجزائريين، فقد كان الجزائريون غائبين عن الساحة الفنية التشكيلية، بحيث كانت الساحة حكرا على أبناء الأوروبيين من معمرين وغيرهم، ومع هذا فقد برزت إلى الوجود أسماء بعض الجزائريين استطاعوا أن يفرضوا فنهم وأن يكون لهم حضور في الساحة الفنية[1].

منذ أن أنشئت مدرسة الفنون الجميلة في مدينة الجزائر، كان طلابها وأساتذتها فرنسيون ونظامها المرتبط ببرامج فرنسية محضة، لكن في الفترة بين 1914 إلى الأربعينيات من القرن العشرين "عرفت الجزائر بداية استخدام تقنيات الرسم على الحامل على يد أول مجموعة من رسامي اللوحات الجزائريين أو من الفنانين الدارسين بالمدرسة والعصاميين المتأثرين بالجو الفني السائد آنذاك، وهكذا يظهر الجيل الأول من الفنانين المصورين الذين مارسوا تقاليد الفن التشكيلي الغربي نذكر منهم 'أزواو معمري' Azouaou Mammeri و'عبد الحليم همش' Abdelhalim Hemche 1908-1979 "[2]وغيرهم، سنحاول ذكر أبرزهم.

- أزواو معمري (1886-1954): ولد الفنان بـ 'تاوريث ميمون' (القبائل الكبرى)، ثم انتقل إلى المغرب ليستقر بمدينة 'فاس'، ورغم "أنه بدايته كانت بتعليم نفسه بشكل ذاتي إلى أنه التقى في 1913 بالفنان إدوارد هارزيق Édouard Herzig ، وتلقى منه دروسًا مثمرة كانت لها دورا بارز في نتاجه الفني، كما أخد بعض الدروس والإرشادات من الفنان 'ليون كاري' Léon Carré جعلته يعجب ويتأثر بهذا الأخير[3]. اشتهر في الوسط الغربي وتميز بأسلوبه الواقعي في رسوماته (أنظر ملحق الصورة رقم 22)، غير أن رسوماته التي مثلت مناظر ومواضيع من الحياة اليومية التقليدية للجزائريين، غيب في

[1] عروسي عبد الحميد، مجموعة مؤلفين، الفن التشكيلي الجزائري،(عشرية 70 و80)،الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر ،2007، ص 12
[2] عفيف البهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، مرجع سابق، ص 204
[3] Jill Beaulieu, Mary Roberts, Nicholas Thomas, Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography, Duke University Press, United States , 2002, p 46

مشاهدها الغزاة تمامًا، سالك بذلك الإستراتيجية التي خطتها ونهجتها معظم أعمال الفن الاستشراقي في مخاطبتها للجمهور الأوروبي.

فمنذ البداية، شجعته إدارة الجنرال هوبير ليوتي General Hubert Lyautey في المغرب، وروجت لمعارضه في باريس باعتبارها ثمرة "الرسالة الحضارية" الفرنسية وارتباط جديد محترم مع النخبة المسلمة، مما جعل النقاد بعد الاستقلال يصفون أعماله أنها كانت نوع من إنكار الجذور، واحتضانا للرؤية الأوروبية.

- عبد الحليم همش (1906-1979): يعتبر همش واحدًا من أوائل الفنانين الجزائريين الذين نشأوا في فترة ما قبل الاستقلال وتأثروا بتقنيات وأساليب الفن التشكيلي الغربي، حيث "تتلمذ على يد "ليون كوفي" "Léon Cauvy" في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، وكان متأثرا بشكل كبير بالفنانين راوول دوفى "Raoul Dufy" و "ألبير ماركيه" "Albert Marquet" [1]

شغل اهتمامه ميدان رسم المناظر الطبيعية والعادات الشعبية (أنظر ملحق)، وقد شارك همش في المعرض العالمي الذي انعقد في باريس سنة 1937، وفي سنة 1945 شارك في معرض خصص للرسوم والمنمنمات الجزائرية، وبتوالي الأيام أصبح معلما للرسم في مدرسة الفنون الجميلة بباريس[2]

بعد فترة من الزمن ظهر رسامين جزائريين يمكن اعتبارهم الجيل الثاني من الرعيل الأول في الفترة الممتدة بين الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، فتعرف الوسط الفني على مجموعة أخرى من الفنانين تسبّبت في إنعاش الحركة الفنية، ومن أبرزهم ميلود بوكرش وغيره.

- ميلود بوكرشMiloud Boukerche (1908-1978): وهو رسام من مواليد سيدي بلعباس، بدأ حياته الفنية رساما في مدينة الجزائر، ثم توجه إلى مدرسة الفنون الجميلة بباريس، وأقام ورشته في هذه المدينة. أول معرض أقامه في الجزائر كان في (النادي

[1] عروسي عبد الحميد، مجموعة مؤلفين، المرجع نفسه، ص 13
[2] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 409

الفرنسي–الإسلامي) عام 1947. وقد تخصص في رسم مناظر الحياة العربية، كالمراعي والأرياف، وكذلك الأشخاص مثل (العازف على الناي، والمتسول، والأعمى، والأزواج المتحابين، والنساء في محيط صحراوي) ومن أعماله أيضا لوحة 'الحائك الأبيض' (أنظر ملحق الصور رقم 23) الذي تلتف به امرأة ريفية ذات وشم[1]، والملاحظ أن رسومات لوحاته قد غلب عليها الطابع الاستشراقي، الذي تميز بتصوير العري.

- محمد زميرلي Mohammed Zmirli (1909–1984): هو رسام عصامي، ولد في تيزي وزو. عمل في سن صغيرة في متجر يضم ورشة، حيث كان يقوم برسم الديكورات والطيور مثل ديكة وطيور الطاووس وغيرها على صناديق المجوهرات وصناديق أخرى للعرائس، ولما بلغ سن 15 سنوات انقل إلى الجزائر العاصمة من أجل العمل، وهناك ظهر شغفه وتذوقه للرسم التشكيلي.

أين "انخرط سنة 1935 في (جمعية الفنانين الجزائريين المستشرقين)، كما شارك في صالونات الجمعيات بتلك الفترة (الاتحاد لفناني شمال إفريقية، وجمعية الفنون لـ والآداب للجزائر، الفنانون الأحرار)، والتي كفلها فنانون ذو سمعة،[2]" وغيرها من المعارض فيما بعد، ولم يكتفي بالمشاركة فقط، بل كان مبادرًا في تنظيم العديد من المعارض والفعاليات الفنية.

تميز برسم المناظر طبيعية للجزائر، بما في ذلك شوارع الجزائر، وموانئها، وفيلا لابيرلييه 'Laperlier' التي كانت مسكنه، بالإضافة إلى القرى والمناظر الطبيعية الجميلة للقبائل. كما كان ماهرًا في رسم البورتريه، ولا يقتصر اهتمامه على ذلك فقط، بل كان أيضًا يستمتع بتجسيد الطبيعة الصامتة من خلال تصوير باقات الزهور المتنوعة. (انظر ملحق الصور رقم 24)

[1] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 409

[2] جميلة فليسي قنديل، ديوان الفن، قاموس الرسامين التشكيليين والنحاتين والمصممين الجزائريين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2010 ،ص 169.

- عبد الرحمن ساحولي Abderrahmane Sahouli" (1915-2011): في سنة 1920، بدأ الرسام مشاركته في المعارض والعمل. كرسام مزخرف، وقد تخرج من مدرسة الفنون الجميلة ومن المراسم الفرنسية المنتشرة في ذلك الوقت وهذا الرسامْ واقعي مغرم يرسم مناظر الساحل الجزائري[1].
- حسن بن عبورة Hacène Benaboura (1989 - 1960): ظهر هذا الفنان العصامي المولود بالجزائر بالعاصمة، في الأربعينات، وتميز أسلوبه بالسمات الفطرية في الرسم، إذ لم يتلق أي تعليم في أي مدرسة أو على يد معلم، وقد عرض إنتاجه لأول مرة في الجزائر سنة 1945، ثم أخذ يشارك في المعارض باستمرار، حتى 1960م حينما أقام أخر عرض له، "تخصص حسن ابن عبورة في رسم الساحات والمناظر الطبيعية العامة، وكذلك رسم شوارع مدينة الجزائر انعكست عليها حساسيته الساذجة والمفرطة. ومن لوحاته: إطلالة على ميناء الجزائر (انظر ملحق صور رقم 25)، ساحة الحكومة، وشارع الجزائر بالبليدة، وكلتاهما رسمت بالزيت على القماش"[2].
- باية محي الدين (1931-1998): في الأربعينيات لمع اسم فنانة جزائرية كانت تُعرف ببساطة باسم "باية" واسمها الحقيقي فاطمة حداد، كانت قد اكتشفت موهبتها امرأة فرنسية وشجعتها على الرسم؛ بأخذها إلى العاصمة أين "حظيت أشكالها وألوان الجواش الخاصة بها، بإعجاب جامع التحف الفرنسي إيمي مايخت Aimé Maeght، الذي دعاها لعرض فني في معرضه المقام بباريس عام 1947. لتنال بذلك اهتمام كبار الكتاب والنقاد والفنانين كـ (أندري بريتونAndré Breton) الذي كتب مقدمة الكتالوج المعرض[3]" منبهرًا ومعجبا في الوقت ذاته بالتصوير الذي يتميز بما أسماه "البدائية

[1] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص 33
[2] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 436
[3] Gitti Salami; Monica Blackmun Visonà opcit , P205

العربية"، كأسلوب يتميز بالفطرية في تمثيل فني وبتكوينات جميلة لزخارف ساذجة التجسيد مستوحاة بشكل واضح من التراث الثقافي الجزائري. (انظر ملحق صور رقم 26)

كما أن وجودها في جنوب فرنسا بأستوديو السيراميك في عام 1949، سمح لها هناك أن تلتقي بالفنان العالمي بيكاسو Pablo Picasso ، الذي أبدى إعجابا وإشادة بأعمالها، فقد كان لها استقبال إيجابي بأوروبا جعلها تشارك في العديد من المعارض هناك وتكتسب شهرة واسعة.

وعلى إثر ما تقدم في هذه الفترة، نشهد ظهور العديد من الأسماء الفنية الجزائرية التي لمعت وأبدعت في الساحة الفنية، (لا شك أن هناك آخرين تعذر ذكرهم أو نجهلهم)، وأن الملاحظة الواضحة تشير إلا أنه غلب على أساليبهم الفنية طابع الأسلوب الواقعي، الحامل لمختلف المشاهد الجزائرية، وآخرون تأثروا بمواضيع مشابهة لما صوره المستشرقين. وذلك تأثرًا بالتعليم الفني الغربي الذي حصلوا عليه وبأسلوب الفنانين المستشرقين المهيمن في تلك الحقبة، كما أن عدد قليل من الفنانين مارسوا الأسلوب الفطري، بحكم أنهم لم يتلقوا تعليماً أكاديمياً يحصرهم بقواعد الرسم والتصوير.

وفي إطار الحديث عن الساحة التشكيلية الجزائرية في تلك الفترة، يجب أن نشير إلى ظهور حركة مهمة عرفت باسم "مدرسة الجزائر École d'Alger التي نتجت عن رسامي الجزائر من الفنانين الفرنسيين المولود بعضهم بالجزائر، من الذين ارتادوا دار عبد اللطيف منذ إنشاء جائزة الإقامة عام 1907، الذين أدركوا خصوصية الجزائر بتاريخها وثقافتها، كانت قد ازدهرت ما بين (1920-1940)، واستمرت حتى عام 1961، فبرغم من أنها تنبع من الرسم الاستشراقي، إلا أنه الفنانين المؤسسين لها سلكوا درب الرسم الحديث، حيث هيمن عليها التيار التجريدي بقيادة (جان دي ميسونسول- Jean de Maisonseul) وفنان المناظر الطبيعية (Sauveur Galliéro). [1]

[1] معمر قرزيز، حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة، مجلة جماليات، المجلد 7, العدد 1 ، مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم 2020، ص 442

جاءت هذه الحركة لتضم العديد من الفنانين الذين رفضوا الفن الأكاديمي وابتكروا أعمالًا تتميز بأسلوب "الفن الوحشي" المشبع بالغريزة والألوان الصارخة، وتأثروا بأساليب المدرسة التكعيبية والسريالية. من بين هؤلاء الفنانين يمكن ذكر "جون سيميان Jean Simian الذي كان فنان تكعيبيا، و"مارسيل بوكتون Bouqueton Marcel"سوريراليا، إضافة إلى "روجيه ليموز Roger Limous" ، "لوسين نالار Louis Nallard"، "مونتون وماريا Manton Pignon"، "بينيو وإدوارد Edouard Maria "

نتيجة للثقافة السياسية والروح الغربية السائدة في ظروف الإنتاج الفني الغربي الذي كان يطبع توجه الفنانين في الجزائر، تمكّن بعض الفنانين التشكيليين من خلال "مدرسة الجزائر" من أن يصقلوا ويصاغوا إنتاجاتهم لتتناسب مع الموضوعات الحياتية اليومية وثقافة وتاريخ الجزائر. وكانت هذه الظاهرة هي الشذرة الأولى التي ظهرت نحو تجلّي جمالية جزائرية. وعلى الرغم من أنه مبادرة تجسيد الأصالة والهوية الحقيقية يمكن نسبه الى الفنانين "الإخوة راسم" مع نشأة مدرسة المنمنمات.

2.3.3 مدرسة المنمنمات الجزائرية:

نظرا للروح الفنية التي كانت سائدة وتعززت من قِبل السلطة الاستعمارية، لم يكن من الهين معالجة مواضيع وفق طابع متحرر، قد يتعارض ومصالح النظام أنداك، فالسلطة قامت بتأطير الفنانين الجزائريين القلائل بما يتماشى وسياستها في ممارستهم، سواءً في السماح للولوج بمدارسها والعرض أعمالهم بأروقتها أو من خلال منح المنح والجوائز لهم.

ويُعتبر الفنان محمد راسم Mohammed Racim (1896-1975) الذي تلقى كل الدعم من السلطة الاستعمارية، قد تمكن بشكل استثنائي من إضفاء سمات التحرر والأصالة على رؤيته وفنه، وقدم إبداعًا فنيًا يجمع بين التأثير الغربي والأصالة التي تستمد منابعها من فنون "المنمنمات الإسلامية"[1].

[1] فن المنمنات Miniature ظهر في بلاد فارس والعراق وتركيا، كما ظهر في سورية منذ العصور الإسلامية الأولى فن التزيين. ومن أشهر الفنانين العراقيين هو يحي بن محمود الواسطي الذي ترك من آثاره نسخة مقامات الحريري الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس وصورها عام 1237م. وهي تسع وتسعون صورة نقل فيها الحياة الاجتماعية بأسلوب عربي رمزي محور، ومن المخطوطات العربية التي زينها مصورون

ومحمد راسم هو فنان ولد في الجزائر العاصمة، كان والده على راسم يمتهن الصناعات الشعبية، الحفر والزخرفة على الخشب، والتصوير على الجلد، وكان معروفا في نهاية القرن الماضي مع أخيه عمر، فنشأ محمد راسم على صناعة والده، وكان يساعد والده في تصميم وتحضير الرسوم والزخارف اللازمة[1].

تمكن محمد راسم من استيعاب هذه الفن الإسلامي وأخذ يبحث باستمرار عن فلسفة وعن أسراره وأساليبه، بخاصة عندما ازداد شغفه أثناء تمكنه من العثور على مخطوطات ومنمنمات في المكتبة الوطنية، لقد اكتشف عالما جديدا من الصور وجمالية لم تكن مألوفة.

فبمقابل أنه قد عرف مفاهيم الفن الغربي وأتقنه، وجد نفسه أمام أسلوب جديد في الرسم يسمى "المنمنمات" الإسلامي، وهو الشيء الذي وجد نفسه فيه يدفعه ليعتمد في آن واحد على مفاهيم الفن الإسلامي والفن الغربي ويزاوج بين أساليبهما في تصويره، وبالتالي استطاع راسم أنه يكون باعثا للفن التقليدي ورائدا للفن الحديث.

أدخل راسم البعد الثالث (العمق) إلى فضاء المنمنمة الإسلامية التي كانت تعتمد مبدأ التسطيح في بناء الحدث وفقا لقواعد علم المنظور الأوربية في فن التصوير، أما في معالجته لموضوعاته فقد بقيت تلك التقاليد الموروثة من فن المنمنمات في كل حقبة زمانية ومكانية من خلال الموروث الشعبي الجزائري المتمثل في حفلات الرقص والغناء والأعراس والأسواق الشعبية والأعياد إلى جانب النموذج الحكائي التاريخي[2].

ونظم نسب حجم الأجسام والأشخاص مع عناصر العمارة الداخلية والطبيعية بحيث بدت في علاقة متوازنة متناغمة متناسقة؛ وتميزت منمنماته بالحركة في سياق الحدث وغنى الألوان ونوعها ورشاقة الخطوط وتوازن العالم الداخلي والعالم الخارجي. إذ يبدو أنه استفاد من

عراقيون وسوريون، مخطوط خواص العقاقير للمصور عبدالله الفضل العراقي 1222م. أما في بلاد فارس فان الفن مر بتطورات هامة، ففي العهد المغولي 1258 تأثر التصوير بالفن الصيني ومن أشهر المصورين محمد بن محمود البغدادي . وفي العهد التيموري (القرن الخامس عشر) ظهرت في شيراز ثلاث مخطوطات للشاهنامه (1370) وفي هراة ظهرت مخطوطات نظامي وسعدي وفي عام 1440 ولد بهزاد المصور، معجزة فن المنمنات . ثم ظهر في هراة وتبريز المصور - ميرك وسلطان محمد وابنه أستاذ محمدي. وفي عهد شاه عباس الصفوي ، كان رضا عباسي من أشهر الرقاشين . المصدر: عفيف البهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، 1985،1 ط ، ص 207

[1] عفيف البهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، مرجع سابق، ص 208

[2] مؤلف جماعي، التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر ،مرجع سابق، ص203

تجربة وجوده في أوربا حيث تعلم أصول النظريات اللونية وقواعد المنظور في بناء وتكوين اللوحة، فحرر تراث المنمنمة الإسلامية الكلاسيكية من نمطيتها أو من أسر تاريخها الذاتي[1].

إن التركيز على الجانب المنتسب للتراث في فنون التشكيل الجزائري لم يعزل الفنان أو يجعله بمنأى عن تأثير مدارس الفن الغربي، بل سعى إلى الأخذ والاستفادة من أساليبها، ولعل الجمع بين بُعد المدرسة الانطباعية الغربية في الرسم و أبعاد الفن الإسلامي عبر المنمنمات هو واحد من أبرز تلك التوجهات لتأسيس توجها جديدا في الحركة التشكيلية الجزائرية، ضمن حركية الحداثة والتراث والأصالة ، حيث يعد الناقد "علي سليم' أنه "روح الصحوة النابعة من القومية الوطنية هي التي أولدت المنمنمات، وهي أولى تجليات اللوحة الجزائرية التي تكشف عن جذور الأصالة، كونها استلهمت من التراث، وقدمت تمثيلًا يتناغم مع جمالية فريدة."[2]"

والى جانب الفنان محمد راسم الذي يمثل حلقة التأسيس لهذا التوجه الفني في الحركة التشكيلية الجزائرية، هناك أيضا فنانين مبدعين ساهموا في إثراء هذه المدرسة قد تلمذ أغلبهم على يد الإخوة راسم، فمع نهاية الثلاثينيات أدار عمر راسم شقيق محمد راسم (مدرسة المنمنمات الجزائرية والخط العربي) التي اشتغلت حتى حوالي عام 1937 .[3] وأنظم إليها العديد من الشباب هم مثل محمد تمام Mohamed Temam (1915–1978)، علي خوجة Ali Ali–Khodja (1923–2010)، محمد غانم Mohamed RANEM((1925–2014 وغيرهم، إلى جانب فنانين اشتغلوا على المنمنمات كالفنان مصطفى بن دباغ Mustapha Ben Debbagh (1906–2006).

أين تمرسوا على مختلف الفنون الإسلامية رغبة في إعادة مجدها، "يقول محمد تمام في مذكراته أن هذه المدرسة كانت من جهة تهدف إلى إحياء التراث الإسلامي الجزائري

[1] مؤلف جماعي، التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر ،مرجع نفسهن ص203

[2] Silem Ali, L'art d'aujourd'hui en Algérie, Annuaire de l'Afrique du Nord ,Tome XXV, Editions du CNRS, Paris, 1986 ,p449

[3] Marion Vidal-Bué, L'Algérie des peintres: 1830-1960,Paris-Méditerranée, 2002, p307

ومعارضة الحركة الاستشراقية التي كانت تحاول إبادة كل ما هو عربي مسلم، ومن جهة أخرى توحيد الممارسة التشكيلية للفنانين الشباب الجزائريين"[1].

- محمد تمام (1915-1988): وهو فنان ولد بالجزائر العاصمة، كان أحد التلاميذ للأخوين راسم (محمد وعمر) ، فبعد المرحلة الأولى من حياته أدخلاه عالم فن التذهيب، وفي سنة 1936 غادر الجزائر إلى فرنسا ليتعلم فن الديكور في مدرسة فن الزخرفة، ثم اشتغل في بعض المصانع بالقطع الصغيرة الدقيقة، وبعد سنة أقام أول معرض شخصي له، أما في سنة 1944 فقد شارك في معرض التذهيب والمنمنمات الجزائرية، كما اشترك مع أستاذه محمد راسم في معارض في البلاد الإسكندنافية بين 1946-1957، وعرض أيضا في بلدان المغرب العربي، وبعد الاستقلال رجع إلى الجزائر، وعين محافظا لمتحف الآثار حيث بقي إلى وفاته سنة 1988[2].

شغل الفنان منصب مدير متحف الفنون القديمة في الجزائر إلى جانب قيامه بالتدريس في مدرسة الفنون الجميلة كخلف لمحمد راسم، "وإذا كان راسم قدس جانبا من المذهب الطبيعي الذي لا يخلو من النبل واللطافة، فان تمام قد اتجه نحو أعمال المعلمين الكبار من فناني المنمنمات، ولكن أسلوبه استمر يحمل طابعا مشتركا بين العناصر الزخرفية والنباتية، والتناظر الشديد بين المواضيع المختارة. وبين الحياة اليومية والحياة الاجتماعية والعصر والتقاليد الإقليمية"[3].

- محمد غانم (1925-2014): كان محمد غانم فنان منمنم، مرقن وخزاف، ولد بالعاصمة الجزائرية "وتتلمذ أيضا على يد عمر راسم، حيث تابع دروسًا بمدرسة الترقين والنمنمة، وحصل سنة 1940 على الجائزة الأولى الخاصة بالترقين من طرف مدرسة الفنون الجميلة لمدينة الجزائر، وفي سنة 1942 على جائزة مدينة الجزائر الأولى

[1] Anissa Bouayed, « Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures », Confluences Méditerranée 2012/2 (N°81) , L'Harmattan ,Paris, 2012, p. 06

[2] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 411

[3] عفيف البهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، المرجع سابق ، ص 2031

بصالون الفنانين الجزائريين والمستشرقين، وعقد أول معرض له بمكتبة باكوني في الجزائر العاصمة سنة 1943، " وفي سنة 1944 ظهر الفنان محمد غانم في المعرض الذي خصصه محمد راسم للفنانين المسلمين، ليواصل بعدها عرض أعماله في التظاهرات الجماعية وفردية في أنحاء الوطن والبلاد العربية أو الأوروبية، ليصير في سنة 1960 أستاذا لفن التذهيب بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، ليدرس المنمنمة والترقين"[1]، أين تخرج على يده العديد من الفنانين الشباب الذين استهواهم فن المنمنمات الجزائرية.

- علي خوجة (1923–2010): تعد منمنمات الفنان علي خوجة علي المولود بالعاصمة كذلك امتدادًا لتعاليم عمر ومحمد راسم الذي رفض النماذج الغربية والإيرانية لتشكيل فن متوازن مستوحى من التاريخ المغاربي، حيث بدأ "خوجة" مسيرته الفنية كرسام لمنمنمات والخزف، بعد أن درس الخط وفن التذهيب بمدرسة الفنون الجميلة في الجزائر العاصمة، عرض لأول مرة في بعرض جماعي عام 1941، أما أول معرض فردي له، فكان في عام 1946 بمكتبة فيراري Ferrari بالعاصمة[2].

لتتواصل نتاجاته مشتغلا بالمنمنمات وبمواضيع الحياة اليومية في قصبة العاصمة، وتقديمه للعديد من العروض في معارض للرسم الإسلامي الجزائري، ثم يلتحق بعدها إلى "جمعية الفنانين الجزائريين والمستشرقين"، كعضو، ويصبح كذلك رساما في "مكتب الفنون التقليدية"، أما مع بداية سنة 1961 بدأ في تعليم الزخرفة بالمدرسة الجزائر للفنون الجميلة، ويتوقف سنة 1994، دون أن يتوقف عن الرسم، حيث توجه نحو نهج للرسم على حامل اللوحة أين أعد جمالية شخصية، التي أثمرت من بحوثه وتجريب النابعة من كل الاتجاهات ومراجع الفن المعاصر.

[1] جميلة فليسي قنديل، مرجع سابق،ص 250.

[2] Achour Cheurfi ,Le livre des peintres algériens: dictionnaire biographique, Editions ANEP ,2002, p34

- مصطفى بن دباغ (1906–2006): من بين رواد فن المنمنمات الجزائرية. ولد العاصمة الجزائرية لعائلة معروفة عنها المهارة في الحرف ذات الطابع الفني، تلقى تعليمه من الفنان التركي "دلاشي عبد الرحمن" ودرس تحت إشراف الأستاذين المتخصصين في فن الزخرفة الفارسية "سوبيرو" و"لانغلوا" بمدرسة الفنون الجميلة فن صناعة الخزف.

وتزامن ظهور موهبته في فن الزخرفة وتعمق أبحاثة في فن الزخرفة الإسلامية، مع تعاظم وعيه الوطني ورغبته في الدفاع عن هوية وأصالة الشعب الجزائري العربي المسلم.، فأسس "جمعية شمال إفريقيا للفنون الزخرفية" .

وبرزت أعمال ابن دباغ الزخرفية المتميزة من خلال المعارض التي أقامتها الجمعية، ففضلت السلطات الفرنسية الاستفادة من خبراته وعينته أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة، ليصبح أول جزائري يرتقي إلى هذه المرتبة[1]، بعد الاستقلال، تأسس قسم للفنون التطبيقية ويواصل رفقت راسم، وتمام.. وغيرهم، الجهود في دعم وتطوير الفن العربي الإسلامي.

إن مدرسة المنمنمات الجزائرية مثلت بشكل خاص تعايش بين الحديث والتقليدي في الفنون البصرية، ضمن سياق فني يتسم أساسًا بالاستعمارية، لم يسمح إلا لقلة من الفنانين جزائريين ممارسة الرسم وفق نظرية جمالية غربية، لم يسبق لأحد من هؤلاء الفنانين من النجاح كفناني مدرسة المنمنمات بقيادة محمد راسم في فرض جزء من "هوية" داخل إبداع فني استعماري، ممهدة الطريق لفناني "جيل 1930" الناشطين خلال الخمسينيات لمواصلة دربها.

[1] عدنان عضيمة، الفن الجزائري الحديث : محاولة للإبداع، مجلة العربي، العدد (433)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (12 - 1994)، ص 148

3.3.3 الفنانون الرواد والممارسة الفنية الحديثة:

بعد عام 1950، برزت مجموعة لا بأس بها من الرسامين الجزائريين الذين اجتمعت مساراتهم في الإقامة بباريس، وذلك بسبب وعيهم بأنها تعد مركزًا ثقافيًا وفنيًا هامًا. تم قبول بعضهم في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس، في حين اتبع البعض الآخر دورات أكاديمية حرة للتدريب الفني. وقدموا أعمالًا فنية باستخدام أساليب غربية، حيث سادت فيها التعبيرية والتجريدية وشبه التجريدية، وعرضوا أعمالهم في الأروقة الفرنسية والأوروبية.

أثناء فترة وجودهم في فرنسا، تعرف هؤلاء الرسامون الجزائريون على أعمال الحركة الفنية الغربية الطليعية من خلال زيارتهم لصالات العرض والمتاحف، واكتشفوا أن الفنانين مثل هنري ماتيس Henri Matisse، بول كلي Paul Klee، وبيت موندريان Piet Mondrian، استوحوا العديد من العناصر الثقافية الشرقية، بما في ذلك العناصر العربية. وهذا دفعهم بدورهم لاستيراد هذه التجارب، معتبريها رصيدًا يمكن أن يثري إبداعاتهم وأنهم الأجدر بالاستفادة منها. وبالتالي، شكلوا حقيبة تشكيلية تحتوي على تلك العناصر الجمالية، وبمثابة الأمتعة التي سترافقهم في عودتهم إلى الجزائر عند الاستقلال[1].

فإن العلاقة التي تشكلت واستمدت قوتها من التفاعل الثقافي العالمي، لم تعزلهم عن النظر إلى تراثهم وهويتهم الجزائرية ومحاولة استعادتها، فقضية الالتزام بالقضية القومية للجزائر ومناهضة الاستعمار، قد مثلت الشغل الشاغل لهؤلاء الرواد، التي تتجه نحو مصلحة المجتمع والفرد والوطن، ثم الإنسانية والمعتقدات الدينية والسياسية وغيرها، لذلك، أنجزوا تجارب بأعمالهم الفنية تحاول أن تعبر عن هذه قناعات و مبادئ، بهدف الدفع بالفن الجزائري نحو مزيد من الاستقلالية في التمثيل، وتجلى ذلك بشكل بارز بعد أن تمكنت الجزائر من استعادة حريتها من التبعية الفنية وتحقيق السيادة والاستقلال.

[1] Nadira Laggoune-Aklouche, Résistance appropriation et réappropriation dans l'art algérien, Modern & Contemporary France, Volume 19, Issue 2, France ,(2011) ,p 185

يطلق على هؤلاء اسم "الفنانين المخضرمين"، كونهم عاصروا فترة الاستعمار وظهروا في الفترة الأخيرة من الحكم الاستعماري للجزائر، ثم عايشوا فترة الاستقلال، واستمروا في إبداعهم الفني بعده، وتواصلهم في عطاءهم من خلال بحثهم في الدلائل التراثية، وتبنيهم لجيل جديد أخذ على عاتقه مهمة التأسيس لفن تشكيلي جزائري الملامح والهوية، وهو المطلب الأكثر إلحاحا في تاريخ هذه المجموعة.

وقد أصبح هؤلاء روادا للفن التشكيلي الجزائري، حيث أنهم فرضوا أنفسهم على الساحة الفنية مع بداية الاستقلال، كما أنهم عملوا على نشر الثقافة الفنية التشكيلية في الأجيال الأولى بعد الاستقلال، بتأطيرهم للشباب، وتعليمهم بالمدارس الفنية كالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة وجمعية الفنون الجميلة بالجزائر، بالموازاة مع ذلك كان لهم السبق في التصوير والرسم الفني والزخرفة[1].

ظهر هؤلاء الفنانين في الفترة الممتدة من 1950 إلى 1962 ونذكر من هؤلاء كل من: محمد خدة Mohamed Khadda, عبد الله بن عنتر Abdallah Benanteur (1935-2014) ، امحمد إسياخم M'hamed Issiakhem (1928 – 1985) ، شكري مصلي Choukri Mesli (1931-2017)، عبد القادر قرماز Abdelkader Guermaz (1919-1996)، وغيرهم، لا يسعنا المقام للإسهاب في ذكر سيرهم الذاتية وتوجهاتهم الجمالية بالتفصيل، ومع ذلك، سنحاول تقديم لمحة تعريفية عن بعضهم لفهم أبعاد مسارهم التشكيلي وكيف أثروا في التطور الفني والتأسيس للفن التشكيلي الجزائري الحديث.

- محمد خده (1930-1991): من الفنانين التشكيليين الذين وجدوا طريقا خاصا في سجل الإبداع بتلك الفترة كأحد المؤسسين، ولد في مستغانم وعاش طفولة صعبة بسبب الفقر المدقع وعمى والديه، بدأ عمله في مطبعة منذ سن الرابعة عشرة، وهنا بدأت مهارته واهتمامه بالتشكيل، فبدأ يتعلم الرسم بالمراسلة بعد عمله.

[1] عروسي عبد الحميد، مجموعة مؤلفين، مرجع سابق، ص 14

وفي عام 1953، انتقل إلى باريس رفقة زميله 'ابن عنتر' ليتابع دروسه هناك في أكاديمية 'لاغراند شوميار' (l'Académie de la Grande Chaumière)، ويعمل بالتوازي في التصميم والطباعة لكسب قوت عيشه، وكان يعمل أيضًا في مجال التصميم والطباعة لكسب قوت عيشه. تلك الفترة في الخمسينيات كانت مهمة جدًا في مسيرته الفنية،

حيث التقى بالفنانين والكتاب الجزائريين مثل مالك حداد وكاتب ياسين ومحمد ذيب وجان سيناكJean Sénac ، ويطلع عن قرب على اتجاهات الفن الحديث، ليدرك الحقيقة الجوهرية لجماليات التجريد والاستلهام من الثقافة الإسلامية كالخط العربي، ويبدأ التجريب مقتبسا ومستوحيا من هذه التداخلات الثقافية المختلفة، ويقدم معرضه لأول مرة في سنة 1955 "[1]، كما انخرط في الحزب الشيوعي وناضل من أجل استقلال الجزائر، محاولا بذلك الجمع بين النشاط الفني والمواقف الإنسانية.

- عبد الله بن عنتر (1931–2017): نشأ بن عنتر أحد مؤسسي الفن الحديث في الجزائر، في بيت فني بمدينة مستغانم، حيث تعرف عن طريق عمه على الموسيقى الأندلسية، والده الشعر والصوفية، مما أضفى وترك ذلك بصمة خاصة على رسوماته. درس الرسم والنحت في معهد الفنون الجميلة بوهران، وفي عام 1953 سافر مع صديقه وزميله الرسام محمد خدة إلى باريس، أين استقرّ نهائياً بعدما وجد ضالته الفنية، وهناك "تعرف على رسامين آخرين من أصل جزائري وشعراء كذلك، جعلوه يدرك مواهبه، وأصبح ابتداء من 1958 يتبين من عمله التطلع لأسلوب حر، مجانبا التعقيدات التشكيلية. وفي فترة الخمسينات بدأ بن عنتر العمل على المحور الثاني الهام في أعماله: الحفر والكتب الفنية التي وصلت إلى 1500 كتاب، وطيلة الستينيات اهتم

[1] Achour Cheurfi ,op.cit., p142,143

بالنقش، والخط المرسوم بإحساس وأسلوب شعري، وخطوط أفقية منحلة في الفضاء من حيث ينبع نور ساطع[1].

فأمام لوحاته يصعب على المتلقي فهم مناظره الطبيعية المجردة كونه اعتمد على الأسلوب الروحاني المعقد في الرسم، وهو ما جعل لوحاته قليلة غير غزيرة الإنتاج لأنه متشدد حول التوزيع التشكيلي في أعماله، كونه يهدف إلى الكمال لدرجة أنه يدفعه باستمرار إلى استجواب نفسه.

- أمحمد إيسياخم (1928-1985): هو فنان ينتمي إلى تيزي وزو، أظهر موهبة في الرسم منذ صغره، حياته كانت مأساوية منذ بدايتها، حيث تعرض في لحادث مأساوي أدى إلى بتر ذراعه اليسرى وإصابته ببعض الشظايا، بعد أن عبث بقنبلة لتنفجر وتسبب في قتل ابن أخيه واثنتين من شقيقاته وإصابة ثلاثة آخرين من أفراد عائلته، وهو الحادث الذي جعله يحمل طول حياته آثاره وسيغير نهائيا مجرى حياته.

غادر المنزل العائلي سنة 1947، لينظم للمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر في سنة 1951، درس تحت إشراف رسام المنمنمات محمد راسم، وقام بعرض أعماله الأولى في رواق «موريس» la Galerie André-Maurice بباريس، ومن 1955 إلى 1958، درس في مدرسة باريس للفنون الجميلة وعمل على تطوير نفسه في ورش الاستاذين «ريموند ليجولت» Raymond Legueult و«إدوارد جورج» Edouard George. أين اكتشف في باريس كبار المفكرين وسادة الرسم الكبار، وفي سنة 1959 عرض في رواق «ديلنيستراز في لايبزيغ» la Galerie Delnistraz de Leipzig في جمهورية ألمانيا الديمقراطية وحصل على جائزة «دار فيلا سكير» في 1958"[2]، وليستمر بعدها في عرض أعماله بالعديد من الأروقة والتظاهرات الفنية.

[1] عروسي عبد الحميد، مجموعة مؤلفين، مرجع سابق، ص 22

[2] Achour Cheurfi, op.cit., p136

إن إيسياخم الذي لطالما اهتم بالمناقشات والتقنيات العصرية للفن ذو التعبيرية التجريدية، يتميز بالشخوص المعذّبة التي لم تهدأ حتى تستسقى نسقها من حياته المأساوية بلا شك، لقريحته الإبداعية، " فقد حاول اختراق غموض الأحياء والتوغل في أعماق الروح البشرية باستعمال فن عار في رسمه، خال من التنميقات، راميا على اللوحة الزيتية خليطا مكثفا من اهتزازات شحنتها العاطفية السالمة، ومستخرجا من عمق ضميره وبملكته التي لا نظير لها قوة أليمة، فقد كان يفضل التجريد، غير أنه كان يطالب بتمثيل الوجه البشري الضروري في رأيه، للشعور بالفن للجمهور"[1].

- مسلي محمود شكري(1931-2017): هو ابن مدينة تلمسان، درس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي، وبدأ منذ 1950 في المشاركة بالمعارض ويتحصل على العديد من الجوائز، "ثم التحق بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، وشرع في مخالطة الاوساط الوطنية الجزائرية في تلك الفترة، ولكن تم إلغاء منحته الدراسية بعد مشاركته في إضراب طلابي سنة 1956، وليعود بعد عامين ويستأنف دراساته ليصبح سنة 1960، أول جزائري يتحصل على الدبلوم الوطني للمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس؛ وفي تلك السنة يقيم بالمغرب أين يعلم التصوير في ثانوية، وفي هذه الفترة يرسم سلسلة "اترات-ETRAT" والجزائر الملتهبة"[2].

مسلي هو فنان نشط ومنتج في جيله، ويتميز بتنوع أعماله التي تغطي مجموعة واسعة من المواضيع عبر الأزمنة. يقوم بتجسيد موضوع العنقاء، الطائر الإفريقي، كرمز للنهضة والتألق، رمزًا لاستقلال الجزائر والعودة إلى الوطن. ويسعى أيضًا في أعماله لإعادة تأصيل هويتهم العميقة. وفي فترات أخرى، يتناول تصوير النساء المزينات

[1] جميلة فليسي قنديل، المرجع السابق ،ص 33
[2] جميلة فليسي قنديل، مرجع نفسه ،ص 312

والأشباح الرشيقة ذات الردف المستدير، مستخدما الزخارف العربية والرموز والأشكال الهندسية في إبداع أعمال فنية معقدة.

ولابد أن نتوقف عند نقطة مهمة بعد الحديث عن هؤلاء الفنانين ونشير أنه في ظل السياق الاجتماعي والسياسي والفني عاصروه قبل الاستقلال، تجدرت قناعة لدى كل من كخدة ومسلي وبن انتور، وبدرجة أقل إسياخم، محاولة بناء خطاب يجمع بين التجريد والهوية الجزائرية، من منطلق استخدام الدلالات المتعلقة بالوطن في بناء اللوحة الجزائرية الحديثة

- عبد القادر غرماز (1919-1996): نذكر أيضا الفنان عبد القادر غرماز المولود في معسكر، والذي عاش ودرس في وهران بمدرسة الفنون الجميلة "وتبنى أثناء سنوات 1940 تيار الواقعية الشعرية، تحت قيادة "موريس برينشون" Maurice Brianchon، الذي يدعو لنقل واقع مجسد ومشوب بالشعر، وهكذا صور مشاهد السواحل والشوارع وأسواقا صاخبة وطبيعة صامتة في تناغم لوني مبهر.

وخلال فترة الخمسينيات، سجل منعطفًا آخر في مسيرته الفنية، حيث اتجه نحو التجريد مثل الرسامين الجزائريين من جيله مثل خدة وبن عنتر، مما سمح له بالعودة إلى جذوره وأصوله، والجمع بين التقليد والحداثة. كان لأعماله قيمة الالتزام والحرية[1]"، ليصبح أحد أوائل ممثلي الرسم الجزائري الحديث.

إن هذه الأسماء من الفنانين التي تطرقنا إليها بالإضافة إلى فنانين آخرين مثل: بشير يلس Bachir Yelles أحمد قاره Ahmed Kara-Ahmed، عدان مصطفى Mustapha Adane، محمد بوزيد Mohamed Bouzid (1929-2014)، محمد الواعيل Mohamed Louail، محمد أكسوح Mohamed Aksouh، إسماعيل صمصوم Ismail Samsom، وغيرهم، من الذين ظهروا في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات.

يمثلون جيلًا من الفنانين الذين يتفق التأريخ على اعتبارهم روادًا في تاريخ الفن الجزائري، لإنهم عرفوا كيفية فرض لوحة جزائرية أصلية وعالمية في مقابل أسلوب الإنتاج

[1] Achour Cheurfi, op.cit., p116

الاستعماري الاستشراقي، الذي طغى في أعمال كلا من رسامو "مدرسة الجزائر" والرعيل الأول لرسامي الحامل "الأصليين"، مثل معمري، وبوكرش، وهمش، أو زميرلي، وإن نشوء هذا الجيل لم يكن مبني على معارضة نموذج الاستعماري المفروض فقط، ولكن أيضا ضد جيل الفنانين الجزائريين الذين قد سبقوهم، باعتبارهم وفقًا لخدة "كانوا خاضعين للمرجعية الغربية"[1]، فخلق نوعا من الصراع بينهم.

4.3.3 تمظهرات الثورة في الممارسة الفنية الجزائرية:

بعد دراسة حياة الفنانين الجزائريين الرواد، شهدنا أن العديد منهم قد لجأوا إلى أوروبا التي كانت تشهد مرحلة الشكلانية، في تلك الفترة، التي كان التركيز على تصوير جمالية الشكل أكثر أهمية من التمثيل الملتزم بالمعنى، وهو ما يثير اهتمامنا لمحاولة التعرف عن تأثير الثورة الجزائرية في تلك الفترة وأفكار وتجسيدات الفنانين الجزائريين في هذا المسار، التي خصت روح المقاومة ومختلف أوجه الحرب.

فرغم أن الروح الاستعمارية السائدة في تلك الفترة لا تقبل المواضيع ذات الطابع الانساني أو التحرري، وأنه كان من الصعب على الفنانين ممارسة الفكر الثوري بنتاجاتهم، كان هناك من الرسامين الجزائريين على قلتهم من تمكنوا بمجرد ولوجهم عالم الفن، وبرغبة تختلج أنفسهم تقديم شهادات بواسطة اللوحة التشكيلية، عن شعب مكافح وأبعاد تطلعاته، وتضيف بذلك بعدا آخر لممارساتهم وتأملاتهم الجمالية التي كانت تعتبر حديثة النشأة.

عندما نلقي الضوء على الثورة من خلال الفن، يمكننا أن نذكر محمد راسم الذي تمكن من التعبير عن ارتباطه بوطنه وتاريخه، دعمه وتبشيره بالثورة وضرورة مقاومة الاستعمار الأجنبي من خلال لوحاته المتنوعة، مثل لوحة (معركة بين الأسطول الإسلامي والأسطول المسيحي) وغيرها.

[1] Khaled Abida, Regards actuels sur les arts visuels en méditerranée: l'inter-territorialité culturelle en question,Éditions universitaires européennes, Saarbrücken, Germany, 2012, p39

ووجب علينا أن ننوه إلى أن ننظر إلى تلك اللوحات بعين زمانها كما يقول سعيد بنكراد، حتى نستشعر الظروف التي أنتجت فيها ومدى تأثيرها حسب ما هيئتها لها البيئة المحيطة بها، إن راسم يدعو إلى ذلك في عبارات مختلفة، نجدها مكتوبة على العلم المرفرف أو في إطار اللوحة، أو في زاوية سرية في اللوحة ومن هذه العبارات نستطيع أن نقرأ، 'الجنة تحت ظلال السيوف'،'الحرية ثمرة الصبر والثبات والشجاعة'، 'نصر من الله وفتح قريب'[1]، التي جاءت في لوحة "باي الجزائر" (أنظر ملحق الصور رقم27)

من جهة أخرى، كان ثمة رواد مثل بن عنتر وإسياخم وخدة ومسلي، اللذين استشعروا بالاختناق تحت وطأة الاستشراق الذي كان يزين بالغرائبية ظروف الشعب القاسية في الجزائر، وعند ذهابهم إلى باريس من أجل الدراسة، واكتشاف الفن، فإنهم استلهموا من المصادر التشكيلية الجزائرية والعالمية؛ مما "جعل أعمالهم تعبر تماما عن مرجعية مزدوجة: فمن حيث المضمون، تحيل على المطالب الوطنية لشعبهم ومن حيث الشكل، فتحيل على تجدد التعبير الفني الجذري في العالم، من جهة أخرى، كان هناك رسامو العالم الذين تحلوا بالشجاعة والموهبة اللتين مكنتهم من إحداث القطيعة مع جميع النزعات الكلاسيكية واعتناق القضايا العادلة"[2].

فإذا نحن ذهبنا عند رمزية المقاومة لدى الفنانين الجزائريين، فمن الجدير ربط الترجمة التشكيلية للجزائر المكافحة بلوحة " رسمها إسياخم في سنة 1957 صورة 'جميلة بوحيرد'، ليندد بممارسة التعذيب أثناء حرب الجزائر، والتي أصبحت أحد الأيقونات التي يعاد طبعها ونشرها، كما قام بتصوير الحادثة المعروفة بـ "شال وموريس" (Maurice Challe)، تخليدا لروح الفدائيين الذين سقطوا عند عبورهم الحدود في 1969، وذلك بلوحة: 'إحياء ذكرى' (أنظر ملحق الصور رقم 28)، مصورا بشكل مختزل للغاية جسد مفحم ممدود اليد، وذلك جراء حروق التيار الكهربائي وللخطوط الشائكة التي تخترقه.

[1] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص 41

[2] BOUAYED Anissa, Les artistes internationaux et la Révolution Algérienne, cat. exp., Musée National d'Art Moderne Contemporain, Alger, 2008 ,p11

يحمل مشاهد لها وقع قاسي أحيانًا، أو شخصيات نسائية بمشاعر إبداعية وهن مَوْسُومات بدرجات من الرزّانة والحزن في لوحة تلو لوحة، حتى يستحوذ على حساسيات المتلقي وإثارة ضميره، في محاولة لإن يستصرخ ضمائر الجميع.

عند النظر في أعمال بن عنتر نرى أنه انطلاقا من 1960، "أنتج أعمال تخص التحرر في شكل تجريدي صرف وهي متعلقة 'برسوم مطبوعة' تصور أشعار جان سيناك، كما نجد كذلك في هذا السياق الفنان 'محمد خدة' ينجز أعمال حول الثورة كلوحته المسماة 'إلى روح موريس أودان' عن انتقاده للتعذيب والوحشية، بيد أن أشهر عمل ميز هذه الفترة هو 'القصبات لا تحاصر' (أنظر ملحق الصور رقم 29)، وهو عمل هائل ذو قوة درامية: تشخيص للمدينة المحاصرة وتصوير مجازي للمقاومة، وتمثيل جديد تماما للمدينة التي لطالما خضعت لنماذج الرسامين الأوربيين والمقترحة على هواة الغرائبية[1].

كما أن 'شكري مسلي' رسم لوحتين هامتين عنوانهما 'الجزائر الملتهبة'، وهما عبارة عن مجازر وإيحاء للحرب التي بلغت أوجها وتصوير المدينة وهي تنبعث من رمادها تحت عنوان 'العنقاء' بجدارية في شوارع العاصمة، كما أنجز عملين حول يوم 20 أوت 1955، إحداهما تجسّد متظاهرين والأخرى تنطوي على جثث ممدودة.

نجد فنانين آخرين سجلوا بلوحاتهم مواضيع تتعلق بالكفاح التحرري التي كانت تخوضه الشعوب وأمجاد ثورة نوفمبر، كالفنان إسماعيل صمصوم Ismail Samsom (1934 – 1988) الفنان المشهور بتكعيبيته الفسيفسائية، وله لوحتين في هذا الموضوع، احداها تحدث عن الوحدة الافريقية وهي لوحة 'افريقيا المخصبة'، وفى اللوحة الثانية جسّد ثورة نوفمبر في شكل شاب قوي 'رجل أول نوفمبر'[2].

ولا يمكن أن ننسى عبد القادر هوامل Abdelkhader Houamel (1936–2018) باعتباره من الفنانين الذين ظهروا أيام الثورة التحريرية، بمساهمته كرسام هاوٍ في تونس أيام

[1] BOUAYED Anissa, Les artistes internationaux et la Révolution Algérienne, ibid, 2008, p31

[2] إبراهيم مردوخ،مرجع سابق، ص 43

الكفاح، أين قامت الثورة بالاعتناء به فأرسلته إلى إيطاليا، فدخل إلى أكاديمية الفنون الجميلة بروما، وقد أثبت هذا الفنان وجوده واستطاع أن يصبح من الرسامين المعروفين في ايطاليا[1]، و" عبد القادر هوامل تحدث في لوحته عن المظاهرات الوطنية، وتناول قضية التمييز العنصري في جنوب إفريقيا وفي أمريكا بلوحته المشهورة المسيح الأسود[2].

ومن الفنانين الثورة نذكر الفنان 'فارس بوخاتم' الذي كان يعمل ضمن جيش التحرير الوطني، ويرسم المطبوعات والمناشير الخاصة بالثورة الجزائرية، وقد سمح له وجوده بتونس أثناء الثورة بالتعرف على كبار الفنانين التونسيين وعلى بعض الرسامين الأجانب، الذين كانوا يعملون لصالح الثورة، وقد خصص إنتاجه الفني لتصوير مشاهد من حياة جندي جيش التحرير، ومناظر من حياة اللاجئين على الحدود الجزائرية التونسية[3].

أن الأعمال التي تناولت الموضوعات الثورية حظيت برواج كبير لدى الفنانين الجزائريين في الفترة التي لحقت الاستقلال الوطني كذلك، حيث بدأ الفنان بالتفاعل مع منجزات الثورة، من خلال أعمال فنية أنشأت بشكل كبير من دعم الدولة الجزائرية، فقدم في عدة مناسبات وطنية إنجازات فنية تمظهرت في شكل لوحات فنية فردية، وأيضا في الجداريات الجماعية تصور مراحل الثورة المختلفة، من التحرير إلى بناء الدولة والتشييد، وعندما أعاد الفنان رسم تعبيراته التصويرية بحرية والتزام، نابعة من اهتمامه بالثورة عبر مختلف المواضيع، وبطرق متعدّدة الأساليب الفنية كالواقعية والتكعيبية والتجريد وغيرها، لا سيما تلك المتعلقة بتمجيد الثورة، التي تتماشى مع السياسة التي انتهجتها الحكومة الثوري.

[1] إبراهيم مردوخ، المرجع السابق، ص 38
[2] إبراهيم مردوخ، المرجع نفسه، ص 43
[3] عروسي عبد الحميد، مجموعة مؤلفين، مرجع سابق، ص 15

الفصل الثاني

جماليات الفن التشكيلي الجزائري

مع استقلال الجزائر، جاءت حقبة مليئة بالأحداث والتغيرات الفكرية، محدثة تحولات كبيرة في بنية البلد، فقد كانت هناك رغبة في القطيعة المطلقة مع الماضي الاستعماري، بما في ذلك المجال الجمالي، إذ أن التحول إلى السيادة الفنية هو مسعى ارتبط بمتابعة إنهاء السلطة الاستعمارية، وكنتيجة لذلك، حدثت تحولات جذرية في المشهد الفني، خاصة بعد أن تعززت الرغبة في تحديد مفهوم "الفن الجزائري" وأبعاده الجمالية.

وهو الأمر الذي أثار العديد من النقاشات والخلافات، ففي هذه اللحظة الدقيقة من تاريخ الفن بالجزائر، شهدنا تحولات عديدة حددت مسارات مختلفة لفنانيها وخلقت اتجاهات فنية جزائرية فريدة، كانت نتيجة، رغبت الفنانين في إرساء قواعد جديدة لإبداع معاصر في الجزائر، وهو الأمر الذي يدفعنا لدراسته في هذا الفصل، وذلك لنتمكن من التعرف على أبرز الفنانين الذين كان لهم دور في المشهد الفني بعد الاستقلال، سعيا لفهم وتحديد إلى أي مدى تجسدت أفكارهم وخياراتهم الجمالية في ممارسة فنية تنحو إلى فن جزائري.

1. الحركة الفنية التشكيلية الجزائرية بعد الاستقلال:

1.1 مسارات الفنانين التشكيلين بعد الاستقلال:

كان من الضروري انتظار الاستقلال حتى نشهد الظهور الحقيقي لفن التشكيلي الجزائري، فالفنانون الجزائريون القليلون الذين تواجد أغلبهم في فرنسا، بدأوا بعد الاستقلال يأخذون طريق العودة إلى الوطن، كما بدأت تتخرج مجموعات من الرسامين من مختلف أكاديميات العالم، وساهمت مدارس التكوين الفني بتخريج دفعات من الفنانين التشكيليين، كما ظهرت مجموعات من الفنانين العصاميين الذي كونوا أنفسهم بأنفسهم، بفضل احتكاك هؤلاء بالفنانين المحترفين، مما أدى إلى انتعاش المشهد الفني.

فيما يتعلق بالممارسة التشكيلية الجزائرية والمشهد الفني في الستينات، أنها تميزت بسيطرة الفنانين المخضرمين، سواءً أولئك الذين بقوا متواجدين بفرنسا حتى بعد الثورة التحريرية،

أو الذين عادوا إلى أرض الوطن من جديد، فبعضهم استمر في تأكيد الطابع الغربي الفرنسي في الفن الجزائري، بينما البعض الأخر مضى في البحث عن فن حديث يتسم أصالة.

من الأحداث الرئيسية لعام 1962 أيضا قيام "جان دي ميسونسول " Jean de Maisonseul" بتولي مسؤولية الأعمال الفنية للمتحف الوطني للفنون الجميلة، ليساهم في الحصول على ملكية العديد من المجموعات الفنية التي تمثل مختلف مراحل تاريخ الفن الأوروبي كانت قد تركت بالبلد، بالإضافة إلى إنتاجات الرسامين الجزائريين، "[1]، وبذلك أصبح المتحف مرجع أساسي لتربية الذائقة الفنية طلاب الفنون الجميلة ولدى الشعب الجزائري بشكل عام، فإن بعث الفنون التشكيلية في جميع البلدان عبر التاريخ يدور بطبيعة الحال على صعيد التكفل بإنشاء والتنظيم وتأطير مختلف الهياكل الثقافية والفنية لممثلي الثقافة بالسلطات العمومية.

وسنشهد 'محمد راسم' الذي كان قد تخلى عن فن المنمنمات قبيل سنة 1954، مكرسا وقته لإسداء النصائح للفنانين من جهة وللمسؤولين الحريصين على تحديد وترقية سياسة ثقافية من جهة أخرى، ينجز أعمال على نادرتها، عبارة عن لوحات تصويرية ورسم، تتناول من جديد المواضيع التي بني عليها مجده، لكنه قد أعاد صياغتها كرسام وليس كفنان منمنمات، محققا بذلك حلمه القديم، أن يكون رساما بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى[2].

بالإضافة إلى ذلك، سنرى 'بشير يلس' الذي بدأ حياته الفنية مشتغلا على المنمنمات ثم انتقل الى الطريقة التكعيبية، قد تولى منصب أول مدير جزائري لمدرسة الوطنية للهندسة المعمارية والفنون الجميلة في الجزائر العاصمة، أين ساعد في تشكيل منهج جديد، ففي عهده لم تعد الفنون المختلفة مقسمة بين الفنون جميلة والفنون تطبيقية" أو حرف المسلمين، بل أصبح على كل طالب أن يتعلم كلاهما، كما أنه أيضا ترأس "الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية"،

[1] Anissa Bouayed, Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures, op.cit., p. 170-171
[2] Collectif, Panorama de la peinture Algérienne 1962-1994 ,Office Riadh El Feth Alger,1995, p15

وقد ساعد في انجاز العديد من الأعمال خدمة للوطن، وساهم في عدة مراحل من تطوير الفن الجزائري الحديث.

أما 'محمد خدة' فقد إلى الوطن في عام 1963، واستقر في البليدة كصاحب مطبعة ثم في العاصمة، حيث أصبح يدير مكتب الرسم للشركة الوطنية للنشر والتوزيع، موازاة مع ذلك، كان مسؤول تحرير وكاتب مشارك في المجلات التي ظهرت في ذلك الوقت، وبقي طيلة حياته مناضلا في الحزب الشيوعي الذي صار سريا تحت اسم حزب الطليعة الاشتراكية، وكرس نفسه أساسا للتفكير في تشييد ثقافة وطنية عصرية، رغم أنه لم يكن يوافق على كل مواقف إدارة هذا الحزب، إلا أنه بقي وفيا لطبقة أصله والطموحات الإنسانية للشيوعية، وفي نفس الوقت يرفض بقوة الامتثال للواقع الاشتراكي في الفن[1].

وبالنسبة للفنان أسياخم وبعد عودته إلى أرض الوطن، فإنه ساهم أيضاً في إضفاء قدر من الانتعاش الفني، فحتى سنة 1964 كان يعمل في الجريدة اليومية "الجزائر، الجمهورية"، ثم التحق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر للتعليم، ثم مديرا لمدرسة وهران للفنون الجميلة، كما استمر في نهج أعمال تم وصفها بأنها مزيج من الواقعية الاجتماعية والتعبيرية والتشكيل والتجريد، ومثله مثل الفنانين الآخرين من جيله، سعت أعمال إسياخم وراء تجسيد هوية جزائرية تعددية، رغم أنه عارض اختزال الفن في الخطابات القومية، إلى أنه كان مدافعا عن المواضيع الثورية، حيث قام بالعديد من الأعمال المستحضرة لمآسي الشعب الجزائري الذي اضطهد من قبل الاستعمار أو الاحتفال بالنصر والمستقبل الواثق للاشتراكية.

وبخصوص 'شكري مسلي' وبعد غياب طويل عن أرض الوطن، عاد ليعيش بالجزائر مشتغلا كأستاذ بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة، وشغل منصب معلم بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة " لمدة أكثر من 30 سنة، كون خلالها أجيالا كاملة من الطلبة، منهم من شقّ طريقه

[1] جميلة فليسي قنديل، مرجع سابق ،ص 127

في عالم الفن، وساهم أيضا في بروز تعبير تصويري جزائري أصيل، ليبقى ذلك الفنان التشكيلي الذي جلبت تأليفه عطاء لا ثمن له للتراث الفني الجزائري"[1].

عاد كذلك من أرض المهجر الفنان 'عدنان مصطفى' إبّان الاستقلال، وقام بتعليم النحت والصياغة في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر، وصار كاتبا عاما للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، كما أنجز العديد من المنحوتات والرسوم الجدارية وخاصة الرسم الجداري لمطار هواري بومدين، ونحت مفاتيح مدينة الجزائر، ونقش أوسمة وشعارات الشركات والمؤسسات، ومشرفا ومنفذا للعديد من مشاريع التصوير العمراني، وساهم أيضاً في كثير من المعارض الوطنية والأجنبية، لتبقى مؤلفاته المتأثرة بالمدرسة الرمزية، تحمل طابع الشغف الكبير بالفنون الشعبية[2].

من الفنانين الآخرين الذي يمكن ذكرهم، الفنان 'بن عنتر' الذي شارك في معارض النقش المصاحبة لأبيات شعرية من قبيل جان سيناك، يواصل إنتاجه في عهد الاستقلال، ويشغل وظيفة معلم في مدرسة الفنون الجميلة[3] ، أما الفنان 'عبد القادر غرماز'، فشرع مع بداية الستينيات نحو تجريد معين نابع من نزعة صوفية، وكذلك عادت الفنانة 'باية'، "حيث سنشهد اختفاء ذلك الجانب المرهف في رسوماتها لقربها من عالم الطفولة في الأربعينات، لتحل محله أعمال فنية في منتهى الروعة، الزاهية بالألوان، تنقلنا إلى من عالم سحري إلى عالم عجيب وخيالي[4]. وبالإضافة إلى ذلك، يظهر الفنان التشكيلي "فارس بوخاتم" تمسكه بمسار التحرر، حيث عكست مواضيع أعماله ربطها بالسياسة التحررية للبلاد، حيث يعيد على مدار لوحاته تجليات التحرر وقيمة الكفاح.

[1] جميلة فليسي قنديل، مرجع سابق،ص 314
[2] جميلة فليسي قنديل، مرجع سابق ،ص 232.
[3] سعد الله أبو القاسم،مرجع سابق، ص 410
[4] Collectif, Panorama de la peinture Algérienne 1962-1994, op.cit.p15

2.1 القضايا الجمالية للفن التشكيلي الجزائري

شهدت فترة الاستقلال رغبة في استعادة الذات المستلبة عبر أكثر من قرن من الزمن، وأحدثت العديد من القضايا التي طرحت وأثارت جدلا اجتماعيًا وسياسيًا واقتصاديًا وثقافيًا، جاء ذلك في سياق عملية إنهاء الاستعمار وإعادة البناء والتحديث التي اعتمدتها البلاد كسياسة لها، من بين هذه القضايا الفن الجزائري.

فغداة عودة الفنانين إلى الساحة الفنية الجزائرية، بعد أن سعى الفنان لمحاولة التفكير في تعبير فني يشدّه إلى الوطن، مع تقييم نتاجاته السابق الذي مارسه قبل الاستقلال كانت القضية الأهم المطروحة آنذاك، حول إشكالية أي نوع من الفن يليق بالجزائر، هل على الفنانين الاستمرارية في النهج الذي خطته تقاليد الفن الغربي، أو التفكير بطريقة مغايرة لجمالية أخرى؟ خاصة وانه كانت تحديات تم مواجهتها تكمن في التوفيق بين الحرية والالتزام، وتساؤلات حول الأصالة طرق التعبير عن الهوية الجزائرية، والتوجه الذي ينبغي أن يتبع ليشرك في إعادة البناء الثقافي، والمعاير التي ستسهم في الانبعاث نحو فن جزائري.

أثيرت هذه التساؤلات بالخصوص، بعد أن تجمع الفنانين من أجل تأسيس تنظيم في شكل جمعية أو اتحاد، بهدف توحيدهم جهودهم في الدفاع عن مصالحهم، وأيضا من جهة أخرى العمل على تطوير وترقية الفنون التشكيلية في الوطن، وهذه التساؤلات والنقاشات أدت ظهور تيارات فنية المتنازعة، يمكن تجميعها في اتجاهين رئيسيين متعارضين تماما في توجهاتهم الفكرية والفنية منذ السنوات الأولى بعد الاستقلال.

فمن جهة، كانت هناك مجموعة من الفنانين الذين رأوا أنه من الضروري أن يكون الفن شعبيا جماهيري، وأن يتماشى والذائقة الجماهيرية الجزائرية التي لم تعرف تذوق الفنون الحديثة، وبالتالي إنتاج أعمال واقعية بسيطة موجهة للشعب وأيضا بمواضيع ملتزمة اتجاه بناء الوطن.

" فكانت الفكرة الرئيسية غداة الاستقلال تدور حول بلورة فن شعبي في جوهره وذو غاية اجتماعية بالدرجة الأولى، لبلوغ هدف أسمى يتمثل في تجاوب العامل والفلاح معه[1]"، حيث

[1] Collectif, Panorama de la peinture Algérienne 1962-1994, op.cit. p14

لم يكن للشعب الخلفية النظرية التي تمكنه من تقدير الفن الذي يستند إلى الأساليب الأوروبية، ولم يكن من الممكن دمج الأسلوب التجريدي مع الوضع السياسي الثقافي الجديد والمتطلبات التي دعت إليها سياسة البلاد.

ففي الواقع مع أعقاب الاستقلال، "كان المجتمع الجزائري يعاني من نقص في التعليم والأمية، وكانت الثقافة شفهية بشكل كبير، لم تكن الكلمة المكتوبة منتشرة الاستخدام في علاقاته التواصلية، لذلك بدت الصورة هي الوسيلة الأكثر فعالية للتواصل وتعبير عن القضايا المجتمعية، ولاسيما فيما يتعلق بالتعبئة حول المشاريع الكبرى لبناء الأمة الجزائرية الجديدة"[1].

وهو الشيء الذي وضع هذه المجموعة من الفنانين بقيادة 'فارس بوخاتم' وسط سياسة ثقافية تتبنى لهجات تتعلق بالواقعية الاشتراكية، وأكدت أنه لا بديل سوى شكل تصويري واقعي، باعتباره أفضل أداة تخدم الخطاب الجمالي الأيديولوجي، الذي يستهدف الذاكرة والحاضر الوعي الجمعوي، فمنذ الستينيات، تبنت هذه المجموعة هذا المفهوم واعتبرته يشكل القاعدة الأساسية والنواة لأي عمل فني، وتم تنفيذ ذلك تحت لواء نشاطات وإنجازات الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية (UNAP) الذي ينتمي إلى السلطة الجزائرية والحزب الواحد.

ومن جهة أخرى، ظهرت مجموعة من الفنانين الذين دعوا إلى حرية التعبير في التشكيل الفني وأبدوا رغبتهم لمواصلة الاستلهام من الفنون الغربية الحديثة وفلسفتها الجمالية، بالتوازي مع طرح مواضيع تتساءل عن الهوية الجزائرية المتعددة، كأمة لها تاريخ غير الذي يخص تمثيل الثورة وموضوعات بناء الدولة فقط.

فبينما نالت جماليات الرسام الجزائري الاشتراكي اعترافًا من سلطات الدولة الجزائرية، نشأت أيضاً مجموعة ثانية لها اتجاه مخالف، حيث سنشهد ذلك في أعمال و كتابات الفنان 'محمد خده' وغيره من الفنانين الأخرين، لم يتردد بعضهم على التجمع وتوحيد الجهود في مجموعة فنية، فسيُقْدِمُون على تجربة فريدة من نوعها في تاريخ الفن التشكيلي الجزائري، ويؤسسون حركة فنية عرفت تحت اسم "جماعة أوشام"، مستعيرة عناصرها ومرجعيتها من

[1] Nadira Laggoune-Aklouche, Résistance appropriation et réappropriation dans l'art algérien, op.cit.,p 185

الرموز ومن التقاليد الجزائرية وأصالتها، " فهذه المجموعة كانت تدعوا في توجهها إلى ممارسة الحداثة، من خلال الجمع بين مصادر الثقافة الجزائرية وخصائص مستوحاة من الطليعة الأوروبية، فهم مجموعة ارتبطوا معا تحت فكرة وجوب ألا يكون الفن تصويريا تذكارياً، بل أن يعكس حقيقة الحرب والموت والبيئة التي يعيشونها، وأن يستند إلى هويتهم[1].

1.3.1 الواقعية الاشتراكية كفن وطني قومي

عرفت للجزائر المستقلة أول مظهر فني لها من خلال معرض نُظم في الفترة من 15 إلى 21 ديسمبر 1962 في المكتبة الوطنية في الجزائر، من طرف 'جان سينياك' لدى عودته إلى الجزائر، لقد حظي هذا الحدث بإشادة كبيرة، وفي نفس الوقت أثار جدلاً كبيراً حول الفن وخاصةً الرسم ."[2]، فبداية من عام 1962 كان هناك بداية لتفكير بطريقة جديدة في الفن في الجزائر، خاصة من وجهة نظر تتعلق بالممارسة الفنية والأيديولوجيا، لقد أثارت لحظة الاستقلال شعورًا قوميًا لدى العديد من الفنانين، مما جعل مسألة الهوية تحتل مكانة مهمة في اهتماماتهم، وتوجهوا نحو محاولة إعادة تعريف الفن الجزائري وما يجب أن يتميز به.

كما هو الحال في جميع البلدان التي شهدت الثورات ، اعتبر الفنانون واجبًا عليهم أن يوثقوا كفاح الشعب من خلال أعمالهم الفنية، فباعتبار الرسم قادر على التعبير والتثقيف وكذلك تكريم الذاكرة، نظروا إلى الامر انه الطريقة المثلى التي يتصورون بها مشاركتهم في النضال، هذه القناعة كانت مشتركة بين غالبية الفنانين في أعقاب الاستقلال، وفي هذا السياق يقول 'مصطفى أوريف': "كانت الفكرة الكبرى حينها، تتمثل في التوجه نحو فن شعبي، سواء في جوهره أو في رسالته الاجتماعية[3]، وذلك إيمانًا من الفنانين بالمشاركة من خلال أعمالهم في تغيير المجتمع.

[1] Nadira Laggoune Aklouche, Alger dans la peinture ,op.cit., p76

[2] Nacer-Khodja Hamid, Jean Sénac Critique algérien, préface de Guy Dugas, El Kalima , Alger 2013, p494

[3] Artistes algériens d'aujourd'hui, Catalogues d'expositions préface de Mustapha Orif, Galerie M'hamed Issiakhem, Office Riadh El-Feth, Alger, 1986.

لم يكن هناك بيان أو وثيقة رسمية توحد نظرة الفنانين وممارستهم الجمالية، "باستثناء المبادئ التي ذُكرت بـ (مؤتمر طرابلس 1962) في الجزء المتعلق بالميدان الثقافي، والتي كانت تشكل إطارًا مرجعيًا للسياسة الثقافية آنذاك، حتى صدور ميثاق الجزائر في (16أفريل 1964) والذي تبنى إلى حد كبير نفس الروح، فوفقًا لهذا النص الأخير، يجب أن تكون الثقافة في الجزائر الاشتراكية لصالح الجماهير وضد البرجوازية"[1].

على الرغم من أن المبدعين الجزائريين في مختلف المجالات قد تأثروا إلى حد ما بهذه الأسس الثقافية، إلا أنه لم يتوصلوا إلى اتفاق حول الاتجاه الجمالي الذي يجب اتباعه في مواجهة التحدي الكبير: ما يجب أن يتم تصويره وكيفية التعبير الفني؟ هل يجب أن تكون المواضيع المتصلة ببطولات الثورة محور الأعمال الفنية، أم يجب أن تتناول مواضيع تطلع إلى المستقبل؟ هل يجب أن تكون رمزية أم مجردة؟

تواصلت بذلك الاجتماعات والنقاشات بين الفنانين في العديد من المناسبات والأحداث، إلى أن التف العديد منهم حول أن الفكرة التي يجب أن يسلك منحاها الفن التشكيلي الجزائري، والتي تلخصت في " أن الدور الأساسي للفنان هو التزامه في التعبير عن معاناة الشعب الجزائري ونضاله إبان الكفاح التحرري، وكذلك تمجيد دور الشعب بالاعتماد على الطريقة الواقعية التي سلكها رسامو الاشتراكية، وعلى إثر ذلك ظهرت مجموعة الطليعية بقيادة 'فارس بوخاتم' صاحب الإنتاج الفني المهم في هذا المجال"[2]، ومع السبعينات تشكلوا ضمن مجموعة أطلق عليها "جماعة الفن والثورة" (Art et Révolution).

خلدت هذه الجماعة ذكرى حرب التحرير وراحت تشجع على بناء دولة لها سيادتها وهويتها في معظم لوحاتهم، وبدأ الفنانون من الشباب يؤكدون على الأعمال الجدارية المرتبطة بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية، التي تؤثر ايجابيا في أفكار وتطلعات المستقبل، فقد أدركوا أهمية الجداريات كفن جماهيري يعكس القيم الجماعية المشتركة ويعزز الوحدة.

[1] Nacer-Khodja Hamid ,op.cit., p495
[2] Nadira Laggoune Aklouche, Alger dans la peinture, op.cit., p76

فكان "هذا الاتجاه بعد الاستقلال هو الأكثر حماسا في مسعاه، لشباب ملتزم في فنه، ذلك لأنه يؤكد على جماهيرية الفن بين صفوف الفلاحين والعاملين وينادي بأهمية الثورة الثقافية، من خلال حضور التشكيل وتجلي الفن في الأرياف، بين صفوف الطبقة الفلاحية التي تشكل ثمانين بالمائة من مجموع الشعب"[1].

لقد لعب الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية الذي يعتبر أول هيكل مؤسساتي رسمي لإعادة امتلاك الفن بالجزائر، دورا كبيرا في تعزيز مفهوم هذا الاتجاه، بعد أن شهدت سنوات الستينات إنشاءه في عام 1963 بمبادرة من 'بشير يلس' ومجموعة من الفنانين المخضرمين كـ 'محمد راسم'، 'إسياخم'، 'خدة'، 'بوزيد'، 'تمام'، 'زميرلي'، 'مصلي'، و 'محمد الوعيل'، 'عدنان مصطفى'، بالإضافة إلى 'خيرة فليجاني'' وتوسعت قاعدته بعد ذلك لتضم جميع الفنانين عبر التراب الوطني.

كان للاتحاد مركز رئيسي بشارع باستور بالعاصمة الجزائرية، وفروع أخرى في أغلب ولايات الوطن، ويتوفر لدى الاتحاد قاعة للعرض بالمركز الرئيسي بالعاصمة، حيث يقوم المكتب التنفيذي بتنظيم معارض خاصة وعامة للرسامين الجزائريين في مختلف المناسبات، وخاصة المناسبات الوطنية، كما يقوم بتنظيم معارض لأعمال الرسامين العرب والأجانب الواردين على الجزائر، ولدى الاتحاد نادي في نفس المكان لتسهيل اتصال الفنانين ببعضهم مما يساهم في إحياء الثقافة الوطنية[2].

نظم الاتحاد معارض بأروقته وبشكل مستديم المعارض الفردية والجماعية للفنانين الجزائريين، واستطاع جمع الفنانين الجزائريين وتجنيدهم من أجل أعمال جماعية في المدن، وتنفيذ العديد من اللوحات في المحيط، فـ" انطلقت منها حركة جدارية أرادت كسر عزلة ستوديو المكان، وانحصار إطار لوحة الرسم على الحامل، رغبة منهم في العثور على الجمهور أينما كانوا، في الشارع أو في الساحات وفي مختلف المدن والقرى بالجزائر، وتحميلهم على المشاركة

[1] شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، 1885-1985، مكتبة الفنون التشكيلية 21، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 1985، ص68

[2] إبراهيم مردوخ، مرجع سابق، ص 62

في الحدث الفني"[1]، وقد سبق وتم بالفعل تجربة هذا النوع من الرسومات في أماكن أخرى حول العالم، كالتجربة الرائدة لفناني الجداريات المكسيكيين.

غير أن الناقد "علي سيلم" قد "أعاب على رسامين الذين كانوا ينتمون إلى الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية والفن القومي الذي كانوا يمارسونه، سرعة انخراط الفنانين في الرسم دون دراسة فنية متأنية، معتبرًا أنهم يعتمدون على قناعات حماسية وخطاب سياسي، مما ينتج لوحات جدارية تنفد بتصوير ساذج وخيال فقير، ذلك أن النية السياسية كانت كانت الأولوية بالنسبة لهؤلاء الرسامين، وهو ما يبرر عدم وجود دراسة فنية علمية للعمل قبل إنجاز أعمالهم"[2].

هذا ونشير أيضا إلى أنه رغم أن فن النحت هو تعبير تشكيلي غريب على التقاليد الإسلامية، إلا أنه استطاع أن يحظى بمكانة في الفضاء العام في الجزائر. فقد تم استخدام النحت لتجسيد شخصيات تاريخية ثورية تعبّر عن رموز الكفاح والنضال الوطني. وعلاوة على ذلك، تم تكريم ضحايا الشعب والشهداء من خلال إنشاء أعمال نحتية رمزية تجسد تضحياتهم وتعبر عن مكانتهم في نضال الشعب الجزائري من أجل الحرية والنصر.

تم بالمقابل أيضًا فتح متاحف صغيرة للفلاحين في الأرياف كتجربة تدخل ضمن إطار الثقافة الفنية الجماهيرية، وسعت بذلك التجارب الفنية في الجزائر إلى الارتباط من حيث المحتوى بالحقائق الاجتماعية والتفاعل مع تطلعات الأمة، لتحقيق مستقبلها سواء كان ذلك ضمن صياغات شكلية ومضمونيه مستمدة عناصرها ومكوناتها من الثقافة الوطنية وعلى حرية الفنان الفاعل في الحياة الاجتماعية[3].

لقد كانت مهمة الاتحاد تشجيع الإبداع من خلال مجموعة من المهام الأساسية، تتمثل إحداها في دعم الفنانين وإنشاء وتوفير المواد ومساحات العرض والتقرب من الجماهير التي ليس لها من الثقافة الفنية القدرة على تلقي الأعمال الحداثية، وجاء هذا تطلعا إلى فن وطني مندمج مع المجتمع.

---

[1] Anissa Bouayed, Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures, op.cit., p. 175

[2] Silem Ali, op.cit. ,p452

[3] شوكت الربيعي، مرجع سابق، ص96

إلى جانب ذلك، كانت تحدث وتنظم لقاءات بشكل مستمر بين أعضاء الاتحاد، سواءً من خلال اجتماعات حول مائدة مستديرة أو عبر بث الإذاعي أو المقالات الصحفية وغيرها من وسائل الإعلام، بهدف إتاحة وتوفير النقاشات التي كانت تدور حول مسألة مستقبل الفن في الجزائر للجمهور.

ومع مرور الوقت، تعارضت هذه النقاشات بين عدة آراء، مؤدية إلى حد عدم الوصول إلى اتفاق أو حل وسط، فيما يتعلق مع أصحاب النزعة الحداثية التي تمارس التجريد، فقد اعتبر هذا النوع من الفن بمثابة فن نخبوي، وزاد هذا الاحتدام خاصة، مع عام 1971 عندما تم وضع الاتحاد تحت وصاية جبهة التحرير الوطني (الحزب الحاكم)، من أجل تعزيز دمج الفن في القضية الثورية.

ففي السنوات التي أعقبت الاستقلال مباشرة، تطور الخطاب السياسي حول وظيفة الفن بشكل واضح، وارتبط بمسعى في بناء الدولة الجزائرية، التي كانت تفضل فنًا مقروءًا ومفهومًا، ونتيجة لذلك، أصبحت ممارسة الفن ينظر لها لغايات ذات وظيفة اجتماعية إلى حد ما، وأداة إنتاج دعاية، قد عمد رجال السلطة من خلال إنشاء هياكل للإشراف الأيديولوجي والسياسي إلى تسخير جهود الفنانين للدولة.

وهذا الواقع أدى إلى تأجيج وزيادة التوتر بين الإرادة الطليعية والجمالية السائدة التي أقرتها السلطة الحاكمة، مما دفع بعض الفنانين في جو مليء بالحماس والتحدي إلى رفض الرؤية الفنية المسيطرة، فلم يكن هناك شك حول إمكانية مواكبة الأعمال الفنية من الفن العالمي من خلال هذه السياسة، فهذا الأمر كان يهدد بتلاشي بوادر مواكبة جماليات الحداثة.

2.3.1 نحو تنظير جمالي لفن تشكيلي جزائري

كان للخطاب الفني في أعقاب الاستقلال بُعد سياسي بارز كما رأينا، حيث وضع الخطاب الثوري في الفن نفسه كأولوية شرعية، أين أصبح يعلى من قيمة الالتزام في الفن في مقابل الفردانية أو الجمالية المحضة، ما زاد من شدة الاحتدام حول المسائل الجمالية، وكان لهذا

الأمر تأثير أدى إلى بعض الكتابات النقدية والتنظيرية، التي لعبت دورا مهما في العديد من التحولات التي طرأت على مسار الفن التشكيلي بعد الاستقلال.

ومن خلال اطلاعنا على الكتابات المتعلقة بالتنظير الجمالي للفن تشكيلي جزائري، بغض النظر بغض النظر عن العديد من النصوص التي قدمتها السلطة الاستعمارية والتي كان التركيز بها بشكل كبير منصب على إبراز التأثيرات الخارجية (الأوروبية) التي يمر بها الإنتاج التصويري الجزائري، ووجدنا أن معظم الكتابات الفنية الجزائرية التي تناولت الفن، كتبت في بداية السبعينيات، بينما كانت الفترة التي تلت الاستقلال قليلة جدًا. ومع ذلك، يمكننا الإشارة إلى بعض الكتابات.

كتلك التي خطها 'جان سيناك' Jean Sénac (1926–1973)، الشاعر والصحفي والكاتب والرسام، الذي كان نشيطًا للغاية في المشهد الثقافي الجزائري والترويج للشعراء والكتاب والفنانين الجزائريين، بدأ سيناك الكتابة بانتظام منذ عام 1946 عن المعارض والفنانين المعاصرين له في مختلف المجلات الصحفية مثل L'Africain و Oran Républicain. ويبدو أن أول كتاباته التي تناولت الإبداع الجزائري الشاب بنظرة معادية للفكر الاستعماري كانت من خلال مجلات Revue Soleil و Terrasses، التي أسسها في عام1952.

وفي عام 1961، قام جان سيناك بنشر مقالة بعنوان "تأملات في فن شمال أفريقي" محاولا التنظير لشروط معينة يقوم عليها فن شمال إفريقيا بشكل عام والجزائري بشكل خاص، فتوصل إلى نتيجة مفادها أنه يجب على الفنان الجمع بين توليفة من ثلاث متطلبات أساسية حددها في: أولاً، الإخلاص لجذور الأرض المتعددة وتراثها، أي أن يكون الفنان متعلقًا بتراث الشمال الأفريقي وأصوله المتنوعة. ثانيًا، يجب أن يأخذ بعين الاعتبار جوانب الفن الحديث، أي أن يتفاعل مع التجارب والتقنيات الحديثة في عالم الفن. وأخيرًا، يجب عدم إهمال الحساسية الفنية الذاتية للفنان، أي أن يكون الفنان متصلًا بمشاعره الفنية الشخصية ويعبر عنها في أعماله.[1]

[1] Nacer-Khodja Hamid, op.cit., p449

في عقب استقلال الجزائر، استأنف جان سيناك تفكيره الجمالي من منظور يتناسب و يتوافق مع التغيرات السياسية و إيديولوجية للبلد وتصوره، وفي هذا السياق، "نشر مقالًا بعنوان (الفن والثورة الجزائرية) في جريدة الثورة الإفريقية الأسبوعية عام 1964، بعد إقامة معرض هام بعنوان "الفن والثورة الجزائرية" في الجزائر العاصمة من 4 سبتمبر إلى 30 نوفمبر 1964 بغرفة ابن خلدون (التي تم افتتاحها عام 1930) بمناسبة الذكرى الثانية لاندلاع الثورة"[1]، أين احتفى أيضا باقتناء متحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة لمجموعة من الأعمال التي تندرج ضمن التيار العالمي للفنانين الذين عبّروا عن استنكارهم للاستعمار والعنف الفرنسي خلال فترة الاستقلال.

في أبريل 1964، قام جان سينياك بافتتاح رواق باسم (Galerie 54) بين شارع العربي بن مهيدي وشارع باستور في الجزائر العاصمة، على الرغم من مدة نشاطه القصيرة، إلا أن الرواق استضاف العديد من المعارض الفردية والجماعية، وخاصة للفنانين المؤيدين للحداثة والتجديد الفني في الجزائر.

فسيناك كان مدافع متحمّس لبعث فن جزائري خالص، وسعى لاكتشاف المواهب الجديدة وتمكينها من التعبير عن فنونها بحرية، حيث كان يهدف إلى تحقيق تغيير ثقافي ثوري من خلال برنامج طموح يتوافق مع إيديولوجية البلد، لكنه في نفس الوقت لم يكن تصوره الكلي يتماشى تمامًا مع السياسة الاشتراكية الواقعية التي كانت سائدة وغير مفتوحة على جماليات الحداثة في ذلك الوقت.

لقد" كان تصوره للمعرض قائما على أساس أنه يجب أن يكون مكانا للبحث والتجريب للفنانين المحتفظين بصلتهم بتاريخ البلد والمنفتحين على العالم الحديث في نفس الوقت، وأن يسعى كل واحد منهم عبر ذلك إلى التعبير بطريقته الخاصة عن الواقع الجزائري"[2].

[1] Annabelle Boissier, Fanny Gillet. Ruptures, renaissances et continuités.: Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin. L'Année du Maghreb, CNRS Éditions, 2014, Besoins d'histoire, pp.4

[2] Anissa Bouayed, Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures ,op.cit., p. 172

شهد هذا الرواق تجربة لم تدم طويلاً نظرًا لأنه حمل تصورًا ينافي الجمالية التي كانت سائدة ومدعومة من السلطة ومع ذلك، كان له أثرٌ في استضافة العديد من الشباب الفنانين الطلائعيين كمجموعة ' اوشام'Aouchem ، الذين أرادوا الانفصال عن التوجهات التشكيلية للاتحاد.

ويُعتبر جان سيناك واحدًا من الآباء الروحيين لهذه الحركة، حيث لعب دورًا حاسمًا في تشجيع الفنانين والكتاب الشباب. وما زال العديد من الفنانين ممتنين له حتى يومنا هذا، مثل "دونيس مارتيناز". إذ كان يساهم في تطوير القطاع الثقافي من خلال دعمه للكتاب والممثلين والموسيقيين والفنانين التشكيليين وجميع المبدعين، وذلك خارج الهياكل الفنية التقليدية.

إلى جانب سينياك في هذه المرحلة من تاريخ الفن التشكيلي الجزائري وجمالياته، نجد كذلك في كتابات الفنان محمدة خدة، أولى محاولات التنظيرية الجمالية الجزائرية بعد الاستقلال، التي تخص البحث في مجال فن جزائري والتفكير في مفهوم الحداثة في الفن كممارسة نقدية من أجل الدعوة إلى فن جديد في الجزائر.

فمحمد خدة الذي لم يقتصر إنتاجه على اللوحة التشكيلية، بل ساهم إلى حدّ ما في الجانب التنظيري من خلال مقالاته، التي تظل حتى يومنا هذا ذات قيمة، واضعا من خلالها حجر الأساس لبداية الكتابة التأريخية والنقدية للفن الجزائري الحديث، على غرار التصور الأوروبي المركزي لتاريخ الفن، وهو ما يدفعنا إلى محاولة إعادة قراءة لأهم ما ورد فيها.

في كتاباته، عبر محمد خدة عن مواقفه تجاه المسائل الفنية التي كانت مثارًا للنقاش في ذلك الوقت، بما في ذلك موقفه من اللوحة التشكيلية الغربية وتاريخ فن التصوير في الجزائر، ولا سيما فيما يتعلق بجيله من الفنانين وتراثهم. يُعد اهتمامه بهذه الملاحظات والقضايا الفنية التي تتعلق بعصره إشارة واضحة إلى تتبعه لأحداث الوقت وتطوراتها على الساحة الفنية التشكيلية الجزائرية.

في جوان 1964، نشر محمد خدة مقالة بعنوان 'معطيات من أجل فن جديد Éléments pour un art nouveau'، في مجلة (الثورة الإفريقية) /العدد 74، وبعد ذلك، تم نشر المقال مرة أخرى في كتيب صغير صدرت نسخته الأولى في عام 1967.

أثارت هذه المقالة، التي جاءت كمقابلة للخطاب السائد وتأكيدًا على القطيعة بين الماضي الاستعماري، مناقشة العديد من العناصر، وخاصة مسألة الفنان الجزائري في مجتمع اشتراكي، حيث سعى خده إلى تأكيد قيمة التجريد كطريقة معقولة وأصيلة للتعبير عن الشعب.

وكتب فيما بعد مقال آخر بعنوان "صفحات متناثرة مترابطة" Feuillets épars liensنُشر في عام 1983، بالإضافة إلى مقالات ونصوص أخرى له عن الفن تم تجميعها في مؤلف واحد سنة 2015 من "طرف دار برزخ للنشر"، وهو الأمر الذي يسمح بالاطلاع على نظرة الفنان وفهم أفضل لفكره الجمالي.

في دراسته لتاريخ الرسم الجزائري لاحظ محمد خدة، أن هناك عدة مراحل مرّ بها وقد ذكر منها مرحلة الرواد الذين تأثروا بالمدرسة الاستعمارية أو وقعوا في فخها، حسب دعواه، وهي مدرسة إيتيان ديني وغيره من المستشرقين والفرنسيين التي سادت منذ أول هذا القرن إلى الحرب العالمية الثانية، ومن رأيه أن إنتاج هذه المرحلة كان متأثراً أيضاً بالمدارس العالمية، بما في ذلك فن المنمنمات الذي يرجع في نظره إلى التأثير البيزنطي[1].

وتطرق خدة إلى أسماء من جيل "الرواد" (راسم، تمام،...إلخ) كممهدين للفن الجزائري، وأما الرسامين الذين ينتمون لجيل "الثلاثينيات" فاعتبرهم جيل رواد الفن الجزائري "الحديث"، حيث يرى أنه هؤلاء الرسامون بعد العيش بالمنفى قاموا بحزم محاولة تنمية وتجديد "الفن الجزائري"، ويعتبرهم نقطة فاصلة عن التقاليد الاستعمارية في التصوير في الجزائر. استخدموا وسائل فنية مستوردة مثل الرسم على الحامل، المعروف أيضًا بـ "غنائم الحرب"، وسعوا لخلق فن رسم جزائري "أصيل" يحظى بالمكانة المرموقة في فن الحداثة.

[1] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 437

رفض خدّة ضم إلى القائمة ما يمكن أن نسميهم الرعيل الأول وهم بن سليمان وبوكرش وهمش ومعمري، فهو يعتبرهم حقا الأسلاف، لكنهم ليسوا مؤسسين للوحة الجزائرية الحديثة، كونهم تبنوا النهج الفني الغربي ولم يكن لديهم حرية التمثيل المستقلة بعيدًا عن تأثير الاستعمار. ويكتب في هذا السياق قائلا " ...مع الذكرى المئوية افتتحت مدرسة الفنون الجميلة أبوابها لعدد قليل من المواطنين، لتظهر أول مجموعة من الرسامين الجزائريين وهم بن سليمان وبوكرش وحمشي ومعمري، وقد أطلق البعض عليهم اسم الرواد، ولكن دعونا نصحح الأمر لم يكن لديهم دور الأسلاف حقيقي"[1]

هذا ونلاحظ كذلك، أن رؤيته لتاريخ الفن الجزائري الحديث "لم تقم على أساس معارضة ثنائية بين الإنتاج الفني الأوروبي والفن "العربي الإسلامي"، فهو لم يستبعد مساهمة "الرسامين الفرنسيين والمولودين بالجزائر مثل "(جان دي ميسونسول Jean de Maisonseul ، سوفور جالييرو Sauveur Gallièro أو جان ميشال أطلان Jean-Michel Atlan) من قائمة رواد الرسم الجزائري الحديث"[2]. حيث يرى خدة أن هؤلاء الرسامين ساهموا في تطور الفن الجزائري، ولذلك لا يقتصر اعترافه بالرواد الجزائريين فقط، بل يدرج أيضًا المساهمات الفنية من خلفيات مختلفة.

وقد خصّ الفنان فصول مفيدة للغاية من كتاباته بالشأن الذي يتعلق بمسألة أصالة الفن الجزائري، التي عرفت نوعا من الانقسام السياسي بعد الاستقلال، وأكد خدة ذلك قائلا: ".. منذ الاضطراب الذي بشرت بحرب التحرير الحاسمة، طرح بعض الفنانين مشكلة الفن الوطني الأصيل، فمن الخمسينيات وحتى الاستقلال، ، عاش العديد من الفنانين الجزائريين في فرنسا وأوروبا، وعرضوا أعمالهم هناك، كـ بن عنتر، بوزيد، غرماز، إسياخم، خدة، وقد انعكست أفكارهم ورؤاهم في رغبتهم في البحث عن الجمالية المعاصرة التي تحمل خصوصيات جزائرية"[3].

[1] Mohammed Khadda, Éléments pour un art nouveau, Éditions Barzakh, ,Alger, 2015, p39
[2] Mohammed Khadda, Éléments pour un art nouveau, ibid, p41
[3] Mohammed Khadda, Éléments pour un art nouveau, ibid, p42

كما كان خدة أحد هؤلاء الفنانين، حيث سعى إلى رسم لوحة جزائرية جديدة "أصلية" تتحرر من المبادئ التي فرضتها الرؤية الاستعمارية على الأراضي المحتلة. وعلى الرغم من ذلك، لم ينكر تأثيرات ومصادر الفن العالمي المستعارة. فقد رأى خدة في التجريد عنصرًا "محايدًا" يمكن استخدامه في الممارسة الفنية للبحث عن عناصر فنية جديدة، خاصة بعد أن قام بدمجها مع عناصر فنية مستلهمة من فنون الإسلامية.

فبالنسبة إلى خدة الاستعارة والتأثير المتبادل بين الفن الغربي والفنون التقليدية للشعوب المستعمرة يعزز التنوع ويساهم في وإثراء الممارسات الفنية، وبالإمكان أن تكون لها دور في تجديد الرسم الحدي. يقول خده: "..إن الأخذ من الأعمال الفنية للشعوب المستعمرة أسهم في إثراء الفن الغربي، وهو ما شهدناه في أعمال فنانين مثل غوغان وفان غوغ الذين استوحوا من فنون الشرق الأقصى، كما أثرت الفنون الإفريقية على التكعيبية عند بيكاسو وبراك، كما هو الحال بالنسبة لتأثير الأرابيسك وعلى نتاجات ماتيس والخط العربي على أعمال جورج ماثيو Mathieu Georges .."[1].

ومن هنا تنبثق الأسس النظرية لخده في مشروعه، حيث سعى فيه للبحث عن توازن تشكيلي يصاغ وفق دراسة، يجمع المشروع بين مبدعي "الحداثة" الفنية في الجزائر وحثهم وتحفيزهم على استفادتهم الحرة من المراجع العربية والبربرية، فقد خص خصص فصلين من كتاباته للفن العربي والبربري.

واعتمد على ذكر أعلام فنية بارزة المكانة في تاريخ الفن الغربي، ففي الفصل الخاص بالفن العربي، يقول: ".. علاوة على ذلك، في كثير من الأعمال النفية التي أبدعها بيت موندريان الفنية، وجدنا أنه على مر العصور تم اتباع نهج اتجاه مشابه له، في تحقيق التوازن في التصميم، ونفس الرغبة في سلك نمط يبتعد عن الفن التشبيهي، من أجل الحصول على نقاء شكلي خالص.."[2].

[1] Mohammed Khadda, Éléments pour un art nouveau, op.cit., p38
[2] Mohammed Khadda, Éléments pour un art nouveau, op.cit., p31

وبالتالي خده هنا يستحضر رؤى بيت موندريان وأفكاره بمقاربتها مع علم الجمال العربي، ومن خلال هذه المقاربة، يتوصل خده إلى استنتاج وجود علاقة بين مسارين تاريخيين، حيث اتجه كلاهما نحو التجريد في نظرهما وتحليلهما الجمالي للتجريد، ساعيا بذلك إلى إظهار الروابط والتوازن بين الفن الجزائري والمسارات العالمية للفن، كإشارة للحداثة والتطور الفني.

سعى الفنان 'خدة' لإحياء وإعادة تأهيل الفن العربي، من خلال أخذ الحروف العربية وتحويرها بطريقة رمزية تشكيلية تحمل سحرًا خاصًا، داعيا لإعادة قراءتها والنظر فيما تختلجه، وإن إعادة الاعتبار عنده للأثر الفني العربي في بناء جمالية "حديثة"، ليست بغرض الاستبدال، بقدر ما هو فعل مبدأه استغلال افتراضات ذات أصالة لبناء تجريدي متعدد الأشكال.

في 1963 قام محمد خده بمضاعفة أبحاثه وتجاربه التصويرية حول الرمز والخط العربي، وسعى في شغله التوفيق بالموازنة بين المصادر المستمدة من التحديثات الجارية بالفن العالمي، مع التأصيل في جماليات تستمد من التراث والفنون الشعبية، كتلك المستوحاة من اكتشاف كهوف ما قبل التاريخ في طاسيلي، والفنون البربرية وكذلك الفنون الإسلامية، التي تكرس اهتماماً خاصًا للخط العربي.

وقد أنتج خده أعمالًا فنية ذات تمثيل حروفي يتجاوز بعدها التصوير الحرفي أو السردي، إذ يكمن قوة الحروف في تجليها الجمالي الذي يستمدها من حرية التنفيذ التصويري. وبفضل هذا النهج، أهله جان سيناك منذ عام 1964 ليكون فنان رائد لـ "مدرسة النون".

3.1 الفن التشكيلي الجزائري، بين الحداثة والأصالة

لم تكن غالبية أعمال الفنانين تصب في هذا المنحى المتعلقة بالحرب وآثارها، فبالعض منهم رغم أنه لهم أعمال متعلقة بهذا الموضوع لكنهم كانوا مترددين في مسألة دمج الإبداع

الفني مع السياسة، المفهوم الذي تفضله السلطة، مما دفع بعض من الفنانين إلى الابتعاد عن أنشطة "الاتحاد"، وتوجهوا نحو بحوث جمالية مغايرة.

حيث قاموا بالعديد من البحوث التي تسعى إلى استكشاف جمالية جديدة تتجلى في التشكيل الفني الجزائري الحديث، ومن هذه البحوث نشأت الإبداعات التي ركزت على الذاكرة الجزائرية بهوية تنبع من الفن التقليدي الشعبي الجزائري، الذي احتوى على مصادر متعددة حيث يمكن تحديدها في مصدرين رئيسيين.

الأول هو من حضارة أمازيغية قديمة، تلك التي تخص الفنون الصحراوية وكذلك التي تتعلق بالفنون التقليدية الريفية، وتجلت في: صناعة الفخار، الزرابي، الحلي، الوشم ذو الطابع التجريدي، ومن خواص مواضيع أنها تمثل أشكال تجريدية مختلفة.

والثاني من فنون الحضارة الإسلامية التي يعود أصلها إلى القرن الثامن، التي أصبحت أيضا أحد الفنون الشعبية والتقليدية لما تتميز به من جمالية نفعية وجماعية، وهو الشيء الذي سمح بارتباط قوي متلاحم لهذه الثقافات بعضها ببعض.

ومن خلال استكشاف واستيعاب هذا التراث الشعبي الغني بمصادره المتنوعة، ظهرت إمكانية إبداع أعمال فنية جديدة تجمع بين التجاوب مع الاستلهام من التراث والتعبير التشكيلي الحديث، ونتيجة لذلك، ظهرت بعد استقلال الجزائر "مدرسة الإشارة" و"حركة أوشام" كتجارب فنية تعكس هذا النهج الجديد.

2.3.1- مدرسة الإشارة (مدرسة نون):

بعد الاستقلال، ظهرت مجموعة من الفنانين الجزائريين الذين اعتمدوا على الأسلوب التجريدي في إبداعاتهم الفنية. استوحوا أفكارهم من عناصر ذات خصوصية تراثية، ووجدوا في جذور الجمالية المحلية ما يلبي تطلعاتهم الفنية. تتضمن هذه الجذور إشارات ودلالات تستمد شكلها من الرسومات والحروف والرموز أو الطلاسم، سواءً كانت تلك العناصر متعلقة بالفنون البربرية أو الفنون الإسلامية، هؤلاء الفنانين ولقبوا بـ "رسامي الإشارة" "Peintres du signe" وفي أحياننا أخرى عرفوا برسامي "مدرسة نون" "Ecole du Noûn"

حيث إننا سنشهد ظهور مصطلح «مدرسة نون[1]*" Ecole du Noûn لأول مرة في النص الشعري والنقدي الذي خطه جان سيناك لكتالوج معرض فني فردي لمحمد خدة، تمت إقامته برواق فني يدعى la Galerie L'œil وذلك بين 2 و27 مايو 1964 بمدينة ليون الفرنسية، ناسبا "مبدؤها الوحيد في إحياء وتجديد العناصر التشكيلية العربية والبربرية، بأن يحاول الرسام إعادة تشكيل فنون الأسلاف"[2].

تتوافق أعمال خده مع فكرة سينياك الجمالية، نسبة لمدى التحرر الفني الذي بلغه في خلقه عبر تجسيده و توزيعه المكثف لـ "الإشارة" " Signe" بشكل بارز في أعمالها، الإشارة التي استمد محمد خدة بنيتها الشكلية من فن الخط العربي، بعد "إن التف الفنان خدّة إلى الموروث الشعبي والاهتمام بما فيه مِن رموز وطلاسم وحروف، وإعادة صياغتها وفق رؤية تُركّز على الخصوصية الجزائرية"[3]، وأضفى عليها الطابع الغربي، لتحدث توليفة "خدة" من هذين العنصرَين، اللذين تميّز أحدهما بالحداثة والآخر بالتراثية العتيقة، شكلا أفقد الكلمة المكتوبة طابعها المقدس عند استخدامها.

ليتجه نحو نمط ومحتوى الجديد، معتمدا على التحول باتجاه إيقاعات الخط العربي وعناصره التشكيلية وتجريده للحرف، أين "تنفصل فيه اللغة عن رسالتها وحتى عن روحها، وفق حساسية ومعرفة تصويرية جديدة، تجمع بين ذاتية الفنان والمخيال الجمعي[4]،

ولم يكن محمد خده الوحيد الفنان الذي اهتم بتجريب لغات جمالية مغايرة، لها سمات العودة إلى الجذور المتأصلة، كنوع من الحصانة في وجه الثقافة الغربية، فأننا سنشهد في هذه

*إن مصطلح "نون" (هو مقابل صوتيًا للحرف العربي 'ن') يشير باختصار للحرف الأول من مصطلح "نهضة" (Nahda) وبشكل أدقّ النهضة العربية، فبعد الحرب العالمية الأولى، كانت هناك نهضة للحركة الثقافية العربية، ونضالات مكثفة للتحرر في كل من المشرق والمغرب العربي، التي أدت إلى انهيار الإمبراطوريات الاستعمارية، ومن ثم إلى استقلال يؤكد على الهوية الوطنية والثقافية للشعوب التي نالته والتي تم إنكارها بشدة، وهي خطوة إلزامية لإعادة التأصيل، وإظهار ثقافة كانت مزدهرة انحطت بسب الاحتلال، فالعديد من مثقفي وفنانين شمال إفريقيا جعلوا ذلك في مقدمة توجههم، بغية إعادة فنون أصبحت ذكراها مدفونة، هذا وإن هذه الحاجة الملحة إلى "العودة إلى المصادر" لم يحل دون أن يؤدي أيضا أحيانًا إلى إلقاء البحث عن "الأصالة" بالحاضر.

[2] Nacer-Khodja Hamid, op.cit., p504

[3] محمد خدّة: في انتظار متحف وكتاب، موقع العربي الجديد، تاريخ النشر 05 ماي 2021، الإطلاع 22جويلية 2021 الرابط: https://www.alaraby.co.uk/culture/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%AE%D8%AF%D9%91%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%B8%D8%A7%D8%B1-%D9%85%D8%AA%D8%AD%D9%81-%D9%88%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8

[4] KHADDA Mohammed, Calligraphie et modernité, Algérie Littérature / Action, 55-56 , 2001, p126

الفترة العديد من الفنانين قد انشغلوا واشرعوا في نسج ممارسات تشكيلية، على وفق الفكر الجمالي لدى جان سينياك، فإننا سنواصل قراءة في العديد من نصوصه تطرقه لجماليات هذه المدرسة و ذكره للفنانين الذين أسماهم "فناني الإشارة" وفي أحيان أخرى يطلق عليهم "رسامي النهضة" Peintres de la Nahda ، كما عندما جاء في مؤلفه شعري الذي خص عنوانه بـ " مواطنو الجمال" "Citoyens de beauté [1]"

ويذكر كذلك سينياك في مجموعة شعرية المسماة "ديوان الـ نون" DIWAN DU NOUN (1967) " أن الرسامين بن عنتر وخدة قد بدآ كل أحد منهم تجربته بشكل فردي، انطلاقا من توظيف "الإشارة" حتى انتهى بهما المطاف في "مدرسة نون" ومنفتحين على عالم ميتافيزيقي"[2]

بمعنى أنه على الرغم من الاختلافات الأسلوبية عند الفنانين فإن فنانوا "مدرسة نون" هم فنانون يجمعون على فكرة مركزية، وهي المحافظة في نتاجاتهم على الموروث، من خلال استخدام "الإشارة" وذلك بجعلها على قيد الحياة في إبداعاتهم المعاصرة وهو الشيء الذي يجعلهم ينتسبون لمبادئ هذه المدرسة.

تحدث سيناك بوضوح في نص له عام 1970عن إلهام فناني عصره الذي بعثته "الإشارة" باعتبارها موروث، و ذكر بن عنتر، خدة، أقصوح، أكمون، كجزء من هذا الاتجاه، مستحضرا كلا من مصطلح "نون" و "مدرسة الإشارة" Peintres du Signe في نصه، وهما المصطلحين الذي ارتبطا في التعبير عن هذا الاتجاه بشكل يبعث عن إشكالية، فهل هما مترادفين، أم قد تم الخلط بينهما، واستدعائهما في العديد من النصوص النقدية، لدرجة أنهما أصبحا مترادفين؟، ومع ذلك فالصيغة الثانية ربما اعتبرت الأكثر دقة وشمولية في تعبيرها عن المدرسة، كونها استقبلت بصدى بأكبر فيما بعد واضحت الأكثر استعمالا.

هذا وأضاف 'سيناك' أسماء أخرى يمكن عدها نسخة موسعة من قائمة فناني المدرسة، نُشرت عام 1971 بمناسبة معرض الفنان زيراتي، أشار فيها من إلى أنهم من "رسامي

[1] Jean Sénac, Citoyens de beauté, ,Editions Subervie,France, 1967
[2] Nacer-Khodja Hamid ,op.cit., p507

الإشارة"، وفي هذه المرة بمحاولة لتوصيف أفضل، يكتب " لم يتوقف بن عنتر، خدة، أقصوح، أكمون، عن إحياء الإشارة وكذلك بايا محي الدين أو مارتينيز الساحر أو مع إيسياخم، وزرارتي، الذي اكتشف الرمز وحرره"[1]، ونلحظ من بين الفنانين الثمانية المذكورين أعلاه، خمسة منهم كان في ذلك الوقت ينتسبون لحركة أوشام حديثة النشأة.

2.3.1- حركة "أوشام" والفنون الشعبية

في عام 1967 بالعاصمة الجزائر، اجتمع مارتينيز بالإضافة إلى فنانين وشعراء آخرين هم مصطفى عدان، حميد عبدون، محمد بن بغداد، محفوظ الدهماني، شكري مسلي، سعيد سعيداني، رزقي زراتي (انضم إليهم مصطفى أكمون بعد ذلك)، لتشكيل مجموعة ستحدث انفصالًا فنيًا غير مسبوق، و سنرى لأول مرة حركة تشكيلية تختار أن تطلق على نفسها اسمًا يحدد أسس عمليتها الإبداعية، حيث أطلقوا عليها اسم "أوشام" "Aouchem"،[2] و التي تعني "الوشم"، الذي تم اختيار لإشارته إلى الثقافة البربرية التقليدية التي يلعب فيها الوشم دورًا أساسيًا ويؤكد شخصيته التي لا تمحى.

ومن هنا "بدأ الاهتمام بالوشم البربري الذي اعتبره بعضهم ظاهرة فنية في الرسم. كما أن العناية انصرفت إلى الصناعات التقليدية المستعملة كالزرابي، والفخار، والأثاث، وأنواع الحلي، والرسومات الجدارية، والمنازل، في نطاق الفنون الشعبية البربرية في رقعة تمتد على مساحة الوطن بل إنه في وقت لاحق أخذ الاهتمام ينصب أيضاً على رموز التيفيناغ ورسوم الطاسيلي" [3].

جاء هذا كاحتجاج ورغبة من أعضاء المجموعة للوصول بأشكال مغايرة من صلب الوطن لها إمكانية السماح بتعبير مختلف التعبير عن "روح" الجزائر وخلق تيار فني بديل وكاحتجاج

[1] Jean Sénac, Visages d'Algérie, Écrits sur l'art, Paris-Méditerranée ,Paris/ Alger, EDIF 2000, 2002, p201
[2] Silem Ali, op.cit,p451
[3] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق ص 438

يسمح للفنانين بالوجود بشكل فردي، مع محاولة إعادة لتعريف الفن الوطني من خلال التراث الثقافي الجزائري والأفريقي.

تم تسجيل هذا النهج في نص لهم جاء باسم بيان "أوشم" ولهذا يمكننا القول أن هذه التجربة هي أول سجل مكتوب لتجمع مدروسة من طرف فنانين جزائريين حول مفاهيم فنية في الجزائر، فقد كانت رغبتهم العودة إلى مصادر الفن الجزائري وإعادة تفسير الفنون الشعبية وتغيير نموذج التشكيل الغربي التقليدي لصالح العلامات والرموز" وذلك نتيجة للتغييرات الجارية في المجتمع الجزائري، خاصة مع الاكتشافات الكامنة في الثقافة العربية، التي ظلت لفترة طويلة في حالة تهميش وسبات، والتأثير على الرسامين الجزائريين ومن ثم الانفتاح على الحركات التشكيلية الأوروبية المعاصرة، مثل الفن التجريدي والتجريد الغنائي (Lyrical abstraction) أو حتى فن الحدث (Performance art) و "الفن الجماهيري" أو "البوب آرت" (Pop art) [1].

صب مارتينيز اهتمامه بالثقافة الشعبية القديمة ونحى أيضا في أعماله إلى توظيف عناصر من الثقافة الشعبية المعاصرة له، ممثلة بوسائل لها استخدامات في الحياة والعادات اليومية البسيطة، ساعيا بذلك إلى تجاوز الأساليب الجمالية التقليدية من أجل ترسيخ ذوق يحظى بصفات مستمدة عناصرها من عامة الشعب، ودفاع عن جماليات نظر لها باعتبارها مبتذلة (kitsch أو kitch)، من قبل الطبقات التي لها رؤية نخبوية للفن، التي لا تقدر إلى ما يعرف بالفنون المستمدة من الذوق الرفيع، "فإظهار (الذوق الرديء) في نظر مارتيناز ما هو إلا اعتراف بذوق جمالي قائم بذاته"[2]

فرفضه لتوظيف الوسائط التعبيرية الغربية التقليدية التي شهدها الفن الجزائري مع العهد الاستعماري من حامل الرسم وأدواته، بمقابل استحضار مواد مستمدة من الثقافة الشعبية القديمة والمعاصرة بطريقة خاصة وجديدة على الساحة الفنية الجزائرية، هو إلغاء للفنون الغربية تتجلى

[1] Nadira Laggoune Aklouche, Alger dans la peinture, op.cit., p76

[2] معمر قرزيز، مرجع سابق ، ص 453 -454

في رغبة التميز عن فنون الفترة الاستعمارية وإعادة تعريف الفن التشكيلي الجزائري على أسس ذات مقومات وطنية ومنفتحة على الفنون المعاصرة.

هذه التقنية الفنية التي سلكها مارتينيز باستخدام المواد الجاهزة لإنشاء أعمال فنية هو نفس الأسلوب الفني الذي مارسه فناني الدادئية في أعمالهم المعاصرة، وعرف أكثر مع حركة البوب آرت (الفن الجماهيري) لكن في سياق ذو خلفية فلسفية مغايرة قليلا، فهذه الأخيرة قد وظفت المواد المستمدة من الثقافة الشعبية الجماهيرية بغية إعادة لفت الانتباه نحو الأشياء اليومية وإدانة المجتمع الاستهلاكي عموما، و "رغم صدق نواياهم و تلهفهم بالمقابل إلى اعتراف الغير بطريقتهم، إلا أنهم اصطدموا باللامبالاة من الجمهور العريض و بعدم التفهم من هواة الفن و السخط من زملائهم الفنانين؛ ويروى أن الأمر وصل بأكثرهم تطرفا إلى حد انتزاع لوحات الأوشام من على جدران العرض بطريقة أقل ما يقال عنها أنها عنيفة"[1].

شهدت حركة أوشام مجموعة من التنديدات على جميع الأصعدة مما جعل وجود مجموعة فناني أوشام لا يدوم طويلاً فبعد معرضين آخرين في 1968 و 1971 ، دفعتهم الظروف التي تعرضوا لها إلى الابتعاد تدريجياً عن الحركة، بعد أن تلقوا مضايقات من مسؤولين وأيضا فنانين معروفين "واصفين الفن المعروض بالفضيحة، وأن هذه التعابير الفنية دخيلة على الفن الجزائري، يقول مارتيناز وصفوا فننا بالخيانة لأنه لا يتكلم عن الثورة، وليست له علاقة بالنهج المسطر من الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، وبهذا توقفت أولى بوادر التعددية الفنية في الجزائر المستقلة"[2].

لكن هذا لم يجعلهم يفقدون مبدأ العزيمة والإرادة في تطوير الفن التشكيلي الجزائري لتستمر "روح" حركة أوشام في حياتهم الفنية وتؤرخ لتاريخ الفن الجزائري المعاصر من خلال نضالها لأجل حرية التعبير، فالانقسام الجذري الذي أحدثته مجموعة أوشام، كان نقطة تحول مهم في

[1] Collectif, Panorama de la peinture Algérienne 1962-1994, op.cit.p4

[2] معمر قرزيز، مرجع سابق ، ص 448

الممارسة الفنية في الجزائر، وأعتبر بيانهم نصًا مهمًا في تاريخ الفن كون أن أفكارهم استمرت وانتقلت إلى الأجيال اللاحقة من الفنانين.

فسنشهد فيما بعد فنانين يقتبسون من الحركة في طريقة تعبيرهم مثل استخدام كل من قريشي، عبد الرحمن ولد مهند وأرزكي العربي، لتركيبات من مواد ورموز، وكذلك أعمال كريم سرقوة، (وهو تلميذ سابق لمارتينيز)، الذي اعتمد على جزء من التراث الجزائري والرجوع إلى الفنون الشعبية بنهجه الفني، متبنيا بذلك روح جماعة أوشام، مما سمح لبعض الفنانين القدرة على الإبداع بطريقة مختلفة كان لها تأثير على الممارسة الفنية في الجزائر لحد اليوم.

2. فنون التشكيل الجزائري، نحو جمالية معاصرة.

1.2 – بوادر السبعينيات وتجارب الثمانينيات:

تبنى الكثير من الفنانين الذين ظهروا خلال عقدين السبعينات وحتى الثمانينات أهم القضايا الوطنية وأضافوا إليها إشكاليات جديدة مثل مكانة المفكر والفنان في المجتمع، وعلاقته بالدولة والنظام السياسي، ومسائل الهوية والانتماء الحضاري، كما حظي مطلب العدالة الاجتماعية من جهة، وتطلعات التقدم والتواجد في صميم العصر من جهة أخرى بأهمية بالغة، مما ساعد في تبلور تيارات فكرية فنية ذات توجهات إيديولوجية متمايزة سواءً أكانت منتمية إلى حركات وأحزاب أو عن قناعات شخصية[1].

شهد النصف الأول من عقد السبعينيات نشاطًا فنيا مكثفا لجمع التجارب الفنية العربية، جاء نتيجة تزايد الوعي القومي لدى معظم المثقفين العرب والتطلع نحو إيجاد روابط عربية مشتركة، وإيصال صوت العرب إلى العالم عن طريق الفن ولغته العالمية المشتركة، واستجاب

[1] محمد العربي ولد خليفة الجزائر المفكرة والتاريخية - أبعاد ومعالم ،دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، 2007م، ص 28

الفنانون العرب لدعوة التضامن والتبادل عن طريق إقامة المعارض المشتركة بين الفنانين العرب[1].

وشهدت الساحة الفنية أيضا محاولة الفنانين المخضرمين الذين كانوا لا يزالون حريصين على المشاركة في بناء البلاد، محاربة خطر العزلة والعزوف عن متابعة أعمالهم الفنية، كما أنه وبشكل متزايد رفض الفن الوطني القومي ذو اللهجة الاشتراكية من قبل الفنانين الشباب الذين رغبوا في تحرير أنفسهم من هذه الأغلال العقائدية، المنهكة إلى حد ما.

كما تجرأ فنانو المنمنمات الأقل استعدادا على خرق قواعد فنهم الصارمة، على استبدال المواضيع التقليدية للمنمنمات بمناظر من الحياة الريفية التي تمجد عمل الفلاح ورفع نمط الحياة في العالم الريفي إلى درجة النموذج الأسمى، خاصة لما شهد منتصف السبعينيات وفاة محمد راسم في ظروف مأساوية.

وقام جيل جديد من الرسامين المتخرجين من المدرسة الوطنية للفنون الجميلة في الجزائر العاصمة، وكذلك من الخارج، بتوسيع عالم الإبداع التصويري الجزائري وإثراءه بعض الشيء في السبعينيات، بنهج مختلف بينما يستكشف البعض الآخر طرقًا جديدة، لجماليات جزائرية ستشهد بداية تصدع في علاقتها الملتزمة بالتقاليد والهوية؛ خالقة شعورا بالحاجة نحو تجاوز هذه المشكلة المتشعبة بين الأصالة والحداثة السائدة، للدفاع عن فن جديد وأصلي، فلم يعودوا الفنانون يشعرون بالحاجة لذلك مثل أسلافهم[2].

إن فن التشكيل مر أكثر فأكثر عبر البحث عن تجارب في الألوان ومناهج التشكيل الفني بالسبعينات عندما بدأت تظهر مجموعات كبيرة من فناني الداخل أو الجزائر العميقة، ونذكر من هؤلاء كلا من : الطاهر وأمان Tahar Ouamane (1954–) من بسكرة، محمد دماغ Mohamed Demagh (1930–2018) من باتنة، عمار علالوش Ammar Allalouche (1939–2020) من قسنطينة، وكذلك مجموعة من خريجي مدرسة الفنون

[1] حصاد القرن، المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين (الأدب والنقد-الفنون) ، دار الفضيلة للنشر، ج2 ،القاهرة، مصر، 2008، ص 604

[2] Artistes algériens d'aujourd'hui, Catalogues d'expositions préface de Mustapha Orif; op.cit., 1986

الجميلة و جمعية الفنون الجميلة فنذكر كل من لزهار حكار Lazhar Hakkar، ونور الدين شقران Nouredine Chegrane و موسى بوردين Moussa Bourdine وغيرهم.

و ظهر مصطفى أجعوط Mustapha Adjaout، صحراوي عبد الحميد Abdelhamid Sahraoui، بوخاري زروقي Boukhari Zerrouki ، محجوب بن بلة Mahjoub Ben Bella ، حميد طيبوش Hamid Tibouchi وقريشي رشيد Rachid Koraïchi،[1]، وفي عهد هؤلاء ازدهر، مع حركة الاستقلال العربية، فن التصوير الإسلامي والتجريدي، و فن الزخرفة العربية (الأرابسك) والتصوير العربي، كما اهتموا بالخط العربي وحروفه، لتتكون (جماعة الفنون الاسلامية)،أين تأثرت الجزائر بالحركة الخطية التي استمرت في التطور لمدة ثلاثين عامًا في جميع أنحاء العالم العربي، شهدت فيها القدرة لحمل الفن والفنانين نحو إبداع فني غير متوقع، ويكمن ذلك في كون حركة الخط شكلت بالنسبة للفنانين الجزائريين وسيلة لتحرير أنفسهم من قيود الفن الاستشراقي، ومن ثم فإنه يفتح الأفق لإعادة الاتصال مع تقليد محلي تصوغه الحداثة.

وعلاوة على الرسامين المذكورين فقد تعرف الجمهور الفني على مجموعة من الرسامات الجزائريات، وقد ظهرن في عدة معارض شخصية، أو معارض جماعية، ونذكر منهن كل من: حداد عائشة Aïcha Haddad، فتيحة بسكر Fatiha Bisker، سهيلة بلبحار Souhila Belbahar، بتينا عياش bettina heinen-ayech وغيرهن.

وعلى إثر هذا أكدت الثمانينيات البوادر التي ظهرت في السبعينيات وغيرت وجه العالم الفني الجزائري تغييرا جذريا سواء في تعابيره أو في تنظيمه ومناهج التكريس الفني فيه [2]، فإن فترة الثمانينيات ظهرت كسنوات من التمزق أو الانتقال بالعديد من النقاط السياسية والاجتماعية والثقافية، لتمس مجال الفنون التشكيلية، بتغيرات عميقة، فيشهد المشهد الفني تضاعفا على

[1] سعد الله أبو القاسم، مرجع سابق، ص 438
[2] بانوراما فن الرسم الجزائري 1962 -1994 ،ص 19

مستوى الأحداث الفنية (المعارض، البينياليات 'معرض فني يقام بصورة دورية'، الأسابيع الثقافية، إلخ).

وازدهارًا كبيرًا للمواهب الشابة يظهر العديد من الرسامين الشباب، مما يؤدي إلى زيادة تنويع الإنتاج الفني والتصويري، فقد "جاء جيل جديد من الفنانين خريجي المدرسة الوطنية للفنون الجميلة والمدارس الأجنبية، ليدعم عالم الإبداع في فن الرسم الجزائري بطرق تترجم تشكيليا روح الشعب الجزائري ولكن من زاوية طرح مغايرة قد ترتبط بالتقدم الذي طرأ في ميدان الفن العالمي"[1].

فمع بداية نهاية اشتراكية الدولة، دفع الأمر نحو الانفتاح النسبي، وسمح بالحصول على بعض الفسحة، ففي العام 1986، استضاف المركز الوطني للفنون التشكيلية في باريس معرضًا جماعيًا للفنانين الجزائريين، وهو أول حدث فني رسمي بين فرنسا والجزائر منذ بداية الستينيات، إلى جانب الافتتاح الدبلوماسي الذي شكله هذا الحدث، نلاحظ أيضًا أن الخطاب بدا غير مسيس وتحرر فيه الفاعلون في العالم الفني من القيود الاشتراكية لدولة[2].

وشملت هذه الفسحة من الحرية أيضا المسؤولين عن المتاحف الوطنية، كما تم افتتاح صالات عرض فنية خاصة وتم إعادة تقييم دبلوم مدرسة الفنون الجميلة في الجزائر العاصمة، وخضعت الكتابة عن الفن لمعايير علمية أكثر دقة، مع تزايد عدد المنشورات، رغم أنه تمحورت الكتابة في الفن في تلك النصوص المدعمة من طرف المؤسسات الثقافية بتأكيد دور الفن في الحفاظ على التراث وتعزيزه[3]،

فقد بقيت مساهمة المؤلفين في إعادة إنتاج سلسلة نصوص تنسب إلى القومية في الجانب وفي جانب أخر أيضا كانت هناك كتابات تخص المسألة المتعلقة بتحديد ملامح الفن الجزائري الحديث، وتحققت هذه الجرأة بفضل عودة بعض الفنانين مع مطلع الثمانينات بعد إقامة طويلة في بعض العواصم الغربية، أين اكتسبوا إمكانيات تصويرية جديدة.

[11] بانوراما فن الرسم الجزائري 1962 -1994 ،ص 16

[2] Annabelle Boissier ; Fanny Gillet, op.cit., p.11

[3] Annabelle Boissier, Fanny Gillet, ibid,p.10

ولم يكن هؤلاء التشكيليون يبحثون عن مجرد فكرة المعاصرة، للحاق بعملية الإبداع المختلفة عن الأوروبيين، بل كانت هناك منهجية متلبسة بالتريث والتحفظ عموما، قد تنطلق بداية من فكرة نظرية أو فلسفة ومفاهيم جديدة، فكان سلاحهم التحدي والخوض في مواضيع جديدة أو تجارب غير معروفة، بالنظر للفنانين المعاصرين من العالم الذين كانوا يعتمدون على تقنيات حديثة، التي تحمل طروحات الطابع الحداثي في الفن.

وسلك فنانون الجيل الجديد في جو من الحيرة وبدون تساهل مع الضمير البحث والتساؤل، وكان هناك انقسام فيما يتعلق بعلاقتهم بالإبداع الفني وفق نوعين، «تمثل الأول في اختيارهم ما يمكننا أن نصفه الرغبة الجامحة نحو استفزاز الثوابت، السخرية، وحتى الابتذال الذي ميز العديد من أعمالهم. وهؤلاء قد تكونوا في الغالب بمدارس الفنون الجميلة مثل (على كيشو Ali Kichou، مصطفى قوجيل Mustapha Goudjil، هجيره بريور Hadjira Preure، سليماني ولد محند Slimane Ould Mohand، مالك صالح Malek Salah ، نور الدين فروخي Noureddine Ferroukhi...)، فاختاروا الأشكال والوسائل الأكثر تنوعًا للتعبير والمواد الأكثر تباينًا"[1].

بالمقابل كان هناك فنانو ظهر على إنتاجهم الرغبة في خلق فنً ينحى اتجاه أسلوب جديدً. لكن يمكن القول عنه أنه غير مدفوعًا بالإساءة أو التهجم المستفز، مثل (دريس وضاحي Driss Ouadahi، هلال زبير Zoubir Hellal، صالح حيون Salah Hioun، العربي أرزقي Larbi Arezki، وهاب مقراني Abdelouahab Mokrani، سامطا بن يحيى Samta Benyahia، عمار بوراس Ammar Bouras، محمد محسن Massen Mohamed وغيرهم).

حيث صور هؤلاء الرسامين، لوحات أبانت في شكل عام عن وحدة في الممارسة التشكيلية المتجهة نحو المعاصرة، لكن لا يعني أنهم ظهروا وفق حركة أو مدرسة متجانسة

[1] Silem Ali op.cit.,p452

ومحددة؛ بل كانت أعمالهم المختلفة انعكاس لحيوية الفن الجزائري الذي اتجه لفلسفة الفنون المعاصرة.

إن "الزبير هلال" في منهجه الجديد وحتى إبداعاته في التصميم، يجعل أغراضه تحمل رسالة ساخرة، في وجه الألم الرهيب المعاش، فعمله سياسي بشكل بارز وروحي أيضًا، وهو ملتزم باستكشاف متنوع وواسع، يأخذ لنفسه حق مراجعة العالم وإعادة النظر فيه وإحداث عبث به في عمله، مؤلفا أعماله بطريقة أصلية، لفن يرفض بعناد أن يأخذ نفسه على محمل الجد مع الحفاظ على حس الاحتراف في جميع الظروف.

يترك "صلاح مالك" في أعماله الفنية الباب مفتوحًا للتجربة من خلال "رحلاته" المتكررة في المواد التي يروضها بهدوء على دعامات ضخمة، أمام تقنيات جديدة مثل رسومات الكمبيوتر أو التصوير الفوتوغرافي أو مواد تركيبية مع تأثيرات مدهشة، ويبحث دائمًا عن مادة أو تأثير أو سمة أصلية، والمتوافقة سواء على المستوى الجمالي أو على مستوى منهج المفاهيم.

أما استخدام تقنيات الوسائط المتعددة فكانت من نصيب الفنان ‘عمار بوراس' الذي يتساءل في لوحاته عن الألم والحياة والموت وحتى الإثارة الجنسية، والسياسة، مفهوم القوة، العلاقات الإنسانية، على غرار الفنان عبد 'الوهاب المقراني' (Abdelouahed Mokrani) الذي ينغمس في قضايا مهمة مثل وفاة الرئيس بوضياف أو مسألة الغريزة الجنسية أو الحراقة.

من هؤلاء المبدعين أيضا مع محمد محسن Massen Mohamed، العصامي الذي يشرع في استعادة العديد من الأشياء اليومية المهملة والنفايات التي صنفت على الهامش، فيستحضر ما يثير السخرية، ثم يحوله إلى بعد فني، كما نشهده عند الفنان مارسيل دوشامب بتوظيفه الأشاء الجاهزة "Ready mades".

أما إذا أخذنا نتاجات نور الدين فروخي فسنراه يستمد قوته من أعماله التخريبية والجريئة فيما يقدمه من صور خيالية، بنيت علاوة على ذلك لإضفاء الطابع الجنسي الكامن على الصور المعروضة، هذا الجانب التخريبي يكمن أيضًا في توظيف المواد، وإدخال مواد مختلفة من شأنها أن تضع لمسة من التعدي في تعبيره الفني، حيث أنه لا يترك المسار الذي سلكه، أي شك في الصفات المبتكرة للوحاته.

نكتشف أيضا كريم سرقوة Karim Sergoua الذي في رؤيته المستقبلية، يغرق في الفيديو والصورة الثابتة للرسم، يعيد القراءة والتدقيق في الماضي الذي يخص الأسلاف الأفريقيين، مشتغلا على "الإشارة" الأمازيغية ليعيد تجسيدها باستخدام جميع مجالات التعابير الممكنة مثل اللوحات الجدارية، الخشب وباستعمال الفيديو vidéo Art وفن الجسد body art، فهو يرسم على جميع الدعامات، يتحرك بأسلوب أشعث، بشكل مفرط، فظ، مع إيماءات إشارات أمازيغية، وأفريقية، قديمة، مثيرة للذكريات لتصبح حيًة.

ما يبدو أكثر تأكيدًا في أعمال كل هؤلاء الرسامين الشباب الرغبة في الاستقلال، فرغم أنهم أقروا بفضل الرواد على تأسيس فن تشكيلي جزائري، إلا أنهم رفضوا أية سلطة تبعية تجاه الجيل السابق سواء في الشق المتعلق بـ "أبوية الأسلاف" أو "التوظيف السياسي"، معتبرين كذلك ما سبقهم من نقاش حول ما يسمى بـ " الأصالة" على أنه موضوع عقيمً ومضلل، مقتنعين بأنهم سيساهمون في إنشاء بنية تشكيلية فردية لا تقل أهميتها الفنية عن أهمية السابقين، ساعين إلى الانفتاح على جميع الأنواع والألوان والمواد الأكثر تنوعًا لتحقيق الإبداع[1]، وبذلك يستجيب هؤلاء الفنانون بطريقة أو بأخرى من خلال نهج تحطيم الأيقونات في خلق زوبعة من الأفكار الجديدة.

مع نهاية الثمانينات خصوصا تم الرجوع إلى التعبير ذو الاتجاه الواقعي أين" شهدنا عودة تأثير الاستشراق الذي أدانه جيل القطيعة، مع ظهور متحف الجيش، حيث أعيد تأسيس

[1] Silem Ali op.cit. ,p454

هذه الصيغة الفنية وسيطر البعد التاريخي والسياسي على اللوحات[1]"، في استنساخ واستعارة مذهلة للوحة الاستعمارية، كتلك المشاهد الحربية التي صورها هوراس فيرنيه في أعماله واستخدمها الفنان حسين زياني في أعماله.

يعتبر الرسام حسين زياني Hocine Ziani أحد الشخصيات البارزة في هذا الاتجاه، وهو رسام عصامي أعطى مكانة الصدارة لبادرة المقاومة الجزائرية، مشاهد تصور انتصارات الأمير عبد القادر في القرن التاسع عشر، لها من الشبه المشاهد التي تصور المعارك التي رسمها فنانون أوروبيون قبل قرن من الزمان، ولكن مع الفارق تصوير الجزائريين منتصرون، كما تشمل أيضًا شخصيات بطولية مثل ملكة الطوارق الأسطورية تينهنان، هذا وتنوعت أعماله أيضا على شكل لوحات الإستشراقية، فمن لوحاته هناك النساء المستلقات أو اللائي يحملن جرار الماء، و لوحات للفانتازيا وعدو الخيول وغيرها.

2.2 التسعينيات، بين الأزمة والحافز إبداعي:

خلال التسعينيات، في سياق التطرف الديني، أخدت معاداة الصورة بعدًا أكثر ضراوة، وأصبح المجال الثقافي السائد يُعتبر غير متوافق مع الرؤية العقائدية للتقاليد الثقافية العربية الإسلامية، كما تزايد التهديدات ضد مروجي التعبيرات الفنية المرتبطة بالغرب والمؤسسات التي تمثلهم[2]، فقد أدى ظهور بعض الأحزاب المتطرفة إلى إحلال دم الفنانين وانتشار العمليات الإرهابية وزيادة الاغتيالات التي كانت تستهدف بشكل أكثر تحديدًا قوات الأمن، إلى جانب الصحفيين والمثقفين والنقابيين والناشطين السياسيين، فكانت بمثابة استبعاد لممثلي اليسار من المثقفين الناطقين بالفرنسية، وأيضا أيضًا الناطقين بالعربية، بسبب أسلوب حياتهم المندمج مع أسلوب الحداثة وميولهم النقدية تجاه الأصولية الدينية كما كان يرى قادتها.

[1] Anissa Bouayed, Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures ,op.cit., p. 175

[2] Fanny Gillet, « Enjeux esthétiques et politiques de la mobilisation artistique durant la "guerre civile" algérienne ,« (1999-1992) Histoire et Politique, n° 38, mai-août 2019 ,p 10

فيمكننا القول إن فترة التسعينات، عرفت فيها الجزائر حروب ومأساة أهلية وأحداثا دموية، أثرت سلبا على الحياة الفنية والوطنية بصفة عامة، متسببة بهجرة ونزوح جماعي للأدمغة الجزائرية والفنانون من أرض الوطن، للاستقرار بالبلدان الأوروبية والشقيقة بعد أن وجدوا أنفسهم أيضا أمام وضع دموي، غير صالح لحرية التعبير والممارسة الفنية، وكأن التاريخ يعيد نفسه.

ولم يكن للفنانين الجزائريين بأي حال من الأحوال أن يتجاهلوا هذه الأزمة الهائلة، فهذه الفترة بتشنجاتها طرحت الاهتمام، ولم يتوانى الفنانون التشكيليون المحليون عن التدخل في المشهد الفني والاجتماعي والسياسي، بانفجار يحفز الديناميكية الإبداعية، عبر أولئك الموجودين في الطليعة والتي يمكن للمرء أن يعتبرها دون تردد بمثابة عمل تأسيسي نحو جمالية مغاير.

فالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر كانت مقبسًا للعديد من هذه المظاهر الفنية والاجتماعية–السياسية التي احتضنت وحفزت مطالب حركة RAIS

(Rassemblent des Artistes Intellectuels et Scientifiques)

ففي أكتوبر 88، اجتمع العديد من الفنانين والمثقفين والعلماء لتأسيس هذه الحركة، في زمن شهد بداية نهاية الحريات الديمقراطية والفردية، لمواجهة كل التهديدات وما وكبها من رقابة وقمع، فلم تتوانى قط في الظهور بوضوح على عدة جبهات، وهو الأمر الذي تسبب في تصفية للعديد من الأعضاء الرئيسيين لها، مثل "طاهر جاوت" "Tahar Djaout " وآخرون لالتزامهم بالقضية، بينما انسحب آخرون إلى المنفى الداخلي أو الخارجي[1].

خاصة بعد أحداث 5 مارس 1994، عند إعدام أحمد عسلة (مواليد 1940) بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، التي يديرها، وإعدام ابنه رابح، كجزء من عملية ممنهجة لها غايتها، تزايد أمكانية الهجمات على المثقفين والفنانين، وخاصة أولئك الذين بروز سياسيًا،

[1] Jaoudet Gassouma, Les Arts Contemporains Algériens, Une réalité, ou un simple exercice de Style !? 1989-1999, Editions Hélium, Alger, 2022, p 64

مما دفعهم الوضع لاختيار المنفى لممارسة نتاجاته الفنية، أو اعتزال الحياة الفنية والصمت، أو البقاء بالوطن تحت تهديد الموت[1].

في الحقيقة لم تكن التهديدات الأمنية فقط هي السبب الوحيد لرحيل الفنانين الجزائريين، فالظروف الاقتصادية والاجتماعية المتدنية، والثقافية المرتبطة بسوق الفن هي أيضا من الأسباب الرئيسية لهذه الهجرة الجماعية والطوعية، كغياب سوق الفن ولحد الساعة، والرغبة في العمل في بيئة ثقافية أكثر انفتاحًا، كانت كلها دوافع قوية لبعض الفنانين للذهاب والإبداع في أوروبا منذ البداية.

فعرف المشهد الفني رحيل المبدعين بداية من مسلي Mesli وسيلم Silem وعبد الصمد Abdessemed مروراً بكل من قوجيل Goudjil و عقيلة موهوبي Akila Mouhoubi و سمطا بن يحيى Samta Benyahya... والكثير).

مع هذا الوضع لوحظ إنتاج القليل للأعمال الفنية وتجنب تلك التي تعنى بالحروب الأهلية في الإنتاج الفني، وهو ما يمكن نسبه أيضا أنه يستجيب لعملية الضياع في أزمة من قبل الفنانين، فإن استخدام الحجج النفسية مثل "الذهول" قد يجعل من الممكن تفسير الفراغ الإبداعي المفترض الذي تجاوز التسعينيات من خلال الطبيعة النفسية الخالصة.

فهذه الحالة التي تنطوي على الفنانين للتوقف عن التعبير عن اللحظة التي يعيشونها تجعل من الممكن تبرير ضعف مشاركتهم، ومن الطبيعي جدًا أيضا التفكير في أن بعض الفنانين لم يشعروا بالحاجة إلى سرد القصص الدموية، فمن خلال الاهتمام بنهجهم، نلاحظ أن العديد منهم رسموا ونحتوا أو صوروا دون الشعور بفن ملتزم اتجاه القضايا الراهنة بالوطن أنداك.

يضاف إلى ذلك أن ظروف الحرب الأهلية، بحسب نديرة لعقون، "أجبرت الفنانين على الابتعاد عن ممارساتهم الجمالية الأصيلة لبعض الوقت، وتزويد المشهد الثقافي بصور حنين

[1] Fanny Gillet, op.cit., p 10

للإلهام الاستشراقي"[1]، استجابة إلى حد كبير للطلب المتزايد لسوق فني دولي مولع الآن بهذا النوع من التمثيل وأيضا الهروب من عنف الواقع الذي يصعب فهمه.

وعلى إثر النهج الذي سلك وأنتج غياب للأعمال الفنية المرتبطة بفترة الحرب الأهلية، لا يزال حتى على مستوى الدراسات التأريخية التحليلية المكرسة للإبداع التشكيلي من طرف المؤرخين والنقاد ووسائل الإعلام، يجعل من الصعب فهم الديناميكيات المرتبطة بسياق الفنون التشكيلية أثناء التسعينيات.

لكن برغم من كل هذا لم تشل الحركة التشكيلية تماما، بل كانت دافع للممارسات فنية بارزة كذلك، فحن نعلم جميعًا أن الحرب الجزائرية مع الاستعمار الفرنسي كانت مدمرة فيما يتعلق بالتثاقف وتحفيز الإيماءات الإبداعية، غير أنها تعتبر أيضا محفز إبداعي لظهور الرواد والحركة التشكيلية الحديثة، فهناك شواهد تبرز جوانب المشهد الفني المقاوم في عالم الفن الجزائري خلال التسعينيات.

من بين الأمثلة المُلهِمة للرغبة في النضال، تبرز "مؤسسة أحمد ورابح أصيلة"، التي تأسست في عام 1994 بمبادرة من أنيسة أصيلة بعد اغتيال زوجها وابنها، فهي مؤسسة تهدف من خلال المعارض وورش عمل، مؤتمرات وجوائز تشجيعية للإبداع الشبابي ومسابقات وفعاليات، إلى تعزيز قيم الحرية والتسامح ونقل رسالة السلم إلى الأراضي الخارجية – بشكل أكثر تحديدًا في فرنسا –، حيث أوضح هلال الزبير في هذا المضمار، والذي تولى في ذلك الوقت منصب نائب رئيس الجمعية، "أنها أكثر من مجرد عرض يهدف إلى الترويج للفن الجزائري، بل هدفها بالأنشطة التي تقيمها أن تكون شهادة على استمرارية عمل أحمد أصيلة" [2].

فعند النظر إلى الأراضي الفرنسية من زاوية إعلامية، نلاحظ أن أهداف الأوساط الفنية الجزائرية هناك تمثلت في توعية الرأي الخارجي، ومحاولة لاستعادة صورة إيجابية وأصيلة

[1] Fanny Gillet, op.cit, p 8
[2] Fanny Gillet, op.cit., p 14

للبلاد في نفس الوقت، وذلك من خلال تقديم رؤية متجاوزة للمنظور النمطي المناهض للاستبداد العسكري والأصولية الدينية

بينما في الجزائر كانت تهدف جميع الفعاليات إلى الحفاظ على التماسك الاجتماعي والوحدة الجزائرية، في وقت تفككت فيه عملية ترسيخ الهوية تحت تأثير تفاقم مزاعم الانتماء.

واستنادا على هذا، تعتبر هذه المرحلة فعلًا خلاقا لما لها من جوانب أعطت دفعة ديالكتيكية نحو الفعل الإبداعي، فنحن نعلم أن الأزمة هي محرك هائل للخلق، وهو الشيء الذي تزامن مع اختيار أغلبية الفنانين للمنفى في زمن كانت الوسائل وأشكالهم التعبيرية تذهب فيه نحو المزيد من الأساليب المعاصرة، فكانوا يرون أن العمل الإبداعي لا يتطلب أن يتمحور حول هويتهم الوطنية بقدر ما هو ممارسة فردية، وبالتالي الأساس هو العبور نحو محطات فنية جديدة، وهو ما شهدناه منذ نهاية الثمانينات وبداية التسعينات التي تعتبر نقطة مهمة بتاريخ الفن الجزائري كقطيعة جذرية مع الأسلوب الذي يتداخل فيه تسيير النظام السياسي.
وهو الأمر الذي سيكون حافزًا للعديد من الفنانين نحو تقديم شهادات تشكيلية ذات أساليب فنية معاصرة يعبر عن أفكارهم الفردية مثل ما تجلى في أعمال كل من: مصطفى سجال Sedjel Mustapha، عادل عبد الصمد Adel Abdessemed ، كامل يحياوي Kamel Yahiaoui، زينب سديرة Zineb Sedira، مجيد قمرود Madjid Guemroud، ، علي ديلم Ali Dilem، بوجمعة زهير Zouhir Boudjema ، سعيد عتيق Saïd Atek، سليمان ولد محند Slimane Ould Mohand، نادية سباهيس Nadia Spahis، خيرة سليماني Kheira Slimani ، كريم سرقوة Karim Sergoua. عدلان جفال Adlane Djeffal،...وآخرون.

أين سيبرزون ويشكلوا درسا قويًا بأن الفنان يجب أن يكون أيضًا ممثلاً لعصر ومجتمعه، وفق فردانية التعبير التي تعتمد على الاستفزاز والتساؤل، وغيرها من المفاهيم التي تطرحها الفلسفة الجمالية المعاصرة.

فبعد أن غادر مصطفى سجال Sedjel Mustapha إلى فرنسا في نهاية الثمانينيات لتوسيع آفاقه الجمالية واكتساب المعرفة بعد التمدرس في ورش الرسم بمدرسة الفنون الجميلة، ابتكر عمل بأسلوب فن الفيديو المعاصر باسم "العودة الأبدية" l'Eternel retour في عام 1994، الذي يمكن اعتبارها من أوائل المظاهر الفنية التي تناولت الحرب الأهلية[1]، إذ يلمح العنوان إلى الرواية الشهيرة التي كتبها كاتب ياسين عام 1956 والتي تطرح في خضم حرب الاستقلال مسألة الهوية والبناء الثقافي في أمة لازالت في طور التكوين.

وبناءً على هذا العمل، يدعونا مصطفى سجال، إلى فهم حالة بلده الأصلي من خلال عيون مواطن جزائري هاجر إلى فرنسا، تتجلى وجهة نظره في حركة ذهاب وإياب بين الماضي والحاضر للجزائر حيث يتدخل الفنان كمرسل للذاكرة وشاهد عيان، بعرض الصور الأرشيفية التي تسمح للفنان بإقامة رابط رمزي وتاريخي بين لحظة تمرد الأحزاب المناهضة في فترة التسعينات وحرب الاستقلال.

كما يذهب الفنان "عادل عبد الصمد" لاختيار المنفى على الموت، متأثرًا بالتهديدات الأصولية، ويتعامل مع موضوع الإرهاب من خلال عمل بأسلوب فن الفيديو المعاصر بعنوان "الظل والنور" Ombre et Lumière (1994)، يُعد هذا العنوان إشارة دقيقة لما يجري في بلده الأصلي.

وهو عبارة عن مقطع فيديو مدته عشرين ثانية يظهر امرأة شابة ملفوفة بنسيج أسود وهو نقاب، تدور حول نفسها تبدو وكأنها تؤدي رقصة تزيل من خلالها تدريجياً الحجاب الأسود، إشارة إلى الأصولية الدينية المنتشرة في نفس الوقت في الجزائر والتي تحجب الحرية والنور في آن واحد، حيث يسعى الفنان عبد الصمد، من خلال أعماله إلى محاربة القيود الاجتماعية والدينية والثقافية التي تحجب عقل وجسد المجتمع.

في عام 1995، قام الفنان كمال يحياوي بإنتاج عمل فني حول الحرب الأهلية بعنوان "عيد شيطاني" Le Festin diabolique بتقنية الوسائط المختلطة، في هذا العمل، قام

[1] Fanny Gillet, op.cit, p 19

يحياوي بدمج السحر الأسود وأكل لحوم البشر بطريقة استفزازية، ليعمل على علاقة تصوير شخصية الأصولي الملتحي والمرتدي الأبيض، والذي يظهر فقط الجزء العلوي، كشخصية تربط بهذه الطقوس والتي تخص الممارسات الإجرامية والإنسانية اللاأخلاقية.

يحمل هذا العمل دلالة ترتبط بعنوانه، إذ يعبر عن أن عيد هؤلاء المتشددين يتكون من ضحايا، مُشيراً بذلك إلى المشهد المرعب الذي يمثله الفنان في إنتاجه الفني وكيف أن هؤلاء المتشددين يتسببون في إلحاق الأذى بالآخرين وتدمير حياتهم.

في التسعينيات، تناول الفنان قضايا تصاعد الأصولية التي أصبحت أكثر وضوحاً وجدلاً في الغرب بشكل بارز. ويمكن رؤية ذلك في أعمال الفنانة زينب سديرة ولوحتها المعاصرة المسمات (لا تفعل بها ما فعلته بي) Don't do to her what you did to me "، التي أُنتجت في 1996، تظهر الفنانة سديرة هنا كالفاعل والمفعول في نفس الوقت، وتكتسب اللوحة عنواناً صادماً وعدائياً يخاطب المشاهد بشكل مباشر باستخدام ضمير المخاطب والمتكلم.

ويتكون العمل الفني من سلسلة من الصور الفوتوغرافية الملونة مقابل خلفية ذهبية تقدم الفنانة نفسها مكشوفة الرأس تارة ومغطاة بوشاح تارة أخرى، ونلاحظ هنا من خلال النظرة الخاطفة أن الفنانة تطرح صورة الخضوع، ولكن إذا أمعنا النظر سنجد الوشاح (الذي صنعته سديره نفسها) يظهر وكأنه قصاصات من صورة لأخت الفنانة، وهي بلا حجاب وشعرها منسدل[1]

إن تجربة الفنانين المهاجرين في زمن الحرب الأهلية، تشكل جانبًا هامًا ومعقدًا من تاريخ الفن الجزائري المعاصر. يُشار إلى أن هذه الأعمال التي أُنتجت خارج الأراضي الجزائرية، على الرغم من أنها قد ظلت مجهولة للجمهور لفترة طويلة بعد إنشائها، إلا أنها

[1] فران لويد، الثقافة العربية المرئية المعاصرة في المهجر نزوح واختلاف، ترجمة حنان الصفتي، المركز القومى للترجمة، القاهرة، مصر، 2015 ، ص 192

تحمل في موضوعاتها إشارات صريحة إلى الحرب الأهلية والتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تعيشها الجزائر في تلك الفترة.

إذ يبدوا أن تواجدهم بالمنفى لم يعزل الفنانين عن واقع البلد الأصلي، بل كان له تأثير قوي على إنتاجهم الفني. إذ تعاملوا مع موضوعاتهم بتعمق واهتمام، حيث استخدموا فنونًا معاصرة وتقنيات جديدة للتعبير عن رؤيتهم ومشاعرهم بشأن الأحداث والتحولات التي يمرون بها، وتجسد هذه الأعمال الأحداث والمشاعر التي عانت منها الجزائر وشعبها خلال هذه الفترة الصعبة.

3.2 الفن التشكيلي الجزائري مع مطلع القرن 21

مع بداية القرن الحادي والعشرين شهد الوطن مصالحة الوطنية بمبادرة رئاسية، أدت إلى تخفيف بعض التوترات، مما ساهم في عودة الأمن واستعادة الحياة تدريجياً لعافيتها. ومنذ ذلك الحين، وللتغلب مخلفات هذه المحنة الرهيبة، تم تنظيم العديد من المبادرات الفنية، سعى عبرها الفنانون لإعادة التواصل مع الجمهور بعد أن تراجعت اهتماماتهم الفنية لصالح الاهتمامات الحياتية نتيجة التحديات التي واجهوها، لتتجدد العلاقة من خلال بعض المعارض الفنية في العاصمة وفي العديد من مدن الأخرى، مما أعاد للحياة الفنية نسقها ونشاطها.

وبدأت الحركة الفنية في الانتعاش مرة أخرى، حيث عاد العديد من الفنانين من المهجر إلى الوطن وتخرج دفعات جديدة، قادت لبروز العديد من المواهب الفنية على الساحة الوطنية.

فمع مطلع القرن في الجزائر، ظهرت مجموعة من ثمانية فنانين من الجيل الجديد، يحملون روح التمرد ضد الظلم والأفكار غير المقبولة، يعبرون من خلال الرسم أو التصوير الفوتوغرافي أو الفيديو أن يواجهوا التحديات التي تعاقبت عن مخلفات التسعينيات، وذلك من خلال إنشاء "مجموعة الصباغين" le groupe Essebaghine بعد عشر سنوات قاتلة من الوحدة والنفي لتجاربهم ولتمثل الاستئناف للحياة الفنية، وعزموا فتح الإبداع التشكيلي على وعي حاد بالواقع.

كما أشارت الساحة الفنية إلى انفتاح تم من خلاله تحقيق وقطع أشواط كبيرة في سياق المشهد الفني الجزائري وعلاقته بالثقافة المحلية ، ففي عام 2004 ، ينشئ Hacène Metref و Salah Silem مهرجان المهرجان الفني الشعبي Raconte–arts وهو مهرجان ثقافيً شعبي فني "يقام سنويًا في منطقة القبائل الجبلية بالجزائر، وكل نسخة تتم بقرية مختلفة مضيافة، للترحيب كل عام بالفنانين والزائرين من جميع أقطاب الوطن للاحتفال والإبداع من مع السكان المحليين، خلال جدول زمني مدته أسبوع من العروض الفنية والتركيبات وورش العمل والارتجال الإبداعي"[1]، حيث يتم تشجيع الإبداع والتعبير الفني بمشاركة الجميع.

تم أيضاً إنشاء في البلاد متاحف جديدة، أهمها متحفين وطنيين للفن الحديث والمعاصر، متحف (MAMA) بالجزائر العاصمة والذي قدم منذ عام 2007 بانتظام مساحات عرض ومعارض ذات معايير دولية، ومتحف(MAMO) في وهران في عام 2017، ليكسبا الفنانون رؤية أكبر ويسمح للفنانين وللوسطاء الثقافيون والنقاد الفنيون والقيمون على المعارض، بعرض أعمالهم والقيام بمعارض أجنبية.

إلا إنه الجمالية التي روجت لها الوزارة المسؤولة عن هذه المتاحف وما يدخل من فعاليات في إطارها لم تأخذ طابع المعاصرة بشكل جلي في معظم أعمالها، فإننا نجدها أحياننا موجهة أساسًا نحو التراث، وتعزيز الممارسات والمواضيع الواقعية في اللوحة كجزء من الأساليب السردية الوصفية، والتي تتراوح بين حرب التحرير إلى جمال جزائري، لمناظر من خلال صور الطوارق أو القصبة الخلابة وغيرها.

ومن جانب آخر نرى هيمنة اللوحة التجريدية على التمثيلات، التي غالبًا ما تعود إلى الرمز الأمازيغي، والحرف والإشارة، باعتبارها تغييرات ساهمت في تحرير الأشكال التصويرية في الستينيات وما تلاها، حيث نلحظ أن لسياسات الدولة حرص على الترويج لفنون ذات علاقة بالثقافة المحلية والمواطنة، أكثر من دعم التجارب الفنية المعاصرة.

[1] From Discorporate Dissonance to Durable Activism: Performance as Social Action in Algeria at the Raconte-Arts Festival, Anne Murray, Ineffable Magazine N°06 , Alger, 2018, p 64

فرغم أنه تم تعزيز الحياة الثقافية الجزائرية، لكن المبادرات ما زالت تفتقر إلى الكثير من النقائص، فالأحداث الدولية النادرة المخصصة للفن المعاصر تتعرض للتهديد المستمر بسبب نقص التمويل، الإهمال وعدم الاهتمام، والإكراه أحيانًا، عن طريق الحسابات السياسية أو الرغبة في السيطرة، مثل المهرجان الدولي للفن المعاصر (FIAC) ، الذي توقف في عام 2016 بعد سبع نسخ ناجحة، وبالتالي تباطأت البنية المؤسسية في ظهور المشهد المعاصر وحركتيه المتماسكة.

كما لم يجد الفنانون المعاصرون الجزائريون دعمهم من مؤسسات التنشئة، نتيجة نقص البنية التحتية والإطار القانوني وبرامج البحث والتمويل بشكل عام، مما جعل من الصعب على الفنانين الحصول على ورشة عمل أو منح أو إقامات، كما تعاني الحياة الثقافية خارج الجزائر العاصمة من المركزية المفرطة في البلاد، فالفنانين الذين يعيشون بعيدا عن العاصمة يجدون صعوبة كبيرة في التواجد، لقلة أماكن التظاهرات وانعدام الوسطاء الثقافيين والنقاد الذين يدعمونهم[1].

إن عدم وجود بنية وشبكة تدعم الفن تزيد من إعاقة تطور الفن المعاصر بالجزائر، على الرغم من تألق الفنانين الجزائريين في صالات العرض حول العالم أو تنظيمها العديد من الأحداث في الخارج، وهو الوضع الذي ساهم في نفس الوقت في تحفيز استقلالية الفنانين وتعزيز المشاريع غير المؤسسية أو الحكومية، فأصبحت مبادرات الفردية للخواص نقطة ضرورية لحيوية المشهد المحلي.

حيث إنشاء مؤسسات خاصة لتوفير التدريب في الفنون التشكيلية، التطبيقية والاتصال البصري، التصميم، الديكور.. إلخ، مثل مؤسسة Artissimo Creative Hub في عام 2000، التي تعتبر مساحة مخصصة حصريًا للتطوير الفني للمبدعين ورجال الأعمال بالمجال الثقافي. فمؤسسة كـ Artissimo تشارك في الاقتصاد الإبداعي من خلال تطوير

[1] Anissa Bouayed, Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures, op.cit., p. 176-177

مشاريع ثقافية مبتكرة للشركات ودعم الفنانين ورجال الأعمال لتحقيق مشاريعهم في قطاع الصناعات الثقافية والإبداعية.

كما تم إنشاء بينالي (معرض فني يقام بصورة دورية) البحر الأبيض المتوسط للفن المعاصر في وهران منذ عام 2010 من قبل (جمعية الفنون التشكيلية حضارة العين " CivOeil"، والذي تبعه إفتاح رواق من قبل نفس الجمعية باسم " la galerie Civ'œil " وكذلك إنشاء رواق الفن كور Art Gallery KOUR المتخصص في فن الخط العربي الذي يعد الأول من نوعه على مستوى الوطن بمبادرة للخطاط المشهور كور نور سنة 2021.

ومن أشكال التنظيمات البديلة لبعث الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، تلك التي تأسست على يد الفنانة زينب سديرة (aria) artist residency in algiers (إقامة فنانين في الجزائر) في عام 2011، لتعزيز وتطوير الحوار في شبكة حيوية تتوسع باستمرار بين المشهد الفني في الجزائر والمشاهد الفنية العالمية، من خلال المعارض والتعاون مع المؤسسات الأخرى ومساحات العرض، تسعى لتزود الفنانين الجزائريين بمنصة تجذب انتباه الفضاء الدولي وتعرض صورة جديدة للمشهد الفني الجزائري.

وكمثال آخر، تم تأسيس "ورشة المتوحشين "Ateliers Sauvages " في عام 2015 بمبادرة منWassyla Tamzali ، الكاتبة ومحبة الفن، في شكل إقامة تستقبل الفنانين المحليين، من الشتات أو الأجانب، وقد أثبت المكان نفسه كواحد من أكثر مراكز الإبداع نشاطًا للمشهد الفني الجزائري، بإقامة ورش عمل تحت شعار الحرية، والتي سعت إلى الترحيب في برامجها بكل المشاريع التجريبية للوسائط أو الأعمال الفنية الممثلة تمثيلاً ناقصًا في أماكن أخرى.

كما لا ننسى الدور النشط للمعاهد الثقافية الأجنبية – الفرنسية والإيطالية والإسبانية أو الألمانية – فبرغم من سياق العزلة النسبية وقلة الانفتاح، والحضور الدولي الباهت، فإن العلاقات ولا سيما مع المستعمرين السابقين، تشكل واحدة من أكثر المفارقات، في تطور الفن المعاصر الجزائري، وتوفير الدعم الاقتصادي أو التواصلي، كبدائل حقيقية للمؤسسات

الحكومية، فكل هذه الهياكل في الجزائر لها أبعاد وتوازنات ثقافية، مكملة للعرض المؤسسي الحكومي في تطوير الفن.

3. ملامح الفن التشكيلي الجزائري المعاصر:

لم تكن الأحداث والتطورات التي صاحبت العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، مثل التقدم التكنولوجي وانتشار العولمة، بمعزل عن المساس على التشكيل الفني الجزائري والمشهد الفني بشكل عام. فهذه التغيرات أثرت بشكل كبير على بنية الجمالية للفنانين الجزائريين، ولا سيما جيل الشباب الذي كان يتأثر بتلك التطورات بشكل واضح.

في هذه الفترة، اتجهت فنون التشكيل الجزائرية نحو جمالية معاصرة تعتمد على وسائط متعددة، خاصة الفنانين المغتربين "جيل الشتات" على الساحة العالمية، فهذا الجيل الجديد من الفنانين قدموا أفكاراً وتقنيات جديدة ومبتكرة، ما أدى إلى تطوير وتحديث الفن التشكيلي الجزائري بشكل ملحوظ.

وبالإضافة إلى ذلك، وظهور فن الشارع (فن الغرافيتي) عبر العديد من الشباب بالجزائر الذين استخدموا الفن كوسيلة للتعبير عن أفكارهم ومواقفهم الاجتماعية والسياسية، حيث تحوّلت الشوارع إلى واحة للفنانين الشباب الذين أحدثوا طفرة في المشهد الفني الجزائري بأعمالهم الجريئة والمبدعة.

1.3 فن التشكيل في زمن العولمة والتكنولوجيا:

القرن الحادي والعشرين تميزت فيه الفنون بالتأثر بظاهرة العولمة، نتيجة تزايد التبادل الثقافي وتداول الخبرات الفنية وتلاشي الحدود، مما قاد الفنانين الجزائريين إلى التخلي عن القومية التي أثيرت بعد حصول الجزائر على الاستقلال وما واكبها، وذلك فسح المجال عمومًا لرغبة الفنانين إلى الاندماج بمشهد الفن العالمي، خاصة أن التطور الكبير للشبكات الاجتماعية سمح للمواهب الجزائرية بتعريف أنفسهم محليًا وخارج الحدود الوطنية

فإن الاستغلال ومعالجة المعلومات الإلكترونية وما يتم تداوله جزئيًا على الشبكات الاجتماعية هما ما ميز الخلق الجزائري المعاصر، خاصة بعد فترات العزل السياسي والاجتماعي التي شهدتها الجزائر، حيث ساهمت هذه التقنيات الجديدة في تقليل الحواجز وتوفير فرص للفنانين للتواصل والتفاعل مع العالم الخارجي بسهولة. ولم تعد هناك سيطرة على المعلومات والشجب الإعلامي، بل استطاع الفنانون المعاصرون الجزائريون التعبير وإيصال رسائلهم وأفكارهم بحرية أكبر.

فالتطور الكبير قدم فعلاً العديد من المزايا للفنانين، حيث استفادوا من التكنولوجيا في ناحية استخدام الأجهزة الإلكترونية وما تحتويه من تطبيقات كأدوات تقنية في إنشاء الأعمال الفنية، متجاوزا الوسائط التقليدية، ومن ناحية أخرى استخدام الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي أصبح مصدرًا مهمًا للمعلومات والأحداث، حيث يعتمد فيه الفنانون على هذه الوسائل للاستجابة للأحداث الجارية والتعبير عن مواقفهم وآرائهم حول الموضوعات الراهنة، وبإمكانهم إنتاج أعمال فنية تعكسها ونشرها بسرعة وسهولة للجمهور.

فيمكن ملاحظة أن نتاجات الفنانين أصبح يقدم بانتظام على مختلف المنصات في شكل يهيئ على أنه "معرض"، كما نجد إضافة إلى ذلك إعطاء الفنانين تفاصيل عن أعمالهم وعن الأحداث الفنية التي يشاركون فيها وأخر التطورات. مما ساعد في بناء حلقة وصل نشطة بين الفنانين والجمهور وأسهم في تشكيل مفاهيم وآفاق جديدة لتلقي الفن والتواصل بين الفنان والمجتمع.

ويمكن القول إنه العرض بهذه المنصات قد جعل تلك العقبات التي كانت توجد لدى الفنانين فيما يخص أزمة العرض بالفضاءات والمساحة العامة تتلاشى، ففي الماضي، كانت هناك عقبات وقيود تنظيمية وسياسية تمنع الفنانين من التعبير بحرية وتوجيه رسائلهم بشكل صريح، كون شروط العرض بهذه الأماكن يعتمد على إنتاج يتماشى وسياسة الدولة في المجال

الثقافي، وهو ما دفع بالفنان إلى اتخاذ موقف إزاء حريتهم والتزامهم، باستخدام وسائل التواصل الاجتماعي [1].

فمع ظهور وتفشي استعمالها، أصبح بإمكان الفنانين نشر أعمالهم ترتبط بالقضايا الاجتماعية والسياسية، بطرق فنية مبتكرة وجريئة، ومشاركتها مع الجمهور بسهولة وبشكل مباشر، ولا يترددون في استخدام لغة تشكيلية جديدة دون التأثر بتدخلات السلطات أو التقييدات السياسية، أي دون قيود أو مساومات أو خوف من العواقب.

إن المشهد الفني الجزائري أصبح بعيدا عن الركود، ومعاصر لتقنيات العالمية والفنون المعاصرة، فنجدهم يجربون أيضًا أعمالا رقمية أو عبر تقنية فن الفيديو وسنشهد القيام بإهمال الوسيلة التقليدية إلى حد كبير من قبل الأجيال الجديدة لصالح التعبيرات المعاصرة، فاتحين الحدود بين الوسائط المختلفة، ساعين في الكثير من أعمال نحو غربلت الحقائق الاجتماعية أو السياسية.

التي تعتبر من طرف هذا أجيال هذا القرن وخاصة الشباب منهم أنها قد حرفت أو تحتاج إلى إعادة قراءة وتعريف أو تعبير من وجهة نظر فنية، من خلال طرق عرض متنوعة وأساليبهم معاصرة من خلال الوسائط المتعددة.

2.3 جيل الشتات والوسائط المعاصرة.

مع نهاية عقد التسعينيات وبداية القرن الحادي والعشرين، نلحظ أن جيل المغتربين قد برزت منه العديد من الأسماء بشكل أكبر على الساحة العالمية (خاصة بفرنسا) ، حيث وجدوا وسائل عودتهم إلى الساحة عبر دروب التاريخ والوسائط المعاصرة، فيبدو أنه عند متابعة الفنانين النشطين خارج الوطن، يتميزون بشكل أفضل في احتضان وتبني أشكال تصويرية عالمية معاصرة ، بالمقارنة مع أولئك الذين يشتغلون محليًا في الجزائر، ومن ناحية أخرى في

[1] DAGHMI Fathallah Art, médias et engagement. Actions citoyennes et soulèvements arabes. Paris : L'Harmattan , 2018. p 93

أعمالهم موضوعات مستوحاة من تجربتهم الشخصية أو تاريخ الجزائر، مثل فترة الاستعمار والمنفى..الخ، وهذا يعكس التأثير القوي للمحيط الثقافي والتاريخي على إبداعهم.

فبعد عام 2000، ونتيجة الواقع المعقد والتحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها الجزائر، الكثير من الفنانين المغتربين عادوا للاشتغال بأعمالهم على موضوعات قد تناولها في الفن الجزائري بشكل متكرر، خاصة تلك التي تدور حول التاريخ والذاكرة والهوية والتراث والأصالة، لكن تناولها كان مغاير، فغالبا ما يكون تموضع محورها حول التساؤل، وتم التعامل معها من زاوية عالمية ومعاصرة.

خاصة بعد ظاهرة الشتات الفني الجزائري، التي حدثت نتيجة لفترة مأساوية قبل مطلع القرن، وجعلت العديد من الفنانين يعيشون في المنفى، إذ أصبح الفنانين الجزائريين في بداية القرن الحالي يعملون ككواشف حساسة أو كمحرضين جريئين، يستكشفون ويغربلون الحقائق الاجتماعية أو السياسية لبلدهم الأصلي.

كما نشير أيضا إلى الفنانين الذين ولدوا ويقيمون في فرنسا، الذين نجدهم بدأوا في شكل خاص بالاهتمام لأصولهم (أصول والديهم) من خلال إعادة استثمار الموضوعات التاريخية المرتبطة بشكل أو بآخر بالاستعمار.

فقد وجدوا أنفسهم في قضية أكثر تعقيدًا منذ ولادتهم في فرنسا أو نشأتهم فيها لأبوين مهاجرين، كونهم وجدوا أنفسهم ورثة لثقافة ثنائية، وتاريخ لا يعرفونه غالبًا إلا بالوكالة، وهذا أجبر الفنانين، بشكل ضمني إلى حد ما، وحتى بدون وعي، على عدم الابتعاد عن الجمالية التي تشير إلى ثقافاتهم الأصلية، وأيضا نرى أن الماضي الاستعماري يظهر باستمرار على سطح أعمالهم مرارًا وتكرارًا.

فمن الواضح أن أصولهم بجانب خصوصية التنشئة وحالتهم الحالية بالمهجر، هي التي تفسر اهتمامهم بهذا الموضوع، فالتاريخ حاضر باستمرار بأعمالهم، بينما ليس هذا هو

الحال بالنسبة للفنانين المحليين حيث نجدهم يهتمون في الغالب بتجربة تنبع من الأحداث المحلية الجارية في أغلب الأحيان[1].

فبنظر في النهج الفني لأعمال بعض الفنانين بالشتات الذين داع صيتهم كـ "عادل عبد الصمد Adel Abdessemed"، "قادر عطية Kader Attia"، "عمار بوراس Ammar Bouras"،"مصطفى السجال Mustapha sedjal" وغيرهم، نجد انهم يتبنون ممارسة تشكيلية تنبع من تاريخهم حريصين التأكيد على الانتماء لبلدهم الأصلي وتعزيز هويتهم، نابعة من تخصيص عناصر ومراجع ذات علاقة بثقافتهم الثنائية، فالانتقال للعيش في بلدان غير بلدهم الأصلي يجعل لديهم منظورًا متميزًا وثنائية الثقافة.

هؤلاء الفنانين الذين يعتبرن جزء من "الأجيال الجديدة" المقيمين بالشتات، يريدون قراءة صفحة التاريخ والذاكرة بشكل منهجي، بالتوازي مع طرح أسئلتهم ووجهات نظرهم، خاصة وأنهم مشبعين بالتجربة العائلية للحرب، فالأسرة تلعب دورًا أساسيًا في إمدادهم بقدر من مصادرهم الخاصة أو العائلية (صور فوتوغرافية، شهادات شفهية أو مكتوبة)، أي مستمدة من مصادر غير منشورة ومصادر هامشية.

لقد غادر عبد الصمد موطنه الجزائر ليعيش في فرنسا في التسعينيات، وهو الشيء الذي جعل مساهمات الفن الأوروبي حاضرة في ممارساته الفنية التي تعني بمواضيع ذات علاقة بالجزائر وتاريخها، ونفس الشيء الذي نشهده عند الفنان قادر عطية الذي ولد في فرنسا لأبوين جزائريين فقد تعامل مع الموضوعات المتعلقة بالتاريخ الاستعماري والمهاجرين، ليشارك بذلك في إعادة كتابة التاريخ، أو إعادة إنشاء الحقائق عندما تميل العقول إلى يتم الاستيلاء عليها مع فقدان الذاكرة، وهذا ما نشهده أيضا مع للفنان "عمار بوراس Ammar Bouras" الذي يتعامل مع الذاكرة والجوانب التاريخية والسياسية في فيديوهات يخلط فيها بين صور أرشيف لـ "العقد الأسود" والصور المعاصرة.

[1] Nadira Laggoune-Aklouche, Résistance appropriation et réappropriation dans l'art algérien, op.cit ,p 189

ويستحضر كذلك الفنان "مصطفى السجال Mustapha sedjal" بعد مغادرة الجزائر في عام 1987، تجربته الشخصية في المنفى ويواجه موضوع الذاكرة الفردية والجماعية والتاريخية، في المشروع الفني بعنوان "بطل واحد، الشعب ... والدي". (انظر ملحق رقم 40)

ففي عام 2012، رسم على الحائط نسخة من الشعار "بطل واحد، الشعب"، وقام بتعديل عليه من خلال شطب كلمة "الشعب" واستبدلها بكلمة "والدي"، ليعبر عن رفضه الرواية الرسمية للوقائع التاريخية، ويخصصه تكريما لوالده، وبذلك يكرم أيضًا جميع المجهولين في هذا الحدث، وبهذا يتساءل الفنان عن تحريفات التاريخ، ويضع التاريخ الوطني والتاريخ العائلي على نفس المستوى من خلال العديد من الأعمال (الصور الفوتوغرافية والأداء والتركيبات ومقاطع الفيديو).

إن استخدامات الأرشيف في الفن هو فضاءً يجمع بين العديد من التناقضات والمفاهيم المختلفة. يعكس هذا التناقض الطبيعة المعقدة للاستفادة من المواد الأرشيفية في إنتاج الفن وتمثيل الماضي. فالفنانون الذين يستخدمون الأرشيف يقومون بمزج بين التاريخ والحاضر، الواقع والخيال، العام والخاص، الموضوعية والذاتية.

وفي سياق النقد الثقافي الذي يُلقى الضوء على النظريات النسوية وما بعد الاستعمار، يتم استجلاء كيف أن مفهوم "الحقيقة" غالبًا ما يكون متأثرًا بالخطابات والعلاقات والتجارب الشخصية. فما نعتبره حقيقيًا قد يكون نتاجًا لتأثيرات اجتماعية وثقافية مختلفة، وقد يكون معرضًا للانحياز والتشويه.

لقد أثبت الأرشيف على أنه مادة فنية قادرة على فتح إمكانيات جديدة للتجريب، أين يقع سؤال المعرفة في قلب الإشكالية عند الفنانين، ليتم التشكيك في إنتاج المعرفة السياسية والأيديولوجية، ويقترحون التفكير في الفن كممارسة للمعرفة، ولإعادة تنشيط الماضي من خلال ما تم العثور عليها عبر الكولاج وغيرها من التقنيات، أين أصبح إحدى السمات الأكثر لفتًا للنظر في الفن، ومتاحا للتجريب الفني، بهدف استكشاف أشكال بديلة لكتابة تاريخ يتشابك فيها البحث التاريخي والوثائقي مع الخيال أو التأويل أو وجهات النظر الذاتية والمتضاربة.

ومن فنانات اللاتي يقومن بتجسيد فكرة الأرشيف البصري في أعمالهن الفنية والمهتمات أيضا بالتاريخ والذاكرة، الحاضرات على الساحة الدولية، نجد كل من "رشيدة أزدو" Rachida Azdaou، و"دليلة دالاس بوزار" Dalila Dalléas Bouzar، و"أمينة منية " Amina Ménia، و"زينب سديرة "Zineb Sedira،"زوليخة بوعبد الله Zoulika Bouabdellah"، يستخدمن التصوير الفوتوغرافي والفيديو والتركيبات والوسائل التقليدية لمقاربة تاريخ الجزائر وحرب الاستقلال التي لم يعيشنها بأنفسهن، ولكن آباؤهن كانوا شهودًا مباشرين عليها.

كل منهن يتبع نهجاً فنياً مختلفاً للتعامل مع الماضي والذاكرة وتاريخ الجزائر، تختار "رشيدة أزدو" التركيب المفاهيمي لتصوير عنف التاريخ الجزائري وتسلط الضوء على المفاهيم والأفكار، وتقدم "دليلة دالياس بوزار"، أعمالاً تصويريًا لاستعادة وتجسيد ذكرى الحروب وتشجيع الأشخاص على الاهتمام بالأرشيف البصري، بينما تعمل "أمينة منيا" و"زينب سديرة"، فمن جهتهما، على سد الثغرات في الذاكرة والتاريخ من خلال الاستفادة من "أرشيفات" غير منشورة والتي تمكنهما من جلب أصوات وقصص أشخاص وأماكن تم تجاهلها أو نسيانها، أو محكوم عليها حتى الآن بالسرية[1].

هؤلاء الفنانات الأربعة، يستثمرون في الأرشيفات من خلال إجراء بحث متعمق ودقيق تقريبًا على المستندات الموجودة في متناولهم، وتهيئتها لملائمتها عبر استعادتها في تركيبات فنية، لمحاولة إعادة تأسيس الروابط المفقودة مع الماضي الذي تم تكميمه، يعملن على إعادة كتابة التاريخ وفتح الحوار حول قضايا مهمة وقديمة تشكل جزءًا من هوية الشعب الجزائري.

باستخدام الأرشيف البصري في أعمالهن، يقدمن دليلًا على أهمية الفن في تحقيق التغيير الاجتماعي وإحياء التاريخ المنسي، وبالتالي، يساهمن في بناء فهم جديد للذاكرة والتاريخ الجزائري وتأثيراته على المجتمع.

[1] Maëline Le Lay, Dominique Malaquais ,Nadine Siegert, Archive (re)mix. Vues d'Afrique., Presses universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, Rennes, 2015 , p 42

تقول زينب سديرة "أنها نشأت في فرنسا بضواحي باريس، وعانت من العنصرية والرفض، وهذا دفعني نحو دراسات ما بعد الاستعمار لفهم أفضل للخلفية الفكرية والتاريخية للتراث الاستعماري، وإعادة الاتصال بهويتي، "[1]. فدراستها هذه أصبحت مكونًا مهمًا للغاية في مساقها وممارسة الجمالية والنقدية.

وتضيف " غالبًا ما أستخدم مواد أرشيفية (فرنسية وجزائرية وبريطانية)، لأنها جزء من التراث الذي لدي حق فيه. تخصصي هو خلق قصص مضادة أو تواريخ بديلة للقصص الرسمية وإنشاء سرد شخصي. أبحث عن طرق جديدة للتعامل مع الأرشيف، تختلف عن الدراسات التقليدية التي يجرونها الباحثون والأكاديميون في المتاحف والمكتبات. أستخدم الوثائق ثنائية الأبعاد والتاريخ الشفوي والصور والمحفوظات الأخرى، وأحوّلها إلى روايات بصرية ثلاثية الأبعاد وأعرضها في بيئة فنية معاصرة"."[2].

وبهذا تسعى زينب سديرة إلى تجاوز النصوص القديمة والأفكار التقليدية وإعادة كتابتها بشكل مختلف ومبتكر. تسعى إلى استخدام الوثائق والصور والمواد الأرشيفية لإنشاء روايات بصرية جديدة تركز على تجاربها وتحاكي تاريخها وتجاربها الشخصية والعائلية.

هذا النهج الفني يمكن أن يساعد في إلقاء الضوء على جوانب غير معروفة أو مجهولة من التاريخ والثقافة، وقد يساهم في إعادة النظر في التراث الاستعماري وإعادة كتابة تلك القصص بأصوات جديدة ومختلفة. إنه نهج إبداعي وفلسفي يهدف إلى توسيع آفاق الفن وتجديد التفكير في الماضي والحاضر والمستقبل.

[1] Zineb Sedira L'Espace d'un instant, traduction de l'anglais (texte de Pia Viewing) Nicolas Vieillescazes Maquette, Élie Colistro, Jeu de Paume, Paris, 2019 , p 14

[2] Zineb Sedira L'Espace d'un instant, ibid, p 15

3.3 جيل الشباب وفن الشارع:

أما بالعودة إلى الساحة الجزائرية نجد أنها شهدت في السنوات الأخيرة حضور نوع فني جديد، له تأثير واضح على الممارسات المحلية، يُعرف هذا الفن بـ "فن الشارع" أو "فن الغرافيتي" (Graffiti) ، وهو فن بصري يشير إلى الرسم و الكتابة على الجدران يأخذ العديد من الأشكال التصويرية المتباينة بين مزيج من الرسومات التشبيهية و التصاميم المدمجة أحيانا بالكتابة وفق نمط الخط الحديث، يمارسه الشباب بكثرة، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأماكن العامة، إذ يعتبر وسيلة حقيقية للتعبير الإبداعي، فغالبًا ما تكون رسوماته حاملة للرسائل ملتزمة مع الكثير من الحس الجمالي وكفن يقول بصوت عال ما يفكر فيه المجتمع بصمت أيضا.

فعلى الرغم من أن رسومات هذا الفن تحمل رسائل وتعبر عن أفكار وآراء المجتمع بطريقة ملتزمة، إلا أنه غالبًا ما يتعرض للرفض وينظر إليه باعتباره وسيلة تعبيرية متمردة ومخربة للأماكن العامة أيضا، فالفنانون الممارسون لهذا الفن يحتلون مساحات حضرية، ويفرضونها كمكان لاستيعاب هذا الفن.

إن فن الكتابة على الشوارع هو تعبير بدأ يشهد بداياته في وقت مبكر في الجزائر أثناء حرب التحرير، حيث كان الثوار يعبّرون عن أفكارهم وطموحاتهم على جدران الشوارع، محاولين إيقاظ الروح الوطنية وتحرير البلاد. ومنذ ذلك الحين، تطور وصولا إلى تمظهره كأسلوب فني معاصر يحمل بعدا جماليا مبهر.

خاصة بين سنوات 1998-1999، من خلال مجموعة "أكام" "Akm " المكونة من "هربة" "Harba" (زعيم الجرافيتي الجزائري)، بالإضافة إلى "هول" "Hool"، "سنايب" "Snipe"، "ويس" "Wes"، الذين كانوا نشطين في مناطق مختلفة من تيزي وزو

والجزائرالعاصمة [1]، حيث قاموا بتحويل الأماكن العامة إلى مساحات إبداعية تعالج العديد من الموضوعات الاجتماعية والسياسية.

ليؤسسوا بذلك ولادة الرسم على الجدران في شكله المعاصر، فاتحين الطريق للآخرين لاتخاذ نفس المسار، مما أدرى إلى تضاعف الخبرات وتتنوع المبادرات، وتتحول الشوارع إلى منصة للتعبير الفني والابتكار، حيث عُرفت بعد ذلك مجموعة "فرقة اموهان" AMOHN CREW، وهي فرقة من تيزي وزو، التي غالبًا ما كانت تستمد إلهامها من أعمال "أكام".

كما وضع بصمته كذلك الفنان المعروف بلقب Klash 16'Art كأحد مؤسسي فن الشارع الجزائري من خلال رسوماته التي تأخذ شكل رمزي، وتتميز بطريقة الطباعة بالاستنسل (stenciling)، وهي طريقة تتيح له تكرار رسائله على الجدران. مما تتيح له بسهولة نقل رسائله الاحتجاجية بطريقة جذابة وفنية تجذب انتباه المارة والجمهور، وتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والسياسية التي يرغب في التعبير عنها.

برز أيضا الفنان "البانشو" El Panchow الذي يغطي، بأعماله المدهشة، جدران أحياء الجزائر وضواحيها بنتاجات فنية تندرج ضمن هذا الفن الحضري الجذاب بصريًا، والذي يسعى لتواصله مع الجمهور من خلال الأشكال المرئية تتجاهل المعايير التقليدية.

واختار كذلك الفنان "أحمد أمين عيتوش" التعبير عن نفسه عبر فن الشارع، وهو الفنان الذي لقب بـ (Sneak Hotep) "المتسلل" نظرا لشهرته بخفته وسرعته في التحرك للهروب من أيدي الشرطة، إذ يعتبر فن الشوارع ممارسة خارجة عن القانون باعتباره منتهك للممتلكات العمومية.

نجد أيضا في شوارع الجزائر أعمال الفنان "ميرين الحاج عبد الرحمن" (Merine Hadj Abderrahmane) لذي طور أسلوبًا فنيًا مميزا بقالب مليء بالرموز يعبر من خلاله عن مفاهيمه وأفكاره، وذلك عن طريق احتواء في جميع أعماله شكل "قبضة يد" أطلق عليها لقب "يد الشعب" Main du Peuple، تأخذ أصابع هذه القبضة تشكيلات استعارية مختلفة

[1] Le Tourisme Culturel Et Artistique : Quand Le Street Art Se Met Au Service Du Tourisme ,Dr Maafa Amel ,Université 8 Mai 1945 – Guelma ,2015 p7

تعبر عن مواضيع اجتماعية مختلفة بطريقة غريبة، يسعى من خلالها الفنان لفضح واقع المجتمع الحديث، فهي يد تعبيرية نقدية تدعو كل من تصادف طريقه للتفكير وإثارة الوعي والتفاعل حول القضايا التي يطرحها الفنان.

وتشكلت العديد من مجموعات فن الشارع التي تضم فنانين موهوبين يعبرون عن أفكارهم ومواهبهم من خلال الجرافيتي، من بينها نذكر مجموعة 213 Writerz وتأسيس مجموعة "فن زنكاوي"Art Zenkawi، ومجموعة S2W، وكذلك هناك مجموعة Ink'Industriz أيضا ، تتميز هذه المجموعات بالتنظيم والفاعلية، حيث يعمل أعضاؤها بالتعاون لإنتاج أعمال فنية رائعة، يقومون أيضا بمشاركتها على الشبكات الاجتماعية مع آلاف المشتركين، لجعلها متاحًة للجمهور بشكل واسع.

وفي سياق هذه الممارسة التي نشأة لمعالجة المواضيع الاجتماعية والسياسية، تم استخدام هذا الفن أيضا لإعادة تجميل المباني والأماكن حتى تلك المهملة منها، وهو ما تم التماسها في العديد من المبادرات في إطار المجموعات التي تهدف إلى إعطاء الحياة للأماكن المهجورة والمتداعية في العاصمة وتعزيز الفن الحضري.

فعلى سبيل المثال، نذكر ما يسمى بحدث Djart'14، وهو حدث فني أقيم سنة 2014 في قلب الجزائر العاصمة حيث عبر الفنانون عن أنفسهم بأسلوب حر من خلال الجداريات الملونة لإعادة سحر الأماكن وتلبيس الجدران بالحياة، ونذكر كذلك مبادرة "المطرب" El Medreb، وهو مشروع تعاوني بين السكان والفنانين الذين أرادوا المساهمة بلمستهم الإبداعية، الهادفة إلى الحفاظ على الذاكرة الجماعية للمباني المهجورة في الحامة (بلكورت) والترويج لها[1].

كذلك ظهرت من رحم فن الشارع أيضا حركة تسمى calligraffiti، تعمد لمزج الخط (العربي / الغربي) في تشكيلات لرسومات على الجدران مدهشة، حيث نجد أن كل لوحة لها

[1] STREET ART Quand les rues d'Alger S'impreégnent de couleurs - Ineffable Magazine N°03 - Ineffable Art,2018, Algerie, p18

جمالية معينة تخلقها اللغة وطريقة تركيبها، وباستخدامهم لهذه الكيفية في لوحاتهم، يطبعون أعمالهم بميزة فن عالمي كونه يسمح بتعزيز التنوع الثقافي.

يتوضح هذا في أعمال الفنان "إلياس خرباوي" Lyes Karbouai المعروف بالاسم الفني LMNTوكذلك أعمال فنانين مثل "ميمس" Mims أو "كريتيك" Cirtik وهي أسماء رئيسية في مجال فن الخط بالشوارع الجزائرية، كما أنه هناك أخرى صاعدة من جميع أنحاء البلاد، مثل "صادكتاتور" Sadiktatur، أو "سكلوم" Sklom و "كورت لطيف" Kurt Latif، متجولين في شوارع المدن بحثًا عن الإلهام والسياق الحضري لترك بصماتهم عليه.

يقول كورت لطيف Kurt Latif "عليك أن تكون قريبًا من الناس، لأن المادة الخام للإلهام في الحقيقة هي موجودة في الأماكن الشعبية، كالسوق مثلا"[1]، لذلك نجد هذه المجموعات متغلغلة في الثقافة الشعبية، فماهية إلا وسيلة للتعبير عن الهوية بطريقة مغايرة، وشهادة على التنوع الثقافي، بين العرب والأمازيغ وحتى الغربي.

إنها طريقة لتضمين تنوع منفتح على الصعيد العالمي والثقافة الجزائرية للشباب بطريقته خاصة، والتي تجلت بوضوح مع بروز حركة "الفن الجماهيري" أو "البوب آرت" (Pop art) بشوارع الجزائر، التي تعود نشأتها إلى الغرب وتحديدا بإنجلترا وإمريكا في ستنيات القرن الماضي على يد العديد من الفنانين اللامعين أشهرهم آندي وارهول و غيرهم.

[1] LE CALLIGRAFFITI MARIAGE DE L'IDENTITÉ ANCESTRALE ET DU MOUVEMENT CONTEMPORAIN , Ineffable Magazine N°10 , Alger, 2019, p 65

4. الفن الجماهيري العالمي (البوب آرت)

1.4 الخطوط العريضة للفن الجماهيري:

الفن الجماهيري أو البوب آرت (Pop Art) *[1] هي حركة فنية بصرية ظهرت في أواسط الخمسينيات ببريطانيا، ثم في الولايات المتحدة أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، حينما حاول بعض من الفنانين إخراج اللوحة المسطحة من عزلتها عن الجماهير والعودة إلى الواقع، من خلال التعبير عن مظاهر الحياة اليومية الحديثة والثقافة الشعبية' ولهذا أضحت المنتجات الصناعية والاستهلاكية ووسائل الإعلام الجماهيرية، والأحداث الشعبية المتداولة وغيرها، بمثابة مواد الخام لنتاجاتهم.

تضاربت الآراء حول في مصدر التسمية، لكن ترجح أغلبها إنه جاء عبر استعمال الناقد الفني البريطاني "لورانس الوي" Lawrence Alloway عبارة «بوب آرت» Pop Art (ومصدرها كلمة Popular: جماهيري أو شعبي)، ما بين عامي 1945 و 1958، للتعريف بأعمال (جماعة المستقلين) من الفنانين الشباب المعارضين للفن اللاشكلي، والمطالبين بالعودة إلى مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية [2]، ولوصف اللوحات التي تصور النزعة الاستهلاكية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بعد إن رفضت هذه الحركة الفنية التعبيرية التجريدية وتشديدها على الباطن الهرمنوطيقي• والنفسي، لصالح فن يصف الثقافة الاستهلاكية المادية، والإعلانات، وصور عصر الإنتاج بالجملة[3].

و منحت التطورات التقنية الحديثة، وخاصة فيما يتعلق بالتقنيات الطباعية الآلية والتصوير الفوتوغرافي، لفناني البوب قدرة في التلاعب والتحكم بنتاج أعمالهم، حتى وإن لم

---

[1] لقد ترجم مصطلح « pop art » في اللغة العربية بشكل غالب إلى « الفن الشعبي » أو بشكل أقل تداولا بين « الفن الجماهيري » (popular art) و « فن العامة »، أو إلى ترجمة صوتية « بوب آرت »،غير أنه هناك إمكانية إختلاط في دلالة الكلامات عند ترجمتها ف « الفن الشعبي » لدى الناطقين بالعربية بالمعنى الدارج لهذه الكلمة، يشير إلى ما من شأنه أن يصف الفنون التقليدية وليس حركة فنية نشأة في إمريكا وإنجلترا، وتجنبا لهذا اللغو إرتأينا تفضيل ما اشار اليه الدكتور إبراهيم أنيس فإما أن نقول بوب أرت، أو نقول فن جماهيري؛ والذي ذكره في محاضر الجلسات, العدد 43. مجمع اللغة العربية (قاهرة، مصر). مراقبة العامة للتحرير والمعجمات العلمية. 1976 ،ص180

[2] محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ،ط.1، 1996، ص 431

•الهيرومنطقيا منهج ونشاط فكري ذو أنظمة تأويلة يقوم على أساس تفكيك رموز المعنى الباطنية في المعنى الظاهري للوصول إلى كشف عن المعاني الضمنية.

[3] سونتاغ، سوزان ، ضد التأويل ومقالات أخرى ترجمة نهلة بيوض، المنظمة العربية للترجمة ،لبنان، 2008، ص 454

يهتموا في كثير من الأحيان بذلك، أو يكلفوا نفسهم عناء القيام بتحريفات، والاكتفاء بعملية الاستنساخ والنقل الحرفي لأشكالهم في تكوين خاص، دون أي أفكار إبداعية مضافة لمنتوجاتهم، كنوع من تقبلهم للبيئة المعاصرة والمعتاد الحياتي، بحكم أن ثقافة الإنسان تغيرت بعد نهاية الحرب، وأصبحت تعكس مخلفات التحولات التكنولوجية والصناعية الاقتصادية التي شهدها العصر.

وبالتالي، فإن نتاجاتهم ليس سوى عبارة عن إعادة إنتاج بصري للأشياء والأحداث البيئة التي يعيشها ويعاصرها الإنسان، دون إن يطرح الفنان أية أفكار ذاتية، حيث تكاد تخلو أعمال البوب من أي إشارة إلى الشخصية الداخلية للفنان، يظل الفنان محايدا يرسم مواضيع تمثل ما هو متعارف عليه وشائع ينال اهتمام المجتمع، مع إظهارها وتقديمها بأسلوب يحمل نبرة من السخرية والهجاء، ونوع من الجدية، ففنانو "البوب ارت" عمدوا إلى المجاهرة بالأشياء التي أصبحت رموزًا للعصر، وأدرجوها في وعي المتلقي عبر توظيفها بشكل مباشر من محيطهم.

فيمكن القول إن فن البوب يعتبر إجمالا نزعة تتعرض وتنتقد حياة الإنسان المعاصر بتمثيل بيئته، مستثيرة نوعا من التهكم والسخرية، ليصبح الغير جمالي موضوعا للجمال، وقد قدم الأمريكي (روي ليختنشتاين) Roy Lichtenstein في هذا السياق وصفا لإعماله بأنه نتجت من خلال "استعماله لما كان محتقراً، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر زعقاً لملامح الإعلام"[1] .

هذا النوع من الممارسة الفنية "تجعله سريع القراءة والنسيان كذلك، وهي من سمات تشكيل ما بعد الحداثة، لقد أمسى اشتغال البوب وتشكيل ما بعد الحداثة، بعيدة عن مواصفات المقدس والماورائيات لأحداث استجابات غير مألوفة، من خلال استخدام المواد اللاعقلانية

[1] القره غولي ، محمد علي علوان ،تاريخ الفن الحديث، الدار العربية ،العراق، 2011، ص 195

واللامألوفة"[1] في الحقل الجمالي، وهذه السمات الجمالية لم تتشكل من العدم إنما قد سبقتها عدة إرهاصات بشرت بظهور هذا الأسلوب الفني

2.4 العوامل التي مهدت لظهور الفن الجماهيري.

هناك الكثير من العوامل التي أدت إلى ظهور "الفن الجماهيري"، والتي قامت بالمساهمة في تشكيل البناء الفني والفكري والفلسفي لهذه الحركة، بداية من العوامل السياسية ومجموعة المتغيرات التي نتجت عن الحرب العالمية الثانية، وما لحقها من الهول أصاب المستوى المعيشي للإنسان وروحه، لتجعله يضرب ما سبق من مفاهيم تخص الحداثة عرض الحائط، وليؤدي هذا إلى تحرره من السرديات الكبرى، التي مهدت لظهور العديد من الحركات الفنية وتغير مفهوم الفن عامة.

بالإضافة إلى هذا شهدت فترة ما بعد الحرب تكريسًا للرأسمالية التي أدت بدورها إلى تطور الصناعة وتكريس الآلة والاستهلاك، " فتحول العالم إلى مسرحا لسيل من الإعلانات والدعايات المتباينة والوسائل الإعلامية المختلفة، فأصبحت لغة الإعلام التي قوامها الرموز المرئية والصور ، جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية، كما كانت تلك الفترة مليئة بالتقدم التكنولوجي الذي أدى إلى تحول في أنماط حياة الشعوب، فظهرت تلك التحولات مجالات أكثر اتساعا لاحتواء اتجاهات جديدة للفن التشكيلي[2].

فالفن التشكيلي في هذه الفترة انفتح وتكيف مع أشكال تطور المجتمع، الذي هيمنت عليه النزعة الاستهلاكية والتكنولوجيا الحديثة، مما ساق الحركات والأساليب الفنية نحو إحلال محتوى مختلف واستحداث أدوات ووسائط جديدة، غيرت من الأشكال الخطابية للفن.

وركزت هذه التطورات على محو الفوارق بين الحقول الفنية وتداخل الفنون وبين البرجوازي والجماهيري، ودفعت بالفنان إلى التخلي عن فكرة التفرد وسؤال أصالة العمل الفني،

[1] آلاء علي عبود الحاتمي ، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، دار الرضوان للنشر والتوزيع ،عمان ، 2012، ص 88
[2] اسامة الفقى ، مدارس التصوير الزيتى، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2016، ص 303

وهو ما أدى إلى انهيار العديد من الثوابت التقليدية، وإحداث نوعا من القطيعة مع الحداثة وتخلخلا على جميع مستويات الفن وأنماط استقباله.

حيث أن الفن في هذه الفترة "امتزج فيه الجمالي باللاجمالي، وانصهر الفن باللافن، واتسعت دائرة الفن لضم الإبداعي إلى الآلي، أين تحول الفن من القيمة الجمالية إلى القيمة الاستعراضية، وعلى إثر ذلك ما عاد التمييز ممكنا بين المتعة والفرجة، بين الخشوع والترفيه ومن الآن فصاعدًا، لا تعزى للفن قيمة داخلية بقدر ما يقاس مدى ما يوفره من احتفالية، وبمدى اتساع رقعة تأثيره على الجماهير العريضة. إنه انتقال من دائرة الذوق البرجوازي إلى دائرة الحشود والجماهير[1].

بالإضافة إلى العوامل السياسية والاقتصادية، جاء الفن الجماهيري نتيجة للعوامل الاجتماعية والثقافية، "فقد كان الفن الشعبي (الجماهيري) يمثل مرحلة متطورة شغلت مساحة بحثية مهمة، فخلال السنوات التي مثلت العقدين الخمسيني والستيني من القرن العشرين، كان مصطلح "الثقافة الشعبية" يتم تداوله بشكل كبير وغير مسبوق، لأنه كان يمثل الجانب المعاكس لمفهوم "ثقافة النخبة" التي سادت في فترة الحداثة؛ ولذلك تناول الفن الشعبي وسائل الإعلام الجماهيري (المسلسلات الهزلية، الإعلانات، التصاميم الدعائية للأسواق والمنتجات الصناعية والاستهلاكية)، إذ تعامل مع هذه الموضوعات كوسائل تركيبية يمكن استثمارها شكلاً ومضموناً في إنتاج تصاميم جديدة[2].

فإن الفن جماهيري يمثل ردة فعل إزاء استمرار التعبيرية التجريدية كفن نخبوي، حيث نظر إليها أنها استنفذت كل أشكال التعبير بعد إن بدأ يتساءل حول صدق ما تمثله من الناحية التجارية وإمكانياتها في ترجمة الحالات الإنسانية والاجتماعية المجردة للمتلقي، ممهدة لفن

[1] عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق،المغرب، 2014م، ص 26

[2] محمد علي علوان ، جماليات الصورة في الرسم العالمي المعاصر تيارات ما بعد الحداثة أنموذجاً، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية،المجلد 21، العدد1، جامعة بابل العراق، 2013م 234-252 ،ص 238

جماهيري، يلجأ نحو التحرر من هذه التعابير قصد هدف مناقض، يرفض في بنيته كل ما هو وجداني أو ذاتي، والتوجه نحو التعبير عن الحياة المعاصرة وبنية المجتمع الاستهلاكي.

باعتبار أن الفن الجماهيري هو ذلك الفن الذي يمس حياة المجتمع بكافة طبقاته ومستوياته الثقافية ويراد به الاهتمام بكل ما يرتبط بالتزامات الفرد الاتصالية والإعلانية التي تشكل بؤرة مركزية في التعريف بالآخر، فضلا على الاهتمام بما هو استهلاكي بوصفه رؤية تكشف عن الحياة اليومية للفرد المعاصر، إنه فن يقوم على إعادة تقييم بصري لما هو متداول، حيث سعى إلى التعبير عن البنية الاجتماعية المتصفة بالتغيير في ضوء الرأسمالية والاستهلاكية[1].

جاء في أسلوبه المعالجاتي والتقني نتيجة لمرجعية تعود إلى التكعيبية والدادائية، "فالأولى مثلت باستنباطها الكولاج كوسيلة لاستكشاف الاختلافات بين التشبيه والحقيقة، أما الأخرى فتعد رفضاً لكل القيم السائدة فهي ثورة ضد المألوف، من خلال توظيف الأشياء الجاهزة؛ الأمر الذي أوعز الفنانون إلى عزل الأشياء من محيطها الأساسي بالوجود كي تفقد دلالتها الوظيفية، واستخدامها في وجود آخر".[2]

غير إن آرثر دانتو (Arthur Danto) في مؤلفه "الفن المعاصر ونهاية التاريخ"، يشير إنه "في مشكلة التمييز الضيقة نسبيا بين الأشياء الجاهزة لمارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) وأعمال الفن الجماهيري كعمل "صندوق بريللو" (Brillo Box). لـ "أندي ورهول" (Andy Warhol) وأيا كان ما انجزه "دوشان"، إنه لم يحتفل بالعادي، بل أنه كان يضائل الجمالي ويختبر حدود الفن في الواقع، لكنه لم يحدث من قبل أمر مماثل لما فعله الفن الجماهيري في تاريخ الفن، فمن بين الأشياء التي إنجزها هو مساعدتنا على الرؤية من خلاله [3]، فالفيلسوف هنا يذهب إلى عد ذلك تصوير جديد للعلاقة القائمة بين حدود الفن والواقع، ما

[1] حمدية كاظم روضان المعموري، جدلية الذاتي والموضوعي في فن البوب آرت، مجلة جامعة بابل ،العلوم الإنسانية، مجلد 24، العدد 4، ،جامعة بابل، العراق،2012، 2161-2192 ص2175

[2] حمدية كاظم روضان المعموري ، المرجع نفسه، ص 2175

[3] آرثر سي دانتو، بعد نهاية الفن: الفن المعاصر وحدود التاريخ، ترجمة هادية العرقي، دار النشر هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، 2021، ص251

يفيد إنه للفن القدرة على تضمين المجتمع والحياة العادية بكل حقائقها وتغيير المجتمع في نفس الوقت، من خلال إعادة النظر فيه بعد إدراكه.

3.4 الخصائص التقنية لحركة الفن الجماهيري:

ظهور هذه الحركة كان مرتبطا بالحقبة التي شهدت تطورا صناعيا وتقنيا وعلميا، مما دفع الفنان للابتعاد عن تقنياته التقليدية في اللوحة التشكيلية والاستفادة من متطلبات العصر، فأدخل خامات ووسائط تشكيلية حديثة ارتبطت مع مفردات التقدم التكنولوجي والصناعي ومدخلاته.

حيث غيبت هذه الأخيرة التقنيات الفنية التقليدية لتؤكد حضورها كغاية فنية، لها قيم محملة بصياغات فلسفية وجمالية، وفق آليات وطروحات بعض المؤيدين للتقنية الصناعية، بعد أن انفتحت على آفاق الفن على الصورة الفوتوغرافية، ووسائل الطباعة والاستنساخ والمنتجات الصناعية باعتبارها فن جاهز في بيئة التشكيل.

– الاستنساخ وإعادة الإنتاج:

كما سبق وأشرنا، كان للطفرة التكنولوجية أكبر تأثير على التحول الذي طرأ على طبيعة نمط التعبير الفني للفن المعاصر، وخاصة في 'الفن الجماهيري'، الذي شهد توجهًا متزايدًا نحو استخدام الصور والتلاعب بها من خلال تقنية الطباعة، وإنتاج عمل فني يكون عبارة عن متتاليات نسخية، باستخدام وسائل وأدوات حديثة كالشاشة الحريرية• (Sérigraphie) وغيرها.

فالفن تأثر بمفاهيم العصر الذي غير مفاهيم التداول والتلقي للعمل الفني التقليدي المتفرد، وهو الذي وصفه بيار بورديو (Pierre Bourdieu)" إنها دلائل على عالم السيمولاكر Simulacre (الصورة التافهة في مقابل الحقيقة الفعلية)، على عالم الزوال والعبور والاندثار، على عالما الغياب واللاشيء مستشهدا بحال الأعمال الفنية عند إندي وارهول Andy

•الشاشة الحريرية إحدى طرق التقنية للطباعة يتم فيها نفاذ المداد أو الصبغ من خلال قطعة شبكة من الحرير أو البوليستر أو غيره من الشبكات المشبوكة على إطار خشبي والمحبوكة لدعم الاستنسل "stencil" في حجب الحبر للحصول على الصورة المطلوبة

Warhol، المتكررة آليا في نسخ حيث لا فرق بين الأصل والنسخة، لا بل حتى بين النسخة والنسخة"[1].

فعلى إثر ظاهرة الاستنساخ وإعادة الإنتاج إنه " لم يعد هناك تميز بين الأصل والنسخة، فإعادة الإنتاج لم تعد تسمح بالتفريق بين الأصيل والهجين ما دامت لا تكف عن إنتاج أشباه الأشياء والنسخ إلى ما لانهاية مما يسقط طابع التفرد عن الفن العاصر"[2].

وهذه الفلسفة والتصور هو الذي سبق التنبؤ به قبل بيار بورديو الفيلسوف فالتر بنيامين (Walter Benjamin) عبر دراساته والإشارة إليه في العديد من نصوصه الفلسفية الجمالية وخاصة في مقاله "الموسوم بـ "العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيًا " التي صدر عام 1935 في مجلة للبحوث الاجتماعية من قبل معهد فرانكفورت.

بعد أن لاحظ تأثير التقنية في تغيرات ظروف الإنتاج الفني واستقبال الفن، وما سيؤول إليه الفن. حيث قادته لاستنتاج العديد من الفرضيات حول التحولات التي ستطرأ على العمل الفني مستقبلاً، بداية من أن تقنية إعادة الإنتاج والتكرار تحمل خاصية الثورة على مفهوم العمل الفني الأصلي وموقعه التاريخي وتلغي فردانيته، وإن استعارتها تفقدها عبقها التاريخي، والذي أطلق عليه ما يسمى بضياع "هالة الفن" (Aura of art)، لتمنح عبر هذا الفقدان بناء نسيج عمل مختلف وجديد.

" تلك الهالة هي التي تخلع على العمل الفني الطابع الطقوسي، وتجعل المشاهد يقف مشدودا أمام أحد الأعمال الفنية العظيمة. لقد ضاعت هالة الفن وفقد الفن بريقه نتيجة عملية التداول اللانهائية للنُسخ، ولم يعَد يعني المشاهد كثيراً ما إذا كان يشُاهد أصل العمل الفني أم صورته، ما دامت النسخة في النهاية هي صورة طبق الأصل، لقد خفضت النسخة من القيمة الفنية للأصل وأزالت هالته، رغم إنها في الوقت ذاته ربما تكون قد زادت من قيمته المادية".[3]

– الطباعة و التصوير الفوتوغرافي:

[1] عبد العالي معزوز ،المرجع السابق، ص31

[2] عبد العالي معزوز ، المرجع نفسه، ص27

[3] بدر الدين مصطفى ، دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، مصر، 2010، ص 225 – 226

يُعتبر الفن الجماهيري أحد أهم الحركات الفنية المعاصرة التي ساهمت في إدخال الصورة الفوتوغرافية بالبناء التشكيلي للوحة، من خلال عدة أشكال وأنماط، تنوعت بين حضورها الكلي بذاته، أو عبر تقنيات الإظهار والمعالجة والطباعة المتنوعة، مع حرية التلاعب في التشكيل والتركيب الصوري وتكوين اللقطات المصغرة والمكبرة، ومزج الألوان وتغيير بنية التباين بين الظل والضوء.

كما وصل توظيف تصوير الفوتوغرافي في الفن الجماهيري إلى تحدى الأسس التقليدية، واتجه في إدخالاته صوب الثقافة الجماهيرية الشعبية المتمثلة في (الإعلان والإشهار، الصحف، والمجلات، والصور الشعبية المتداولة الشائعة وصور أخرى للأحداث السريعة والعادية).

فقد أدى الاهتمام السائد للفنانين في العصر التكنولوجي بعد أن بدأت الفنون المعاصرة تتجه نحو مواضيع ذات اهتمامات بالمواضيع الجماهرية، أو " فن العامة، التوجه نحو نزعة تشبه في مدخلها الخط الذي بدأت به الدادائية ثورتها على ما كان شائعا.[1]

– التجميع والتلصيق:

عمد أعلام هذه الحركة إلى المجاهرة برموز عصر الإنتاج والاستهلاك والتطور التكنولوجي والصناعي، عبر توظيفهم المباشر لأشياء الجاهزة التي يعثر عليها الفنان في بيئته من خلال تقنية التجميع والتوليف، وإيجاد العلاقات فيما بينها، لوضعها في مجال عرض ذو تكوين مندمج موحد في سياق ثنائي غالبا، وبتقديمه في أسلوب وإطار يمزج بين النبرة الهجائية والرزانة الجدية النقدية.

من هذا المنطلق "أصبحت النتاجات الفنية للفن الجاهز تقدم رؤى جمالية جديدة لا تنفصل عن مخاض الثقافة الشعبية، مما أدى إلى نسف المعايير والقيم الذوقية والاستيطيقية

[1] محمود البيسوني، الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2001، ص 298 -299

السائدة، فقد كان لفن التجميع والتلصيق فاعليتها في فن البوب ونظامه التعبيري ولها مرجعية في الحداثة، ممثلة بنتاجات الدادائية والتكعيبية الذين مارسوا فن الكولاج في معالجاتهم التقنية"[1]

إذ اعتمدوا على مواد استهلاكية مختلفة والأشياء المتوفرة من الواقع، بأساليب تكنولوجية متعددة الغاية؛ من ذلك تحويل الفن إلى سلعة تسويقية تداولية ونظرة الفن إلى عصر مبني على الفكر الإنتاجي الصناعي والتكنولوجي؛ وعاكسا الفنان بذلك القيم السائدة للمجتمع الذي يعايشه وبالمجتمع الذي يحيطه، رغبة من الفنان إثارة التساؤل والدهشة وتفعيل الشك من خلال التركيز على الحس البصري.

إن أعمال كهذه خاضعة لهذه التقنية " تعمد إلى تشتيت ذهن الفنان وتفكيك اللوحة، لأن الشيء المبتذل واليومي له قدرة جمالية وله مسمياته الشعبية المتداولة، التي تعول على العابر والعادي والتعبير عن كل ما هو زائل، وبهذا خرج الفن من عزلته وفقد قدميته ورغم أن تشكيل ما بعد الحداثة هو كسر لكل الأنظمة ولأنسقها، لكنه يأتي بأنظمة وإنساق جديدة تتسم بالعبثية والسطحية، مما سمح باستهلاك العمل الفني وسهولة تداوله[2].

يظهر جليا أن الفن الشعبي تتعدد فيه الأفكار والرؤى لتناول الخامات والوسائط بطرق مختلفة وأساليب تعبيرية وتشكيلية غير تقليدية، لذلك أصبحت اللوحة التشكيلية من خلال اسلوب وتقنيات الفن الجماهيري (البوب آرت) تمتاز بالحرية في التعبير والتخاطب مع المجتمع، فتعددت الخامات والوسائط التي استخدمها فنانو الفن الشعبي في اللوحة التشكيلية من أشياء جاهزة الصنع للتعبير من خلالها عما يريد الفنان توصيله للجمهور المشاهد[3].

4.4 نشأة الفن الجماهيري العالمي وتطوره:

ظهر "الفن الجماهيري" في شق إنجليزي و آخر أميركا، بداية من أواسط الخمسينات من القرن العشرين، الأول " الإنكليزي انبثق من الثقافة الشعبية في البيئة الحضرية المتغيرة

[1] آلاء علي عبود الحاتمي ، مرجع سابق، ص 79

[2] ، آلاء علي عبود الحاتمي ، مرجع نفسه، ص 73

[3] السعيدي، أحمد علي كاظم عبد والزبيدي، كاظم نوير كاظم، النسق الاقتصادي و تمثلاته في فن البوب الأمريكي، مجلة جامعة بابل ،العلوم الإنسانية، مجلد 26، العدد 1،جامعة بابل، العراق،2018، 291-321، 310ص.

باستمرار، نتيجة التطور الصناعي للإنتاج الاستهلاكي الشعبي، مقابل فن الطبقات الراقية، أين تعمل البيئة الصناعية على خلق تجربة واسعة، يمكن إن تندرج فيها المنتجات الصناعية بحيث تكتسب صفة جمالية، بمعنى إن العادات التي درجت عليها العين بوصفها واسطة للإدراك قد تغيرت تغيرا تدريجيا بطيئا نتيجة تعودها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية، والموضوعات القائمة في الحياة العصرية".[1]

أما الثاني "الأمريكي تمثل في إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي، ولجزء هام من حياته دون طرح أي مشكلة تتعلق بها أو تعبر عنها"[2] ، فهناك التباين في شروط التجلي وفي النهج والهدف بين الشق الإنجليزي والأمريكي، وأن كل واحد منهما يتميز بخصوصياته الفنية والمفاهيمية.

– الفن الجماهيري الإنجليزي:

هناك اتفاق عام على أن 'الفن الجماهيري'، في أضيق وأقل تعريف له قد بدا في إنجلترا ونشأ عن سلسلة من المجادلات، عقدت في معهد الفنون المعاصرة في لندن على أيدي مجموعة أطلقت على نفسها "المجموعة المستقلة" The Independent Group (IG).[3] في منتصف خمسينيات القرن العشرين.

حيث اعتبرت هذه المجموعة التي تأسست في لندن عام 1952، وضمت تجمع لرسامين ولنحاتين ومعماريين وكتاب أو النقاد مقدمة للحركة، بعد أن اتفقوا فيما بينهم على تحدي الحداثة السائدة ووجهات النظر التقليدية للفنون الجميلة، وتركزت مناقشاتهم على تداعيات ثقافة الجماهير مثل الإعلانات الأفلام، تصميم المنتجات، الخيال العلمي والتكنولوجيا[4].

[1] منذر فاضل الدليمي، العدمية في رسم ما بعد الحداثة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع عمان، 2011، ص 220 -221
[2] منذر فاضل الدليمي، المرجع نفسه، ص 221
[3] إدوارد لويس سميث، الحركات الفنية منذ 1945 ، تر أشرف رفيق عفيفي هلا للنشر والتوزيع ط1 ، مصر 2002، 114
[4] اسامة الفقى ، مرجع سابق، ص 303

هذا وتعددت الآراء حول أول من صاغ أو أدرج مصطلح "بوب" (POP) المختصر لـ (POPULAR) بمعنى "جماهيري" وتاريخ استعماله على وجه دقيق، بيد أن ظهور الكلمة على نتاجات الفنية، كان على يد أوائل الفنانين الذين شكلوا حركة فن البوب في بريطانيا، ونعني هنا كل من النحات والفنان البريطاني "إدوارد باولوزي" (Eduardo Paolozzi)؛ والفنان البريطاني "ريتشارد هاميلتون" (Richard Hamilton)، فنجد كلمة " بوب " قد ظهرت لأول مرة في العمل الفني " كنت ألعوبة رجل غني" (I was a Rich Man's Plaything) للفنان "إدواردو باولوزي" والذي قدمه عام 1947 م بطريقة الكولاج، وقد أظهر كلمة (POP) واضحة في سحابة من الدخان خارجة من مسدس، ليعتبر نقاد الفن إن هذا العمل الفني هو العمل التأسيسي الذي أثار إلهام الحركة"[1].

الشكل 1: " كنت ألعوبة رجل غني" "إدواردو باولوزي" ،1947، "رواق تايت"

ومع انتشار موجة حركة التجميع بأشكالها وأنماطها المختلفة، من معطيات الحياة اليومية أو الثقافة الشعبية، كصور الشخصيات والرموز السياسية والفنية، والسلع والعلامات التجارية، والمرأة، وشخصيات الرسوم المتحركة وغيرها، من الأنماط البصرية المميزة للطابع الثقافي الأوروبي المعاصر، وبصفة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، التي أصبحت تمثل

[1] اسامة الفقى ، مرجع سابق، ص 303

أيقونات اجتماعية، واصبحت وسيلة من وسائل معرفة العالم. حفزت هذه المتغيرات، والمفاهيم المختلفة حول الجمالية "الاستهلاكية،" مجموعة "الجماعة المستقلة" ، إلى إقامة عدة معارض، تحت عنوان "إلصاقات واشياء" (1954)، ومعرض "الإنسان والماكينة والحركة"[1] عام 1956، تبعه معرض " هذا هو الغد ". في "قاعة وايت شابل" **(White Chapel)** للفن بلندن.

أين برز عمل "ريتشارد هاميلتون" الذي قدمه بعنوان: (ما الذي جعل بيوت اليوم تبدو هكذا قدر ماهي مختلفة جدا فهي تستهوينا؟)، حيث قام بوضع تجميع يعطي إجابة عن السؤال الذي يطرحه العنوان من المجالات المصورة، كصور لـ (أدوات كهربائية منزلية، قصص مصورة عن عالم الفضاء، تليفزيون، إعلانات سينمائية.. إلخ)، بالإضافة إلى امرأة وصورة رجل بعضلات يحمل "مصاصة" كبيرة الحجم كتب عليها pop بالحروف اللاتينية.

الشكل 2: ريتشارد هاميلتون، ما الذي يجعل منازل اليوم صعبة للغاية، جذابة للغاية؟ 1956.

[1] بتصرف، بلاسم محمد ،عدي فاضل، الجرافيك جماليات التجنيس الرقمي دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2013، ص 94

أصبح هذا الكولاج بعد تقديمه في صورته النهائية بمثابة التمثيل الصادق لنظرة فنان عن "البوب" أو ثقافة الجماهير، وقد تبعها بقائمة أخرى يحدد فيها و "البوب" والثقافة الشعبية، أقام في ضوئها معرضه التالي في العام 1957، الذي رغم كونه لم يحظى بمكانة ذات أهمية، إلا أن القائمة المقترحة أخذت مكانتها من الشهرة والانتشار، وذكر في هذه القائمة الموضوعات الأساسية مصحوبة بتفسير مختصر، وهي: [1]

* شعبي (متداول –شائع) ويقصد به ما يرسم من أجل الجمهور	Popular
*عارض (مؤقت –زائل)	Transient
*الاستهلاكي (سهل النسيان)	Epandable
*الرخيص	Low Cost
*منتج بالجملة	Mas PRODUCTION
*الظريف (سريع البديهة)	Witty
*الحيلة الماهرة	Gimmick
*الفاتن الرائع	Glamours
*العمل التجاري الكبير	Big Business

ولكن مازال من الصعب إثبات إن "الفن الجماهيري" قد نبع مباشرة من أنشطة المجموعة المستقلة، والأولوية التي حازها "هاميلتون" الذي يعتبر الوحيد بين المجموعة التي ضمتها المجموعة المستقلة، الذي يمكن إدراجه ضمن أصحاب الحركة، وعلاوة على ذلك هناك حقيقة مفادها أنه كان يعمل ببطء شديد وأنه في تلك الفترة عرض القليل من أعماله في إنجلترا[2].

[1] محسن محمد عطية، آفاق جديدة للفن ، دار المعارف، القاهرة، مصر ط1، 1995م، ص 57 - 58
[2] إدوارد لويس سميث، مرجع سابق، ص 116

غير أنه هذا لم يمنع في الستينات بروز أسماء ارتبطت بحركة 'الفن الجماهيري"، في إنجلترا منها: "ر.ب كيتاج" (R.B Kitaj) و "دافيد هونكي" (D . Hockney) و "آلان جونس" (A.Jones) ، حيث اعتمدت أعمالهم على الصور الفوتوغرافية والكولاج، كنزعة إلى نقد الحياة المعاصرة من خلال الصور المتداولة المشهورة، وهي مادة تثير أحيانا شكلا من السخرية قد برزت استعمالها أكثر في إمريكا.

– الفن الجماهيري الأمريكي:

على الرغم من تناول هاملتون وزملائه في الجماعة المستقلة بلندن، لمفهوم "الشعبي" Popular والمفاهيم المرافقة والمرادفة له، واعتماد الناقد الإنجليزي (لورانس ألوي) مصطلح Art Pop لوصف أعمال تلك الجماعة، فقد ارتبط "الفن الجماهيري" بصفة أكبر مع نتاج حركة الفن التشكيلي الأمريكي، في بداية ستينيات القرن العشرين، لإن المجتمع الأمريكي بحسب طبيعته تعامل مع التجربة الاستهلاكية باهتمام بالغ، فضلا عنً إن الفنانين تناولوا هذه الموضوعة، باستعمال الأشياء والصورة وتكرارها بمساحة أكبر مع الاحتفاظ يطابعها الميسر والمباشر، لتثبت واقعية تلك المظاهر، بما فيها الشائع والمبتذل.[1]

فمع وصول فنانين أوروبيين إلى أميركا، وإقامة معارض ضمت عددا كبيرا من أعمالهم الفنية، اتسع نطاق التأثير الفني للتيارات الأوروبية وبخاصة الدادائية، وقد استخدم الأمريكيون أيضا (على غرار المستقبليين والصفائيين في أوروبا) أشكالا على صلة بالعالم الصناعي وعالم الآلة؛ وتناولوا موضوعات من الحياة اليومية، حيادية الأسلوب، تشبه في طابعها العام الصورة الفوتوغرافية الجامدة. كما صور بعضهم –امثال "جيرالد مورفي" (Gerald Murphy) و "ستيوارت ديفيس" (Stuart Davis) أشياء مبتذلة، كعلب الكبريت أو علب السجاير...الخ،

[1] بلاسم محمد ،عدي فاضل، مرجع سابق ، ص 96

بأسلوب حيادي يؤكده تصريح "ستيوارت ديفيس" قائلا "أصور ما أرى في أميركا، أي إنني أصور بمعنى آخر، المشهد الأمريكي"[1].

وكان الفنان "روبرت روشنبرج" (Robert Rauschenberg)، قد بدأ "الجمع والتلصيق" في أعماله التي انجزها بداية من الخمسينيات من خلال عناصر مختلفة، بهدف التقرب من الواقع، عبر "الجمع والإلصاق" وفق الطريقة المتبعة من قبل الدادائيين، لكنه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أدخل إلى لوحاته أشياء مستمدة من الواقع المحسوس (مخدة او فراش، نسر محنط، كرسي..)، جاعلاً منها أحيانا موضوعا قائما بذاته ، كما في عمله "العنزة المحشوة" ومؤكدا، من خلال تصريحاته، "إن العمل الفني يبدو أكثر واقعية إذا ما احتوى على عناصر أخذت من العالم المحيط بنا، وباستخدامه مثل هذه العناصر المتجزأة من العالم الواقعي، وإدخالها في بناء اللوحة، إنما أراد التأكيد على حالة راهنة والتثبت من واقع نشكل جزءا منه، وبحيث يصبح الشيء حدثا لا رمزا"[2].

وحاول "جاسبر جونز" (Jasper johns) استخدام الأشياء التي تستعمل في الحياة اليومية، والمألوفة من أجل أن يصنع بها صورة تجمع بين تلقائية الحياة والعنصر غير المتوقع الذي يدهش المشاهد، ويثير انتباهه[3]. فهو الفنان الذي تميز بطبيعة دادائية، يستخدم الاشياء لذاتها، كـ (العلم الأمريكي والأرقام)، في الوقت الذي كان يتحرى فيه الإمكانات التعبيرية الملازمة لعالم التفاهة والابتذال.

غير أن المرحلة التي شهدت التحول المهم باتجاه "الفن الجماهيري" في إمريكا، كانت مع مجموعة من الفنانين الذين وقفوا ضد الفن التجريدي واهتموا بتصوير المشهد المعاصر وفق تقنيات "الالصاق والجمع" مجددا، كانت في المعرض الذي اقيم في "متحف الفن الحديث في نيويورك" عام 1961، تحت عنوان "**فن التجميع**" (The Art of Assemblage).

---

[1] محمود أمهز، مرجع سابق، ص433

[2] محمود أمهز، مرجع سابق، ص434

[3] محسن محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث ، دار عالم المعارف، القاهرة، مصر ط1، 2004م، ص 168

إذ ورد في مقدمة الدليل الخاص بالمعرض التعليق التالي: " إن موجة التجميع الحالية.. تؤشر تحولاً من فن تجريدي انسيابي ذاتي إلى اقتران منقح مع البيئة " [1]، وبهذه العودة إلى وسائط تشكيلية التي سبق وأن عرف استخدامها عند فناني التكعيبية والدادائية بخاصة، هي لا تشهد عن تحول في إزاء استعمال الخامات فقط، بل عن تبدل توجه ورؤية الفنان نحو المجتمع المعاصر، بعد أن كانت "التجريدية التعبيرية" ذات التوجه الذاتي تغلب على الفنانين الأمريكيين.

5.4 أهم فناني الفن الجماهيري الأمريكي:

صحيح إن معرض "فن التجميع" بالإضافة إلى الفنانين الذين قد تم ذكرهم قد مهدوا لحركة "الفن الجماهيري" بأمريكا، إلا أنه استثمار الإمكانات التشكيلية كلها، قد برزت مع فنانون آخرون أمثال: "راوشنبرغ" و"جونس" إندي وارهول، روي ليشتنستين، روزنكوست، ويسيلمإن الذين اهتموا بمظاهر الحياة الأمريكية ووسائلها الاعلامية والدعائية ووثائقها الفوتوغرافية المتنوعة، وهو ما يدفعنا للوقوف عند كل من هؤلاء الفنانين الأمريكيين من أجل التعرف على أعمالهم ومدى تأثيرهم في تبلور الحركة بداية من رائدها وصولا إلى أبرز وأشهر فنانيها.

- **روبرت روشنبرج Robert Rauschenberg:**

ولد روشنبرج رائد 'الفن الجماهيري' في أمريكا في تكساس عام 1920، ودرس في أكاديمية جولين بباريس في أواخر الأربعينيات ثم في كلية "بلاك ماونتين" (Black Mountain)"، وقد بدأ نشاطه الفني في أوائل عام 1955 من خلال سلسلة من الرسوم والعديد من التجارب ، التي كانت عبر "الرسم الخليط" أو ما يعرف بالتوليف في التصوير (Combine Painting) ، حيث يجمع ويخلط مختلف العناصر والأشياء المتنوعة الجاهزة

[1] إدوارد لويس سميث، مرجع سابق، ص 104 .

ويقوم بثبيتها على السطح ما ، بتقنية الجمع والإلصاق (الكولاج)، إضافة إلى ضربات بالفرشاة ترفق العمل؛ وأحيانا تتطور اللوحة وتخرج من البعد المسطح إلى الأبعاد الثلاثية[1].

وفي إطار هذا التحول والانتقال من اللاشكلي الذي بدأ به مسيرته الفنية إلى الشكلي أو الموضوعي في مجال الفن الشكلي، ارتبط بأسلوب "البقعية" (ضربات الفرشاة التي ترفق بالعمل) من جهة، كما ارتبط بحركة 'الفن الجماهيري' من جهة أخرى، بعد أن وظف أشياء تعتبر نوعا ما غريبة في تلك الفترة على السطح التصويري، كشواهد ذات علاقة بالواقع، ومعطلا في نفس الوقت وظيفتها التي تميزت بها خارج العمل ووضعا إياها في إطار جديد.

إذ احتوت لوحات هذا الفنان على "جهاز راديو"، وأخرى على "نسر محنط" وأخرى على "كرسي" جاعلا منها كما في عمله الشهير "العنزة المحشوة" موضوعا قائما بذاته، مؤكدا في هذا الإطار من خلال تصريحاته "إن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي، ونتاجات جمالية كهذه إنما تؤكد تأسيساتها لاستيطيقية يعول على اليومي العابر والمهمش في الحياة ومستوياتها الشعبية المتداولة[2].

إن أعمال كهذه تعمد إلى تشتيت ذهن الفنان وتفكيك اللوحة لإن الشيء المبتذل واليومي له قدرة جمالية وله مسمياته الشعبية المتداولة، التي تعول على العابر والعادي والتعبير عن كل ما هو زائل؛ وبهذا خرج الفن من عزلته وفقد قدميته، بالرغم من أن تشكيل ما بعد الحداثة هو كسر لكل الأنظمة والأنساق، لكنه يأتي بأنظمة وأنساق جديدة تتسم بالعبثية والسطحية، مما سمح باستهلاك العمل الفني وسهولة تداوله.

[1] محسن محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث ،مرجع سابق، ص 167
[2] آلاء علي عبود الحاتمي ، مرجع سابق، ص71

الشكل 3: روبرت روشنبيرغ، كانيون، 1959،

207.6 × 177.8 × 61 سم، متحف الفن الحديث، نيويورك، برازيليًا.

الشكل 4: روبرت روشنبيرغ، مونوغرام، 1955–1959.

لوحة مجمعة 106.7 × 160.7 × 163.8 سم، المتحف الحديث، ستوكهولم.

كما نفذ "روشنبرج" سلسلة من اللوحات مستخدما أحيانا "الشاشة الحريرية" منذ عام 1960، في تجميعه ليحصل في لوحاته على تكرار صور متنوعة، مظهرا فيها جوانب الثقافة الأمريكية،

هي مألوفة وعادية لكنها متناقضة غير مترابطة عبر مصادر مختلفة مستمدة من الواقع والحياة على سطوح ذات تكوين واحد، مع تمرير طلاء الألوان عليها، بغية محاولة الربط بين هذه الصور المكررة عبر النسخ والغير مهمة، في تكوين له مقصد رفع مكانتها كونها تعتبر مهمشة ومبتذلة في عصر التقنية، إلى مستوى عدها موضوع يمكن أن يستثمر كقيمة جمالية.

وفي هذا النسق من أعماله " سكايواي " (Skyway) ، التي انجزها بألوان الزيت بالإضافة إلى تقنية الطباعة بالشاشة الحريرية، وقد انجز هذه اللوحة في السنة التالية لاغتيال رئيس الولايات المتحدة الأمريكية جون كينيدي في الثاني والعشرين نوفمبر سنة 1963 م، حيث كان كينيدي رمزا للتغيير، فأظهر صورته مرتين في النصف العلوي اللوحة، محاطة بعدد من الصور التي توضح أمثلة للتقدم الأمريكي في النصف الثاني من القرن العشرين، مثل رائد الفضاء، رافعة ميكانيكية، بالإضافة إلى النسر الأمريكي، أما النصف السفلي من اللوحة فيحتوي على صورة متكررة لـ 'فينوس' في حمامها أمام مرآة وهي من أعمال "بيتر بول روبنس" (Peter Paul Rubens) أنجزها عام 1650، فهذه اللوحة تمثل بالنسبة إلى "روشنبرج" مرآة تعكس العالم من حوله، يمكن قراءتها سياسيا واجتماعيا، فهي تمثل المناخ المعاصر من خلال استخدام صور بسيطة لما يحدث في العالم[1].

[1] اسامة الفقى ، مرجع سابق، ص 304

الشكل 5: روبرت راوشنبرغ، "سكايواي"، 1964.

إن التيارات المعاصرة غيرت مفهومها اتجاه الأعمال الفنية السابقة وهذا ما نشهده في الستينات، حينما قدم 'روشنبرج' في سلسلة من اللوحات مستعملا نسخ من صور لوحتي كل من (فينوس وكوبيد) للفنان الإسباني ديغو فيلاسكز (Diego Velázquez) و (فينوس أمام مرآتها) للفنان الهولندي روبرت بول روبنز، كلوحة "بيريسيمين" (Persimmon) التي أنجزها عام 1964.

بطريقة مختلفة عن إعادة إنتاج الأعمال سابقا إذ قام 'روشنبرج' باستنساخ صور من هذه اللوحات عبر تقنية الشاشة الحريرية، وتثبيتها على سطح أرضية مع إضافة خليط من الصور شملت العديد من الأشياء اليومية العادية والمبتذلة، وضخ لطخات من الألوان فوقها.

الشكل 6: روبرت راوشنبرغ، بيريسيمين، 1964.

والفلسفة الجمالية التي اهتدى بموجبها روشنبيرغ إثر هذا تعود أساسا إلى الأفكار الأساسية للموسيقي "جون كيج" (John Cage) * الذي رغب في تشتيت ذهن المشاهد، ومن خلال تركيز "كيج" في فلسفته على أن الشيء العادي والمبتذل له قدرة جمالية، وقد دعا الفنانين إلى كسر الحدود بين الفن والحياة، وتلك الدعوة أدت إلى انبعاث طرق جديدة للتقليل من حالة المفارقة، وذلك بجعل الفن ينصب إلى الحدث يومي[1].

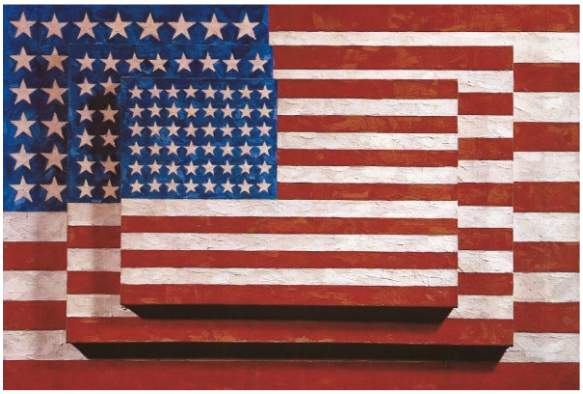
- جاسبر جونز Jasper John :

يعتبر جاسبر مصوراً ونحاتاً، بعد إن " درس في جامعة "كارولينا الجنوبية" الأمريكية لبعض الوقت ذهب إلى نيويورك سنة 1952، و في سنة 1958 أقام هذا الفنان أول معرض شخصي له عند "كاستللي" (Castelli) ، وحوالي سنة 1960 أجرى جون تغييراً جذرياً في أسلوبه وطريقته، كما مارس النقش على البرونز، وقد تعمق في هذا العمل وطوره حتى أصبح يعتبر حفاراً من الدرجة الأولى؛ وفي سنة 1977 أقام له متحف نيويورك عرضاً خاصاً لأعماله، وفي سنة 1987 أقام له متحف M. N. A. M عرضاً خاصاً أيضاً ومن أهم أعماله

* جون كيج John Cage: ملحن أمريكي وصاحب نظريات موسيقية وكاتب وفنان يدعو لاستخدام غير التقليدي للالات الموسيقية
المصدر: ناجي موسى باسيليوس، البعد التاريخي لجماليلت الفن التشكيلي، الدار للنشر والتوزيع، 2018، ص 234
[1] بتصرف، منذر فاضل الدليمي، مرجع سابق، ص223

في الرسم سنة 1985 : "أعلام" (Drapeaux)، "كلمات" (Mots) و"أشياء" (Objets)، ولأول مرة أدخل الخيال الإنساني في لوحاته بخاصة لوحة "الفصول" (Les Saison)s" سنة 1986.[1]

أنشأ الفنان أعماله الفنية على نفس الفكر الفني للفنان "روشنبيرغ"، على الرغم من أنه تميز عن هذا الأخير بنظام أكبر في التكوين، وقد عرف باستعماله صور وعادية، حيث توجه الفنان لصنع أشياء ذات مرجعيات فكرية وخلفية نابعة من الثقافة الشعبية الهامشية الاستهلاكية للمجتمع في توجه يغلب عليه التمرد و التهكم أيضا، عن طريق العمل على مختلف السطوح وفق آلية العديد من التقنيات والوسائل، مثل أن ياخذ جمجمة، ويغطيها بصبغ ويحكمها على سطح لوحة الرسم، أو أن يسعين بمجموعة أرقام، خريطة الولايات المتحدة العلم الأمريكي وغيرها، يقول "جونز" في هذا الصدد: " لقد حلمت ذات ليلة بأني رسمت علم أمريكا، وفي اليوم التالي قمت بذلك"[2]



الشكل 7: جاسبر جونز، الأعلام الثلاثة، 1958.

إنكوستيك على قماش، 76.5 × 116 × 12.7 سم، متحف ويتني للفن الأمريكي، نيويورك.

وهو الذي يشير إلاى أنه كان الغرض من هذه الأعمال في معظمها هو أن ينزع عنها الغائية، فهو يستعمل عناصر تحمل وتتمتع بهويتها الأصلية واستقلالها الذاتي ليدمجه في إيطار، ليضع بذلك العمل الفني موضع يجعله ينبد أي تفسير يخص إستخدامات المواد التي

[1] ليلي مليحة فياض، موسوعة أعلام الرسم حياتهم وآثارهم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992، ص 140-141

[2] إدوارد لوسي سميث، مرجع سابق، ص14

يجب أن توظف ضمن حدود العمل الفني ،أو اي تعريف لما يليق تضمينه في حدود المجال الفني ، فقد حاول الفنان إستخدام المتداول والمألوف بطريقة تلقائية من غير المتوقع قصد إثارة إنتباه المتلقي وشده للدهشة، لذا استهدف أشياء سطحية، كما جاء في عمله الذي فيه حس بالنحت "علبتإن للبيرة" عام 1960 .

الشكل 8: جاسبر جونز، علبتإن للبيرة، 1960.

زيت على برونز، 14 × 20.3 × 12.1 سم، مجموعة الفنية العامة (متحف للفنون)، بازل .

- روي ليختنشتاين Roy Lichtenstein

بدأ الفنان إنجاز رسومه حوالي عام 1951، بإعادة ترجمة أعمال تعود لبعض فناني الغرب و التي تخص رسوم حياة الغرب الأمريكي من رعاة البقر، الهنود ...إلخ ، كأعمال فريديريك **رومنجتن** Frederic Remington، ، و مع مطلع 1957 تحول عمله إلى تجريد تعبيري التي كانت تسود إمريكا في تلك الفترة، ولكن "في 1960، بدأ اهتمام الفنان بصفة أكبر بمنهجية الصناعة أو الطباعة الميكانيكية، عن طريق تصوير مشاهد الرسوم المتحركة من الأفلام والمسلسلات، المستوحاة من المجموعات القصصية المصورة للأطفال وأفلام كتلك التي تخص إنتاج شركة والت ديزني (Disney Walt)، عبر إعطاء هذه التصاوير حجوما أكبر، لتبر بجلاء "عن طريق خصائص التقنية الطباعية الدقيقة، وتغدو التكوينات اللونية والخطوط أقرب للتجريد، وهو بهذا لا يقصد السرد القصصي لسيناريو أحداث القصص

المصورة، إنما يبتغي الصفة التعبيرية لها، لأنها تحولت تدريجيا لتصبح وسيلة تسلية للكبار، وأيقونة جمالية تمثل الثقافة الشعبية المعاصرة للمجتمع الأمريكي"[1].

ولما سئل عن سبب استخدام العناصر التي ليست جمالية من الدرجة الأولى، كان يقول "إنه تقبلها لأنها موجودة أمامه في العالم؛ فهذه العلامات، وشريط رسم الفكاهة، باعتبارها موضوعات مثيرة، وهناك أشياء أخرى جد مثيرة، تنضح بالحيوية، لها قوتها وحضور في الفن التجاري، [2]

ولوحات الفنان مثل تلك التي أطلق عليها "تحفة فنية" أو عمله الآخر المسمى "ربما" الذي أنشأهما عام 1962، تبين أن إجراءه الفني يتمثل في عزل الصورة الواحدة عن أصلها ومكانتها وتكبير وتبسيط تمثيل الأشياء المصورة، أي تجريدها عن باقي المنظومة التي تتشكل داخلها سواء ضمن قصة مصورة أو فيلم كرتوني، في إطار جديد وإعطائها قياسات وحجوم أكبر من صورتها الأصلية، لدرجة أن تقترب تكويناتها اللونية الصاخبة في شكلها "البقعي" (التنقيطية) وتفاصيل خطوطها التي يخطها باللون الأسود إلى التجريد، وذلك بفضل خصائص تقنية الطباعة الميكانيكية.

الشكل 9: روي ليختنشتاين، تحفة فنية، 1962. الشكل 10: روي ليختنشتاين، ربما، 1962.

[1] بلاسم محمد ،عدي فاضل، مرجع سابق، ص98
[2] محمود البسيوني، مرجع سابق، ص303

فالفنان هنا يعمد إلى تهيئة مادته الموجهة للأطفال وتحويلها إلى طبقة الكبار وجعلها وسيلة مسلية لهذه الشريحة، فبالرغم من أنه نهج مبدأ قائم على مسلسلات كوميدية والمسلسلات الهزلية، إلا أنه بإجرائه الفني، يقلل من فورية المرور عليها بدون أن تلفت الانتباه، كونه لا يبتغي إبقائها في صفتها التعبيرية القصصية إنما أخرجها من مضمونها وسياقها، ليحول هذا الحدث الصغير التي تمثله بعزله وتكبيره في عمل فني، الناتج عن دراية في توافق التركيب والأداء لعناصر التكوين، ليكون مثابة أيقونة معاصرة تمثل الثقافة الجماهرية والشعبية للمجتمع المعاصر وما هو فني وجمالي.

- إندي وارهول Andy Warhol:

منذ البداية، حيث إنه درس في معهد كارنيجي للتكنولوجيا، من 1945 -1949 ثم انتقل إلى نيويورك ليواصل عمله كفنان تجاري ونشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلان (الازياء، الكتالوجات وبطاقات المعايدة...)، الذي اشتغل به بداية من عام 1945، لتدفع هذه المدة التي قضاها في هذا المجال نحو أسلوب يستعمل ويعتمد فيه على وسائل صناعية ميكانيكية وهو الذي اشتهر بشعاره "أريد أن أكون آلة"[1].

فتميزت أعماله الفنية منذ عام 1962 بأسلوب ذي طابع حيادي، لا يحمل أي تأثر أو عاطفة نظرا لإنه اعتمد على الطباعة التي يستخدم فيها تقنية "الشاشة الحريرية" الميكانيكية، بالاعتماد على تكرار الصور مرات عديدة مع إضافة بعض التعديلات الطفيفة، وخاصة فيما يتعلق بالتكوين أو تكبير الفوتوغراف وإضافة لون صناعي قاسي، فقد عرف بشغفه بالألوان الصارخة والفسفورية المشعة، التي تعود على استخدامها في الإعلانات التجارية.

[1] بدر الدين مصطفى ، مرجع سابق، ص226

الشكل 11: اندي وارهول، مارلين الدبتك، 1962.

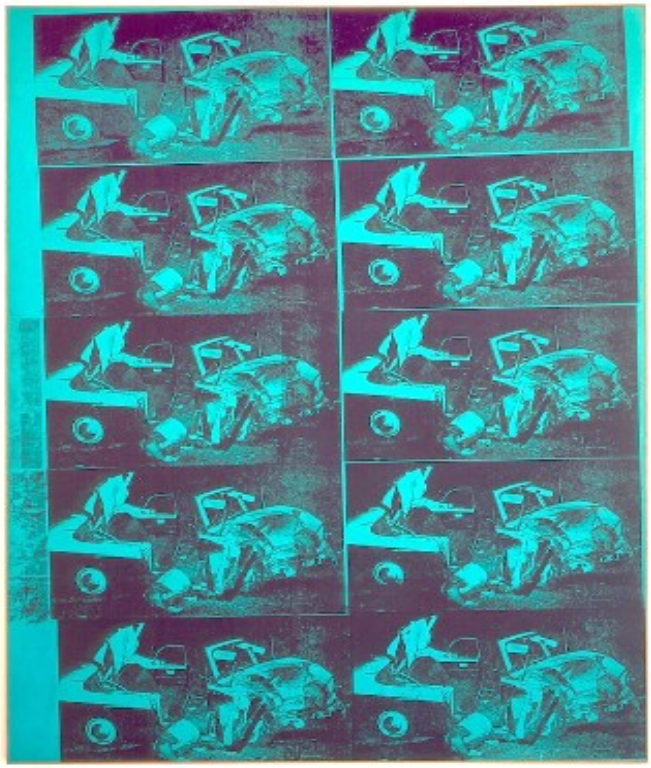
كان 'وارهول' يبني نتاجه الفني عبر اختيار موضوعات من الصور الشائعة، أو بالمعنى الأصحّ من مظاهر الحياة اليومية المعاصرة مما اعتاد عليه الإنسان في المجتمعات الصناعية، إذ استمد أحيانا صور منشورة في الصحف والمجلات والإعلانات ومن الأشياء المتداولة والمستهلكة مثل (قنينة كوكاكولا، معلبات الحساء، علب البريلو "ماركة صابون أمريكية الصنع"، علب الشوربة، أوراق الدولار)، وزاد اهتمامه بهذه الوسائل و أراد الزج بالإشهاريات الدعائية في وعي الجمهور كونها تنطبق عند تكراراها في ذهن المتلقي وتشد انتباهه، وبهذا يطرح الفنان مشكلات تتعلق بالحياة العصرية.

كما ركز على الموضة والشخصيات البارزة الشهيرة والنجوم السينمائية أمثال (الفيس بريسلي، إليزابيث تايلور، جاكلين كيندي، الموناليزا)، فقد تزعم فن الصور الشخصية وأصبح مروج لأصحابها بعد رحيلهم، وسنشهد في عمل له حول "مارلين مونرو"، ففيها نزع ابتذالي، إضافة إلى الألوان المنفذة بطريقة وضع مساحيق التجميل، دون أدنى محاولة لتحسين حجم الرأس، كما يوجد خطان من اللون يمران عبر الفم، وكأنهما أحمر شفاه، وكذلك تذكرنا هذه

الألوان بالاستخدام المتحرر للون عند الهنود الأمريكيين الأسلاف؛ إن مثل هذه الصور تستند إلى مدى الألفة بين المشاهد و وجه الشخصية الشعبية المصورة "[1].

وباتباعه هذا الأسلوب، واستخدامه وسائل ميكانيكية في طبع الصور المتتالية، إنما أراد أن ينقل إلى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية، التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها، وهو إذ يختار موضوعاته من مظاهر الحياة المعاصرة، فإنه لا ينطلق من نظام قيم محدد، ولا يريد أن يعلن موقفا محددا من نمط الحياة الذي يراقبه، بل يكتفي بتسجيل "طريقة الحياة" الأمريكية بما تنطوي عليه من مساواة بين المهم والمبتذل، بين الغث والثمين[2].

كما تناول وارهول موضوعات تمثل جانبا آخر من حياة المجتمع الأمريكي وهي تلك التي تعنى بالأحداث المأساوية في الحياة (حوادث السير، الكرسي الكهربائي للإعدام، الانتحار، الاضطرابات العنصرية وغيرها، جاءت مجموعة من أعمال منفذة بتقنية الشاشة الحريرية قد أطلق عليها تحت اسم "كوارث" (Disasters).



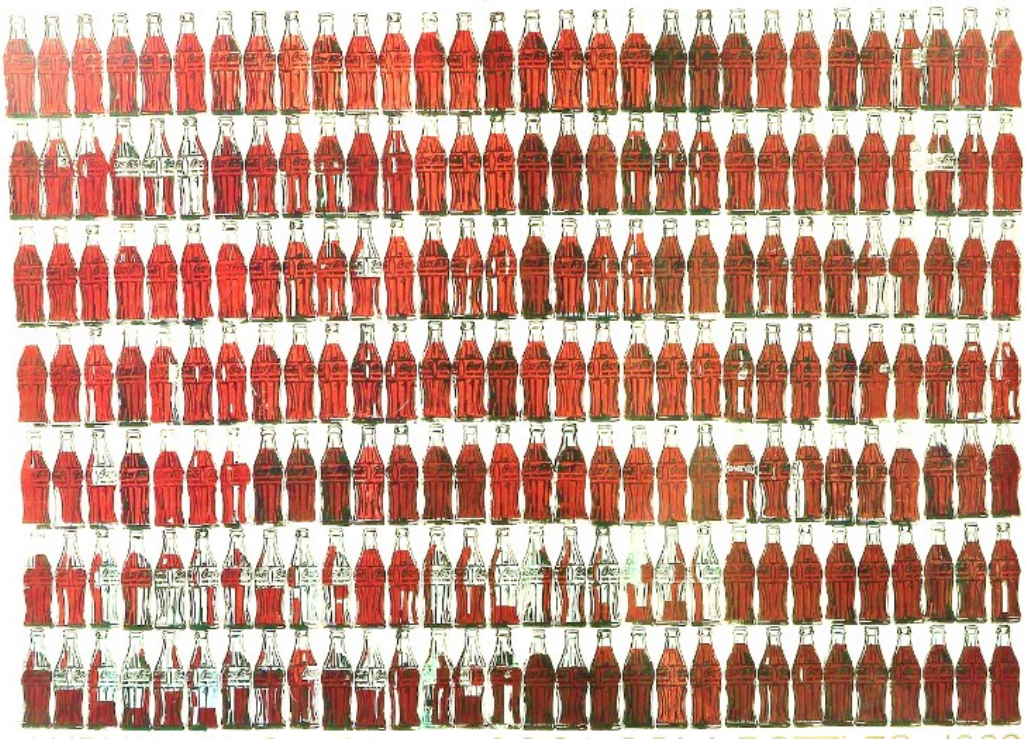
الشكل 12: أندى وارهول، كارثة خضراء #2، 1963.

في إجراءه الفني المتعلق بهذه الأعمال هو يخفف من الصدمة التي تحدثها الصورة المتكررة أيضا مرات عديدة، وما تثيره من قلق وإزعاج في نظر المشاهد، عن طريق تمويه أجزاء منها بواسطة حبر المطبعة الملون المضاف إليها، كالبرتقالي، البنفسجي، والوردي... غير إن الرؤية المتكررة للمشهد المخيف نفسه تفقده أثره ووقعه

[1] محسن محمد عطية، آفاق جديدة للفن ، مرجع سابق، ص 52
[2] محمود أمهز، مرجع سابق، ص435

على المشاهد، وتجعل من العمل الفني ما يشبه "الاعتراف بالجرح العميق والكي المتعمد له"[1] في نفس الوقت، حسب الوصف الذي عبر عنه ادوارد لوسي سميث.

ما نلاحظه عند اندي وارهول أنه استلهم فكرته من الأشياء التي ليس لها وجود، كموضوع وكقيمة جمالية ظاهريا فحولها إلى عمل فني من دون أي تغيير أو إن يخل ببنيتها واقتصر على تلوينها وتكرارها بالشاشة الحرارية، وبطريقة لافتة، لانتباه المشاهد ولا تدعه يتخذ موقف تجاهلها واللامبالاة إزاء الشعور بوجودها، وذلك لتثبت الحياة الصناعية المعايشة للفرد، حيث أنه أصبح كل شيء هام وعديم الأهمية في الآن عينه، واستوى بهذا العصر الصناعي الهام والغير مهم، حيث غزت الميديا والاستهلاك قيمة الأشياء وخلخلتها كما استوى الفن واللافن، القبح والجمال، المركز والهامش.



الشكل 13: إندي وارهول، قارورات كوكا كولا، 1962 .

[1] محمود أمهز، المرجع نفسه، ص437

الفصل الثالث

الفن الجماهيري الجزائري (البوب آرت)

شهدت الساحة الفنية منذ مطلع القرن الحادي والعشرين كما وسبق التطرق إليه حركية فنية يمكن أن تتصف بأنها أصبحت بعيدة كل البعد عن الركود، خاصة مع التطور العالمي للفنون وتبادل الثقافات عبر الزمن، وظهور العديد من الفنانين الذي يشتغلون على الوسائط المعاصرة، فقد لوحظ القيام بإهمال الوسيلة التقليدية إلى حد كبير من قبل الأجيال الجديدة لصالح التعبيرات المعاصرة، فاتحين الحدود بين الوسائط المختلفة، وساعين في الكثير من نحو التعبير عن مواضيع معاصرة والتعامل مع رموز الثقافة الشعبية المحلية أو العالمية. باستخدام الرموز والأيقونات من الثقافة الشعبية والإعلانات والإعلام لإنتاج أعمال فنية تعبر عن الحياة اليومية والمستهلكة، مما خلق تجارب فنية متنوعة ومثيرة للاهتمام.

1.الفن الجماهيري الجزائري

1. 1 الفن الجماهيري الجزائري، السمات والملامح:

إن الجزائر تشهد مؤخرا ظهور جيل جديد من الرسامين الشباب الجزائريين، الذين تمكنوا بفضل التغيرات والتحولات الجمالية المعاصرة والتقنيات الجديدة من التعريف بأنفسهم في المشهد الفني، والاشتغال بتعابير مرتبطة بفن البوب العالمي، حيث ظهرت بداية من عام 2010 العديد من الأسماء، من خلال تدخلاتهم على الشبكات الاجتماعية والفضاء العام.

يتأثر هؤلاء الفنانون بشكل كبير بالأشياء المتداولة في الشارع، أي من الشائع والسائد الذي يحظى بالجماهيرية، في مقاربة غالبا ما تنبع من فن تحويل الصور الشائعة إلى أعمال إبداعية، بنظرة نقدية تجاه المواضيع التي يختارونها. تعكس أعمالهم علاقة وثيقة مع الزمن الحالي والمجتمع المعاصر، حيث يسعون غالبًا للتنديد بأوجه القصور والتشوهات في مجتمعهم وفي المجتمع الاستهلاكي العالمي.

فهم يستعيرون مادتهم البصرية من إشارات الثقافة الجماهيرية السائدة، ومن مراجع الثّقافة الشّعبية المستمدة من ذخيرة ماضي الجزائر والعناصر الأيقونية كصُور أحداث شهيرة،

صور استشراقية، الأفلام والموسيقى، سلع استهلاكية وأشياء شعبية، إعلانات أو مُلصقات السّلع القديمة، شعارات وأمثال شعبية، شخصيات جزائرية شهيرة من التاريخ القريب، وفي الوقت نفسه نجد أيضاً وجوه شهداء الثّورة التحريرية ومن راحوا ضحية العشرية السّوداء، وشخصيات معاصرة تصنع الحدث بالحاضر، وكذلك عناصر زخرفية بربرية وإسلامية، وكل ما يمكن أن يتمثل فيه الهوية الجزائرية.

هذا بالإضافة إلى أنهم يستلهمون أيضا العديد من الإشارات والتذكارات المقتبسة والمستمدة من الثقافة الأمريكية والعالمية الجماهيرية، مثل شخصيات ومشاهير عالمية كصورة "مارلين مونرو"، شخصيات خيالية من أفلام والرسوم المتحركة العالمية أو القصص المصورة الغربية الشهيرة، ومنتجات استهلاكية عالمية وغيرها من المتداول والشعبي.

باستعمال هذه الأيقونات والرموز الشّعبية التي يعمل عليها هؤلاء الفنانين، التي يلحظ أنها أيقونات تهمّ جيلهم بالأساس، المولود بين منتصف الثمانينيات ومنتصف التسعينيات ينتجون أعمال فنية مبهرة. حيث يأخذون منها تفاصيلاً يعزلونها ويعيدون تقديمها من جديد، أو يعيدون رسمها بطريقتهم، وبما يُناسب الموضوع المطروح في العمل، بطريقة مؤثرة ورائعة ومضحكة في بعض الأحيان، الجانب الفكاهي والساخر هو أيضًا نقطة مشتركة للفنانين، باستخدام الألوان الزاهية القوية، وأيضًا الكولاج أو المواد الجاهزة وحتى فن الخط[1].

وبهذه الطريقة، يصنع هؤلاء الفنانون أعمالًا تشكيلية بصرية متنوعة مستوحاة من إبداعات "الفن الجماهيري" البريطاني والأمريكي في الخمسينيات من القرن الماضي، لكن بملامح المجتمع الجزائري وتقاليده، فهي الحاضرة والمهيمنة للغاية على النتاجات الفنية قبل كل، وبهذا "أمكن للجزائر إن تعتمد على تراثها الثقافي، دون أن تتجمد في تكرار الماضي، وأن تفتح آفاقًا لاستيعاب مختلف التيارات الفنية دون التخلي عن أصالتها، ونتيجة لذلك، نشأ

[1] صلاح باديس، البوب آرت.. من الفايسبوك إلى الشارع، موقع نفحة، نشر يوم 04-06-2015، تاريخ الإطلاع 21-02-21، رابط الموقع: https://shortest.link/3J6Q

في الجزائر "فن جماهيري" محلي، يعيد استثمار الحياة اليومية ويطرح سؤال الفن في المجتمع"[1].

إن المكسب الأكبر لهذه الحركة الفنية الناشئة بالجزائر، إنها تسترجع رموزاً وأيقونات شعبية من الخطابات السياسية والايديولوجية، ومن التاريخ ومن النسيان الذي يصيب الذاكرة، حيث يقوم هؤلاء الفنانون بكسر الحاجز مع الرجل الشعبي، بخروجهم من الفضاء الافتراضي، وهو غالبا ما يكون "الفايسبوك"، إلى الفضاء العام (الشارع وجدران السّاحات العامة)، أي إنهم بعدما وصلوا لفئة معيّنة من المجتمع عبر الفايسبوك يحاولون الوصول إلى بقية الفئة عبر الجدران الخارجية[2].

إن هذا النوع من الفن يقترض من الفن الحياة اليومية والماضي، ويحاول إبداع جمال جديد ينبع من الاضطراب الذي يمزج بين الاستهلاك اليومي والتقليدي الغابر بالإضافة إلى رغبة في التمرد والابتعاد عن النمطية، من خلال تفاعلات جمالية بين العلامات المعاصرة والعلامات والرموز التقليدية، تستدعي بنا التطرق لاهم محطات تمظهرتها.

2.1 الفن الجماهيري الجزائري، النشأة والتطور

إن "الفن الجماهيري" بالجزائر نشأ من مبادرات فنانين منفردين، حيث بدأت تجاربهم الفنية تظهر على وسائل التواصل الاجتماعي والشارع، فلم يكن لديهم إمكانية الوصول إلى مساحات فنية أو المشاركة في المعارض بسبب قلة التعرف على هذه الحركة الفنية الناشئة، قد يكون سبب ذلك هو طبيعة هذه الحركة، ذلك أن فنانيها غير تقليديين بموضوعاتهم ذات النقد الاجتماعي الساخر، فقد يؤدي عرض هذه الأعمال مستفزة أمام الجماهير إلى خلق حساسية وتحفيز ردود فعل مختلفة.

[1] Myriam Kendsi, Protest painters algériens, Bab el Art ou le pop art algérien, Ed. Marsa Virolle M, France, 2021, p26

[2] صلاح باديس، مرجع سابق، رابط الموقع: https://shortest.link/3J6Q

كما إنه السلطات السياسية تتعرض كذلك للنقد في أغلب أعمالهم وهو الذي قد يمنع هؤلاء الفنانين من اقتناص مساحة فنية لعرض أعمالهم في أروقتها وصالات العرض التي تشرف عليها، وهذه الظاهرة ليست جديدة في عالم الفن، لأنه في جميع الأوقات وفي كل مكان تقريبًا، ولم تجد الأعمال الفنانون الذين بدأوا في التعبير عن أنفسهم من المتمردين على الجماليات الرسمية، فسعوا إلى أماكن بديلة للالتقاء وعرض أعمالهم خارج الدوائر المعتادة.

ولذلك نجد إن الفنانين الجزائريين الذين تبنوا هذا الاتجاه الفني، أقاموا معارضهم في مساحات بديلة، لتشمل الافتراضية من خلال مواقع التواصل الاجتماعي والواقعية منها بأروقة خاصة ومستحدثة وبمبادرات تنظيمية مستقلة، أو بالأماكن العامة والمهجورة، التي رغم أنها أقل جاذبية في شكلها لكنها أكثر فعالية؛ فهذه الأحداث الفنية البديلة هي الأكثر إثارة للاهتمام من حيث أنها تهرب من التغطية الإعلامية الرسمية، وتكشف عن إنتاج فني معاصر لا يتناسب حقًا مع إجماع راسخ من الناحية الجمالية.

لعل أهم حدث أساسي في هذا السياق لفنانين الفن الجماهيري والذي سلط الضوء على المشهد الفني الجزائري الشاب المعاصر، كان عام 2013 بمعرض بـ "مساحة آرتيسيمو" (Espace Artissimo) (وهي عبارة عن شقة عرض بالجزائر العاصمة)، امتد من 11 جانفي حتى 21 من الشهر.

جاء عنوان المعرض ليحمل دلالة تنم عن الفلسفة الجمالية لهؤلاء الفنانين الذين اجتمعوا في إطارها حيث عنون بـ (Picturie Générale) و هو العنوان الذي نتج من التلاعب بالكلمات، بعد أن تم الجمع بين (Picturie) أي "صورة" وبمعنى "مادة فنية" و كلمة (Générale) أي "عامة" والمستعارة من "l'Alimentation Générale" التي تشير إلى "محل المواد العامة" (البقالة).

وعبر الدمج بينهما انتج المنظمون عنوان "Picturie Générale" الذي يعني مفهومه بالترجمة العربية "مواد فنية عامة"، وهو استفزاز واضح تجاه عالم الفن النخبوي وطريقة للسخرية من فعل المعرض الفني الجماعي.

حاول القائمون من الفنانين على معرض إيجاد ترجمة مضحكة وصادقة إلى حدٍ ما مع واقعنا لعنوان معرضهم، باعتبار أن الفكاهة تُعَدُّ كأداة يمكن أن تعبر عن مضامين أخرى غير الظاهر عليها، خاصة في عالم معروف بجديته والنخبوية مثل الفن، فقد "تم تخيل المعرض على أنه متجر صغير حيث يتجول الجمهور بلا مبالاة ويصادف "منتجات" مختلفة وأشياء بسيطة للغاية في متناول الجميع"[1]، فهذا النمط من المعرض موجه للوصول إلى الجمهور المختلفة والانفتاح على العامة.

جمع المعرض 13 فنانا شابًا عرفوا بعضهم البعض غالبا منذ الدراسة بمدارس الفنون الجميلة، فقدموا لوحات بأساليب فنية مختلفة مشبعة بالمعاصرة، احتوت بعضها على تركيبات قائمة على الفلسفة الفنية "للفن لجماهيري" من طرف بعض من الفنانين المشاركين، كأعمال الفنان "مراد كريناح" KRINAH Mourad، "وليد بوشوشي" BOUCHOUCHI Walid .

فحتى في حالة عدم وجود موضوع وأسلوب عام للمعرض، نلحظ إنه هناك اهتمامات مفاهيمية موحدة حيث يظهر خيط مشترك من ناحية الاهتمام بالأخبار والأحداث الوطنية والدولية (حركات الاحتجاج، والتغيرات الاجتماعية والثقافية، والصراعات،) وما إلى ذلك.

فقد تناولوا موضوعات متنوعة كتدني الأجور، الفساد، الإسكان، الربيع العربي، التلاعب الإعلامي، أزمة الهوية، والبؤس الاجتماعي وانعكاساته وغيرها، فهذه الأعمال المعروضة هدفت إلى أن تكون قريبة من الاهتمامات اليومية للجزائري العادي، ومن ناحية أخرى، جربوا تقنيات مرتبط بوسائط الإبداع الفني الجديدة مثل فن الفيديو والفن الرقمي والمواد الجاهزة.

يقول أمين المعرض "مراد كريناح" خريج الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة وأحد المشاركين في المعرض: " أعتقد أن الإعلام هو 'الكتاب المقدس' اليوم، الفن عبر تاريخه استمد إلهامه من القصص الميثالوجية أو التاريخية أو التوراتية، غير أن الفن المعاصر تزامن

[1] Mourad Krinah, «Picturie générale »: «Petite superette de quartier de l'art » Revue de la presse de l'exposition Picturie Générale, Espace Artissimo, Alger, 2013, p 15

مع ظهور وسائل الإعلام (خاصة التليفزيون)، مما جعل العامة تحظى باهتمام برموزه (الممثلين، الموسيقيين، السياسيين، إلخ)، وهو اهتمام له طابع يشبه سلطة الدين تقريبًا... وهو الذي جعل الفنانون يستغلون ظاهرة الجماهيرية على الفور ككل من الفنانين (وارهول وليشتنشتاين) ... واليوم هناك العديد من الظواهر المتداولة جماهيريًا لإحداث معينة، تدفع الفنانين لاستغلال شعبيتها للتنديد بالوضع الذي نعيشه، ومن ناحية أخرى، تحويل هذه الرسائل وإعطائها معنى مختلفًا مثل السخرية والتفاعل وغيرها". [1]

كان هذا المعرض حدث هام في نشأة هذه الحركة، كما أنه نجح على مستوى الجماهيري والإعلامي، وقد كان هذا النجاح دافعًا لإقامة وإطلاق الطبعة الثانية من المعرض بعنوان "مواد فنية عامة 2" (Picturie générale II) في الفترة من 15 مارس إلى 12 أبريل 2014. جاءت هذه الطبعة بنفس التسمية ولكن مع تغييرات واضحة، حيث شملت عددًا أكبر من الفنانين واحتلت مساحة أكبر في مبنى يعرف باسم "الحوض" (La Baignoire) بالجزائر العاصمة. على الرغم من أن المبنى لم يكن مخصصًا للعرض بالأساس، إلا أن ملاكه استضافوا المعرض بسبب اهتمامهم بالفن.

ثم عاد المعرض في الفترة من 23 أبريل إلى 21 مايو 2016 المعرض في طبعته الثالثة بعنوان «مواد فنية عامة 3» (Picturie générale III) في "مارشيه فولتا" "Marché Volta"، وهو سوق مهجور ومهمل في الجزائر العاصمة، ليحولوه إلى مساحة عرض، ويشهد مشاركة 23 فنانا شابا جزائريا، بعض منهم ينتمون إلى " الفن الجماهيري" في التعبير، بالإضافة إلى فنانين يعتمدون على أساليب أخرى، تشكل المشهد الفني المعاصر للجزائر.

[1] O. HIND , MOURAD KRINAH CO-CONCEPTEUR. DE L'EXPO PICTURIE GÉNÉRALE À L'EXPRESSION. « Les médias sont la Bible d'aujourd'hui », Revue de la presse de l'exposition Picturie Générale, Espace Artissimo, Alger, 2013, p 11

الشكل 14: بوسترات طبعات معارض ""مواد فنية عامة " (Picturie générale) الثلاث.

إن طابع الحرية والاستقلالية لهؤلاء المجموعة من الفنانين، يجعلهم غير ملتزمين بتقييدات المكان أو التوقيت لإقامة نسخ معارضهم، حيث أنهم يستثمرون جميع جوانب واقعهم ويحولون المساحات العامة والخاصة عن وظيفتها التقليدية، ليستمروا في التعبير عن أفكارهم الابتكارية والتجريبية، فإن معظم الأعمال تستعير من التقنيات الجديدة أدوات الإبداع الجمالي لتطرح مشاكل وأسئلة حقيقية حول وجود الفرد والعالم الذي يحيط به، في عملية التفكير حيث يتجاوز الفن المقاربة الجمالية البسيطة، من خلال نهج تخريبي ساخر للتنديد بالضيق الذي يعاني منه جيل بأكمله.

نشهد بالمعرض بطبعته الثالثة «مواد فنية عامة 3»، عمل "وليد بوشوشي " الذي ارتبطت نتاجاته بحركة الفن الجماهيري، بعرض عمل وفق أسلوب الأعمال المركبة (الإنشاءات أو التنصيبية) "Installation" في الفن مثير للاهتمام، حيث نشهد حقيبة ضخمة الحجم معنونا إياه بـ " Trabendo " أو "ترابيندو".

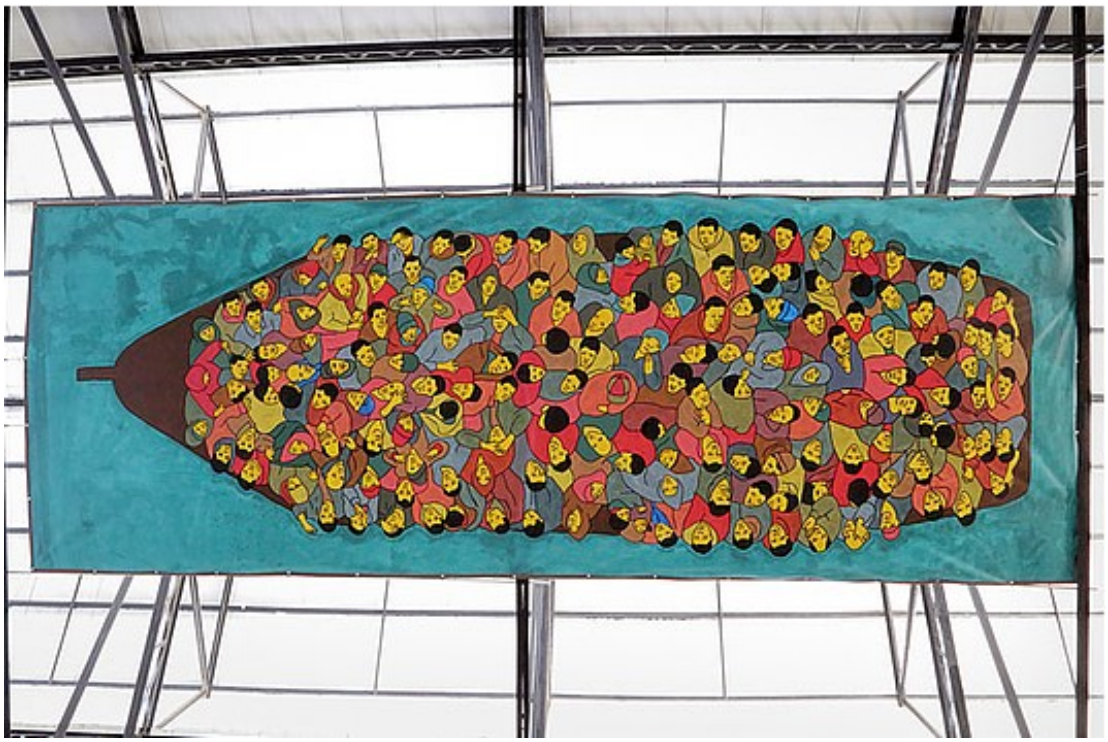
كذلك نرى فيه أحد فنان "مراد كريناح"، يعرض وفق تقنية "سيريغرافيا" عمل "الشرق الأوسط – تذكار موري) (Middle East–Memento Mori)، قام بإلصاقه على أحد جدران المعرض، وهو الفنان الذي عرف بموضوعات تحكم الميديا بالجماهير من خلال مجموعة صور وكليشيهات ويعيد تدويرها.

الشكل 15: وليد بوشوشي، ترابيندو، تنصيبية 2016

الشكل16: مراد كريناح " الشرق الأوسط – تذكار موري"، ورق على جدار ، 2016

وننتقل أيضا فيه لنجد أحد الأعمال المميزة بعنوان "لاجئ" للفنان "ياسر عامر" Yasser ameur، الذي يسمّي نفسه عبر رسوماته «الرجل الأصفر» L'HOMME JAUNE ، وقد جاء عمله بقياس (8×3 متر)، مُعلّق في السقف ، حيث نُطالعها برفع الرأس، وجسد بعمله هذا قارب مهاجرين سريين، أين نرى عشرات الرؤوس الصفراء المجهولة، في رحلة خطرة وسريّة، وهي الظاهرة التي عرفتها الجزائر منذ نهاية التسعينيات وعرفها العالم في أبشع صورها منذ سنوات قليلة[1].

[1] صلاح باديس، مرجع سابق، الرابط: https://shortest.link/2TrD



الشكل17: الرجل الأصفر، لاجئ، اكريليك على قماش، 2016

وفي سياق ظهور فناني "الفن الجماهيري" بالمعارض المحلية، ستشهد عروضهم تحولًا إلى نطاق عالمي فيما بعد، حيث بدأ فناني هذه الحركة في الظهور بالأحداث الفنية الدولية، وسنشهد لأول مرة تجمع لفناني "فن البوب " أو "الفن الجماهيري" الجزائري تحت سقف عرض واحد، برواق الفن" P21 Gallery" بلندن من 22 سبتمبر إلى 4 نوفمبر 2017 سنة، ضمن تظاهرة " بوب آرت من شمال إفريقيا" (Pop africa North From Art)

حيث شارك في هذه التظاهرة مجموعة من الفنانين الشباب هم "وليد بوشوشي" BOUCHOUCHI Walid، "هشام قاوة" Hicham Gaoua الملقب بـ (الموسطاش El Moustach)، "سفيان سي ميرابط" Sofiane Si Merabet، كذلك "آمال بن عودية" Amel Benaoudia و"مريم ميغ" Meryem Meg، إلى جانب تسعة فنانين آخرين من نفس التوجه الفني يمثلون تونس وليبيا والمغرب ومصر[1].

[1] تشكيليون جزائريون يعرضون اعمالهم بلندن، الشروق أونلاين ، نشر يوم 06/09/2017 ، تاريخ الإطلاع يوم 11/06/2021
رابط الموقع: https://shortest.link/2TrD

الشكل18: بوستر الطبعة الأولى من معرض " بوب آرت من شمال إفريقيا" 2017، بلندن

المعرض بحسب الجزائري "موفق دويّب" Toufik Douib القيّم عليه، هو "محاولة لتقديم منظور بديل وجديد للثقافة البصرية التي ينتجها الفنانون من شمال أفريقيا" [1].

فبأسلوب إحدى الحركات الأكثر تأثيرًا في القرن العشرين، المستوحاة من حركة الفن (الفن الجماهيري) ومن خلال استعمال الفنانين مجموعة واسعة من الوسائط، لما في ذلك مونتاج الصور، والكولاج، واللوحات، وجداريات والفيديو، والأعمال التركيبة، والتلاعب بها بلمسة حديثة ومعالجة رقمية.

عرضت أعمال تتأرجح بين استخدام الثقافة الجماهيرية السائدة والشعبية (التقليدية)، وفق جرعات كبيرة من الفن والفكاهة والسخرية، تتناول مواضع أساسية تخص القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية في شمال إفريقيا.

[1] "بوب آرت" أفريقي: تنازع الهويات وتوافقها، العربي الجديد، نشر يوم 22/09/2017 ، تاريخ الإطلاع يوم 21/06/2021
رابط الموقع: https://shortest.link/3zHK

تذهب بعض الأعمال إلى إبراز العلاقة والصدام الذي يحث بين التراث والحداثة على ضوء التطور التكنولوجي، بتصوير أشكال من الواقع، بعد ان تحول الفنان عبر هذه الحركة إلى فاعل معلق وناقد عبر نقله لثقافة الجماهيرية السائدة، أثناء سعيه لاستكشاف حالة الإنسان وهويته المحلية في سياق عالم استهلاكي معولم، شاملا التفاعل الحاسم بين المنتجات المصدرة من الغرب وكيفية استهلاكها في شمال أفريقيا، وخاصة في استخدام الرموز الدولية التي تحمل قيمة ومعنى جديدًا عندما تتجلى في بيئة مختلفة.

كما أخذت الأعمال الجمهور ليستكشف الوعي الجمعي للمنطقة، "بشكل موضوعي وبعيد عن التصور الغربي أو المتحيز، والذي يقدمها كمنطقة نزاعات ومحرمات وممنوعات كما يروج لها باستمرار، باعتبار أنه ليس هناك إلا هذا الوجه، وثمة إشارات مستمرة أيضاً في المعرض إلى أننا اليوم نعيش عالماً تسوده العولمة، ويغص برموز وأيقونات من ثقافة البوب، بعضها مشترك بين ثقافة وأخرى، كما لو أنها محاولة للتعبير عن هوية واحدة وفي الوقت نفسه فهم هوية شمال أفريقيا والمشتركات الثقافية بينها"[1].

واهتم هذا المشروع أيضًا بتقديم هوية شمال أفريقيا لجمهور سكان لندن والغربيين على نطاق أوسع، فبحكم طبيعته اللاذعة والمضحكة يسهل الوصول إليه، ليكشف عن عالم خفي وساخر خاص بسكان المنطقة واصفاً ما يشغلهم، خاصة وإن الأعمال المختارة تستمد أساسًا من خلفية مشتركة من التقاليد والرمزية الخاصة بشمال إفريقيا، فنجد على سبيل المثال "الطربوش" أو "يد فاطمة" المرتبطة بالإشارة إلى المعتقدات والعادات والتاريخ المشترك والمتنوع، لتبرز هذا الحنين الموجود بالفعل في نفسية شمال إفريقيا الجماعية.

المميز في هذا الفن في شمال إفريقيا هو قدرته على التوأمة بين أكثر من ثقافة وهوية، لوجود مكونات لها تاريخ مشترك، تسمح على استخراج ودمجها في سمات موحدة، في وقت تتعدد فيه التحديات الجيوسياسية في المنطقة وخارجها. مما يعيد التأكيد على الشعور بالانتماء

[1] "فن البوب من شمال أفريقيا" مرجع سابق رابط الموقع: https://shortest.link/3EsR

إلى الجذور المشتركة أبعد من الجغرافيا والانفتاح على حركة عالمية بتقديم تمثيلات لثقافة هذه المنطقة وعنها.

ومن الأعمال المميزة بالمعرض عمل "سفيان سي مرابط" (Sofiane si Merabet) *[1] ، يلقب نفسه باسم (The Confused Arab) أو "العربي الحائر" الذي طور مشروع يتميز بجماليات الثقافة الشعبية والجماهيرية المعاصرة، وهو يتساءل طوال تجربته عن كيفية استخدام الشعور بالحنين من أجل خلق مستقبل جديد في منطقة شمال إفريقيا والشرق الأوسط، حيث سمى هذا المفهوم بـ "مستقبل الحنين"، تجلى في عرض تركيبي له باسم " The Hammam of Tomorrow" أو "حمام الغد".

تم تخصيص غرفة صغيرة له من أجل عمل تركيبي يقدم فيه استحضارا للحمامات التقليدية التي تعود إلى حقب سابقة، من خلال توظيفه أشياء مرتبطة بتقاليد الاستحمام في شمال إفريقيا، فقد كانت لحمامات مكانة مركزية في المدن العربية، كونها أماكن حميمة وعامة على حدٍ سواء، ويجمعه بأشياء تخص الصالون التجميلي المعاصرة، مستحدثا مكان رمزي يربط بين الماضي والمستقبل، بين مشاهد من حنين التاريخ ورؤية الفنان لصالون المستقبل، مما يضطر الزائر إلى التفكير في مسائل الهوية ودور الماضي في التأثير على المستقبل.

الشكل19: العربي الحائر، مستقبل الحنين "حمام الغد"

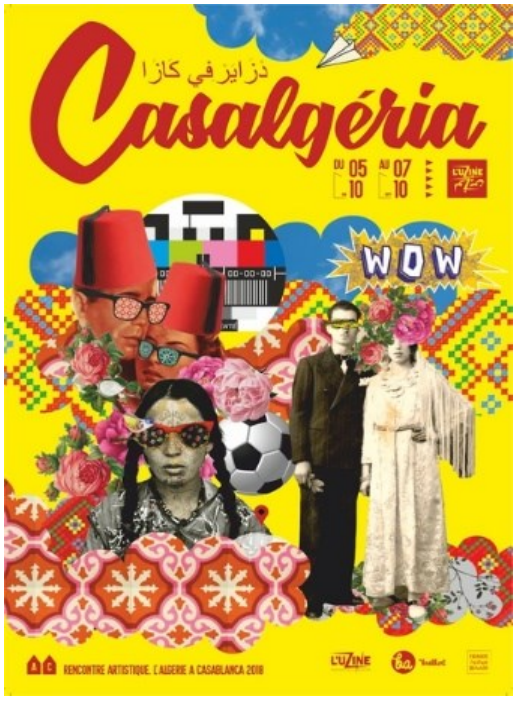
* سفيان سي مرابط Sofiane si Merabet* والمعروف أيضًا باسم The Confused Arab أو "العربي الحائر" هو فنان فرنسي جزائري من مواليد 1981 ، بنانت فرنسا ، يعيش ويعمل في دبي، مولع بالسفر، متعدد اللغات، كان دائمًا منخرطًا في مشاريع تعكس الهويات المتعددة. يستكشف من خلال أعماله الفنية مستقبل الحنين إلى الماضي بالتوازي مع التساؤل المستمر حول مواضيع مثل الذكريات والهويات والشتات.

في سنة 2020 وبعد تنظيم معرض "بوب آرت من شمال أفريقيا في بريطانيا ينتقل إلى إسبانيا، ليقام في "البيت العربي" Casa Árabe بقرطبة، ويشارك فيه تسعة عشر فنانا من الجزائر وتونس والمغرب ومصر وليبيا وموريتانيا والسودان، شهد جرعات قوية من الفكاهة والهجاء والتنوع الموجودة بهذا الفن الناشئ في هذه البلدان عبر العديد من المبدعين الشباب، من خلال رموز من الثقافة الشعبية، على الرغم من البيئات الصعبة أو غير المستقرة التي تتعامل معها هذه الدول في الوقت الحاضر.

الشكل20: بوستر الطبعة الثانية من معرض " بوب آرت من شمال إفريقيا" 2020 بإسبانيا

هذا ونشير أيضا إلى مشاركة دولية أخرى سنة 2018 من 5 إلى 10 أكتوبر بمهرجان "دزاير في كازا" Cas'Algéria في الدار البيضاء بالمغرب، الذي أقيم بالتعاون مع Brokk'Art وهي مساحة عرض واسم العلامة الفنية الخاصة بالفنانة الجزائرية " هانيا زازوا " (Hania Zaazoua) التي تشتغل على أسلوب "الفن الجماهيري".

حيث عرض الفنان "الموسطاش El Moustach" ومجموعة أخرين من الفنانين والمصممين الجزائريين أعمالهم، استضافتها (L'uzine) وهي مساحة ثقافية وفنية مقرها العاصمة الاقتصادية المغربية، والذي نظم من أجل خلق لحظات لقاءات وتبادلات واكتشاف الآخر، والاحتفال بالبلد الجار والقريب ومتشابه جدًا، لفتح نافذة صغيرة على الثقافة الجزائرية الغنية وعلى حركية الفن الحالي المرتبط بالمرجعيات الثقافية والشعبية للبلد، وإلقاء نظرة على تاريخ موسيقى الراي ومجموعة دي جي التي تعيد النظر في المعايير الجزائرية والكلاسيكيات.



الشكل21: بوستر معرض "دزاير في كازا" 2018 بالمغرب

إن أحد الموضوعات المتكررة في هذه المعارض هو التفكير غير المتحيز في مجتمعات الفنانين أنفسهم، بما في ذلك النزاعات والمحظورات هناك، والتي تحول الفنانين إلى معلقين عامين على محيطهم المباشر. ومع ذلك، وبنفس الطريقة، تظهر الإشارات المستمرة لعالم معولم، تتضمن تفاعلًا نقديًا مع بعض المنتجات الغربية، وإعادة التفسير هذه الأخيرة بالطريقة الخاصة، باختصار هذه الممارسات فنية تستكشف طرقًا مختلفة للتوفيق بين التناقض المفترض بين التقليد والحداثة، بما يتماشى مع العديد من الانعكاسات التي طرحها رواد فن البوب الغربي.

2. رواد الفن الجماهيري الجزائري :

لقد شهدنا مع تطور حركة "الفن الجماهيري" في الجزائر ظهور العديد من الفنانين الذي تصدروا المشهد الفني، حيث إن تتبع نتاجاتهم في الشوارع ومن خلال المعارض التي كانت تقام محليا ودوليا، ونشاطاتهم عبر مواقع التواصل الاجتماعية قد سمحت لنا أن نتعرف شريحة

واسعة من الفنانين المشتغلين وفق هذه الحركة، سنحاول الوقوف على بعض من أبرزهم هؤلاء الفنانين من أجل التعرف على خصوصيات نتاجاتهم وأبعادها الجمالية.

1.2 الفنان "وليد بوشوشي" (BOUCHOUCHI Walid):

هو فنان جزائري ومصمم متعدد الوسائط، ولد عام 1989 في الجزائر العاصمة، وقد تخرّج من المدرسة العليا للفنون الجميلة في الجزائر العاصمة، يقيم ويعمل حاليا في فرنسا، كان فضوله وتأثره بمعلمته ومدرسة علم الاجتماع "فاطمة أوصديق" (Fatma Oussedik)، بالإضافة إلى اهتمامه بمجموعة الراپMBS ، أحد أهم العوامل التي جعلته يتجه نحو العمل في مجال الصور وتأثيرها على المجتمع، ثم تبني الأفكار الجمالية لحركة "الفن الجماهيري"، ليصبح رائدا لهذه الحركة بالجزائر.

فقد كان السباق لاستعمال الثقافة الشعبية بالاعتماد على تشكيلات تستلهم من مصادر الصور الجماهيرية والأيقونية، ليقوم بتحويلها عن سياقها العام وإعادة إنتاجها وفق رؤية جمالية تعنى أفكارها بالجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمع الجزائري.

شارك "وليد بوشوشي" في العديد من العروض، بدأ من معرض "إنا فلسطين" (Je Palestine) بوكالة لتصميم متعددة التخصصات بالعاصمة الجزائرية تسمى "برجسون وجونغ" (Bergson&Jung) سنة 2009م ، وكذلك شارك في الطبعة الرابعة من معرض (Artifariti) بتندوف 2012 ومعرض جاء في شكل ورشة عمل تحت عنوان " التحول والاسترجاع، الوسائط " (Médias،Détournement et récupération)، في رواق "صندوق 24" (Box 24) بالجزائر 2012م ، كما أقام معرض تخللته ورشة من تأطيره حملت اسم "عقاقير" (Akakir) بالمعهد الفرنسي في تلمسن سنة 2013 م.

وليشارك بعدها دوليا بمعرض "تقاطع الطرق/الملتقى" (Crossways/El Multaqa) بمتحف "بيت لايتون' (Leighton house) بلندن 2013، و يقيم عرض أخر له في سلسلة معارضه الدولية بعنوان " ياا١ " (YAA) برواق "تالمآرت" (Talmart) في باريس 2013 ؛ ثم معرض "مواد فنية عامة" (Picturie générale) في فضاء آرتيسيمو (espace

(La Artissimo) سنة ،2013 ويشارك كذلك بنسخته التالية بمعرض "حوض الاستحمام" (La Baignoire) سنة 2014 بالجزائر العاصمة، وأيضا يشارك بمهرجان (Dj'Art) الجزائر 2014[1]

هذا ولم يكتف الفنان "وليد بوشوشي" بالمعارض والأروقة الفنية المغلقة على الجمهور، بل يشرك أيضا أعماله ونشاطاته في مساحات التواصل الافتراضية، ويذهب للفضاء العام بالشوارع ليعرض مجموعته التشكيلية والخطية في حافلات الجزائر، على جدران شارع ديدوش مراد وغيرها من الأماكن.

الشكل22: أعمال الفنان وليد بوشوشي بالحافلات

وينتقل بهذه الممارسة إلى فرنسا بمجرد أن استقر هناك سنة 2015م، وخاصة بمترو باريس، ويقدم ذلك وفقًا لوسائط وأشكال فنية مختلفة، تتناول موضوعات "يُقارب وفقها الأحداث الجزائرية بمختلف تمظهراتها (سياسية، ثقافية، اجتماعية إلخ) برؤية مقتبسة من المخزون البصري للثقافة الشعبية، ربما بدافع الحنين إلى زمن ما كانت تستعمل فيه تلك الأشياء، أو فقط لإعادة استرجاع هذه المادّة البصرية عبر صور وأيقونات شعبية[2]، والتي تتضمن أحيانا بعض الكتابات، مما يساعد على فهم الرسالة أو تعزيزها.

أسس وليد بوشوشي في باريس عام 2016، أستوديو (Akakir)"عقاقير" أي بمعنى (توابل)، ومصدر هذا الاسم يعود لانتشاره بالسّتينيات في الأحياء والأسواق الشعبية، بمحلات

[1] La nouvelle scène artistique algérienne, Catalogue de l'exposition DAK'ART 2014, l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC), Algérie , 2014, p 75

[2] بتصرف، صلاح باديس، مرجع سابق، رابط الموقع: https://shortest.link/3J6Q

قديمة المخصصة لبيع التوابل وكلّ ما يمكن إن يُباع في سوق شعبي، حيث كانت فوق هذه المحلات تُرفع لافتة تحمل عبارة "عقاقير وخردوات".

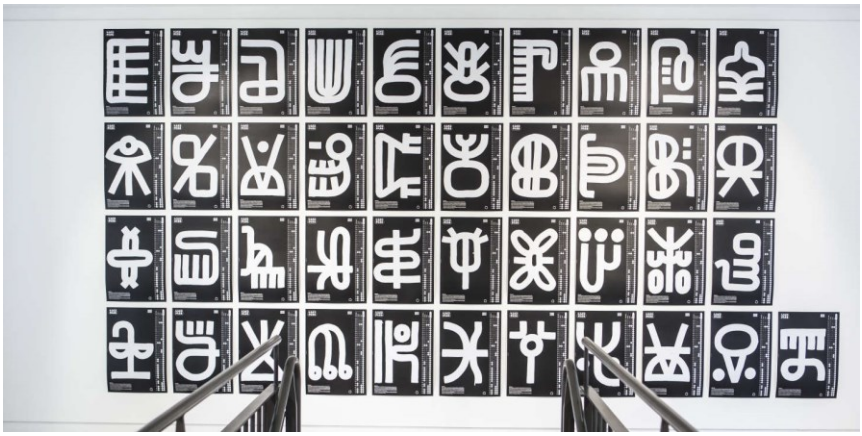
ينشط الأستوديو في عالم الفن والثقافة، يخص بشكل عام مجال التصميم الجرافيكي، وبشكل خاص إنشاء "الهويات البصرية"، على الوسائط المطبوعة، لمجالات الموسيقى والسينما والثقافة والتظاهرات لمختلفة.

يشتغل وليد في الأستوديو وفق العديد من الأساليب التصميمة بدأ من Typographie (فن صياغة الحروف، وهو أسلوب ترتيب اللغة المكتوبة بطريقة تجعلها سهلة قراءة وجاذبة بشكل ذو بعد فني خاص)، وصولا إلى العمل وفق تقنية Illustration (صورة إيضاحية تزينية) لإنشاء تصاميم إشهارية.

حيث صمم على وجه الخصوص العديد من "الهويات البصرية" لمختلف النشاطات الثقافية والمهرجانات الفنية الدولية مثل ("سينما فلسطين Ciné–Palestine" بباريس، "أفلام Aflam" بمرسيليا، "مهرجان كلمة" " Kalima Fiesta" ببروكسل، "مهرجان لصوتيات le festival mobile Phonetics" بالجزائر) وغيرها.

يطور الأستوديو بالتوازي مع ذلك، في زمن تتصاعد فيه العولمة بالغرب، تجارب لخلق جسور بين مختلف الأنظمة التعبيرية التي تتألف منها لغات بصرية متعددة الخلفيات الثقافية، بغية تعايش هذه الثقافات المختلفة في نسق واحد، لكسر الجدران العازلة، لمختلف الثقافات من خلال خلق كتابة بصرية جديدة تؤلف بين هذه العوالم.

وعلى إثر ذلك طور وليد بوشوشي إنجازا فنيًا خاص به، فقام بإنشاء أحد أنواع الخطوط يجمع خطوط متعددة الثقافات (العربية واللاتينية والأمازيغية)، ذات عناصر تصميم وأبجدية صوتية خاصة أطلق عليه اسم Fono–type " خط فونو".



الشكل23: وليد بوشوشي، خط فونو ، 44 حرف، عمل تنصيبي، 2018، 60 x 40 سم

بالإضافة إلى هذا ينجز أيضا الفنان وليد بوشوشي أعمال تتكون بعضها فقط من "نصوص كتابية" تشمل صيغ تعبيرية شائعة بالمجتمع، وأيضا أعمال تتمظهر عبر "رسم مركزي" مع "خلفية رسومية" تتشكل من خلال أخذ صورة وتصغيرها ثم وتكرارها، كوحدة تشكيلية ليتم إعادة إنتاجها بلا حدود، وتشكل خلفية ذات انطباع زخرفي، وفي أحيان أخرى تدمج "النصوص الكتابية" مع "الخلفية الرسومية" المشكلة غالبا عبر اختيار صور ذات ارتباط وثيق بـ "النص الكتابي الشائع" أو "صورة المركزية الشعبية".

الشكل23: نماذج من أعمال وليد بوشوشي التي وظف فيها كتابات أبجدية ورسومات مركزية، مع التكرار لخلف خلفيات زخرفية

إن الفنان وليد بوشوشي الذي جعل نفسه معروفًا تحت توقيع بأسماء مستعارة تتراوح بين "Akakir" و "TBC"، يستنكر في العديد من أعماله القبضة الخانقة لوسائل الإعلام على

عقول الأفراد لغرض استهلاكي ودعائي، فيعيد تسخير هذه القوة ليخلق بكل الطرق الممكنة رسالة تتحدي الطرق التي تُقدم بها وسائل الإعلام الرئيسية

معنى آخر، يقوم بوشوشي بتحويل أدوات الإعلام الجاهزة لاستخدامها بطرق مختلفة لينقل رسائل مختلفة تدعو إلى التفكير والتحليل واستجواب ما يُعرض أمام الناس في الوسائط الإعلامية، ويساعدهم على فهم الطبقات المختلفة للمعلومات والرسائل المعروضة.

يتشكل قلب نهج أعمال بوشوشي في إعادة إنتاج الصورة، حيث يستخدم صورًا من الذاكرة الجماعية للمجتمع الجزائري المعاصر. فعلى سبيل المثال ومن بين اعماله، استخدم صورة التقطها المصور "حسين زعرار" في سبتمبر 1997، حينما كان يغطي "العقد الأسود" ، والتي تُظهر امرأة تصرخ باكية، وهي الصورة التي شهدت تداولا عالميا واسعا واكتسبت شهرة باسم "مادونا بن طلحة" (la madone de Bentalha) تشبيها بحزن "مادونا" (مريم العذراء) عند وفاة المسيح.

الشكل24: وليد بوشوشي، مادونا

يعيد بوشوشي إنتاج هذه الصورة الشهيرة من خلال التلاعب بالألوان بأسلوب "أندى وارهول"، وإضافة هالة أعلى الرأس توحي إنها قديسة، ودمعة تعبر عن عذابها، ويعنون العمل بـ (Mad'One)، بعد أن تلاعب باسم "Madone" (مريم العذراء)، أين فصل الأحرف ثلاثة منه (Mad) ليصبح يشير إلى مصطلح "الجنون"، ليقصد به (إمراء المجنونة – Mad'One) إشارة على أنه تعذبت ألما وحزننا حد الجنون وهنا يضيف على ما تمثله الصورة بعد أخر.

بوشوشي يعيد تفسير هذه الصورة الشهيرة ويضعها في سياق جديد يُعيد التفكير في الذاكرة الجماعية للمجتمع الجزائري. يقوم بالاستفادة من رمزية الصورة وتأثيرها العاطفي القوي

ليعبر عن معاني جديدة ورسائل مختلفة، ويضعها في سياق معاصر يتناول فيه قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية.

بالإضافة إلى هذا يقدم الفنان أعمالا يستلهم بعض منها من الصور أو الأيقونات الأمريكية، ليجعلها عبر تحويلاته تتوافق وتشير إلى موضوعات تعنى بالمجتمع الجزائري، فعلى سبيل المثال ذلك، استخدام ملصق الذي يعرض "العم سام" مشير إلى المشاهد مع عنوان توضيحي كتب عليه "نريدك في الجيش الأمريكي!"

وتحويله في نسخة جزائرية، حيث يعوض العبارة توضيحية الأصلية بكتابة عبارة أخرى مختلفة عن الأصل، "NTA ERGOUD OU KHLASS" والتي يمكن ترجمتها على إنها "أنت فلتتم وهذا كل شيء"، هذه العبارة تشير إلى أمر نابع من سلطة، يلزم فيه المواطنين بالبقاء في حالة خمول وعدم التفكير أو القيام بتجاوزات، بأسلوب موجهة بطريقة مباشرة إلى المشاهد بنبرة أبوية أو حتى سلطوية.

الشكل25: وليد بوشوشي ، نتا ارقد وخلاص ، 2014

الشكل 26:جيمس مونتغومري فلاج، أريدك للجيش الأمريكي، 1917

"بوشوشي" يشير بوضوح إلى أساتذة فن البوب الأمريكي في بعض الإبداعات، مثل عندما استعمل صورة منتشرة على نطاق واسع في الجزائر، لـ " طفل يقوم بدعاء وعلى رأسه قبعة" في عمله، أين قام الفنان بتحويل هذه الصورة الشعبية وإعادة تلوينها بأسلوب "أندى

وارهول"، حيث يظهر الطفل ببشرة زرقاء وبنسخة أخرى مكررة وردية، وثوبه مزين باللون الأصفر، بالخلفية من أنماط هندسية ملونة تذكرنا بالسجاد البربري، وهو دليل آخر على تلاقح للثقافة الشعبية الجزائرية مع الفن الجماهيري العالمي.

إن الفنان يعبّر عن قضايا محلية وثقافية في السياق الجزائري، في إبداعاته "ففي عمل هذا وتحويلاته التي وظفها، هو يسلط الضوء على تقديس كرة القدم في الجزائر، والتي لا تعني فقط جوانب رياضية، بل تُعبّر أيضًا عن حركة اجتماعية تخلق وحدة وطنية حقيقية.[1] فبوشوشي يُظهر في هذا العمل تأثير كرة القدم على الهوية الوطنية وكيف أنها تتجاوز البعد الرياضي لتصبح عاملًا موحدًا في المجتمع،

الكل27: نحن نثق في الكرة، ثلاثية، طباعة رقمية على ورق 2014

كما نذكر عمل أخر له أطلق عليه اسم " Maricane Soup" استلهامه من "وارهول"، وهو عمل يتشكل من علبة الحساء قد كتب عليه "الفنان الأمريكي" "حساء كامبل" بالإنجليزية، ليقوم " بوشوشي " بتعديل على عنوانها ليتناسب مع معطيات الثقافة الشعبية الجزائرية، فقام بكتابة "حساء ماريكان" (حساء أمريكي) بدلاً من "حساء كامبل"، ساعيا "بشوشي" بذلك للتأكيد على حقيقة إنها منتجات أمريكا.

[1] La nouvelle scène artistique algérienne, op.cit., p 32

الشكل 28: وليد بوشوشي، مريكان سوب، 2014

هذا التحويل يعكس توترًا بين الاستهلاك والهوية الوطنية، ويعبّر عن تأثير الثقافة العالمية على المجتمع المحلي والاستجابة لها، فهو هنا يشير إلى المجتمع الاستهلاكي الجزائري، الذي يشهد استيراد من العديد من المنتجات الأجنبية ويستهلكها بشكل ينم عن الفخر بمصدرها على حساب المنتجات الوطنية.

بالإضافة إلى الفن الرقمي، يُعتبر وليد بوشوشي فنانًا متعدد الوسائط، حيث أيضا أعمالا تركيبية. كعمله "شيتا" "chita". الذي قام فيه ببناء تركيب يُشبه أقسام محلات تبيع الفرش ("شيتا" باللهجة الجزائرية) للتنظيف والتلميع، وزوده بدليل المستخدم، كما وضع لافتة كبيرة فوق هذا التركيب مكتوبًا عليها باللغة العربية "حك تربح"، مُشيرًا إلى معنى "اكشط واربح".

إن الفنان هنا يقوم بتسليط الضوء ظاهرة التملق والتلاعب في سبيل الحصول على مكاسب، بعملية تضفي عليها الرمزية والسخرية، وذلك بتحويل وظيفة الفرش من معناها الأصلي كأداة للتنظيف إلى رمز يعبّر عن هذه الظاهرة. ومع اللافتة الكبيرة المكتوبة بخط اليد "حك تربح"، يشير بوضوح أنه كلما كان التملق أكبر كان الفوز بالمزايا أكثر.

الشكل 29: وليد بوشوشي، شيتا، فن التنصيبية، 2014

2.2- الفنان "ياسر عامر" (Yasser Ameur):

هو فنان وُلِدَ عام 1989م في البليدة (الجزائر)، والده الفنان "هاشمي عامر" الذي يُعزى أول إلهام له ويعتبره قدوةً، حاز "ياسر عامر" على شهادة الماجستير في "التصميم البيئي" عام 2011 من جامعة مستغانم. بعد ذلك، انضم إلى كلية الفنون الجميلة في نفس المدينة حيث كرّس نفسه للفن، يتمتع بطبيعة قليلة الحديث، ويفضل قضاء أوقاته في المقاهي الشعبية حيث يُمارس الرسم والكتابة والتفكير أو استجواب نفسه، وكذلك للتحدث والتعلم من العامة (الشعب)، المصدر الأساسي لإلهامه الفني وهم محور أعماله، حيث يربطه الفنان نتاجاته بواقع المجتمع وقضاياه السياسية أو الاجتماعية[1].

بدأت مسيرة "ياسر عامر" عام 2012، كمساعد في ورش لفنانين جزائريين بارزين مثل "دينيس مارتينيز" و"علي سيلم"، و يشارك بانتظام في ورش عمل في الهواء الطلق في مناطق نائية، مثل مشاركته بمهرجان (Raconte-arts) ، كما يشارك أيضًا في العروض الفنية في الشوارع ليكون على اتصال مباشر مع الشعب.

شهدت أول مشاركة له في المعارض الوطنية انطلاقًا من وهران في عام 2013، في "بينالي البحر الأبيض المتوسط الثالث للفن المعاصر". ولقد نال جائزة ثالثة في مجال الرسم من "علي معاشي" في نفس العام. ثم بعدها وفي عام 2015، رفع تحديا ليتحول بحياته المهنية نحو الخارج، حيث سنلحظ تعدد ظهوره بالخارج وقلة الظهور في الجزائر رغم الإقامة بأرض الوطن، قد يكون ذلك بسبب قيود الرقابة والظروف المحيطة.

فشارك في العديد من البلدان لا سيما في "المملكة المتحدة" و"بلجيكا "،"هولندا" و"فرنسا" كعرضه الجماعي من 28 أبريل إلى 2 مايو 2016، بمعرض "السوق الكبير للفن المعاصر"

[1] O. HIND, Yasser ameur artiste plasticien à l'expression "La vraie place des artistes est dans la rue", Quotidien L'expression DZ jeudi 10 juillet 2014 ,mise en ligne le 01.01.2022
Lien https://www.lexpressiondz.com/culture/la-vraie-place-des-artistes-est-dans-la-rue-198264

(GMAC)، وكذلك بإسبانيا وتحديدا بمدريد في "المعرض الدولي الحادي عشر للفن المعاصر"، الذي أقيم بفيفري سنة 2016م، وبنفس العام يشارك في معرض "مواد فنية عامة" بنسخته الثالثة بـ "سوق فولتا" بالجزائر، وكذلك بمتحف الفن الحديث بوهران أثناء افتتاحه عام 2017 م، وبمعرض فردي في رواق (Seen Art Gallery) بالعاصمة الجزائرية في نفس العام.

أنتج في بدايته أعمالًا تحمل اسمه الحقيقي ثم تحول لتوقيع أعماله باسم مستعار وأصبح يعرف بـ (L'Homme Jaune) أو "الرجل الأصفر"، اعتمد هذا اللقب بسبب توجهه نحو رسم شخصياته باستخدام اللون الأصفر، مستلهمًا تقنية التصوير التي استخدمها "بول غوغان" (Paul Gauguin) في لوحته الشهيرة والمسماة " المسيح الأصفر".

ووقع اختيار الفنان هذا اللون لشخصيته أيضا من مرجع يعود لتعبير شعبي يعرف بـ "الضحكة الصفراء" في الثقافة الجزائرية، والذي يشير إلى "البسمة المنافقة" للدلالة على نفاق الإنسان ومرضه، سنرى أن الفنان قد جعل هذه الشخصية محورية وحاضرة في جميع أعماله، حيث أصبح يعرف بنفسه في أعماله من خلال هذه الشخصية وكتوقيع بصري للفنان.

الشكل 30: جدارية "حنا هوما نتوما" للفنان ياسر عامر (الرجل الأصفر)

يمثل الفنان 'ياسر' بهذه الشخصية الجزائري والإنسان بشكل عام، وكرمزًا لمجتمع مريض، فمحتوى أعماله هو نقد حاد للمجتمع الجزائري والنظام العالمي المعاصر بلا هوادة، وفق جمالية تنبع من فلسفة وأصول "الفن الجماهيري".

فيتحدث في أعماله عن (فقدان الأمل، البطالة، التسول، الغلاء المعيشي، التعصب، الحرية، الاستهلاك، السياسة، النفاق الاجتماعي، الامتيازات والمحسوبية، تعاطي المخدرات، أزمة الهجرة، مكانة المرأة، الإجهاض، العلاقات الزوجية، التفكير.... الخ)، محاولا تلخيص الوضع الذي نعيشه، منتقدا المجتمع ما آلت إليه الأوضاع، فضلا عن نقد حاد للشعب وتقاعسهم في مواجهة هذا الوضع، فشخصيته هي كذلك تمثيل للجزائري الراكد في مواجهة الوضع الحرج الذي يجد نفسه فيه.

يتميز عمله بجانب ساخر في الكثير من نتاجاته، في قالب تصميم بسيط دون البحث عن الحجم أو العمق، فضلاً عن الصبغات الملونة الكبيرة التي تذكرنا بالمعالجة الرسومية لصفحات التلوين الطفولية أو الشرائط المصورة الأمريكية، ففي معظم أعماله يمكننا رؤية ارتباطا وتأثير وثيق بأسلوب الفنان "روي ليختنشتاين"، وبتلك الالوان الحيوية المشبعة بأسلوب الفن الجماهيري العالمي، التي ينفدها على العديد من الوسائط التقليدية والتقنية المعاصرة.

ويمتاز أسلوب الفنان أيضًا بتقنيته في استخدام الملصقات التصويرية، حيث يمكن للملصقات أن تلتصق بسهولة على جدران المدينة، مما يسمح بوضع "رجله الأصفر" كمرآة كاريكاتورية للمارة، لتحدي المارة، تسلط الضوء على الطابع السلبي أحيانا لـ "الجزائري"، فبدل أماكن العرض بالمعارض المؤسسية أو الخاصة في الجزائر، اختار " ياسر عامر " عرض أعماله في الأماكن العامة (دورات المياه العامة، جدران الطرق العامة، المقاعد.. إلخ).

الشكل 31: الفنان ياسر عامر (الرجل الأصفر) يشتغل بالشارع

وهو بذلك يقوم بإضفاء الطابع الديمقراطي على الفن بدأه فنانون معينون مثل "مارتينيز" (في منطقة القبائل) أو الفنانة "سعاد دويبي" (Souad Douibi) بمشروعها "الحق في المدينة"، كون مضمون هذه الاعمال التي ينتجها الفنان في المقام الأول هي موجه للجمهور.

فهو كغيره من فناني "الفن الجماهيري الجزائري" يرى أن المكان الحقيقي للفنانين هو الشارع، وهو المكان الذي يمكن إن يقام فيه التغيير الاجتماعي الحقيقي، فالالتزام الذي نهجه في فنه دفعه نحو المقهى ومن الأستوديو إلى الشارع، لأنه لم يجد أماكن للعرض، وحتى إذا وجد البعض، فقد هجر الجمهور هذه الأماكن منذ فترة طويلة.

وأيضا إن المعارض التي تشرف على تأطيرها الهيئات الرسمية لا تستهويه، فهو له نظرة ناقدة للسياسة الثقافية في الجزائر التي يعتبرها سياسة "فولكلورية" و"ترفيهية" في بلد مليء بالفنانين الموهوبين، حيث يجب أن يكون لهم أثر في التغيير، وذلك بالالتزام بـ "فن جماهيري" من أجل التغير، وهذا ما يحاول فعله مع "الرجل الأصفر" بكل مكان من المدن التي يزورها، كنوع من المعارض الوطنية المستقلة تحت شعار "من الشعب وإلا الشعب"، علاوة على ذلك، يتيح له الشارع تلقيا جماهيريا أكبر وأيضًا إعادة الروابط بين الفنان والمجتمع.

يتميز ياسر بجرأته، ففي عمله المسمى "تطور الأصفر" ((Yellow Evolution يعبّر "ياسر عامر" عن نظرته النقدية لتطور الإنسان عبر الزمن من خلال رسم شخصية الإنسان تتحول تدريجيا إلى القرد. يستخدم هذا التصوير الكاريكاتوري المبني على النظرة " داروينية" (Darwinism)، لتوجيه انتقاده لبعض جوانب المجتمع التي يعتبرها تراجعًا وانحدارًا في ضوء تفاقم بعض المشاكل وقهر بعض الحريات والحقوق (التعبير، الدين، حالة المرأة، الفن والفنانين، الشباب ...).

الشكل 32: ياسر عامر ، التطور الأصفر ، أكريليك على قماش، 2015

والملاحظ لإعمال ياسر سيجده ملتزم بمعالجة قضايا الطابوهات الثلاث (الجنس، الدين والسياسة) في كثير من أعمال قصد تغير الوعي الاجتماعي، ففي الشأن السياسي يتناول السياسة بأعمال حول (البرلمان، المظاهرات، الانتخابات، الرأسمالية، الدكتاتورية، الأزمة الاقتصادية، الرشوة والفساد، الهجرة غير الشرعية)، فعلى سبيل المثال نجد في عمله المسمى "نجمة ترضع ابنها"، يقدم "ياسر عامر" رؤيته لقضية استخراج النفط والغاز في الجزائر. العنوان مأخوذ من رواية للأديب "كاتب ياسين" تحمل اسم "نجمة". يقوم بتصوير امرأة مستلهمة من تصوير "مريم العذراء" في لوحات فنية عصر النهضة، حاملة طفلاً وتحاول أن ترضعه من خلال أنبوب يرتبط بجهاز يضخ الغاز، ليعبر عن بلد قائم عبر ضخ موارده في أفواه، عوض أن يؤسس لبلد إنتاجي، في رسالة إنه ما يغدينا أيضًا هو ما يقتلنا.

الشكل 33: ياسر عامر، الإنسانية ترضع ابنها (نجمة ترضع ابنها)، فن رقمي2016

أما في الجانب الديني هو يتناوله بطريقة ساخرة، كعمله (القبلة المقلوبة)، الذي يصور فيه شخص قد وضع عقله جانبا على الأرض بعد أن أستأصل عن جسده، وبالجانب الآخر وضع سلاح الرشاش، وهو في وضعية دعاء، لكنه في الاتجاه الخطأ من القبلة التي يشير إليها عبر سجادة الصلاة، إن الفنان في هذا العمل ذو الطابع الكاريكاتوري، يشر أن الأصوليين فقدوا بوصلتهم الإيمانية القويمة، بتخليهم عن العقل ورفعهم السلاح.

الشكل 34: ياسر عامر، قبلة مقلوبة، فن رقمي

كما يذهب الفنان في مواضيع التي يعالجها إلى ظاهرة "الميديا ومواقع التواصل الاجتماعي" عبر تطرقه لمواضيع (غسل الأدمغة، الإدمان الإلكتروني، الاستعراض والتجميل والتزييف الافتراضي، التبجيل ووهم الشهرة الإلكتروني، اللاتواصل الاجتماعي... إلخ)،

على سبيل مثال عمله " المتصل" The connected الذي يجسد فيه مجموعة من الأشخاص محتجزين داخل قنينة زجاجية مغلقة بغطاء طبع عليه الحرف "F"، الذي يشير إلى شعار الشبكة الاجتماعية (Facebook) "فايسبوك ".

من خلال هذه التجسيدية، يمكننا رؤية الفنان يستنكر انفصال العلاقات الإنسانية بشكل متناقض فيما يتعلق بالواقع، مقابل الشبكات الاجتماعية الافتراضية. يهدف إلى التعبير عن انعزال الأفراد عن الواقع الذي أصبحوا لا يعيشون فيه، إذ ينظرون إليه من خلال زجاج "شاشة". الفنان يتناول تأثير العزلة والانعزال الناتج عن التفاعل المفرط مع وسائل التواصل الاجتماعي، وكيف يمكن للأفراد أن ينغمسوا في عالم افتراضي ويفقدوا اتصالهم بالواقع والعلاقات الحقيقية. هذا التفاعل المفرط يؤدي إلى تفكك وتحطيم العلاقات الإنسانية. من خلال هذا العمل، يُسلِّط الفنان الضوء على التحديات والمشكلات النفسية والاجتماعية التي يمكن أن تنشأ نتيجة اعتماد مفرط على وسائل التواصل الاجتماعي. وبذلك، يشجع المشاهدين على التفكير في تأثير هذه الوسائل على حياتهم وتفاعلاتهم اليومية.

الشكل35: ياسر عامر، المتصل، أكريليك على قماش

3.2 الفنان "هشام قاوة" Hicham Gaoua :

ولد هشام قاوة عام 1979م بالرويبة، هو مصمم جرافيكي ورسام رقمي، يعرف بلقب "الموسطاش El Moustach" والذي يعني (الشارب)، يستخدم هذا اللقب الذي اقتبسه من اللهجة والتراث الجزائري ليعبر عن نفسه كبطل منقذ لثقافة الشعبية الجزائرية في مواجهة تأثيرات العولمة.

يقوم في كثير من الأحيان بالتعبير عن نفسه من خلال صور إيقونية يكون فيها بشارب و "شاش" على الرأس ومرتدي بدلة مستوحاة من البطل الخارق "سوبرمان"، ويطبع على صدر البدلة نفس الشعار المعروف لـ "سوبرمان" ولكن باستخدام الحروف العربية، حيث يحل محل الحرف "S" اللاتيني بالحرف "س" العربي.

ويعبر عن انتمائه وتمسكه بالأصول من خلال رفع شعار "شد في الأصل" (تمسك بالأصول) أينما حل، ويوقعه على الكثير من أعماله، لتعبر عن مفهوم تبناه يهدف إلى تعزيز وخدمة الثقافة الشعبية الجزائرية.

كانت بدايته ظهوره عبر مواقع التواصل الاجتماعي، خاصة حينما برزت أعماله خلال الانتخابات الجزائرية عام 2012، التي عبر عنها عبارة بتصاميم لملصقات مستوحاة من شخصية تلفزيونية مشهورة في الجزائر تعرف بـ "سي مخلوف البومباردي"، كان هدفه من ذلك السخرية من بقية المرشحين بطريقة فنية محضة. فبدايته اتخذت طابعاً سياسياً في قالب قدمه على أصول "الفن الجماهيري" وفلسفته، فأعاد صياغة العبارات وعناصر الثقافة الشعبية المتداولة في بلده، وحولها إلى رسائل غاضبة في غالبية الأحيان تتعلق بالجزائر ووضعها، فهشام يعتبر ناشطاً في المجال السياسي، ويهتم كثيراً بالشأن المحلي وهو ما يتضح عبر فنه[1].

[1] سارة الرّايس، اذا سيكون رأي أندي وارهول بالبوب آرت العربي؟ موقع رصيف، نشر يوم الأحد 5 يونيو 2016، أطلاع عليه يوم 21-05-2021، الرابط: https://shortest.link/3yQV

تمامًا مثل معظم الفنانين الجزائريين المشتغلين على "الفن الجماهيري"، إلهامه يأتي من مجتمعه ومحيطه بولاية بومرداس، التي انتقل إليها في طفولته وكبر بها، ووجد مصدر إلهامه الرئيسي من خلالها، وهي المنطقة التي شهدت العديد من الشخصيات المفكرة والمبدعة، وشوارعها ال تضم العديد من الأماكن الشعبية.

ومن بين هذه الأماكن "قهوة المادور"le Café Madour ، أين قرر الفنان أن يقضي معظم أوقاته، حيث يمكن الاستماع إلى الموسيقى الشعبية الجزائرية والالتقاء بالناس من جميع الأعمار، بما فيهم القدامى الذي ينشرون حكمتهم ويتحدثون عن كيف كانت الجزائر في الماضي، فهو فنان قد ابدى رابطة وإعجاب وثيق الصلة بالذاكرة الجماعية الجزائرية المتمثلة في ثقافة الشعبية، وهو ما يتجلى في أعماله

يُشير قاوة أيضًا إلى أن الفنان وليد بوشوشي قد ترك تأثيرًا كبيرًا عليه. خاصة فيما يتعلق باستخدام المواد والعناصر الثقافية المتنوعة مثل المادة الأمازيغية والإفريقية والإسلامية في أعماله. هذا يعكس التفاعل والتأثر المتبادل بين الفنانين والتراث والثقافة الجزائرية.

شارك الفنان في الكثير من المعارض الشخصية والجماعية في الجزائر ودولية، أشهرها معرض "إنتاج وإنتاجية" (Production and Productivity) سنة 2017م، في المقهى الأدبي المسمى (Le Sous-Marin) بالعاصمة، حيث قدم بمناسبة افتتاح صالة للعرض بهذا المقهى، حوالي ثلاثين عملاً، يظهر فيها العديد من الشخصيات التي خلدت في تاريخ الجزائر للاحتفاء بمساهمة هذه الأخيرة في الأغنية الجزائرية وعالم السينما وغيرها من المجالات.

وكذلك أقام بنفس سنة في جويلية، معرض في رواق "Ezzou'Art" في الجزائر العاصمة بعنوان "جماعة الأحرار"، أين عرض العديد من الشخصيات التاريخية الجزائرية مثل "طاهر جاوت" وكذلك فنانين مثل "الشاب حسني" و"عبد القادر علولة" وغيرهم، ليواصل عروضه بهذه السنة ويشارك في رواق (la Galerie P21) بلندن، في معرض جماعي عنوانه (Pop Art from north africa) " فن بوب آرت من شمال إفريقيا ".

وفي يوم 23 مارس سنة 2018 قام الفنان في ساحة الفن المعاصر (إسباكو) Espaco بالجزائر العاصمة، بمعرض يستكشف فيه الفنان المجتمع الجزائري من خلال نهج "الفن الجماهيري"، الممزوج بالسخرية اللطيفة من هواجس الفرد، مع تكريم لرموز الموسيقى والسينما الجزائرية، وجاء يحمل عنوانا (SOG Ur Mother is Open at Night) الذي يمكن ترجمته إلى "سوق والدتك هو الذي يفتتح في الليل" وهي عبارة مشهورة مستوحاة من جدًا من فيلم جزائري يسمى "عايلة كي الناس".

ويعيد إقامته في إقامته في 21 أفريل كذلك بطبعته الثانية في "دار عبد اللطيف" بالجزائر العاصمة، حيث يعرض بفناء الدار، أعمال تصور "مخلوف البومبردي"، وهي الشخصية التي جسدها الممثل "عثمان عليوات" من فيلم "كرنفال في دشرة"، وأصبحت أيقونة في السينما الجزائرية وبالمخيال الجمعي.

بالإضافة للعديدة من جوانب الثقافة الشعبية الجزائرية التي يمكن للمرء اكتشافها في اعماله، تعود إلى تركيبات جاهزة مألوفة من استخدامات الحياة اليومية، مثل (علب ليمونادة، طاولة، كراسي) لتذكّر بأجواء المقاهي الجزائرية، وأيضًا قام بالاستعانة بخيط غسيل لتعليق عليه قمصان قد طبع عليها رسومه، وثبت على خزف الدار أعمال لشخصيات شعبية الجزائرية، وقدم أعمالا تحتوي تمثيلا "للحايك" وتنوعاته.

واصل بنفس المنوال عروضه الفنية سنة 2018، ليعرض أعماله بمهرجان (Cas'Algéria) في الدار البيضاء بالمغرب، أما في 2019 يبدأ مشواره في تصميم الأزياء، بتربص في "إقامة المدينة الدولية للفنون" بباريس، ويقدم في 2021 بـ "بينالي الجزائري الفرنسي للتصميم "DZign2020+1" عرض تصاميم ألبسته المسماة "زنقة وير" #ZEN9AWEAR، والاسم يجمع كلمتين الأولى تقرأ "زنقة"، التي تعني "شارع" بلغة الجزائرية أما الثانية "وير" تعني "ألبسة" بالإنجليزية.

وهي أول مجموعة ملابس من إنشاء الفنان المصمم، جاءت من خلال إستلهامات أخذت من لباس شمال إفريقيا التقليدية (جلابة، قشابية، جبة، سروال ....)، قصد تطويره

بهدف بعته نحو مسارات حديثة ومستقبلية، وفي نهاية العام صدم الفنان عالم الموضة بمشاركته في "أسبوع الموضة لوهران" بـ إدخاله "كبش" برواق المشي الذي خصص القائمون على التنظيم مرفق بشخص يرافقه سيرا في عرض بأسلوب "فن الأداء" (Performance art) تكريما للثقافة الشعبية.

يتعامل "هشام قاوة" مع التراث والقضايا العامة في الجزائر من خلال رسومات ذات صلة مليئة بالمراجع التي يمكن بسهولة فهمها من قبل الجزائري البسيط، حيث يتلاعب بها رقميًا، موظفا الكثير من الفكاهة والسخرية المعبرة في ذات الوقت، فيقوم بالاستهزاء بأخطاء مجتمعنا بالكثير من الجرأة وبشكل مفتوح للتفسير.

كما يستكشف هشام قاوة حالة الإنسان ويشير إلى التصادم الذي يحدث بين التقاليد والحداثة. وبذلك، يعكس كيف يمكن للفنان أن يكون معلقًا على مجتمعه، وكيف يسعى لاستكشاف الهوية المحلية في سياق عالم استهلاكي عالمي. يستعرض التفاعل بين المنتجات المستوردة من الغرب وطريقة استهلاكها، وكيف يمكن لتلك المنتجات أن تحمل معاني وقيمًا جديدة عندما تندمج في بيئة مختلفة.

قدم الفنان العديد من الأعمال الفنية في شكل سلاسل لأعمال تشترك في مواضيعها الفنية، مثل سلسلة (الخبز والبالون 1 و2) سنة 2014، حيث يطبع على الجدران المدينة رسومات للخبز وكرة القدم، في شكل متكرر بتكوين متناسق، يسمع لها بأن تشكل زخرفة جمالية مبهرة. وفي سلسلة أخرى (شد في الأصل) يقوم أيضا بتجسيد رسوماته الزخرفية المستمدة من الثقافة البربرية على جدران الأحياء.

أما في سلسلة (فاتونا بالعلم) فهو يقوم بطباعة صورة الرئيس بوضياف عندما ألقى كلمته الشهيرة والتي اختارها الفنان عنوانا لسلسلته في شكل متكرر وبألوان مختلفة، وننتقل لسلسلة أخرى بعنوان (نتا إفريقي) أين يرسم شخصيات تعبر على الرجل الصحراوي الملثم.

وفي هذا السياق يقوم بإنجاز سلسلتين الأولى باسم (بذور إفريقيا) التي تتكون من زخارف تتشكل من حروف التيفيناغ وفي الثانية المعنونة بـ (شوف الجنوب)، حيث يستعمل

الفن الرقمي لإنجاز تصاميم لمجموعة موسيقية من الجزائر العاصمة أظهرت افتتانا عميقًا بالموسيقى والثقافة الجنوب الجزائري، وفي سلسلته (كن) يقوم بنفس الشيء مع شخصيات من الشعر الملحون.

تتميز أعمال الموسطاش بتوظيفه لشخصيات جزائرية شعبية حيث نتعرف في أعماله على (بن بلة، بومدين، كاتب ياسين، بن باديس، الحاج محمد العنقى، عمر الزاهي، الشاب حسني، دحمان الحراشي ومعطوب لوناس، زين الدين زيدان، رابح ماجرن عنتر يحي، لطفي عطار، المفتش الطاهر...الخ)، بالإضافة إلى شخصيات سينمائية عالمية كـ "بروس لي" و"آل باتشينو"، لينضم هؤلاء الممثلان إلى عالم جزائري برسائل ونغمات مخفية وراء الرموز المستخدمة.

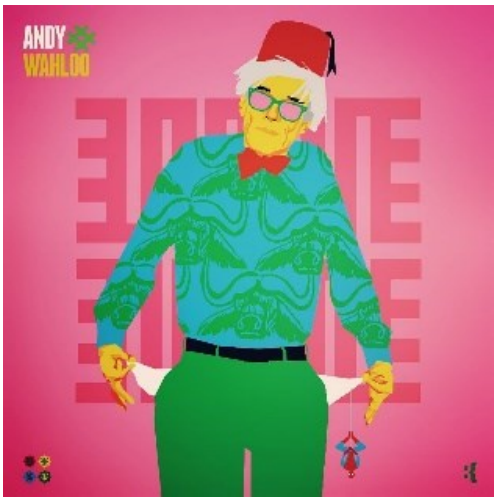
نلاحظ أن أكثر شخصياته تمثيلا هي تلك التي يسجد فيها الممثل "عثمان عليوات" ففي عمله "راك كبير"، يصور الممثل، يرتدي زي الثوري الكوبي "تشي جيفارا" (الشخصية الثورية التي يعشقها مخيال العديد من الشباب الجزائريين)، جنبًا إلى جنب مع عبارته الشهيرة "Raak Kbir" المكتوبة بجانبه والتي تُترجم إلى "لقد كبرت"، الذي تشير إلى أنه "أنت كبير بالعمر وعليك التصرف بالنضج".

الشكل 36: الفنان هشام فاوة، عمل "راك كبير"

وفي أعمال أخرى يضيف لها معاني تشير إلى التوقف عن بعض الممارسات عبر عبارة "il faut pas tekdeb" بمعنى "يتوجب عليك إلا تكذب"، وهي جملة شهيرة لنفس الشخصية السينمائية، ويعيد صياغتها في أحيان أخرى مثل كتابة " توسخ il faut pas " للإشارة للنهي عن بعض الممارسات الغير أخلاقية.

يوظف كذلك شخصيات من تاريخ الفن مثل (إسياخم، اندي وارهول.. الخ) ومن عالم الأبطال الخارقين كذلك مثل (سبايدرمان، باتمان، ستار ورز.. الخ)، في معالجته للقضايا الاجتماعية بطريقة تهكمية.

ففي أحد أعماله المميزة المعنونة بـ "Andy wahloo " "اندي والو" وهي بالعامية الجزائرية والتي تعني "ليس لدي أي شيء".



الشكل 37:الفنان هشام قاوة، عمل آندي واهلو "ليس لدي أي شيء"

جاء العنوان إشارة لفنان Andy Warhol إندي وارهول، الذي يظهر فيه مرتدياً قبعة جزائرية وقميصاً عليها صورة الجاموس، التي تظهر على الورقة النقدية الجزائرية بقيمة 1000 دينار، ويسحب جيوبه موضحاً إنه ليس لديه شيء هناك، ويخرج منه شخصية رجل العنكبوت "سيدرمان" ليوضح كيف فارغ هو، كون إنه وجود العنكبوت في مكان ما يشير إلى أنه خالي منذ فترة، وهو إشارة بذلك للمستوى المعيشي الجزائري والفرد الذي يعاني في حياته اليومية من الظروف الاقتصادية.

الشكل 38: الفنان هشام قاوة، عمل "إفعلها"

كما يتكون فنه من أعمال فنية تستسقي مراجها من الثقافة الشعبية الجزائرية وتمازجها أحياننا مع الغربية، على سبيل المثال في عمله "إفعلها" (Just Do It)، يمكننا أن نرى امرأة ترتدي اللباس الجزائري الشهير" الحايك "وفي نس الوقت ترتدي حذاء من ماركة" نايك" الأمريكية، ونظارة وهي تركل الكرة.

الشكل 38:الفنان هشام قاوة، عمل "مشروع زكي"

وفي عمل آخر يسمى "مشروع زكي Zaki Project"، نرى رجلاً على لوح تزلج يرتدي حذاءً رياضيًا أثناء العزف على "الڤمبري (القمبري)" القديم، وهو بذلك يصور كيف أثرت النزعة الاستهلاكية في الوقت الحاضر لدرجة إننا نتمسك بشدة بتراثنا، مثل الموسيقى الجزائرية أو اللباس التقليدي، لكننا ما زلنا نرغب في ارتداء ملابس باهظة الثمن وممارسة الأنشطة الحديثة مثل لعب كرة القدم أو التزلج على الألواح.

الفنان موسطاش يقوم أيضا منذ 2008 بتصميم واجهات ألبومات صديقه الموسيقي الملقب بـ (الغُ) " El 3ou " مستلهما من العلامات المميزة للثقافة الشعبية الجزائرية وذلك من خلال تعبيرات شائعة من الصور الشخصية وتحويلها إلى مقاطع الفيديو المتحركة، فـ (الغُ) أو الحامل لاسم عمر سياخن Omar Siakhene، هو أيضا في السنوات الأخيرة، يكرس نفسه حصريًا لشغفه الموسيقى والثقافة الشعبية الجزائرية.

حيث يقدم مقاطع فريدة قائمة على المزج، مأخوذة من الأغاني الجزائرية القديمة الشعر والخطب السياسية، وتحت تأثير إطار نوع موسيقي مميز، في رغبة لرفع مستوى الثقافة الجزائرية الشعبية وإعادة إحياء الشخصيات التاريخية أو المنسية والترويج للدارجة. ففي أحد ألبوماته، يكرم "العو" علي لابوانت، محمد بوضياف، معطوب لوناس، الهاشمي قروابي، علي الخنشلي وغيرهم، لتحكي موسيقاه قصص وتعيد النظر في خطابات الفنانين والسياسيين.

الشكل 39: الفنان هشام قاوة، عمل "العو"

إن الرسالة التي يود إن الفنان هشام قاوة نقلها من خلال فنه هي الوعي بأهمية الفن الجزائري وثقافة الجماهيرية والشعبية في حياتنا اليومية، فضلا عن تعزيز التراث الجزائري والتأثير عليه بشكل إيجابي

4.2 الفنان "مراد كريناح" (KRINAH Mourad):

هو فنان تشكيلي ومصمم غرافيكي، ولد الفنان عام 1976م بالجزائر العاصمة، تخرج من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة في التصميم الجرافيكي سنة 2006م، يتميز كريناح بالتعامل مع كل ما يتعلق بالصورة وتأثير وسائل الإعلام على الفرد، التي يتم إنتاجها ونشرها يوميًا، غير أنه لا يهتم بالصورة نفسها بل الإدراك الذي نمتلكه لها، فيسعى إلى التشكيك في معاني الصور المروجة، ويقوم بإعادة إنتاجها وفق مفهوم مغاير.

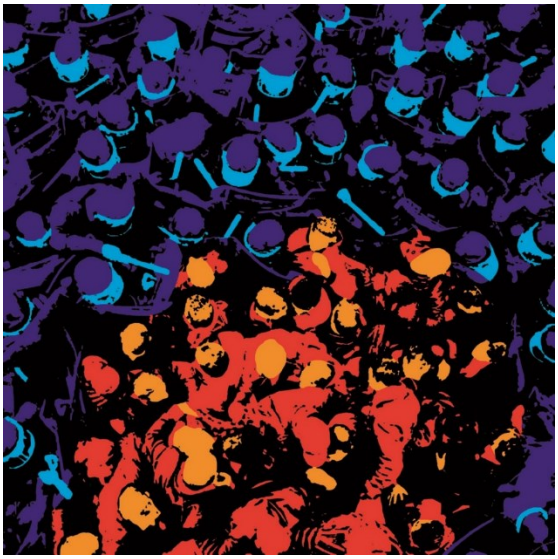
بالإضافة إلى كونه فنانًا، فإن مراد أيضًا ناشط ثقافي يعمل على المساهمة في المشهد الثقافي في الجزائر وينظم بانتظام فعاليات ثقافية، حيث يتولى مسؤولية أمين لمعارض دولية ومحلية، لنشر الفن وتوسيع نطاق الوصول إليه، فالفنان "مراد كريناح" لم يعتمد على العمل الفردي، بل يشارك في تأسيس مجموعة (Box 24) التي بدأت تنشط منذ 2008، بفضاء عمراني، أنشأ في البداية للحفاظ على الصلة بين الخريجين والمعلمين والطلاب، ولكنه أصبح بشكل عام ينظم المعارض واللقاءات الفنية، مثل تنظيمه لمعرض "مواد فنية عامة".

شارك "مراد كريناح" في "بينالي المبدعين الشباب من أوروبا ومنطقة البحر الأبيض المتوسط" الذي أقيم بمدينة "باري" (Bari) في إيطاليا عام 2008م، و "المهرجان الثقافي الأفريقي الثاني" بالجزائر عام 2009م، لينتقل إلى وهران عام 2011 ويشارك في "بينالي البحر الأبيض المتوسط الثاني للفن المعاصر"، وبنفس السنة يعرض أعماله في معرض "الهويات" (identités) برواق "محمد راسم" في الجزائر العاصمة.

ثم ينتقل عام 2012 لباريس يشارك بمعرض من تأطير "معهد العالم العربي" (Institut du Monde arabe) الذي حمل عنوان "المصممون الجزائريون" (Designers algériens) ، ويستمر بمشاركاته الدولية ليقم هذه المرة أعماله بمعرض "موجز إخباري" (Newsfeed) بمتحف "فنون الشتات الإفريقي المعاصر" (MoCADA) المتواجد بنيويورك عام 2012، ثم بمعارض محلية كذلك الذي حمل اسم "الساحة الفنية الجزائرية الجديدة" (La Nouvelle scène artistique algérienne) في رواق "باستيون 23" (Bastion 23)

بالجزائر 2013، ويشارك بعرض دولي إفريقي أقيم "بساحة الذكرى" (Place du Souvenir) بداكار عاصمة السنغال سنة 2014.[1]

بدأ بروز "مراد كريناح" حقًا في عام 2012، من خلال مشاركته الملحوظة في "بينالي الفن المعاصر" الذي أُقيم في وهران، حيث قدم عمله المعنون "رقصة السبت – في ذكرى باولو أوشيلو"، ("La Valse du Samedi" hommage à Paolo Uccello)، وهو عمل يتألف من سلسلة من أربع صور. يأخذنا هذا العمل بالزمن إلى الوراء، تحديدًا إلى بداية عام 2011، حين حاولت الجزائر العاصمة أن تنبض بإيقاع ثورات الربيع العربي.



الشكل 40: مراد كريناح – رقصة السبت، سلسلة من أربع صور، طباعة رقمية على ورق، 100×100 سم، 2011

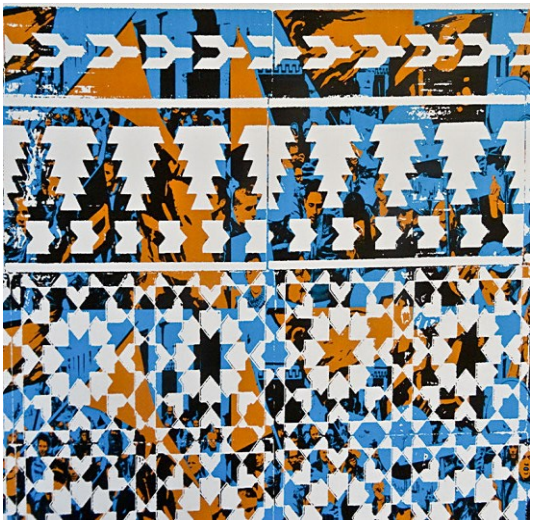
استوحى "مراد كريناح" في هذا العمل من تشكيلات فنية للرسام الإيطالي من عصر النهضة "باولو أوشيلو"، ليكون مصدر له في تكوينه الذي يعكف الفنان فيه على تجسيد لحظة من عام 2011، حيث يعرض مظاهرة محاطة بدوريات الشرطة الجزائرية من زاوية نظر جوية. يظهر العمل تجريديًا ويعكس فكرة أن وسائل الإعلام الجماهيرية تجريد الواقع من خلال طريقة تصويرها وبثها للصور. التي تستخدم تأطير تصويريا يولد عدم الاهتمام

[1] La nouvelle scène artistique algérienne, op.cit, p 78

يستخدم الفنان هذا العمل ليطرح تساؤلات حول دور وسائل الإعلام في تشويه الواقع وتشويشه من خلال تصوير معين وإطار تصويري محدد، وهكذا يدفعنا للتفكير في تأثيرها في مثل هذه الأحداث.

"مراد كريناح" يستفيد من تدفق الصور الإعلامية التي يتلقاها من وسائل الإعلام، سواء كانت صورًا صحفية أو رموزًا عالمية، بالإضافة إلى صور منصات الشبكات الاجتماعية التي أصبحت تلعب دورًا مهمًا أيضًا. يندرج ذلك ضمن إطار يسعى من خلاله، في عملية مميزة، إلى إزالة السياق الاعتيادي لتلك الصور وإعادة تقديمها في سياق جديد.

بمعنى آخر، يقوم "مراد كريناح" بإعادة تخصيص الصور المختلفة بالاحتفاظ بالعناصر الأساسية فقط، ومن ثم إعادة إنتاجها. هذا الأمر يهدف إلى التخلص من كل ما يضيف معنى مشوش أو يشوه الحقيقة بنظره، من أجل إعادة تفسير تلك الصور بوجه جديد أمام المستقبلين. يهدف إلى تشجيع المتلقين على إعادة التفكير في هذه الصور بعد أن تم تجديدها وإعادة صياغتها، لتوليد نقاش واستقراء للجوانب الجديدة من الناحية الفكرية والجمالية التي أعيد تشكيلها.



الشكل 41: مراد كريناح "زليج 01# - تطوان"، 2014.

قام مراد كريناح بتنفيذ عمل آخر أثبت بداية نمط فني جديد ضمن حركة "الفن الجماهيري" التي تبناها. وقعت هذه البداية أثناء تواجده في مدينة تطوان المغربية، حيث أبدع أعمالاً تشمل طباعة حريرية (سيريغرافي) على ورق حائط بأبعاد طولية هائلة. اعتمد في هذه الأعمال على نمط هندسي وألوان زليج (أزرق، أحمر، أبيض) المستوحاة من الثقافة العربية الأندلسية وخصوصيات مدينة تطوان، لعمل صورة ذات طابع سياسي مرتبطة بمجريات الوطن العربي والأحداث الجارية، أطلق عليه عنوان (Zelij # 1 – Tétouan).

الشكل 42: مراد كريناح " ديزتوبيا01# -

ويكرر أنجاز آخر ضمن هذا النمط وهذه السلسلة بعنوان (Zelidj 2 – DyZtopia) ليعرضه بمعرض "إنترامووروس" بدار عبد اللطيف في إطار "بينالي التصميم الجزائري الفرنسي الأول"، في هذا العمل، تم استخدام نفس النمط الهندسي السابق، ولكن تم تغيير ألوان الزليج لتتناسب مع الطابع الجزائري (أخضر، أحمر، أسود، أبيض)، لتنتشر هذه الزخارف على جدران الدار.

من خلال هذا العمل، يدعو الفنان المشاهدين إلى الاقتراب للتفرّج عن كثب على تلك الزخارف وملاحظة التفاصيل الدقيقة التي تحتويها. فهذه الزخارف تخفي صورًا مرتبطة بموضوعات مثل الحراك الشعبي والمظاهرات.

من خلال هذا النهج، يهدف مراد كريناح إلى لفت انتباه المواطنين ومحاولة إشراكهم في السياسة والتساؤل حولها. يقوم بذلك بطرق متقنة وبارعة، حيث يقوم بإخفاء المعنى الحقيقي للعمل وراء طبقات من التفاصيل والتجريد.

يمكن للمشاهدين أن يلاحظوا المعنى الكامن في العمل فقط عندما يقتربون منه ويحددون التفاصيل الدقيقة. هذا يشبه عملية تمييز العين، حيث يمكن للمشاهدين أن يفهموا الرسالة الفنية بشكل أفضل عندما يقتربون ويتأملون.

هذا النهج يسمح للفنان بإعادة تصوير صور الواقع والإعلام بشكل جديد. يقوم بإعادة إنتاجها بطريقة تسليط الضوء على بعض الجوانب وإخفاء الأخرى، وبذلك يشجع المشاهدين على إعادة التفكير وإعادة تقدير الصور التي يرونها بشكل يومي.

أصبح مراد كريناح مدركا للديناميكيات التي ينطوي عليها التكرار في نمطه الجديد هذا، ومن هناك صمم سلسلة أعماله تبدوا هندسية زخرفية للوهلة الأولى، لكن هذا التأثير يتلاشى عندما يقترب من العمل، ويستعيد الموضوع السياسي صورته الموظفة، هذه اللعبة

على تشفير الصورة تخدم النية العميقة لمراد كرينة التي تسعى لجذب انتباه المشاهد وإجباره على التوقف والتدقيق.

بالإضافة إلى هذا يشكل الفنان مراد كذلك من تداول وإعادة تخصيص رموز الثقافة الشعبية المختلفة صندوقًا أيقونيًا لأجل أعماله، تجعله يسلط الضوء على استخدامها من أجل التفاعل معها وعبرها، لاسيما من خلال توظيف الصورة النمطية واستخدام المراجع الأيقونية العالمية، كونها تفرض قراءة فعالة، حيث انجز سلسلة صور حول الشّاعر "جان سنياك"، تتكرّر بعدة ألوان، وفوقها أجزاء من نصوص له أو من مراسلاته، إضافة لعمل آخر للكاتب طاهر جاوت[1].

وينتقل مراد كريناح أيضا إلى الميتافيزيقي، يتجلى هذا في سلسلة من الأعمال الفنية التي لها غرض "التذكير بالموت"، وهو موضوع عرف تناوله فنيا منذ عصر النهضة و اشتهر في النوع الفني بعبارة لاتينية (Memento mori) تعني " تذكر موتك " أو" تذكر إنك ستموت"، التي غالبا ما تصور جمجمة أو ما شابهها، وهو الذي صوره "مراد" في سلسلة تحمل عنوان (Dust) "رماد" لشخصيات مشهورة ومؤثرة مثل إستخدامه صورة فنان "الفن الجماهيري" "إندي وارهول"، و الفنانة "فريدا كالو" (Frida Khalo) ، "سيلفادور دالي" (Silvador Dali) وغيرهم، موظفا جماجم بدلاً من وجوههم، في تأثير يوحي أنهم تعرضوا للتحلل بعد الموت، ليشير أنه في عالم فيه كل ملكات السلطة، الثروة والشهرة، هي مع ذلك ستبقى سريعة الزوال وعابرة، والموت هو المصير الحتمي.

الشكل 43:"سلسلة رماد، طباعة رقمية على ورق، ثلاثية، 2014.

[1] صلاح باديس، مرجع سابق، رابط الموقع: https://shortest.link/3J6Q

2.5 الفنانة "هانيا زازوا" (Hania Zaazoua) :

هي فنانة تشكيلية غرافيكية ومصممة أزياء ومصورة فيديو، معروفة بلقب "أميرة زازو" (Princess Zazou)، درست في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة في قسم العمارة الداخلية، ثم قررت متابعة دراستها في مجال الفنون في فرنسا حيث انضمت إلى المدرسة العليا للفنون في مدينة "آكس أون بروفانس" (Aix-en-Provence)، وفي عام 2005 م قامت بتأسيس وكالة للتصميم بإسم "يانج و برجسون" (Bergson & Jung) في الجزائر العاصمة[1]، تنشط هذه الوكالة في مجالات متعددة مثل الهندسة المعمارية والتخطيط والاستشارات الإعلامية والترويج الفني وتنظيم المعارض.

لتفتح أبواب وكالتها لخدمة المشهد الجزائري المعاصر، وتصبح مكانًا يمثل فرصة لمجموعة متنوعة من الفنانين المعاصرين المعروفين والفنانين الناشئين وطلاب مدرسة الفنون الجميلة في الجزائر للالتقاء، وذلك من خلال مجموعة متنوعة من الفعاليات.

بدأت هذه المبادرات في عام 2008 من خلال تنظيم والمشاركة في معرض جماعي بعنوان "دودو" (DOUDOU) الذي إمتد من 28 أوت حتى 30 سبتمبر، وقد تضمنت هذه المبادرات أيضًا ورش عمل مثل تلك التي أشرف عليها الفنان "كريم سرقوة" حول موضوع "بطاقات بريدية" (Carte Postal) في عام 2009 والعديد من الأنشطة الأخرى.

خلال عام 2012م، واصلت الفنانة تطوير مشروعها الفني بتأسيس "بروكارت " (BROKK'ART)، وهي منصة عرض لعلامتها الفنية التي أسستها كجسر يربط بين الفن والتصميم. ولتعزيز الترويج للفن الجزائري، أطلقت مبادرة أخرى لاحقًا، حيث قامت بتحويل وكالة "يانج وبرجسون" إلى مساحة فنية جديدة تم تسميتها "العدد 98(Issue 98) "، وذلك بعد تحويل موقعها إلى "شارع 98 بديدوش مراد" في العاصمة.

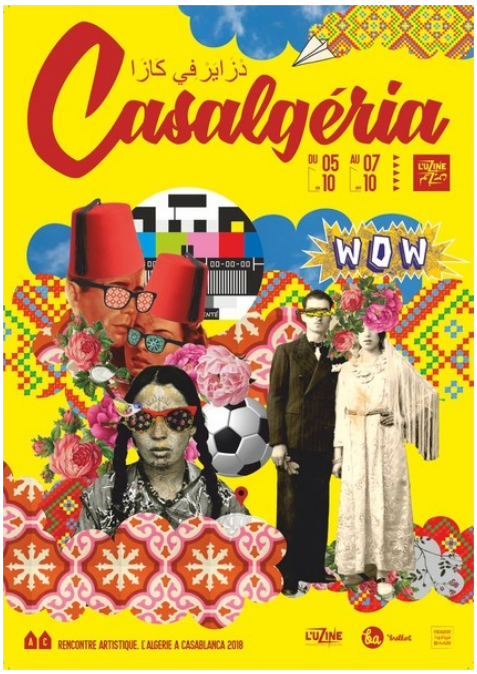
[1] Chloé Rondeleux, (Algérie – design : Princesse Zazou, ça flâne pour elle), Jeune Afrique, 10/04/2014, consulte le 05/11/2021
lien : https://www.jeuneafrique.com/133893/societe/alg-rie-design-princesse-zazou-a-fl-ne-pour-elle/

ولم تكفتي بجعلها مساحة عرض وفتح النقاشات فقط، بل خصصتها كمكان لإقامة الفنانين أيضا، ومتجر كبديل عن السوق الفنية، لإعمال تختار وفق نفس المفاهيم التشكيلية التي تشتغل عليها، حيث شهدت العديد من النشاطات منذ أن فتحت أبوابها للعديد من الفنانين. علاوة على ذلك، لم تتوقف نشاطاتها في دعم الساحة الفنية عن إبداعها وعرض أعمالها الفنية في المحافل الوطنية والدولية. ففي عام 2013، شاركت في معرض "الميدا" (El Mida) ا لذي أقيم في تلمسان من 7 مارس إلى 5 أبريل، وكان في متحف الفن والتاريخ. كما شاركت في معرض جماعي في مرسيليا في نفس العام بمعرض (CARTOCACOETHES) الجماعي، بالإضافة إلى مشاركتها في معارض أخرى.

وصولا إلى مشاركتها بمعرض (Textural Threads)، المقام من 2 إلى 19 مارس عام 2016، الذي كان جزء من فعاليات مهرجان "أوان" (AWAN) الفني، في العاصمة البريطانية لندن، أين عرضت لوحة " سيدات الجزائر" (LES DEMOISELLES D'ALGER) في أعمال تمت معالجتها رقميا لصور الفوتوغرافية قديمة من مواد إعلامية مختلفة قد طبعت على قماش الحرير بتقنية رقمية.

الشكل 44: الأميرة زازو، لوحة "سيدات الجزائر" "سلسلة الاستيراد والتصدير" وسائط متعددة 2015.

بالإضافة إلى ذلك، لم تقتصر جهود الفنانة على تنظيم والمشاركة في المعارض فحسب، بل تمتد إلى تصميم الملصقات أيضًا. في عام 2018، قامت الفنانة بتصميم ملصق مهرجان "دزاير في كازا" (Cas'Algéria) الذي أُقيم في الفترة من 5 إلى 10 أكتوبر، والذي نُظم بالتعاون مع مساحة العرض "لوزين" (L'uzine) في مدينة الدار البيضاء بالمغرب. وفي عام 2019، قامت بتصميم ملصق آخر لـ "مهرجان دورنينيز السينمائي الدورة 42 " (Le 42ème Festival de Cinéma de Douarnenez)، وشاركت بعرض أعمالها ضمن فعاليات المهرجان في رواق (Miettes De Baleine) المتواجد في فرنسا.



الشكل 45:" ملصق مهرجان "دزاير في كازا" سنة 2018

الشكل 46: ملصق "الدورة 42 من مهرجان دورنينيز السينمائي" 2019

أما مؤخرا ومنذ سنة 2020، قامت الفنانة بسلسلة من المعارض التي حملت اسم (Co*Errance de Brokk'Art) حيث أُقيمت المعارض الأولى في المعهد الفرنسي بمدينة عنابة في الفترة من 6 إلى 29 فبراير عام 2020، وفي وهران في المساحة الفنية "ورشة 31" في عام، وفي المركز الفرنسي بالعاصمة الجزائرية في عام 2022.[1]

[1] Princesse Zazou, BROKK'ART / ART&CO, LES EVENT ART&CO , consulter 20/05/2021 , Lien: http://brokk-art.com/brokk-art-art-co/

إن النتاجات الفنية للفنانة "هانيا زازوا" تعتمد في الأساس التراوح بين "الفن و"التصميم"، لتزيح بذلك الحد الفاصل بين "الفنون الجميلة" في معناها الكلاسيكي و"الفنون التطبيقية"، حيث جاءت أعمالها التصميمة مجسدة على الأثاث داخلي والملابس، إكسسوارات، وغيرها من الأشياء ذات الوظائف الحياتية، من خلال تكوينات رسومية وابتكارات رقمية. تشبه هذه الأعمال بعض أعمال الفنان "ريتشارد هاملتون"، لتبتكر عبرها عالمًا ملونًا وساحريًا للغاية شبيهة بالحلم.

فالفنانة "هاينا" بأعمالها تبتغي إقامة عالم يكون فيه الواقع خيالًا، مختلفًا وقريبًا منه في بعض الأحيان، تقترح عالماً بديلاً يشبه الحلم وأحيانا بشكل شبه تافه، تستخدم كليشيهات المأخوذة من مختلف وسائل الإعلام المتعددة التي تشير إلى الشرق والغرب، فهي تستمد مراجعها من الثقافة الجزائرية البربرية والإسلامية الشعبية والمعاصرة، بالإضافة إلى ومواد أخرى تخص الثقافة الغربية، لتنسج أعمالها أعمالًا فنية تصور عالمًا يجمع بين الأصالة والحداثة، بين الشرق والغرب.

هذا الأسلوب يشير إلى رغبة هانيا في بناء جسر بين العالمين، حيث تحاول إظهار أننا جميعًا جزائريون مهما اختلفت خلفياتنا، فهانيا تؤكد أننا بحاجة إلى استعادة تراثنا الثقافي المتنوع والغني، وأننا نعيش في عالم متنوع، ويجب علينا قبول التأثيرات الغربية وكذلك تراثنا الخاص.

باستخدام التناقضات المعقدة بين الثقافات، والتجوال بين الواقع والغابر، تقدم الفنانة لوحات معالجة بأساليب متعددة مثل الفن الرقمي والتركيب والمواد الجاهزة والنسخ واللصق والتطريز. تخلق من خلالها عوالم وهمية غير مرئية تعبّر عن المجتمع الذي تعيش فيه وتستكشف الواقع والتاريخ، فأعمالها تحتوي على معنى مزدوجة، تتعلق إحداها بدلالات توظيف

نسخ الصور الأصلية، ومعاني مغايرة من إعادة إنتاج هذه الصور، يمكن تلقي معانيها الأولية ببساطة من طرف المجتمع، كونها تنبع من ذاكرة جزائرية واحدة. [1]

إن أعمال الفنانة "هانيا زازوا" تمثل مجالاً بصرياً خصباً يجمع بين مجموعة متنوعة من الألوان والأشكال، تتم صياغتها من خلال الاستعانة بـ "الذكريات" وعينا الجمعي والجماهيري، فهي تدخل غالبا صور قديمة مقصوصة لشخصيات رجالية ونسائية، في ملابس جزائرية تقليدية (زي نايلي، كاراكو، حايك، طربوش.. إلخ)، أو ملابس عصرية (تشبه تلك التي تظهر بالمجلات الإمريكية)، تضاف إلى هذه الصور أحيانًا نظارات شمسية عصرية تغطي العيون أو تحجب عبر أشياء أخرى.

إلى جانب هذا توظف في تركيباتها عناصر مثل كرات كرة القدم، والزهور، والخرائط، والحيوانات، تترافق مع منسوجات متألقة ومعقدة، بالإضافة إلى بلاط الزليج المزين بزخارف بربرية وإسلامية.

يُمكن أيضا أن نلاحظ وجود عناصر متنوعة مثل فأر، نساء مغلفات بالسجاد، أرانب وردية بالزي العسكري، التي ستلهمهم من قصص " أليس في بلاد العجائب"، بالإضافة إلى عنصر "الذباب" الذي أصبح جزءًا من أعمالها منذ عام 2014.

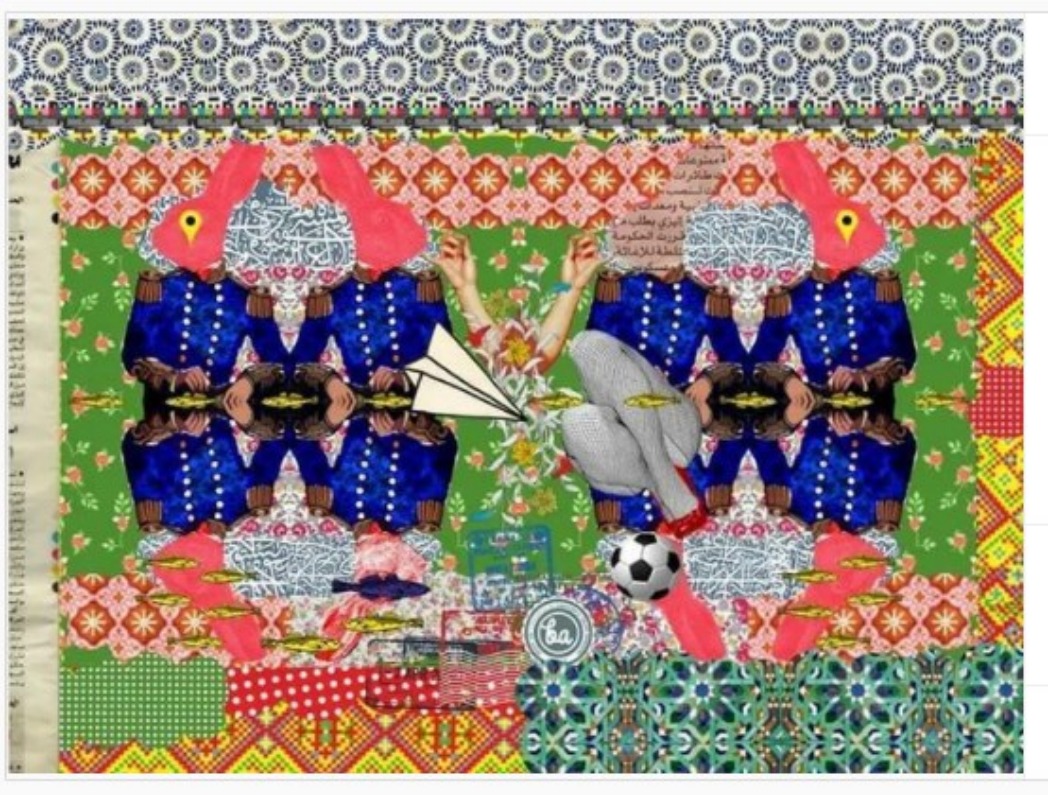
تُستخدم وتوظف كذلك الكلمات المكتوبة باللغتين الفرنسية والعربية أو "الدارجة" مثل ("WOW" أو "MarHba") من خلال في فقاعات خطابية شبيهة بتلك الذي جسدها الفنان (Roy Lichtenstein) في أعماله الفنية، أو عبر قصها من الجرائد مقاطع ولصقها بأعمالها.

إن الفنانة "هانيا" تتميز بأسلوب جريء يعمل على إثارة الإرباك والاستفزاز لدى المشاهدين فهي توظيف "العري" في أعمالها، وتعيد النظر في "الفن الهابط" وتوظيفه، عاملة على "دمقرطة الفن في وجه النخبة، وأيضا على طرح تساؤلات وتفكيك الرموز الثقافية الشعبية والتاريخية وإعادة تشكيلها من خلال التلاعب بالحكايات التي تُروى والتشكيك فيها، بعد إن

[1] Curating the contemporary, The Algerianism Art Project, , Article Publié le January 21, 2016 , curatingthecontemporary.org, consulter 20/05/2021 ,Lien: https://curatingthecontemporary.org/2016/01/21/the-algerianism-art-project/

أدركت إنه عندما تم تمثيلنا في تاريخ الفن، غالبًا ما كان يتم تمثيلنا من قبل الآخرين، وهو الذي دعاها للتنديد بكليشيهات المستشرقين.

تعتبر أعمال الفنانة أكثر إثارة للتفكير عندما نلقي نظرة مفصلة عليها. إن اللون والملمس والعناصر الموظفة لها في نتاجاتها كـ "حصان طروادة"، حيث تخفي عبر جاذبيته البصرية التعليقات الاجتماعية والسياسية، إن عالمها مخادع، فوراء هذا البناء الحالم، عندما نقوم بتفكيك للصور والمعاني نجد أنه تكمن طبقات معقدة، وعناصر لغة مليئة بالمعاني ومتعدد الأبعاد، حيث تتيح للجمهور تفسيرات متعددة تتنوع بين المعاني السطحية والمعاني العميقة. هذا التفاعل بين معاني مختلفة يجعل أعمالها غنية وملهمة وقابلة للتفاوت في التفسير بحسب خلفيات ووعي المشاهدين.



الشكل 47: هانيا زازوا، عمل من سلسلة "شادي مادي قالي راسي"، وسائط مختلطة، 2014

4. تحليل نماذج مختارة من أعمال رواد الفن الجماهيري:

نتطرق في هذا المبحث الذي يعد جانبا تطبيقيا لما تعرضنا إليه في الفصول السابقة، لدارسة وتحليل عينة قصدية من إعمال فناني "الفن الجماهيري" الجزائري " من أجل الكشف عن الأبعاد الجمالية لهذه الحركة في الجزائر، ونظرا لطبيعة دراستنا ومن أجل بلوغ غايتنا نقترح تناول ودراسة هذه العينة من خلال التحليل السميولوجي (L'analyse sémiotique). الذي تبلور من فكرة عد العلامة كعلم خاص (السميولوجيا/La sémiotique) يعتمد على دراسة الأنماط المختلفة للعلامات التي نفسرها لنستخلص منها نماذج وللتوصل لقواعد عمل خاصة بفئات العلامات المختلفة – فهي فكرة حديثة وترجع إلى بداية هذا القرن ويعد " فرديناند دى سوسري" (Saussure de Ferdinand) هو أحد رواد هذا العلم فى أوروبا وكذلك العالم "شارل ساندرز بريس " Charles Sanders Pierce في الولايات المتحدة[1].

وقد بين الباحث الدانماركي "لويس يامسلاف" (Louis Hjelmslev) الغرض من التحليل السميولوجي قائلا : "هو مجموعة التقنيات و الخطوات المستخدمة لوصف و تحليل شيء باعتباره له دلالة في حد ذاته و بإقامته علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى، و يمثل التحليل السميولوجي بالنسبة لـ "رولان بارث" (Roland Barthes) شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الأيقونية أو الألسنية على حد سواء، يلتزم فيه الباحث بالحياء اتجاه هذه الرسالة من جهة، و يسعى فيه من جهة أخرى إلى تحقيق التكامل من خلال التطرق إلى الجوانب الأخرى السيكولوجية، الاجتماعية الثقافية...) التي يمكن أن تدعم التحليل بشكل أو أخر[2].فالسيميائية توفر إطارًا أكثر دقة لفهم الروابط متعددة الأوجه بين الصورة والمجتمع والصورة والمشاهد ، وفهم ليس فقط ما تعنيه الأعمال الفنية ولكن كيف يذهب الفنان والمشاهد والثقافة عمومًا حول خلق تلك المعاني[3].

[1] مارتين جولي، مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة جيهان عيسوى، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2011

[2] الثورة الجزائرية في الفن التشكيلي العربي (قراءة سيمولوجية للوحة"ثورة الجزائر" للفنان العراقي محمود صبري)، مجلة العلوم الإنسانية، العدد31/30، جامعة محمد خصير، بسكرة، 2013، ص 263-277ص، 269

[3] Anne D'Alleva, Methods and Theories of Art History, Laurence King Publishing,London, 2005,p28

وقد ورد في التحليل السيمولوجي عدة شبكات تحليلية للوحة، تم اقتراحها من طرف مناهجة تحليليين أعتمد معظمهم على ثلاثية "بارث في تحليله لصورة" ونخص هنا بالذكر شبكة الألماني إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky)، جولي مارتينن(Martine Joly) ، فايي فاستامينثا (Valle Gastaminza) " بالإضافة إلى لوران جيرفيرو Laurent) (Gervereauالذي ارتأينا الاعتماد على "شبكة مقاربته السيمولوجية في التحليل الفني"[1] كونها واضحة الخطوات ويسيرة التطبيق، وشاملة في التحليل حيث تنص على المقاربات التالية:

1. – دراسة وصفية :

أ– الجانب التقني:

– المرسل "مؤلف العمل الفني".

– تاريخ الإنتاج والظهور أو مكان الحفظ.

– نوع الحامل والتقنية.

– التأطير ومقاسها.

ب– الجانب الأسلوبي:

– الألوان وانتشارها

– الأحجام وتوزيع الخطوط والأشكال، التنظيم العلامي "تنظيم العناصر وأهم الخطوط البناء")

ج– الجانب الموضوعي:

– علاقة اللوحة بالعنوان "النص"

– الوصف الأولي للوحة (العلامات الإيقونية المتعارف عليها والموضوع العام الممثل)

2. دراسة السياق:

– الوعاء التقني، الأسلوبي، الموضوعي الذي وردت فيه اللوحة

– علاقة اللوحة بالفنان

[1] Voir , Laurent Gervereau, voir comprendre, Analyser les images, Edition la découverte, Paris, 1997, p89 - 90

3. التأويل:

– دراسة مستوى التعيين الإدراكي ومستوى التضميني للعلامات البصرية الإيقونية، المؤشرية والرمزية.

4. النتائج

– حوصلة وتقييم شخصي للمحلل.

1.4- لوحة (01): "ترابيندو" (Trabendo) للفنان وليد بوشوشي:

1. دراسة وصفية:

عرض الفنان 'وليد بوشوشي' هذا العمل الفني بعنوان "ترابيندو" (Trabendo) عام 2016م في "مارشيه فولتا" (Marché Volta)، ضمن معرض جماعي مستقل حمل عنوان "مواد فنية عامة 3"، الذي استمر من 23 أبريل إلى 21 مايو 2016م، في الجزائر العاصمة.

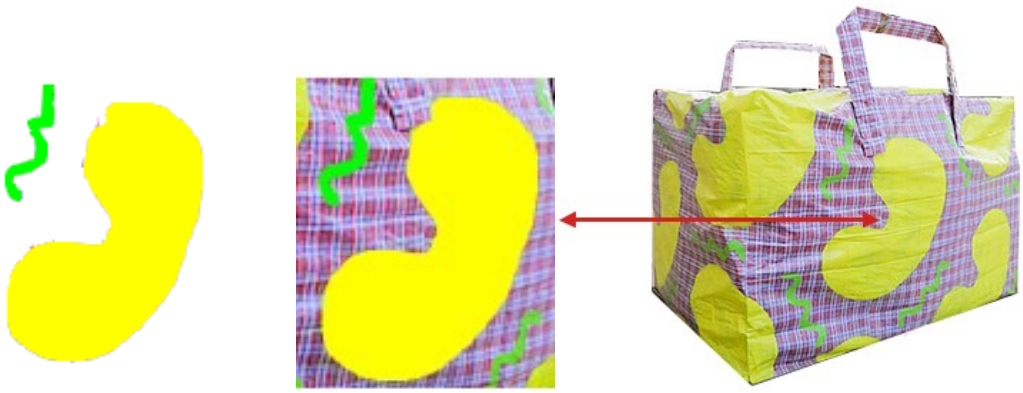
استخدم الفنان في العمل قماشًا صناعيًا بلاستيكيًا واستعمل خامة الألوان من خلال 'بخاخ الرش' (Aérosol Peinture) لطلاء الأسطح باستخدام تقنية الاستنسل (Pochoir/Stencil). جاء العمل بأبعاد ضخمة وتم عرضه وفقًا لأسلوب واحد من التيارات المعاصرة المعروفة بالأعمال المركبة أو الإنشاءات أو التنصيبية (Installation).

اعتمد الفنان في معالجته البنائية على نصب عمله في محيط واسع، حيث بنى تشكيلًا تشكيليًا اتخذ شكل حجم متوازي المستطيلات، يشبه الحقيبة. تم تضمين أشكال هندسية داخل بنية السطح المكونة من أسطح متعددة، حيث استخدم خطوط صارمة تمتد في اتجاهات أفقية وعمودية متقاطعة. ونتج عن هذا التعامل تكوينات مستطيلة ومربعة متفاوتة الأحجام من حيث القياسات.

حملت هذه الأشكال ألوانًا غنية تتراوح بين انتشار كثيف للأحمر القاتم والفاتح المتدرج منه، حيث يتجاور معها اللون الأبيض ليخلق تباينًا بين هذه الألوان. بالإضافة إلى ذلك، تم استخدام خطوط زرقاء قاتمة تحد وتحدد العديد التقاطعات، موظفة في شكل جمالي متناسق، مشكلة من كل ما ذكر وحدات هندسية متكررة في إيقاع بشكل متوازن، لتعطي شكلا زخرفيا هندسيا يغطي كل الجزء الخلفي من العمل.

أما في الجزء الثاني من العمل أو الطبقة التي تتقدم عن الخلفية، تم تشكيل رسومات باستخدام تقنية "الاستنسل" تُمثّل شكل بيضوي مشوه. ظهر هذا الشكل بشكل غير منتظم وملون باللون الأصفر، ويشبه شكل "الفول السوداني". تم تكرير هذا الشكل بأحجام مختلفة على جميع أسطح العمل، حيث أصبح محور اهتمام الناظر. بالإضافة إلى ذلك، تمثلت أشكال أخرى على شكل خطوط متعرجة بلون أخضر لامع، حيث شغلت هذه الأشكال مساحات واسعة من الخلفية المزخرفة.

وتميز سطح العمل بلمعان بفضل المادة البلاستيكية المستخدمة في تنفيذ الرسوم، والتي تعزز من انعكاس الضوء وتضفي إحساسًا بخفة القماش المستخدم كقاعدة للعمل.



2. دراسة السياق:

إن "بوشوشي" يقدم نفسه كمصمم غرافيكي للصور المستهلكة حيث يقول: "الرسوم الخاصة بي هي منتج استهلاكي، فالجميع يتغذى على ما يرونه ويلتقطونه، وأعتقد أنه يمكن تنقل الفكرة بمجرد النظر إليها"، ويضيف أيضا "أقوم بتجميع قاعدة من الصور الشعبية الشائعة المشتركة، وأعيد تفسيرها من خلال التلاعب بها بطريقة تحاول أن ترسل رسالة مختلفة بلغة مشتركة."[1]

وعلى إثر هذا، يُظهر 'بوشوشي' تجسيدًا تشكيليًا لإحدى أشهر أنواع الحقائب المستخدمة للتسوق في العديد من البلدان، والتي شهدت رواجا كبيرا بالجزائر، فقد عرفت شعبيا باسم حقيبة 'التراباندو' وهو العنوان الذي له علاقة وطيدة مع العمل المعبر عنه في هذا التمثيل.

قدم الفنان هذا التعبير الفني من خلال عرض تنصيبي، بعد أن انتقل للعيش في فرنسا. وقبل ذلك، عندما كان الفنان مقيمًا في الجزائر العاصمة، كان يقوم بوضع أعماله الفنية على جدران المدينة. وبالتالي، كان بإمكان الناس الذين يتابعون أعماله على وسائل التواصل الاجتماعي رؤيتها على الجدران وكذلك القيام بالتقاط صور لها ومشاركتها. كان هناك نوع من التواصل القريب بينه وبين محبي فنه. ومع انتقاله إلى فرنسا، تغير هذا النمط من التفاعل، حيث أصبح هذا الحوار الشخصي مع محبيه أقل وجودًا بسبب بعده الجغرافي.

3. <u>التأويل:</u>

بناءً على سياق ما تقدم ومن تجسيد العمل الفني، يبدو أن الفنان "بوشوشي" كان يتساءل عن كيفية إمكانية نقل فنه إلى الجزائر، لتأتيه فكرة أنه عليه إرسال فنه عن طريق حقيبة التسوق، فدلالة الحقيبة هنا مقترنة في هذا السياق بالإرسال، وهو ما دفعه إلى تجسيد هذه الفكرة في عمل فني ملموس. قام الفنان بجعل حقيبة التسوق نفسها عملًا فنيًا بحد ذاته، وهكذا عبر عمله الفني عن نهجه الفني الذي يتمحور حول الثقافة الشعبية الجماهيرية بدلاً من النخبوية.

[1] DJAWED BELKHODJA , op.cit., p 15

بالإضافة إلى ذلك، يُشير العمل إلى رغبة الفنان في إبراز ظاهرة اجتماعية أو اقتصادية تكررت على مر السنين، والتي ترتبط بالأزمة الاقتصادية، تعود إلى ثمانينيات القرن الماضي، أين كان يتم التسوق من الخارج، حيث لم يكن هناك خيارات كبيرة للواردات الخارجية، في هذا الوقت، اضطر الكثيرون من المواطنين إلى التسوق من الخارج، مما أدى إلى ظهور سوق شعبي موازي غير رسمي للواردات محضور نوعا ما، هذه الظاهرة أصبحت معروفة باسم "ترابيندو"،

حقيبة التسوق كانت تلعب دورًا مهمًا في هذه الظاهرة، حيث كانت تُستخدم بشكل رئيسي بسبب قدرتها على حمل كميات كبيرة ونقلها.

على مر السنين، تراجعت هذه الظاهرة قليلاً في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، ولكنها عادت للظهور مجددًا مع تصاعد الأزمة الاقتصادية. يُظهر النص كيف شاهد الفنان الكثير من الأشخاص يعيدون استخدام حقيبة التسوق من جديد، ويقومون بجلب العديد من السلع من باريس إلى الجزائر، سواء للاستخدام الشخصي أو لإعادة بيعها. هذا يُظهر كيف يمكن للفن أن يعكس الأحداث والتحولات في المجتمع والاقتصاد، وكيف يمكن للفنان أن يعبّر عن هذه الظواهر بشكل فني ومعبر.

4.النتائج:

– يعتمد الفن الجماهيري عند "بوشوشي" على تداخل مختلف أجناس الفنون التشكيلية مثل النحت والرسم والتصميم، وذلك في بنى ترتبط بوسائل الصناعة التي تتميز بالسطحية والابتدال، وتكشف دور الاستهلاك كفاعل في خضم المعادلة الجمالية.

– يظهر عمل بوشوشي استخدام المواد الجاهزة أو المعالجة في تنصيبه، ويستغل الأشياء الأكثر احتقارا والأقل جمالية عبر إعادة تقييم بصري، في مزاوجة أدائية واعية بين الماضي والمتطلب الحاضر.

– من خلال هذه العمل هو يحاول العبث بالمعالم الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية، فالفنان يعتزم كسر حواجز توقظ انطباعًا غريبًا عبر الفكاهة والإبداع، فله جرأة في جعل المهمش الذي يدخل في إطار الثقافة الاستهلاكية والتداول موضوعا جمالي.

– يحب أن يعبث بالأحداث الجارية من خلال مواجهتها بالتقاليد، فهو لا يتسامى في تمرير رسائله البصرية والمفاهيمية ليشركها مع ما يتشاركه الجزائري البسيط، لتأخذ الرسالة شكلاً واضحًا بمجرد عرضها.

– تمثل الخطاب الجمالي في نتاجات وليد بوشوشي في غايته بارتباط مجتمعي يتفاعل مع الظروف المحيطة، وهو هدف الفن الجماهيري الذي يربط الفن بالحياة في جانبها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، فالفنان أبدى اهتمام بالمجتمع لاستيعاب حيثياته وربط معانيها من خلال طريقة خاصة.

.

2.4-اللوحة الثانية: "بابور دزاير" للفنان ياسر عامر

1. دراسة وصفية

قدم ياسر عامر المعروف بلقب 'الرجل الأصفر' في عام 2013م ، بإنشاء الرسم الأولي للوحته الذي عنونه بـ "بابور دزاير/ باخرة الجزائر" (Babour Dzayer) بإستعمال أكريليك على ورق كرافت (Kraft paper) ، ليستمر في تطويرها فيما بعد ويقدم ببعض التعديلات في عدة نسخ، حتى وصل إلى النسخة النهائية في عام 2019، وتم عرض هذا العمل النهائي لأول مرة في رواق (agorgi gallery) خلال معرض يحمل عنوان "مجتمع الاستعراض" سنة 2020، حيث جاء عمله النهائي هذا من باستعمال قماشة الكانفاس وخامة الأكريليك في الرسم والتلوين (Acrylique sur toile) ، بحجم ذات قياس 200 300 x سم.

للوحة تصور ثمانية عشر فردًا يرتدون ألبسة عصرية، وهم متجمعون محملين على طوافة خشبية بشراع، وتبدو وكأنها منجرفة بعيدًا عن الساحل وقد قاربت على التحطم، حيث يتضح من تعابير وجوههم وإيماءاتهم التعبيرية أنهم يواجهون رحلة قد باء بالفشل، فسماتهم ومشاهدهم تتراوح بين حالات اليأس وعدم الراحة والأمل.

تظهر الشخصيات بوضعيات مختلفة فهناك الشخصيات المستلقية والجالسة ومن هم في طور النهوض وأولئك الواقفون أو المتسلقون، في مشهد ديناميكي يوجه النظر من الأسفل نحو الأعلى.

تبدأ اللوحة في الجزء السفلي أو المقدمة بجثث مرمية على حواف الطوافة وأفراد آخرون يظهرون وكأنهم محتضرون. ومع استمرار النظر نحو الأعلى وصعودًا إلى اليسار من اللوحة، نجد رجلاً في منتصف العمر جالسًا وهو يدير ظهره للمشهد. ويظهر أنه ينظر في عين المتفرج ويظهر عليه علامات التشاؤم.

إلى جانبه، يظهر مجموعة من الأفراد الآخرين الذين يبدو أن التفكير يشغلهم. ومع الاستمرار في التصوير نحو الأعلى، نجد منظرًا يظهر فيه تدافعًا على سطح الطوافة. وملامح الأشخاص تتنوع بين الإحساس واليأس والتوتر المصحوب بالأمل.

وفي الجزء العلوي من اللوحة، نجد أشخاصًا يقومون بإشارات التلويح، فإننا نلحظ شخص يمسك لافتة مرفوعة كتب عليها شعار "حرة وديمقراطية" وعلى ظهره علم الجزائر بمركز الطوف الخشبي، وفي مقدمة الطوف ويعتلي شخص برميل رسم عليه شعار "شركة البترول الجزائرية" مرفرف بعلم الجزائر في محاولة لفت الانتباه لشيء ما بالأفق.

وظف الفنان ألوانه في شكل خام من دون تدرجات لونية، فنلحظ أنها طبقات لونية واحدة في كل خانة ملونة، مما جعل الأجسام ككتلة تبدو مسطحة، فالخلفية جاءت حمراء بينما، بالمقابل، اختار لون الصاري (الطوف) ليكون بنيًا، كذلك نلحظ أن اللون الأصفر بشكل بارز ولافت للنظر جسد على لون بشرة كل الشخصيات الموجودة بالعمل، أما التنوع لوني الثري فجاء عبر الألوان التي حملتها ألبسة معاصرة لهؤلاء الشخصيات الشبابية والمتراوحة التفاوت بين الألوان الحارة (أحمر، برتقالي، بني) والألوان الباردة (أزرق، أخضر).

من ناحية التكوين جاءت اللوحة "مبنية" في فضاء خاوي، فخط الأفق هو غائب عن التمثيل باللوحة، فلا يوجد أي خط يدل على المكان أو المنطقة التي هم فيها وما يمكن أن يحيط بهم، أنه فضاء مجهول، يتجسد في مركزه، مجموعة من خطوط موزعة بتوازن مكونة حركة ذات تدفق الاتجاهي في إيقاع قطري أفقي، الأول يقودنا من الجثث المرمية في أسفل اليسار، إلى الأحياء في القمة، والأخر يتبع الصاري المهدد بالتحطم لزيادة التوتر الدرامي.

كما نلحظ أن التركيب التصويري جاء في تكوين هرمي عام مبني على بنيتين هرميتين يشكلان أساس العمل. يتشكل الأول من محيط الصاري (الطوف) الكبير الموجود على يسار اللوحة الأول. ويتشكل الثاني من التجميع الأفقي للأشخاص القتلى والمحتضرين والقابعين في التفكير بالمقدمة القاعدة، والمرتفعين صعودًا نحو الذروة العاطفية التي تمثل الأمل.

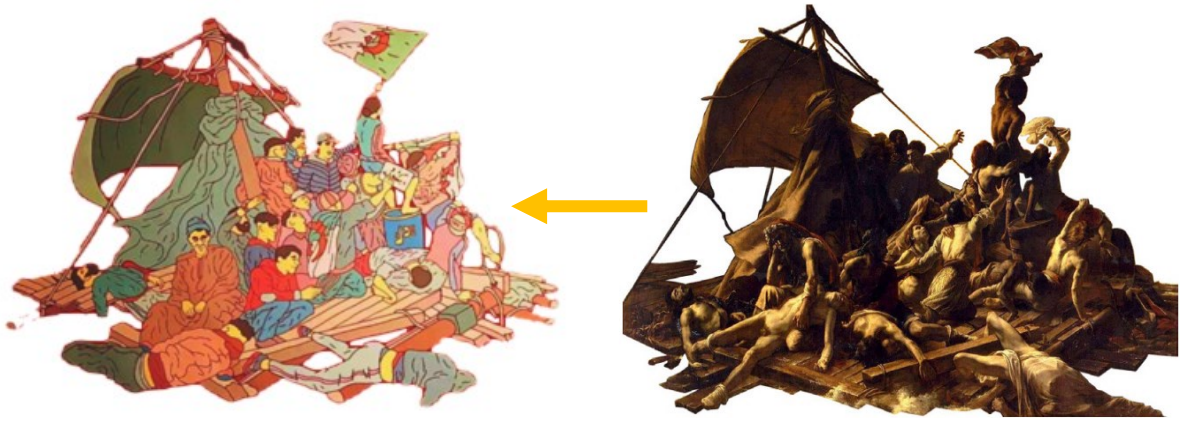
يشير موضوع العمل أن هؤلاء هم مهاجرين يحاولون عبور إلى ضفة ما، وكون أن الفنان أعطى اسم بابور دزاير/ باخرة الجزائر" على العمل، فهذا يعني أنه المهاجرين هم جزائريون.

2. دراسة سياقية:

يعمل ياسر عامر على مفهوم الرجل الأصفر كطريقة لتقديم مقاربة للوضع الإنساني الاجتماعي الحالي للفرد الجزائري في أعماله، يقوم بتصوير يعبر بشكل ضمني عن التنديد بالجوانب السلبية التي يراها في المجتمع في الزمن الحاضر، كما يسعى الفنان إلى تفسير حالة الإنسان الذي أصبح عليه بكل نقائضه والصعوبات التي يواجهها، ولذلك هو مهتم بالأوضاع السائدة مثل تدهور الظروف الاجتماعية والاقتصادية وعدم الاستقرار السياسي، و تراكم عوامل أخرى لا تضمن الحياة الكريمة للمواطن بالوطن، خاصة مع وقت إنشاء العمل الذي شهدت البلاد "حراك" شعبيا من طرف الشباب لتغير أوضاعهم المعيشية، وعلى إثر هذا ينشأ عملا فنيا يمثل فيه الجزائريين.

يعتمد 'ياسر عامر' في كثير من تكويناته وإستلهاماته على أشهر اللوحات التي تعود للثقافة الغربية، فلعل أكثر ما يميز بين جيله من الفنانين هو أسلوبه الذي يلجأ فيه إلى الكثير من الأحيان الاستلهام وتحويل الأعمال الفنية الإيقونية من تاريخ الفن الغربي لتخدم موضوعاته، وهو الشيء الذي عرف عند فناني حركة "الفن الجماهيري" أمثال 'روي ليختنشتاين' الذي يقوم بتحويل الصور المستمدة من الرسوم الهزلية لصنع لوحات كبيرة، أو روشنبورغ الذي قام بأعادة إنتاج لوحة 'فينوس' وغيرهم.

فباستخدام الأيقونات المألوفة بالفعل، ومن ثم تفكيكها من سياقها، يبتكر "ياسر" تمثيلات مصورة جديدة، فعل سبيل المثال في هذا العمل يقترض "ياسر" لوحة "تيودور جيريكو" (Théodore Géricault) المعروفة بـ "طوف ميدوزا" (Le Radeau de La Méduse) في عمله، وهي اللوحة التي ألهمت العديد من الفنانين في الفن المعاصر. فقد نسخوا اللوحة وقاموا باستبدال أجساد الأصلية بأجساد أخرى و ابتكروا نسخة جديدة أعيد تكوينها لتقدم تفسير جديد، وبذلك، جعلت اللوحة موضوعًا لعدد هائل من النسخ والاقتباسات والاستعارة.



وياسر في عمله هذا يستحضر هذه اللوحة ليغير من العنوان الأصلي 'طوف ميدوزا' إلى عنوان اخر 'بابور دزاير/ باخرة الجزائر" ويقوم بإعادة إنتاجها لتناسب مع الإشارة إلى وضع البلاد، حيث أن الفنان بذلك لا يخلق شيئاً منعزلاً ومغلقاً، لكنه بدلاً من ذلك يحاول أن يجعل المتلقي أكثر انفتاحاً ووعياً ببيئته، عبر إعادة خلق العلامة، والذي أطلق عليه الفيلسوف "أرثر دانتو" (تجلي) (transfiguration)، أي تبديل هيئتها الأيقونة لتتجلى في فن واقعي اشتراكي وهو المفهوم الذي ارتبط بالفن الجماهيري.

3.التأويل:

في هذه اللوحة ليس هناك ما يشير إلى مغادرة هؤلاء الناس الجزائر، فليس هناك بحر ولا أفق يحوي يابسة، كما جرت العادة عند توظيف هذه اللوحة من طرف الفنانين المعاصرين بالمواضيع التي تخص "الهجرة غير الشرعية"، الظاهر هنا أن ياسر يحاول إعادة إنشاء لوحة "تيودور جيريكو" والربط بين المرجع التاريخي والمجتمع المحلي، من خلال إعادة تمثيل هذه اللحظة التاريخية وسياق الأحداث التي وقعت على الطوافة، من اجل جذب الانتباه إلى المأساة الأصلية وإبراز ارتباطها بالأحداث المعاصرة، ليوضح وضع البلاد الذي أصبحت عليه.

فالفنان يحيل الإشارة من خلال الطوف المنجرف والغارق الى أرض الجزائر التي أصبحت مهترئة ومتهالكة مثل هذا "الطوف" بسبب الظروف الاجتماعية والسياسية للجزائر، ووضع الشعب، حيث نلحظه محملا برجل في منتصف العمر أدار ظهره لوجهة الطوف بعد أن فقد أمله، وشباب من مختلف الأعمار تعرض البعض منهم للموت والأخر لا يزال يصارع بوجه من الأمل وخواء للأفق لتحسين وضعه وحال بلد له حب وارتباط به لا يريد هجرانه.

فالفنان هنا لا يتأنى عن إبراز ذلك من خلال رفعه علم الوطن فوق رؤوس الجميع ليحيلنا إلى أولوية هذا الأخير على الفرد ومصلحته الشخصية، كما نلحظ أنه تم تعليق علم الوطن على ظهر أحد الشباب ، مبرز رغباته بلافتة تدعو إلى بلد قائم على أسس نظام يضمن له حريته المسلوبة في اتجاه أحادي لبلد منغلق على نفسه، وديمقراطية تعزز حقوقه

وشعوره بالمواطنة، لبلد له من الخيرات الاقتصادية ما تمكنه من ذلك، فهو يوظف علامة تشير إلى ذلك "من خلال إقحامه لبرميل من النفط، باعتبار أن الجزائر أحد أكبر البلدان المصدرة لهذه المادة، ليأتي هذا العمل كتصوير مشهدي مسرحي لواقع و كتنديد لفنان ملتزم بالقضايا الراهنة للوطن، يحمل همومه ويشاركه مأسيه.

4.النتائج

– يتميز عمل ياسر بقالب تصميم ينم عن البساطة الشكلية دون البحث عن الحجم أو العمق، فضلاً عن الصبغات الالوان الكبيرة الحيوية المشبعة، لاشتغاله على اسلوب الفن الجماهيري العالمي الذي اقترن بالدعايات الإعلانية، المستفيدة من اقصى حالات البساطة في الشكل للتلقي

– أن نتاجات الفن الجماهيري عند ياسر ذات مسحة تجريبية مادية حسية تفكيكية تتقاطع مع كل ما هو تاريخي وأصلي ومركزي ومقدس، فهو يعيد إنتاج لوحة 'جيريكو' ليربط بين المرجع التاريخي الفني والمجتمع المحلي، من خلال إعادة تمثيل هذه اللحظة التاريخية وسياق الأحداث، في توظيف يجعلها أثر من أثار الواقع المجتمعي الدال عليه والمرتبط به، وهي صفة من السمات الجمالية لفنون ما بعد الحداثة.

– لا يرتبط الفن الجماهيري بطرز أو نمط ثابت بالعمل الفني، أو نخبوي، بل يهتم بالتجربة في شكل يتوافق مع أفكار المجتمع ولصياغة مبادئ جديدة للتذوق، من خلال إثارة الأحاسيس بمدخلات تتعاطي مع توجهات وثقافة المجتمع لتحقيق المتعة والدهشة لجعل المتلقي أكثر وعيا ببيئته.

– يمثل الفنان 'ياسر' بهذه التكوين موضوعا يخص البلد الجزائري والفرد داخله بشكل عام، فيتحدث في عمل÷ عن (فقدان الأمل، البطالة، التسول، الغلاء، الحرية، الاستهلاك، الوضع السياسي والاقتصادي، أزمة الهجرة،. الخ)، محاولا تلخيص الوضع الذي نعيشه، منتقدا ما آلت إليه الأوضاع، وفق جمالية تنبع من فلسفة وأصول "الفن الجماهيري".

3.4-اللوحة الثالثة: "القعدة" للفنان هشام قاوة

1.دراسة وصفية:

قدم الفنان 'هشام قاوة الملقب بـ الموسطاش' لوحة "القعدة"«El qâada» أو (la soirée) عام 2018 بمعرض استمر من 2 إلى 23 مارس، حمل عنوان رئيسي معنون بـ 'سوق والدتك يفتتح في الليل" وعنوان أخر فرعي "تكريماً للثقافة الشعبية الجزائرية"، أُقيم في رواق "إسباكو" (Espaco)، وجاء العمل باستخدام تقنية الفن الرقمي (Digital art).

جاء هذا العمل الفني في وضع أفقي على مساحة مستطيلة، عند إلقاء النظرة الأولى على اللوحة سرعان ما سنلحظ تمثيلا لمجموعة من الأشخاص داخل مشهد عمراني، ويمكن لطبيعة هندسة البناية أن تسمح لنا تخمين انه فناء بيت جزائري على الطراز العثماني الذي عرف انتشاره في حي القصبة بالجزائر العاصمة.

فقد جاء بنوافذ وأعمدة بأقواس إسلامية الطابع جدرانه مغطى بالزليج المزخرف، يفترش أرضه زرابي زخرفتها نباتية إسلامية وأخرى هندسية بربرية، يتواجد كرسي حديدي مزين في منتصف هذا الفناء، بجانب طاولة تقليدية تحمل فنجان قهوة وقارورة مشروب غازي وشموع ومزهريات، وأشياء من الحياة اليومية الشعبية الرائجة.

فيوجد كرة لعب للأطفال يدوية الصنع، بالون غير منفوخ على أرض وأحذية عصرية أمريكية، يشمل المشهد أيضًا أقفاصًا للطيور، تحتوي داخل إحداها على قطعة من لعبة "الدومينو" المعروفة في الأحياء الشعبية الجزائرية، وقفص آخر يحتوي على نموذج مصغر لطائرة، يتدلى بالون مطبوع عليه شعار عملة الألف دينار الجزائرية من أعلى الساحة، ويظهر طبق هوائي لاستقبال القنوات التلفزيونية، ويتم رسم إبريق شاي على جدار، بينما تحمل جدار آخر شاشة كهربائية عليها كتابة "فليكسي" "FLEXY"، وهي كلمة تستخدم بديلاً لمصطلح "تعبئة" فيما يتعلق بشحن الرصيد الهاتفي، وفي الخلفية نجد أيضا صناديق حاملة للمشروبات الغازية فارغة ، وكذلك سيارة أجرة من نوع "بيجو 504 " الفرنسية.

فيما يخص تمثيل الجنس البشري في اللوحة، يتضح وجود تنوع وتعددية في الشخصيات الممثلة، تظهر اللوحة مجموعة متنوعة من الأفراد، بما في ذلك رجال ونساء وأطفال. تختلف

ملابسهم بين التقليدية والعصرية، وتُظهر اللوحة الأفراد في وضعيات متنوعة بين الجلوس والوقوف.

تُظهر أنشطتهم تنوعًا أيضًا، حيث يُلاحظ وجود أفراد يحملون آلات موسيقية مختلفة مثل البندير، الدف، الدربوكة، المندول، العود، الكمبري، الزرنة، القرقب، القيتارة الكهربائية، والبانجو، ويعزفون على هذه الآلات الموسيقية.

بالإضافة إلى ذلك، هناك أفراد ينشدون أغاني، وآخرون يستمعون إلى الأداء الموسيقي والغناء. وفي بعض مناطق اللوحة، تُصوّر الشخصيات أزواجًا من الأفراد وهم يتبادلون الحديث ويرتشفون من أكواب الشراب في أيديهم. كما يُلاحَظ أيضًا وجود مجموعة من الأشخاص الذين يمارسون أشكالًا متنوعة من التسلية.

من حيث التركيب تتوزع مجموعة الشخصيات المتنوعة الموجودة في هذه اللوحة البانورامية على المستوى حيزين دائريين متمركزين حول الطاولة، نشأ نتيجة تجمع يشبه الحلقة.

تبدأ الحلقة من الأيقونة السينمائية الجزائرية "عثمان عريوات" صاحب شخصية "مخلوف البومبردي" من فيلم "كرنفال في دشرا"، يظهر في زي عصري ويعتلي عمامة ونظارات ثلاثية الأبعاد حاملا "دفا' وجالسا على كرسيا مزخرف، إلى جانبه، يجلس مجموعة من الشخصيات الموسيقية بوضعية القرفصاء، يعزفون على مجموعة متنوعة من الآلات الموسيقية، مثل مغني الأغنية القبائلية "معطوب الوناس" العازف على العود، ومغني الترقي "عثمان بالي" المستمع إلى الموسيقى من خلال جهاز "والكمان".

وبإزاحة النظر على نفس الحيز الدائري يمكننا أن نلحظ أيضا اللاعب "زين الدين زيدان"، وتتوزَّع حول هذه الشخصيات الموسيقية والرياضية بعض الشخصيات النسائية، ومنها شخصية تتبنى أسلوب "السالفي" المعاصر في التصوير، مما يُظهر تعدد الأدوار والهويات المتواجدة.

أما على مستوى الحيز الدائري الثاني والأكبر في اللوحة، نجد أصحاب الأغنية الشعبية كـ "الحاج محمد العنقة" و "دحمان الحراشي"، "لطفي عطار" مؤدي طابع الراي وعازف قيثار كهربائي و "الشاب حسني" الذي اختص بالأغنية الرومنسية في "الراي"، كما نجد "المفتش الطاهر ولابرانتي" و"حيمود براهيمي" من السينما الجزائرية في "لباس شنغهاي – الأزرق الصيني" الذي أصبح لباس جزائريا تقليديا.

بالإضافة إلى ذلك، تظهر شخصية البطل الخارقة "باتمان" من السينما الأمريكية، ونجد بالأعلى على الدرج امرأة بزي "الحايك"، وهي ترتدي أحذية رياضية، بجانبها الفنان "المسطاش" الذي يُصوِّر نفسه وهو يرتدي عمامة ونظارات شمسية، كاشفًا عن قميصه الذي يحمل حرف "س" والذي يرمز له كبطل خارق.

فيما يتعلق بالخطوط، تقسم أعمدة البناية وشموع اللوحة المشهد إلى قسمين، مما يسمح للعين بالتدرج في استكشاف العناصر العديدة المتواجدة في اللوحة. تهدف هذه التقسيمات إلى توجيه تركيز المتلقي وتمكينه من ملاحظة التفاصيل بشكل سلس ومنسق، مما يسهم في خلق توازن في التكوين البصري. هناك أيضًا خطوط مائلة في الجزء السفلي من اللوحة، تنشأ عن حدود الأرضية وتمتد نحو مركز العمل، حيث يتواجد عثمان أريوات على كرسيه الفخم والمزين بزخرفة رائعة. هذه الخطوط تسهم في توجيه النظر نحو المركز وتعزيز الواجهة المركزية للعمل.

تتوزع الألوان وتتنوع بقيم متفاوتة بين درجات مختلفة من الداكن والفاتح، وبين الحارة والباردة، يسود اللون الوردي وتدرجاته البنفسجية على الأسطح نظرًا لاعتماده كلون أساسي للجدران والأرضية، وقد تم استخدام اللون الأصفر الساطع لتظهر على بشرة الشخصيات، وهذا يساهم في خلق تباين وتفاصيل واضحة لكل شخصية في اللوحة. تم تنسيق

تلك العناصر بشكل متتابع لتعزيز عنصر التكرار والتوازن في التركيب الفني، أما اللون الأبيض، الأسود، الأخضر، الأزرق وغيرها من الألوان فقد طبعت على الملابس الموظفة في العمل والتي تتنوع بين التقليدية منها والعصرية.

إن للعمل علاقة بالعنوان كون المشهد الذي تم تصويره بأسلوبه يمزج بين الفكاهة والسريالية لشخصيات الموسيقية والشعبية الجزائرية العظيمة، جالسة مجتمعة في فناء منزل، يعبر عن جلسة فنية، وهو الاسم الذي يرتبط في مخيال الجزائري بـ "السهرة" (soirée) وأو "القعدة" الذي جاء في عنوان العمل.

2.دراسة سياقية:

يتجلى أسلوب الفنان في أعماله الفنية من خلال توظيفه المميز لرموز الفن الشعبي ووسائل الحياة الحديثة. يعكف الفنان على استحضار تلك العناصر ودمجها في أعماله بطريقة تعكس تجربته وذكرياته، فضلاً عن تفاعله مع العصر التقني الحالي. عمر الفنان، الذي يبلغ أربعين عامًا، يمتد عبر مراحل متعددة من تطور الجزائر، من الثمانينيات التي شهدتها كطفل في فترة الجزائر الاشتراكية، إلى التسعينيات وتجربته كمراهق خلال الحرب الأهلية، وصولاً إلى الفترة الحالية.

جعلته فنانا قد مر بالكثير وميزته بأن يبرز الجوانب العديدة للثقافة الشعبية الجزائرية التي شهدها مع نشأته من خلال تصوير شخصيات بارزة في الموسيقى والرياضة والسينما الجزائرية، بجانب ذلك، يدمج الفنان تفاصيل من الحياة اليومية التي تعكس جوانب من الوعي الجماعي، مما يجعل أعماله تعكس روح العصر والتطور.

بجانب ذلك، يتضمن عمله الفني تفاصيل من الحياة اليومية التي تشكل جزءًا من الوعي الجماعي، يعزز الفنان جماليات أعماله من خلال إدخال لمسات عصرية، من خلال استخدام وسائل ورموز تجارية حديثة ومألوفة في المجتمع الحالي. يتم ذلك في إطار ديكور يجسد مشهدًا لوسط الشعبي، مما يساهم في تقديم رؤية فريدة تجمع بين الماضي والحاضر.

بشير يلس - الشيخ العربي بن صاري مع موسيقية: حفلة في تلمسان (1953)

كما أنه أيضا يستوحي جماليات تكوينه أعماله من خلال تاريخ الفن التشكيلي الجزائري، وهو ما نلاحظه على عمله الفني "القعدة"، فقد اعتمد في إبداعه على إعادة تصوير لوحة للفنان "بشير يلس" بأسلوب "مدرسة المنمنمات الجزائرية". تلك اللوحة التي رسمها "يلس" في عام 1953 تحمل عنوان "حفل في تلمسان"، وقام فيها بتصوير مشهد واقعي يضم حوالي ستين شخصية من مجتمع تلمسان في ذلك الزمان.

نذكر منهم بالخصوص العازف على الرباب "الشيخ العربي بن صاري" الذي يظهر في الوسط، وعلى يمينه ابنه "رضوان" وعلى يساره استاذه "السيد بودفلة"، جميعهم يمثلون رموزًا بارزة في مجال الموسيقى الأندلسية بطابعها الغرناطي، والتي تمثل مدرسة موسيقية مهمة في تلمسان.

3.التأويل:

استنادًا إلى الشخصيات الموسيقية الجزائرية والسينمائية وغيرها مما تم ذكره سابقًا، يخلق الفنان دلالة مرتبطة برغبة في تكريم الرموز الشعبية التي برزت في الثمانينات والتسعينيات، سوآءا ذلك عبر الاحتفال بالأسماء التي تحظى بقاعدة جماهيرية شعبية، أو أولئك الذين فقدوا حياتهم في الحرب الأهلية مثل "الشاب حسني" و"معطوب الوناس".

فمن خلال تلاعب الفنان بالعناصر الثقافية الجماهيرية، هو يعيد النظر في التراث الثقافة الشعبية الجزائرية ويبث الحياة الجديدة فيه، مستعينا بالوعي الجماعي ككيان أصبح وعاء مشترك بين طوائف المجتمع. عبر رؤية فنية معاصرة مبنية على أسس الفن الجماهيري.

كما يذهب تمثيله هذا إلى دلالة أبعد منذ، حيث يستخدم توظيفاته الفنية ليحتفي بالهويات المتعددة في الجزائر، التي تشمل الأمازيغية والعربية والصحراوية. يتجلى ذلك من خلال الأصول التي تتبناها الشخصيات التي يصورها، والتي تتجسد في سماتهم وملامحهم وحتى في الملابس التي يرتدونها.

بالإضافة إلى ذلك، يعبّر الفنان عن هذا التنوع من خلال الهيكل العمراني أو الديكور في أعماله. فالديكور يضم العديد من الأثاث والإنتاجات التي تمثل الفنون التطبيقية الشعبية والإسلامية. هذا الاستخدام للديكور يعمل على تعزيز فكرة التنوع الثقافي في الجزائر وتجسيد وحدة المكونات المختلفة في مشهد واحدن والفن الذي يأخذ مكانة مميزة في المجتمع الجزائري.

كما يشرك الفنان عناصر من الحياة اليومية المستمدة من الثقافة الشعبية (سيارة أجرة، أقفاص عصافير، كرة، دومينو.. إلخ) في مقابل الثقافة البرجوازية، فالفنان هنا يكرس جمالية المهمش في مقابل الفن النخبوي النابعة من الفلسفة وذاتية الفنان.

بهذا الأسلوب، يستنطق الفنان دلالات مرتبطة بحياة المجتمع الشعبي والعناصر التي تمثل جزءًا من اليوميات. وليس فقط ذلك، بل يقدم أيضًا إشارات تكشف عن الاستهلاكية في

المجتمع. على سبيل المثال، يمثل رمز "عملة الألف دينار بالبالون" تأثير الأوضاع المالية على الحياة المعاصرة. ويعكس اختياره للألبسة والأحذية العصرية ارتباط الشباب بصيحات الموضة.

إلى جانب ذلك، يستخدم الفنان إشارات تعبيرية تدل على الاستهلاكية المجتمعية. من خلال وضعه لافتات "تعبئة رصيد الهاتف"، يعكس كيفية انتشار هذه الخدمة واستهلاكها في المجتمع. كما يُظهر الصحن الهوائي على أسطح المنازل كرمز للاستهلاك التلفزيوني والتأثير المتزايد للتوجهات الاستهلاكية في المجتمع الجزائري.

بهذه الطريقة، ينقل الفنان كيف أثرت الاتجاهات الاستهلاكية الحديثة على المجتمع، ويعزز دعوته إلى الحفاظ بقوة على تراثهم الثقافي والاعتزاز به، وهو بذلك يصور كيف أثرت النزعة الاستهلاكية في الوقت الحاضر على المجتمع مما يتوجب علينا إثر ذلك التمسك بشدة بتراثنا.

4.النتائج:

– يسعى الفنان 'الموسطاش' إلى التأكيد على مبدأ التجميع في العمل الفني، حيث يعتمد تقنية الكولاج من خلال الصياغة الرقمية، القائمة على فعل التراكم والتراكب والتداخل والتعددية وفق دافعية جمالية تسعى للمزج بين الماضي الغابر والرائج الحاضر، كانعكاس عن المفاهيم المهيمنة التي تعبر عن المجتمع وروح العصر، ينوء فيها الفنان إلى أسلوب ذو طابع تكريمي وتهكمي وهزلي في نفس الوقت.

– يمزج الفنان بين مختلف الهويات الجزائرية ضمن نظام تكويني تجميعي، وذلك باستعمال الوعي الجماعي والشعبي ككيان يحتوي على مضامين ذات ثقافات متنوعة اجتماعيًا وفكريًا وثقافيًا. تضم هذه الثقافات الأمازيغية والعربية والصحراوية، وتعزّز هذه الطريقة التجميعية التنوع الذي يزخر به الجزائر.

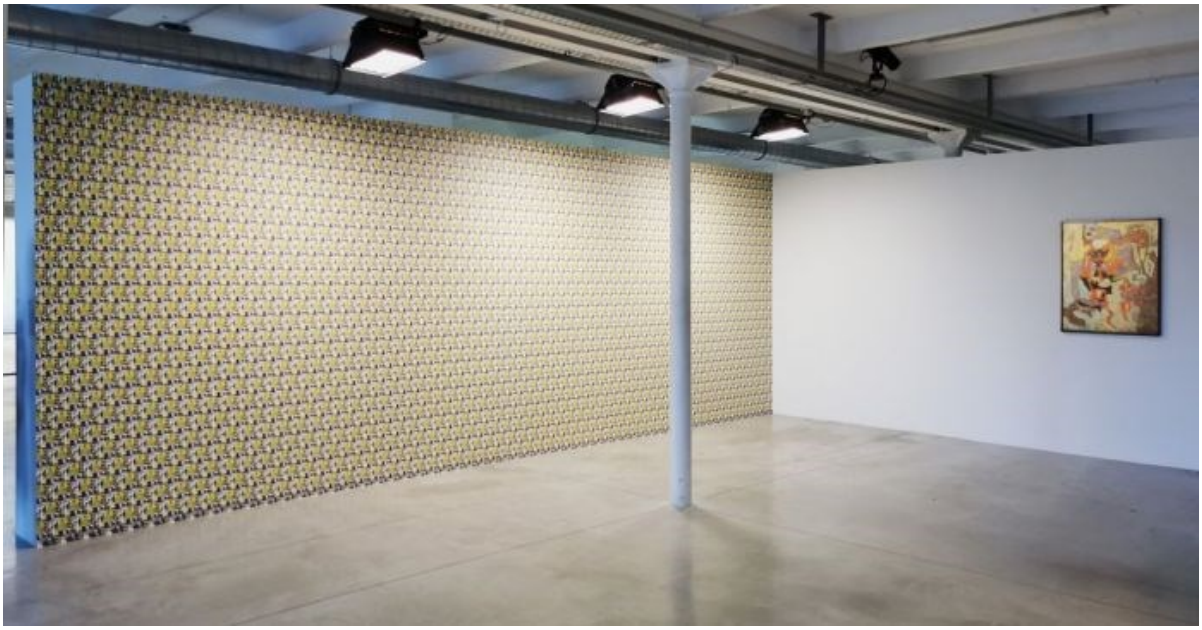
– تميز العمل الفني للفنان بالسطحية، حيث تصطف بأنها تلونت بالطابع الجماهيري والشعبي والاستهلاكي، مما أدى إلى تلاشي الفارق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية، وجعل العمل الفني يشبه أي منتج استهلاكي. تساوى في نظره الأمور المهمة وغير المهمة، الثمينة والغثّ، حيث يمكن لأي شيء عادي ومبتذل أن يكون موضوعًا للفن. فعندها لا توجد قواعد أو مبادئ أو تصنيفات جمالية ثابتة ومحددة، حيث تتساوى الثقافة الرفيعة مع الثقافة الشعبية والعامة.

– أن الفنان كرس جمالية المهمش بإشراكه أشياء من الحياة اليومية ومن الثقافة الشعبية، في مقابل الثقافة البرجوازية، ليقدم دلالات مرتبطة بالمجتمع الشعبي بما يتداول في يومياته، نتيجة لتنامي الوسائل الانتاجية وكذلك يقدم إشارات حول الاستهلاكية، فالنزعة الاستهلاكية أدت الى تحول ينم عن فقدان الهويات في ظل عالم معولم، وهو بذلك يصور كيف أثرت النزعة الاستهلاكية في الوقت الحاضر على المجتمع مما يتوجب علينا إثر ذلك التمسك بشدة بتراثنا.

4.4 اللوحة الرابعة: لا للغاز الصخري

1. دراسة وصفية:

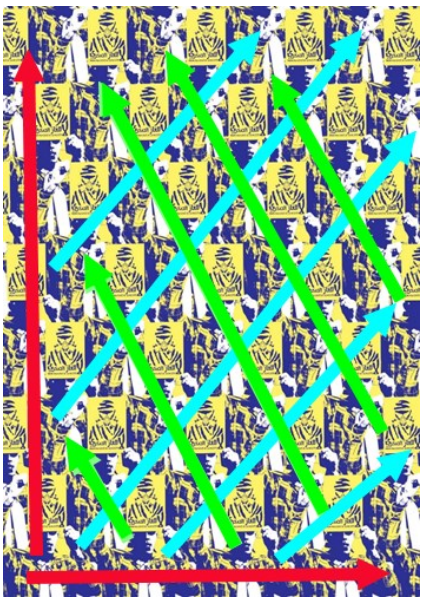
"لا للغاز الصخري" (NON AU GAZ DE SCHISTE) هو عمل فني من إبداع الفنان الغرافيكي "مراد كريناح"، تم إنتاجه في عام 2020م وتم عرضه لأول مرة في معرض (En attendant Omar Gatlato) "بانتظار عمر جاتلاتو" الذي أُقيم في مرسيليا من 12 فبراير إلى 16 مايو 2021م. تم استخدام أسلوب الفن الرقمي في صياغة هذا العمل، وتم طباعته على ورق حائط قابل للصق، يأتي العمل بأبعاد مستطيليه طولية واسعة ليتمد على الجدار ويغطي مساحته الكلية، عند ملاحظة العمل في بادئ الأمر، ستكون الانطباعات الأولية عن العمل أنه تركيبة هندسية مجردة لخلفية زخرفية، تشبه إلى حد كبير زخارف بلاط للزليج الذي يتم تصميمه لشغل مساحات الجدران الإسلامية لغرض تزيني جمالي.

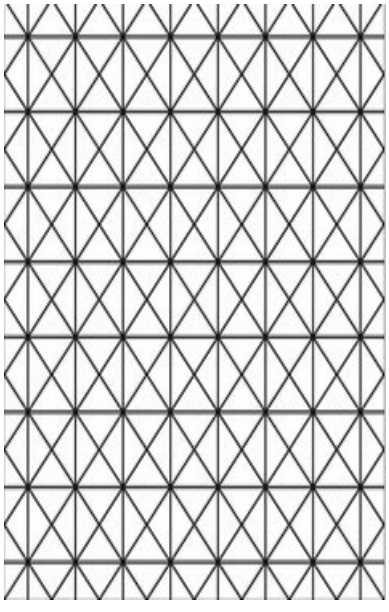


وبمجرد الاقتراب من العمل، تبدأ الأشكال في التمايز، حيث تظهر صورة تتكرر وتتداخل بشكل متكرر، تتضمن صورة رجلا بملامح غير واضحة سماته، يحمل لافتة احتجاجً مستطيلة صفراء تم طباعة عليها وفق تقنية الاستنسل، وتظهر اللافتة الاحتجاجية رجل قد تم لف رأسه وكتفيه بوشاح طويل يشتهر به "شعب الصحراء" غالبا، وهو حاجب وجوهه بقناع غاز قد ارتداه، وأسفل اللافتة باللغة العربية خط عليها "لا للغاز الصخري" بالإضافة إلى ترجمة لنفس العبارة باللاتينية على النحو التالي: " NON AU GAZ DE SCHISTE"، وهو عنوان العمل الفني نفسه.

وظفت ألوان العمل عبر ثلاث طبقات لونية خالية من التدرج اللوني، تم إدراج اللون الأصفر اللامع على خلفية الرجل التي يقف أمامها وجزء من قميصه، وحتلت كذلك خلفية اللافتة، بالمقابل شغل تناقض حاد اللون الأزرق الداكن جزء من نفس قميص الشخصية المجسدة ومناطق تظليليه لبشرته التي جاءت باللون الأبيض الذي شغل منطقة من قميص تحتي للشخصية المجسدة في العمل.

أما الخطوط التكونية في هذا العمل فتمثلت بشكل مستقيم انتشاري يمينا يسارا والعكس، وأيضا منحنية باتجاه تصاعدي من أسفل الإطار إلى أعلاه ناحية الزوايا، هذه الخطوط قد نشأت بعد دمج وتكرار للصورة الأصلية، والتي تعتبر وحدة زخرفية ضمن تركيب العمل، فجاء فضاء مساحته مملوء على الأخر، وهي الميزة التي اختصت بها الزخرفة الإسلامية على الزليج.





2.دراسة سياقية:

يستمد الفنان "مراد كريناح" إلهام أعماله من صور وسائل الإعلام الجماهيرية التي توثق الأحداث السياسية، فضلاً عن مختلف المجريات الأخرى التي تصنع المشهد في الجزائر ومتغيراته، فيقوم بإعادة تشكيل هذه الصور وتحويلها إلى تركيبات فنية غنية بمعاني مختلفة، كهذا العمل الفني الذي عنونه بـ "لا للغاز الصخري" أين أنتجه في تركيبات على ورق الجدران مستمدة من جماليات فن الزليج، ذلك البلاط الخزفي الصغير الذي يستخدم في الممرات الداخلية والجداريات العامة، من أجل شغل أسطح المساحات كبيرة وتزنيها بشكل جمالي.

يُظهر هذا العمل الأخير الذي قام به مراد كريناح شابًا يحمل صورة شخص يرتدي الزي الصحراوي الذي يُعرَف به أهل الطوارق في مناطق الجنوب. يرتدي هذا الشخص شعار "لا للغاز الصخري"، والذي يعكس موضوع الغاز في الجزائر الذي يعتبر محوريًا ومثيرًا للجدل، والذي كان قد شهد زيادة في الاهتمام به خلال الفترة الأخيرة.

يُظهر هذا العمل الأخير الذي قام به مراد كريناح شابًا يحمل صورة شخص يرتدي الزي الصحراوي الذي يُعرَف به أهل الطوارق في مناطق الجنوب. يرتدي هذا الشخص شعار "لا للغاز الصخري"، والذي يعكس موضوع الغاز في الجزائر الذي يعتبر محوريًا ومثيرًا للجدل، والذي كان قد شهد زيادة في الاهتمام به خلال الفترة الأخيرة.

تم بدء استخراج الغاز الصخري على نطاق واسع في عام 2015، ولكنه واجه معارضة شديدة من الجمهور بسبب تأثيراته البيئية السلبية واستخدام مواد كيميائية خطرة ومشعة في عملية الاستخراج. تم تعليق عملية الاستخراج في مناطق مثل عين صلاح و ورقلة الجنوبية بسبب هذه المخاوف، ثم استؤنفت في عام 2017، مما أدى إلى استمرار الاحتجاجات الجماهيرية بشكل متقطع، وتصاعدت هذه الاحتجاجات خلال فترة الحراك الشعبي الذي شهدته الجزائر، لينتج كريناح هذا العمل ويشير إلى حركة المكافحة لاستخراج الغاز بالجنوب، كتذكير وإبراز لموقف يخص المجتمع.

3.التأويل:

يعبر ويجسد "مراد كريناح" من خلال عمله الرقمي، تجاوزًا لفكرة الصور الفوتوغرافية والنصوص الصحفية وغيرها من وسائل التوثيق التقليدية للاحتجاج، بإشراكه جماليات إعادة الإنتاج المعروفة لدى فناني الفن الجماهيري العالمي. فهو عبر التلاعب الغرافيكي، يقدم معاني وأبعادًا لم تنل حظها من الرؤية، والدور الفعال الذي يمكن أن تتبوأه وتأثر به.

في بادئ الأمر عند النظر إلى أعماله، نجد أنه يختلف عن الصور التقليدية للمحتجين من خلال تلاعبه بالجرافيك، حيث يقوم بتحجيب ملامح الشخص المحتج. يهدف ذلك إلى التأكيد على أن هذا الشخص يمثل فردًا من المجتمع ملتزمًا بقضايا وطنه، دون أن تكون سماته الشخصية أو منطقته الجغرافية ذات أهمية.

يستخدم كريناح أيضًا تكرارًا كثيفًا في تركيباته، مما يُضاعف عدد المتظاهرين ويخلق جموعًا تمتد على طول الجدار. يُشير هذا إلى أن المتظاهرين يمكن أن يكونوا أي أفراد من أي مكان في البلاد، وهو يوجه رسالة للتذكير بأهمية النضال لجميع المواطنين. يُظهر هذا العمل أيضًا أن الموضوع الذي يتناوله هو جزء من ظاهرة عالمية، تؤثر في مناطق مختلفة.

بالإضافة إلى ذلك، يقوم بدمج صورة المحتج الصحراوي مع لافتته، مما يُشكِّل نمطًا من الوحدة والتضامن بين المتظاهرين من مختلف المناطق. يستخدم صورة المحتج الصحراوي كشعار في وجه الشركات التي تسعى للاستفادة من موارد الصحراء، مما يُعزِّز من رسالته الاحتجاجية ويبرز دورها كرمز يشير إلى الأراضي المعنية بالقضية في المقام الأول.

كما أن الشكل الذي يضعه كرينا في وسط تصميمه الغرافيكي للمظاهر، حيث يكون ملفوفًا بقماش ويرتدي قناع غاز للحماية، له دلالة مجازية عن وضع المواطن في حال تعرضه لاستخراج الغاز من طرف تلك الشركة، مما ينتج عنه تلوث بيئي وخطر صحي على سكان المنطقة، بالإضافة إلى استخدام القناع الغازي للحماية الفعلية من الغاز المسيل للدموع الذي يُستخدم لتفريق المتظاهرين.

وهذه الأيقونة المستخدمة ليست مقتصرة على معنى واحد فقط في رسالتها الدلالية. بالنسبة للجزائريين، تُمثل أهل الجنوب والطوارق نمطًا من القبائل التي تعبر عن رفضها للقيود والاضطهاد، حيث يُمارسون نشاطاتهم التجارية عبر الصحراء بشكل مستمر مما يُظهر صمودهم أمام التحديات. ومن خلال هذا العمل، يتحول هذا التمثيل إلى رمزية أوسع تُطبَّق على مفهوم المقاومة والحرية في أنحاء مختلفة من العالم.

باختصار، يُجسِّد عمل مراد كريناح تجربة المواطن ومخاوفه من تأثيرات استخراج الغاز، ويعبِّر عن وحدة المقاومة والتضامن بين المتظاهرين من مختلف الأماكن. هذه الرموز تتجاوز الحدود الجغرافية وتصبح رمزية للنضال من أجل الحقوق والحريات في جميع أنحاء العالم.

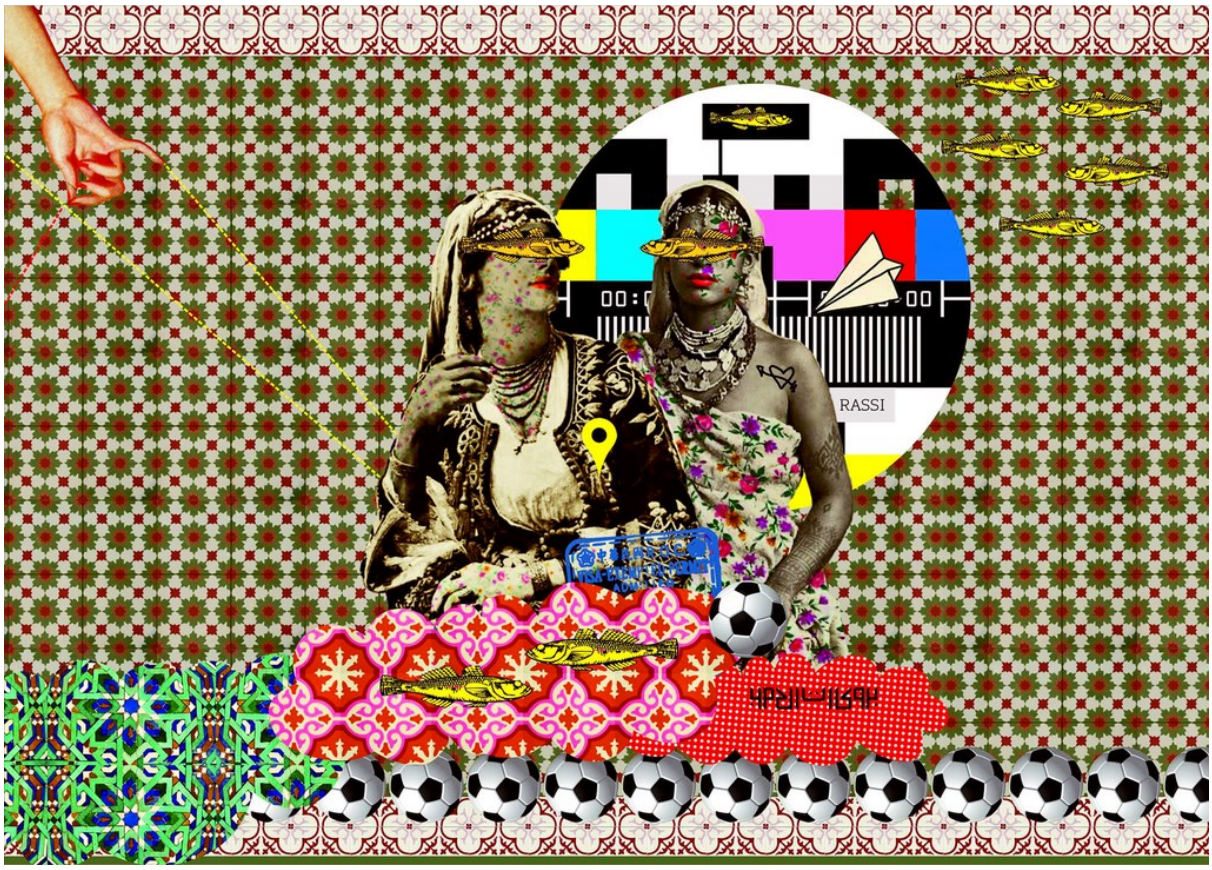
4.النتائج:

- استند مراد قريناح في أعماله الفنية الرقمية إلى الصور الفوتوغرافية المقترنة بوسائل الإعلام، حيث أضفت هذه العناصر بُعدًا جديدًا من السمات الجمالية على إبداعاته. تعتبر هذه العناصر سمة مميزة تساهم في تأطير إبداعه الفني، وأتاحت له تقديم نسخة جديدة وواقعية من الواقع من خلال إجراء تعديلات مبتكرة على مكوناته.
- يعد مبدأ التكرار أساسيًا في استخدام الأشكال والألوان وعناصر البناء في أعمال الفنان. ويعد هذا من الاستراتيجيات المهمة له من أجل خلق إيقاع وتوازن ووحدة متكاملة بين مكونات التصميم. يهدف هذا التكرار إلى تحقيق إيقاع يسبب ارتياحًا نفسيًا للمتلقي ويؤسس لتجربة جمالية غنية. إنه نوع من الفن الذي يتحرر من القيود التقليدية المألوفة والمعايير الذوقية المتشابكة مع الثقافة الاستهلاكية والإنتاجية.
- قام مراد قريناح بتنفيذ تكوينات تصميمية تتجه نحو نظام تعبيري يتميز بالطابع الهندسي الزخرفي. اعتمد على تقنيات وأدوات تقنية حديثة لتحقيق تأثيرات بصرية تتراوح بين قيم التجريد الشكلي والتباينات اللونية. هذا الأسلوب يهدف إلى تشفير صورة تثير

المشاعر والانفعالات لدى المشاهد، مما يخلق تجربة ممتعة ومدهشة. ويفتح أبواب الوصول إلى الأبعاد الدلالية والمعاني المخفية التي تكمن في أعماق اللوحة.

- بفضل تجربته، أصبح مراد قريناح على دراية تامة بديناميات التكرار التي يمكن أن يتضمنها نمطه الفني الجديد. من خلال هذا النمط، قام بتصميم سلسلة من الأعمال التي تبدو في البداية كتشكيل هندسي زخرفي، إلا أن هذا التأثير يتلاشى بمجرد اقتراب المشاهد من العمل، وتستعيد الصورة صورتها السياسية المعبرة. يعكس هذا التلاعب في تشفير الصورة النية العميقة التي يسعى مراد كريناح لتحقيقها، وهي جذب انتباه المشاهد وإجباره على التوقف والتفكير.
- إضافة إلى ذلك، يتجلى جمالية الفنان في توظيفه للفكرة والمفهوم في أعماله. يسعى للتعبير عن مضامين متعلقة بالمجتمع ووسائل الإعلام المرئية الجماهيرية. يعتبر أن تلك الوسائل تجرد الحقيقة من خلال طريقة نقلها والصور المتحيزة التي تُظهرها. ومن هنا، يعيد إنتاجها بشكل يحث المشاهد على التأمل وإعادة النظر، للكشف عن معانٍ مغمورة أو للتصدي لمفاهيم تتعارض مع مفهوم الحقيقة في رؤيته. هذه الخطوة تأتي ضمن تركيبة فكرية وجمالية جديدة يسعى إلى تطويرها.

5.4- اللوحة الخامسة: "تفاوض" للفنانة "هانيا زازوا"



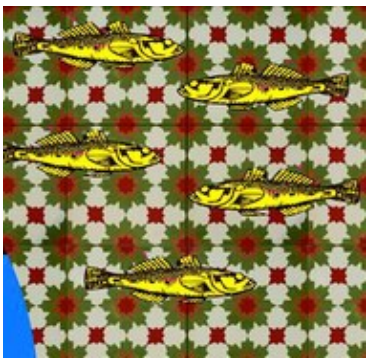
1. دراسة وصفية:

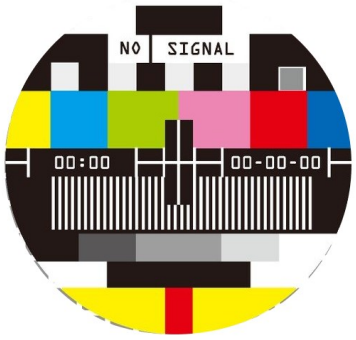
قامت الفنانة "هانيا زازوا" بإبداع لوحة بعنوان "تفاوض" (Négociation) في عام 2015م، ضمن سلسلة من اللوحات التي أطلقت عليها عنوان "استراد وتصدير"، وتم تنفيذ هذه اللوحة باستخدام "وسائط مختلطة"، حيث تم دمج فنون التطريز مع الكولاج بالاعتماد أيضًا على تقنيات الفن الرقمي.

تتميز اللوحة بأبعادها التي تبلغ (1 * 1.45 متر)، وقد تم عرضها لأول مرة خلال معرض بعنوان "Textural Threads"، والذي أُقيم في الفترة من 2 إلى 19 مارس في عام 2016. تم تنظيم هذا المعرض كجزء من فعاليات مهرجان "أوان" الفني، الذي أُقيم في العاصمة البريطانية لندن.

اللوحة تتكون من إطار مستطيل يحيط بمجموعة متنوعة من الأشكال والعناصر. تم تصميم اللوحة بحيث يكون محورها الرئيسي هو تصوير الجوانب البشرية، وهذا واضح بشكل واضح في منتصف اللوحة. في هذا المنطقة، نرى شخصيتين أنثويتين مرتديتين ملابس تقليدية تقفان في الوسط. الشخصية الأولى تمتد يدها اليسرى أفقيًا بشكل ملحوظ، ووجهها ينحو إلى اليسار. وفي نفس الوقت، تحتفظ يدها اليمنى عند خصرها وتتجه عموديًا. بينما تقف الشخصية الثانية خلفها وتنظر نحو الجهة الأمامية، ويمكن أن نرى أنها مقابلة للمشاهدين. عند التركيز على أعينهما، نلاحظ أن كل منهما محجوب بصورة سمكة.

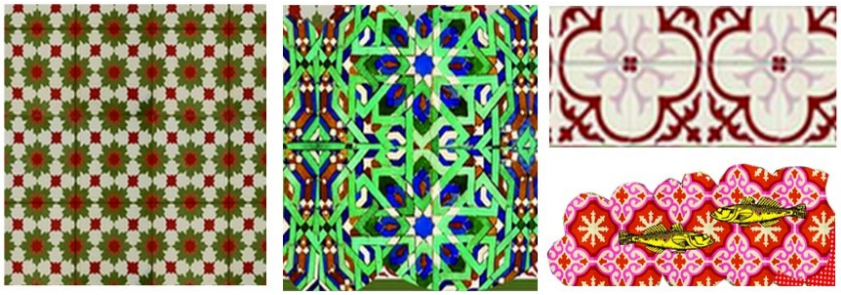
تحيط بالشخصيتين دائرة ملونة بألوان متعددة، وهذه الدائرة ترتبط بالصورة التي تظهر عادة على الشاشة عند إيقاف البث التلفزيوني. تتداخل داخل هذه الدائرة صورة لطائرة ورقية، وتظهر في أعلى الجهة اليمنى من اللوحة مجموعة من الأسماك تسبح في اتجاهين، ذهابًا وإيابًا، في مساحة اللوحة. وفي الزاوية العلوية اليمنى من الإطار، يمسك يد أنثوية بخيوط ذهبية وحمراء وتتجه نحو اتجاه المرآتين.





أما عند النظر على الجزء السفلي من اللوحة، نجد تفاصيل متنوعة تعكس تكوينها المعقد، هناك كرة، ختم تأشيرة مرور، إيقونة لدبوس تحديد مواقع، قصاصات لبلاط خزفي وأشرطة زخرفية تحمل رسومات مستوحاة من الفنون الإسلامية والبربرية والرومانية.

في الجزء العلوي من اللوحة، يظهر شريط زخرفي يمتد على طول الإطار، ويتميز بتفاصيله الجميلة والمعقدة. هذه التفاصيل الزخرفية تشير إلى الاهتمام بالتفاصيل والجمال في تصميم اللوحة. فالفنانة مستمرة في توظيف الزخرفة في اللوحة، حيث تتكرر هذه الأنماط الزخرفية أيضًا في الخلفية بنمط متكرر ومتناسق، مما يزيد من تفاصيل وعمق اللوحة.

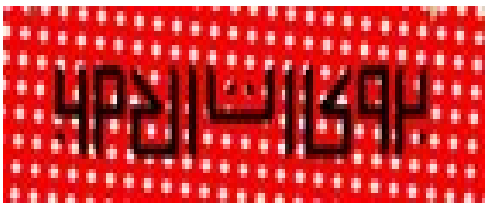


بنظرنا إلى الألوان في اللوحة، نجد أن الفنانة قامت باستخدام مجموعة متنوعة من الألوان. تتراوح هذه الألوان بين الألوان "الحارة" مثل الأحمر، والأصفر، واللون الزهري، وأيضًا البرتقالي وتدرجاته. وتجاورها ألوان "باردة" من الأخضر والأزرق. بالإضافة إلى ذلك، تظهر ألوان ملوثة من الرماديات الملونة. وهناك أيضًا وجود لألوان "فسفورية" فاقعة مثل الأزرق والأزرق المخضر، الأحمر، الزهري، والأصفر. تم توزيع هذه الألوان بتناغم وتوافق لوني، مما يخلق تباينًا وتضادًا في التصميم.

جاءت اللوحة مكونة من مساحة مستطيلة بشكل أفقي، حيث يتوسط مركزها شكلين هرميين متواريين وشكل دائري. في الجزء العلوي من اللوحة، يظهر شريط زخرفي يمتد على طول الإطار، وفي الجزء السفلي تمتد أشرطة على ثلاثة مستويات. هذه الأشرطة غائبة عن جوانب الإطار، سواء على الجانب الأيمن أو الجانب الأيسر.

بالإضافة إلى ذلك، هناك خطوط متقطعة تنبعث من الزاوية اليسرى والعلوية للإطار، تمتد من اليد وتتجه نحو مركز العمل. يجدر بالذكر أيضًا وجود حركة بارزة هنا، وهذه الحركة ناتجة عن تواجد الأسماك التي تسبح في فضاء اللوحة، ويتم تعزيز هذه الحركة من خلال فراغ اللوحة الذي تم ملؤه بالزخارف في الخلفية.

احتوى العمل على نص كتابي باللغة العربية خط عليه "بروكات" في شكل منعكس على نفسه يمكننا من قراءته بدأ من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، وهو اسم العلامة الفنية للفنانة، ونص أخر باللغة الصينية والفرنسية (visa exempted permit admitted) والتي تعني 'التصريح بقبول التأشيرة".



2. دراسة السياق:

تعمل "هانيا زازوا" في أعمالها بشكل عام على مشروع يستكشف مجموعة متنوعة من الموضوعات التي تتناول جوانب مختلفة من المجتمع الحديث. تتنوع هذه الموضوعات بين المجتمع الاستهلاكي، والرياضة، وحتى الأخبار السياسية. كما تسلط الضوء على ظاهرة الوصاية، التي تحاول بعض الجهات أن تشكلها بقالب واحد إيديولوجي يحدد هوية الجزائري، سواء من الناحية الثقافية، الاجتماعية، الدينية.

من خلال أعمالها الفنية، الفنانة عبر تشكيلاتها الفنية تريد تقديم بعدا أخر، حيث تسعى أن تقدم قالب ووجهًا مختلفًا للعالم المعاصر الذي يحاول تشكيل وتوجيه كل جانب من جوانبه وفق إيديولوجية معينة.

وعلى إثر ذلك تشتغل الفنانة على المزج بين الصور المتعددة الموجودة في عالمنا، لتقدمه بطريقة يمكننا قراءتها وتفسيرها في اتجاه مختلف عما هو معتاد، تعتمد هذه العملية على تركيب صور مشرقة وعناصر مختلفة فريدة بطريقة مترابطة، مما يخلق تجانسًا بين الأشكال والألوان. وتتميز هذه التركيبات التي توظفها في أعمالها الفنية بالرمزية، وهي ما تستوجب البحث عن حل شفرتها.

فهي تستخدم الرموز للتحدث عن أفكارها، ونشهدها تكرر في تركيبتها مثلاً صور قديمة "للمرأة النايلية" مفسرة ذلك بأنه لطالما نظرت لنساء قبيلة "أولاد نايل" في الجبال الشمالية الجزائرية على أنهن حالات شاذة في شمال إفريقيا، إذ يتمتعن بسلطة تقرير مصيرهن والتحرر في اختياراتهن."[1]

فالفنانة تبتغي من الترميز النابع من الواقع عبر تأليفات معاد تكوينها لعالم خيالي، إعادة بناء الصور الإعلامية وبعض الكليشيهات عن الجزائريين، والدفع بالتساؤل عن واقع اليوم بالمقارنة بالأمس، وعن فكر المجتمع المتقوقع و"الجاهز" لدفعه للتفكير.

[1] Sebastian Bouknight, Brokk'art: Dreams and Dreamscapes in Algiers , Article Publié le Nov 18, 2018 ,insidearabia.com ,consulter 20/05/2021 ,Lien: https://insidearabia.com/brokkart-dreams-dreamscapes-algiers/

3.التأويل:

استخدمت الفنانة في تركيبها سلسلة متنوعة من الصور المركبة الرقمية، ذات أثر له خاصية التشابه والعرف في المجتمع، كدال إيقوني تشير به إلى العديد من الرموز والدلالات باستخدام أسلوب الإحلال والتبديل والحذف والاختيار.

تُظهر التركيبة امرأة ترتدي "كاراكو" وأخرى ترتدي الملابس "البربرية"، وهما في مجتمعين قريبين من بعضهما كما لو كانوا يجرين حوارًا، قد أضيفت على وجوهم سمكة تحجب أعينهم، ما يجعل من الصعب التعرف على هويتهم، فالحذف هنا يشير إلى فقدان الهوية الخاصة، حتى ولو أن كان اللباس يشير إلى المجتمع البربري والعاصمي فإن هذا لا يعني استمرار الهوية، فيمكن لأي كان أن يرتديه ولن يكون حاملا لهويته.

بالإضافة إلى ذلك، يُظهِر الحجب هنا عدم القدرة على الرؤية، مما يُشير إلى أن المرأتين قد يُجرين حوارًا ولكن يُغطيه الغموض حول طبيعة ما يخضن فيه، كما أنهن محاصرات وسط إطار يؤثر على المعلومات التي يتبادلنها، فهناك يد خارجية تقريبا عن الإطار تمسك بخيوط تشير إلى أنه لها أثر في رأي المرأتين أو أنها تمسك بزمام الأمور، كرمزية عن التدخل الخارجي أو من ما يصل الفكر من إطار خارجي ليس محدد المصدر.

من جهة أخرى يمكن تحديد إحدى الأطراف من خلال رمزية الدائرة التي تظهر عند إغلاق المحطات التلفزيونية، وقد تخللت الدائرة سمكة وطائرة ورقية أيضا في تكوين واحد، هذا يُعبِّر عن وسائل الإعلام الحديثة التي تحجب الأخبار والمعلومات، عبر دلالة السمك، وترسل معلومات ممثلة بالطائرة، ذات بعد تسعى به لفرض رؤيتها الخاصة ووفق أيدولوجيتها، وفي نفس الوقت، نشهد تعطيل قدرات الفرد على رؤية توجهات فكرية أخرى.

علاوة على ذلك، توظف السمك أيضا في أماكن أخرى داخل فراغات الإطار شكل حر غير مقيد، وهذا التغير يحيل إلى دلالات أخرى، فوظيفته الدلالية هنا تشير إلى أن السمك أكثر قدرة على الحركة. وهو دون قيود، إذ لا يلتزم بشروط الجوازات والتصاريح، بالمقارنة مع المرأتين اللتين تظهر فوقهما ختم التأشيرة ودبوس تحديد الموقع.

بالإضافة إلى ذلك، تعبر كرة القدم هنا عن "أفيون الشعب"، حيث تمثل هذه اللعبة إشباعًا مخدرًا للأفراد وفي نفس الوقت تشكل ملاذًا للتحرر والانفراج عن الروتين اليومي، وبهذا تصبح وسيلة للهروب من القضايا التي تستدعي اهتمامنا، كما أنه يمكننا ملاحظة وجود أنماط زخرفية تقليدية من مختلف الثقافات الشعبية، والتي تُظهِر تراثًا وتُشير إلى أنه لديها هويات متعددة وشاملة، لا يصح توحيدها في هوية أحادية.

4.النتائج:

– نفذت الفنانة 'هانيا زازو' تكويناتها التصميمية عبر تركيبات رسومية وإبداعات رقمية، تقوم أساسا على صور فوتوغرافية باستخدام الكولاج (التجميع)، في تركيب إبداعي تقوم فيه بالتلاعب وتوظيف مختلف الأساليب والوسائط تشكيلية متنوعة.

– إن عمل الفنانة "هانيا زازوا" هو مجال بصري خصب استفاد من معطيات التكنولوجيا في تسخيره لمراجع قديمة من وعينا الجمعي والجماهيري، فهي تُستَنبِطُ مراجعها من الثقافة الجزائرية البربرية والإسلامية الشعبية والمعاصرة، بالإضافة إلى ومواد أخرى تخص الثقافة الغربية، لنسج مجموعة من الألوان والأشكال المختلفة واستثمارها، لتَصْوِير عمل فنِّي يستهدف إدْراك المتلقي بصريًّا، مدعوًا إيَّاه لقراءة جديدة ومُفيدة.

– تبتغي الفنانة من خلال تكويناتها إقامة عالَم يجمع بين الواقع والخيال، مختلفًا وقريبًا منه في بعض الأحيان، تقترح عالماً بديلاً يُشبِه الحلم وأحيانًا يكون تافهًا تقريبًا، مما يُشوّش ويُثير استفزاز المشاهد. تجمع بين هذه الأعمال المتلألئة بالألوان والزخرفة جمالية تم تطويرها لتكون أساسًا للرمزية والتفسير، باستخدام أسلوب جريء ملتزم يُطرح من خلاله تساؤلات ويُشكِّك في المعاني المرتبطة بالمجتمع ووسائل الإعلام المرئية الجماهيرية.

– إن الفنانة 'هانيا زازوا' تقوم باللعب بالمعنى من خلال العلامات التي تحوزها الصور المتنوعة ومتناثرة من هنا وهناك في مجتمعنا وحياتنا اليومية، بإعادة تكوينها في عالم هجينًا غريب مغرق بالألوان، من أجل إعادة النظر فيها عن كثب ولتفكيكها أو الإشارات بالأحرى لمفاهيم متعلقة بالأخبار والمعلومات الموجهة، وأيضا الوصية على تحديد آرائنا وهويتنا، فأعمالها تحتضن هويتها، لكنها ليست بطريقة فولكلورية، إنما وفق رؤية معاصرة ومعقدة.

خاتمة

يتضح من خلال هذه الدراسة التي خاضت في جماليات الفن التشكيلي الجزائري، أن له أوجه متعدد الأبعاد والتجليات، تمظهرت نتيجة تطور المجتمع والتحولات الثقافية والسياسية التي شهدها البلد عبر العصور، تمتد هذه الجمالية من إرهاصات فنون الإنسان البدائي والفن البربري الأمازيغي، إلى الفن الإسلامي والتأثيرات الناجمة عن فترة الاستعماري الفرنسي الذي ظهرت معها تجارب فردية جزائرية على الحامل، وصولا إلى ظهور الاشتغال على العديد من المدارس والحركات الفنية الحديثة والمعاصرة.

فجمالية الفن التشكيلي الجزائري تتميز بتعدد الأبعاد والتجاوب بين مختلف العوامل التاريخية والثقافية والاجتماعية، فالأعمال الفنية المتنوعة التي أنتجها الفنانون الجزائريون على مر العقود، تتجلى جمالياتها من تنوع الأشكال والأفكار والرؤى، وتتأصل أبعادها في التراث والهوية والتاريخ، وفي الوقت نفسه تعبر عن قضايا المجتمع، من خلال لغة فنية معاصرة ومبتكرة تنعكس فيها التأثيرات والتجارب المعاصرة.

ويمكننا أن نرى في بصمات فناني "الفن الجماهيري الجزائري" هذا وأنها تعكس إبداعًا استند بشكل كبير على أبعاد جمالية جزائرية بفضل تضمينها لعناصر شعبية وقيم تراثية وثقافية جزائرية في أعمالهم باستخدام تعبيرات معاصرة.

فهذا التوجه الفني يمثل تعبيرًا فنيًا مثيرًا وتقدم رؤية جديدة، حيث يشكل خريطة ملهمة تجمع بين التراث الثقافي الجزائري والتجديد الفني والتقنيات الحديثة، وكذلك تجربة تفاعلية تجمع بين التقليد والابتكار، بين الماضي والحاضر، واندماجًا متميزًا بين المحلي والثقافة الشعبية العالمية، والاستفادة من وسائل الإعلام المرئية لخلق تجارب بصرية غنية.

تركز حركة "الفن الجماهيري" الجزائرية على تحقيق تواصل مباشر مع الجمهور، من خلال استخدام لغة معاصرة وأساليب مبتكرة، بتوظيف الثقافة الشعبية الجماهيرية والأشياء اليومية الشائعة الأكثر استهلاك إلى عناصر تعبيرية، وتشكيلها بأسلوب مبتكر، تتداخل فيه الفنون التشكيلية من رسم ونحت وغيرها، وكذلك واستخدم التقنيات الحديثة مثل الصور الفوتوغرافية

الرسوم الرقمية والكولاج، لإعادة تشكيل الواقع وتقديم رؤى متجددة تربط بين الشكل الجمالي والمحتوى الدلالي المألوف لخلق أعمال تتحدث إلى جمهور متنوع.

ورغم أن فناني هذه الحركة يتشاركون بعض الخصائص والتأثيرات التقنية، إلا أنهم يختلفون عن بعضهم البعض أيضًا، مما يخلق تنوعًا وإثراءً في مشهد حركة الفن الجماهيري في الجزائر. فهم يبتكرون أساليب فريدة ويتناولون مواضيع تعبّر عن تجاربهم وآرائهم الشخصية بطرق متعددة وجذابة. تظهر الفروق بينهم في توجهات المواضيع والأساليب الفنية التي يتبنونها، ليعبِّروا بجرأة عن تجاربهم ورؤاهم الشخصية والمجتمعية.

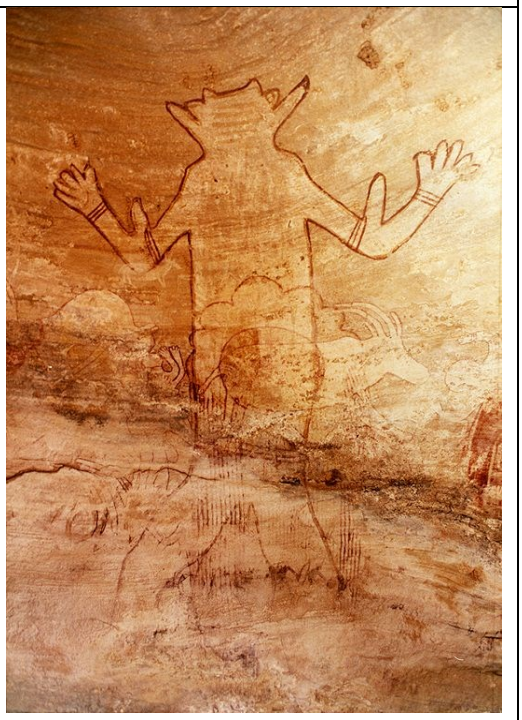
لإلقاء الضوء على الهوية الجزائرية ومختلف قضايا المجتمع التي ترتبط بالواقع والحياة اليومية وجوانبها والتفاعل مع التغيرات الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية، التكنولوجية وتحولاتها، بطريقة فريدة ومبتكرة تشد انتباه المشاهدين، بهدف والسعي للوصول إلى الجمهور العام وإحداث تأثير فيه من خلال استفزازه وإثارة التساؤل وتحفيز التفكير والحوار وإلهامه، حول القضايا التي تخص البلد.

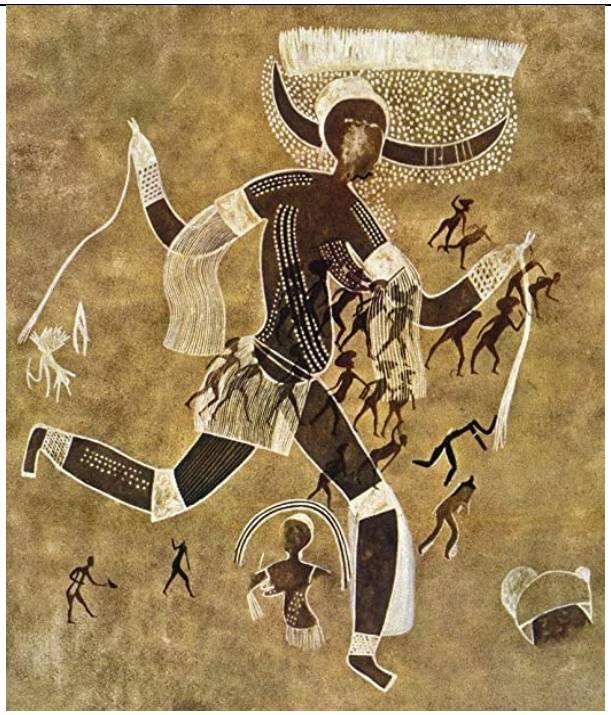
باختصار، حركة " الفن الجماهيري" أو "البوب آرت" في الجزائر تمثل تجربة فنية غنية متعددة الأوجه، تجمع بين الثقافة المحلية والتقنيات الحديثة، وتعبِّر عن رؤى معاصرة وتحديات اجتماعية بطرق مثيرة ومبتكرة. تساهم في تجديد الفن وإثراء الثقافة الجزائرية بأفكار ومفاهيم جديدة، وتجعل من الجمالية البصرية وسيلة للتواصل وإحداث التفاعل مع المجتمع.

وما ينبغي الإشارة إليه قبل إنهاء دراستنا هو أننا حاولنا قد الإمكان الوقوف على مقاصل الإشكالية المطروحة والإجابة على فرضيات البحث وأهدافه، للوصول لمبتغانا، ولكن إيماننا منا أنه لا يخلو عمل المرء من تقصير، ويحتاج أن تدعمه دراسات أخرى، فحسبنا أن نكون قد وفقنا في إثارة اهتمام الباحثين في هذا الموضوع المهم (الفنون الجزائرية المعاصرة وخاصة الفن الجماهيري الجزائري)، لتتولد لديهم الرغبة مستقبلا في إتمام أوجه النقص بشأن هذا الموضوع، وأيضا نوصي بفتح أفق البحث الجمالي العلمي والنقدي، وترجمة النصوص الأجنبية التي عنت بتاريخنا الفني والجمالي، وإعادة الاعتبار للتوثيق العلمي المتخصص في ميدان للفنون البصرية، والاهتمام برصد الفعاليات والنتاجات الفنية المعاصرة ودراستها.

الملاحق

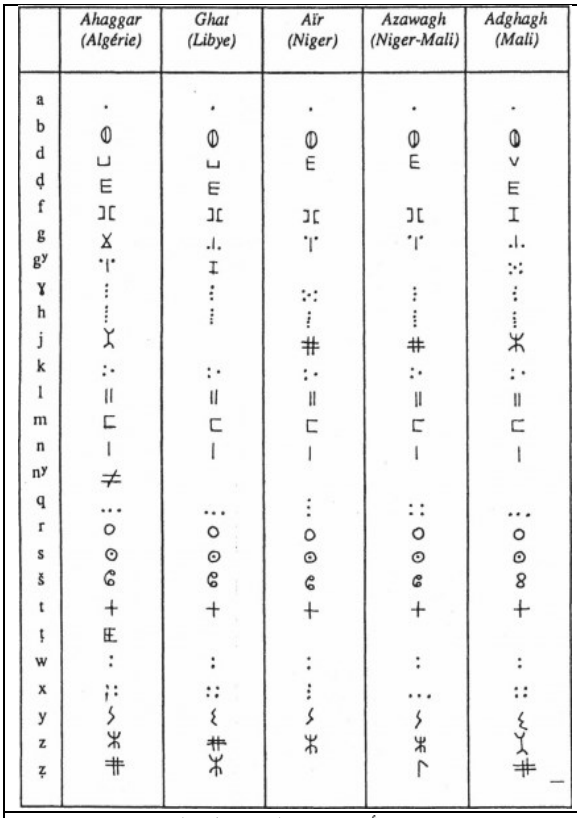
صورة رقم (01): لوحات من الرسوم الصخرية بمنطقة جبارين بالطاسيلي ناجير- الجزائر





صورة رقم (02): لوحة "إله سفار العظيم" في سفار، الجزائر -فترة الرؤوس المستديرة -
صورة رقم (03) : المرأة ذات القرون الجارية. تاسيلي ناجر، الجزائر. 6000-4000 قبل الميلاد.

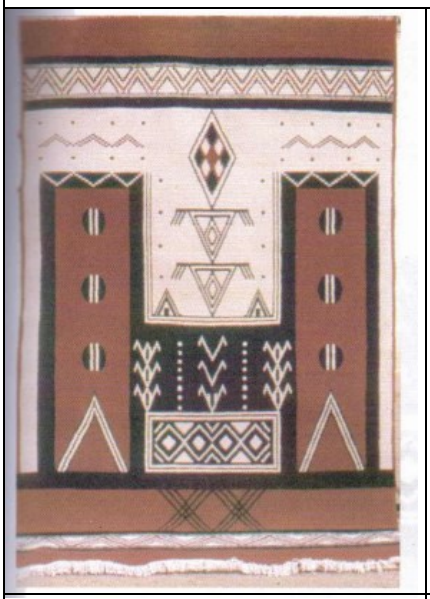
صورة رقم (04)[1]: الكتابات بربرية الأولى بمنطقة الطاسيلي ناجير



صورة رقم (05)[2]: أبجديات التيفيناغ (الهغار) ، بحسب أغالي زكارا (Agali Zakara)

صورة رقم:(06) حلي بربري

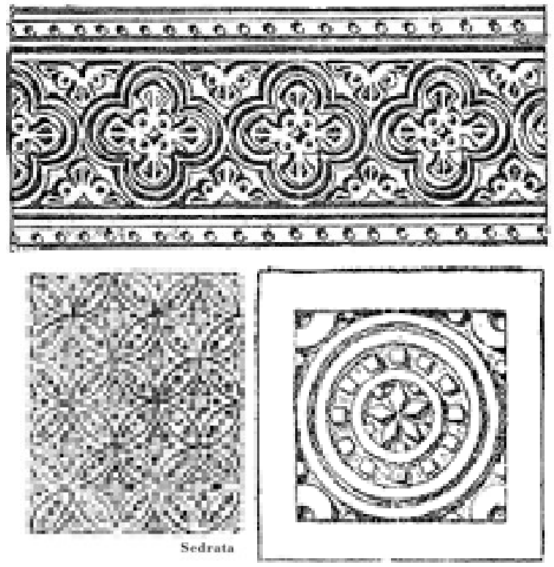
صورة رقم (07): فخار بربري



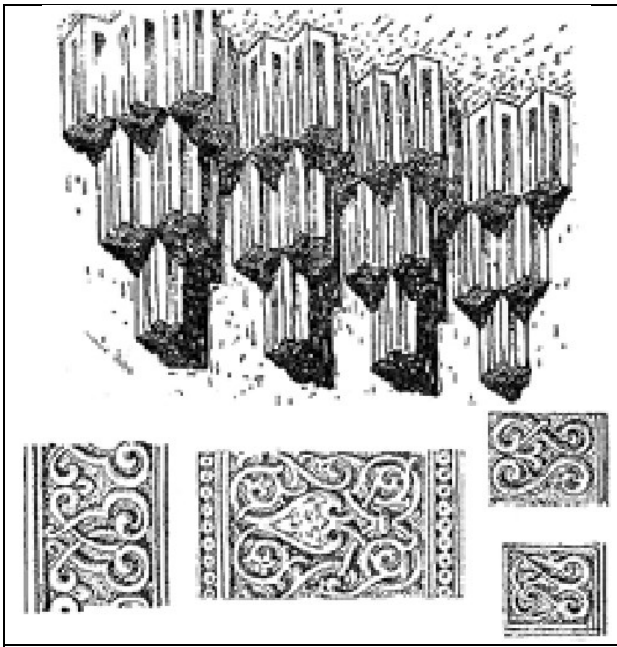
صورة رقم (08): سجاد بربري

[1] Jean-Dominique Lajoux, Merveilles du Tassili n'Ajjer, Éditions du Chêne, Paris, France, 1962, p60, 77

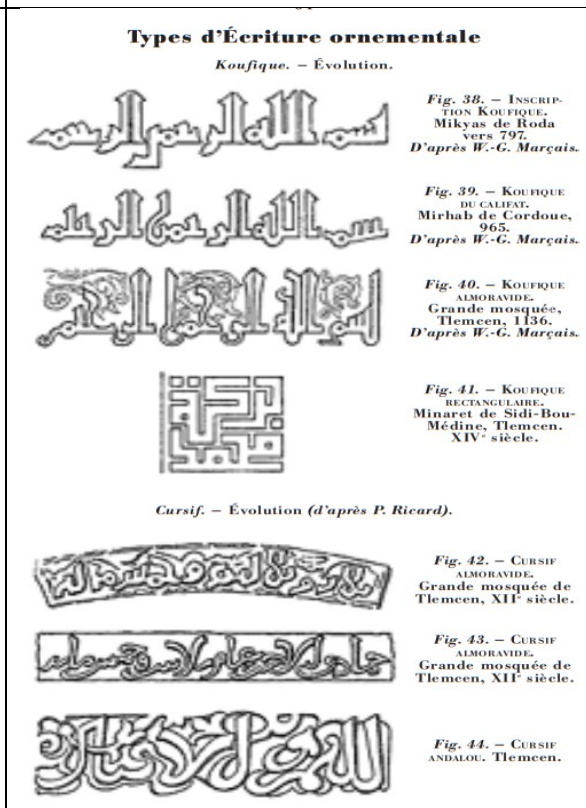
[2] https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/docannexe/image/2125/img-8-small580.png



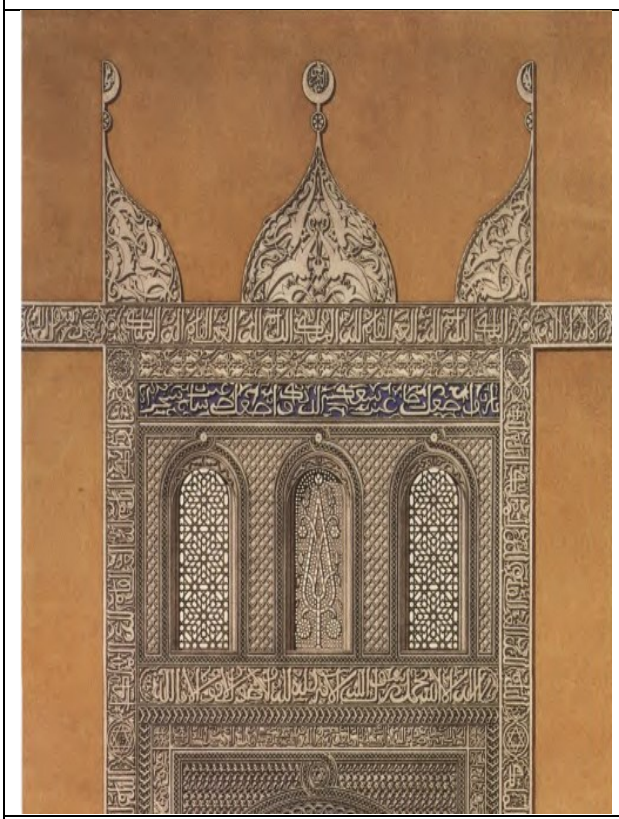
صورة رقم (09): زخارف إسلامية من سدراتة



صورة رقم (10): زخارف إسلامية من قلعة بني حماد



صورة رقم (11)[1]: مخطط تطور الكتابة الكوفية وضعه أوغستين بيرك إستنادا على جورج مارسيه و ريكارد

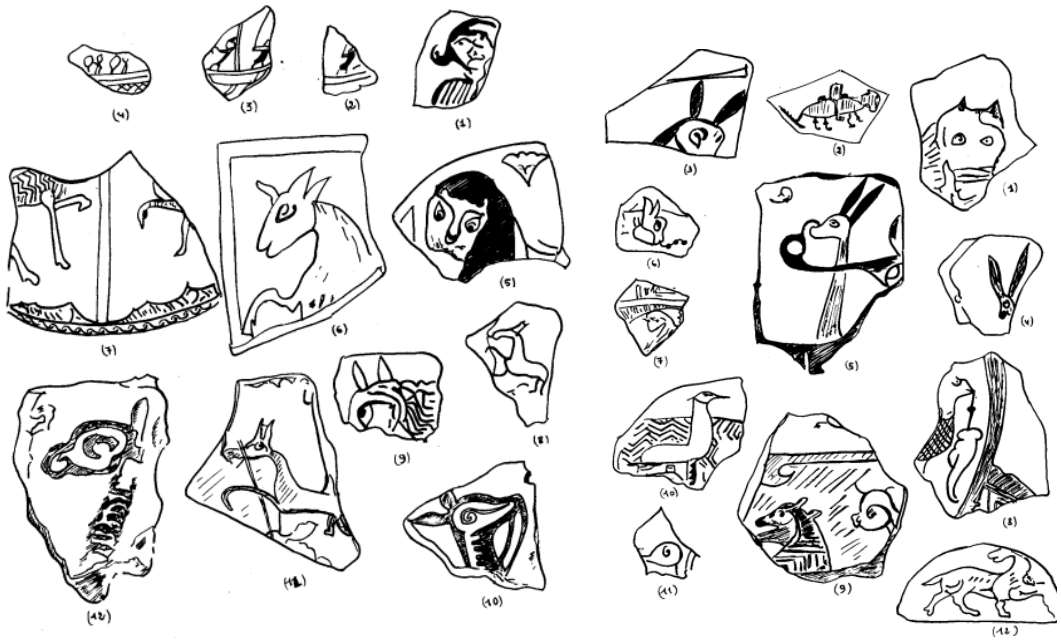


الملحق رقم (12): زخارف إسلامية من قلعة بني حماد

[1] Augustin Berque, Art Antique et Art Musulman en Algérie, Comité national métropolitain du centenaire de l'Algérie, Paris, France, 1930, p64

الصورة رقم (13)[1]: تفاصيل معمارية زخرفية من مسجد سيدي بومدين (عهد الدولة المرينية) بتلمسان

[1] Ahmed Koumas , Chéhrazade Nafa, L'Algérie et son patrimoine, dessins français du XIXe siècle , Éditions du Patrimoine ,Paris, 2003 , p104-107



الصورة رقم (14)[1]: زخارف مرسومة بالريشة لعناصر حيوانية وبشرية (عهد الدولة الحمادية)

الصورة رقم (15)[2]: تفصيلة من سلسلة اللوحات الجدارية لقصر الباي بقسنطينة والتي تعود للفترة العثمانية.

[1] رشيد بورويبة، الدولة الحمادية، تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1977م. ص 293، 294

[2] https://www.middleeasteye.net/fr/reportages/algerie-patrimoine-histoire-constantine-palais-ahmed-bey

صورة رقم (16)[1]: تفصيلة من لوحة ' معركة الزمالة ' للفنان هوراس فيرنيه

صورة رقم (17)[2]: لوحة نساء الجزائر في شقتهن للفنان يوجين ديلاكروا

صورة رقم (18): صيد البَلَشُون أو مالك الحزين للفنان يوجين فرومنتان

صورة رقم (19): غوستاف غيوميه، "الجوع"، 1868، متحف سيرتا، قسنطينة

صورة رقم (20)[3]: لوحة الإمام يترأس الصلاة للفنان إيتيان دينيه

صورة رقم (21)[4]: لوحة « الجزائرية» للفنان هنري ماتيس

[1] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prise_de_la_smalah_d_Abd-El Kader_a_Taguin_16_mai_1843_Horace_Vernet.jpg

[2] 8. Donald A. Rosenthal, Orientalism, the Near East in French painting, 1800-1880, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, United States, 1982, p 43

[3] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Imam_presidant_la_priere.jpg

[4] https://fr.wahooart.com/Art.nsf/O/8XY7LH/$File/Henri-Matisse-Algerian-Woman.JPG

صورة رقم (22): لوحة قرية قبائلية للفنان ازواو معمري

صورة رقم (22): لوحة زفاف بالجزائر لعبد الحليم همش

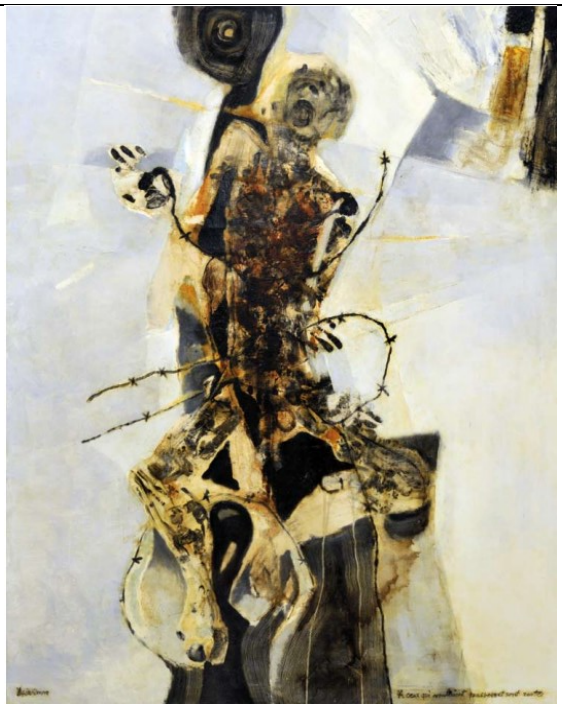
صورة رقم (23): لوحة الحائك الأبيض للفنان ميلود بوكرش

صورة رقم (24): لوحة طبيعة صامتة للفنان محمد زميرلي

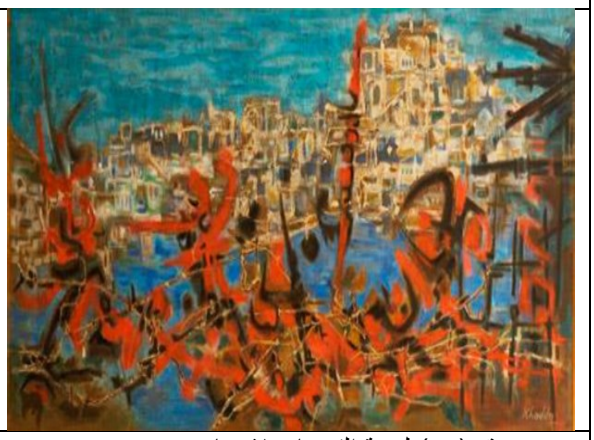
صورة رقم (25): لوحة إطلالة جوية على ميناء الجزائر. للفنان حسن بن عبورة

صورة رقم (26): لوحة موسيقيات للفنانة باية محي الدين

صورة رقم (27): منمنة "باي الجزائر" للفنان محمد راسم



صورة رقم (28): لوحة إحياء لذكرى ... للفنان محمد إيسياخم



صورة رقم (29):لوحة القصبات لا تحاصر - محمد خده

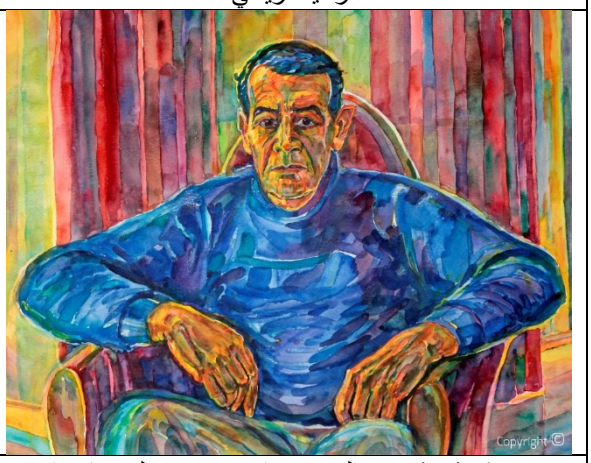
صورة رقم (30): لوحة الزوار للفنان عبد الله بن عنتر

صورة رقم (30): (بعض من أعضاء مجموعة 'أوشام' خلال معرضهم الأول بالجزائر عام 1967. شكري مسلي، مصطفى عدان (واقف)، سعيد سعيداني، محمد بن بغداد، ودينيس مارتينيز

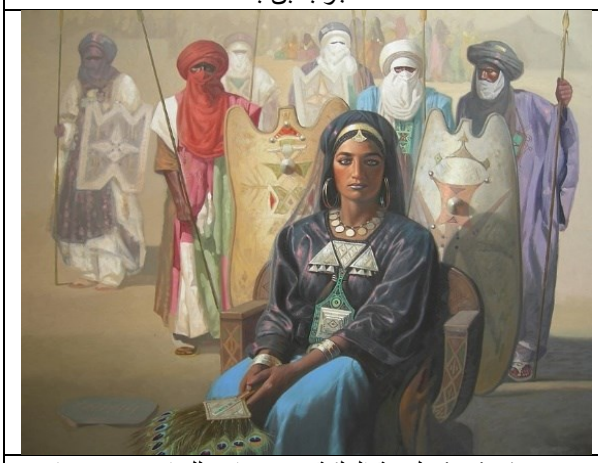
صورة رقم (31): أعمل " لدي شيء أريد مناقشته معك" ُنتِج في عام 1967 من قبل الفنان دينيس مارتينيز عبر تجميع أشياء مهملة

صورة رقم (32): جزء من سلسلة "الأساتذة الخفيين"، للفنان رشيد قريشي

صورة رقم (34): غرنيكا (بعد بيكاسو). 2013 للفنان محجوب بن بلة



صورة رقم (35): عبد الحميد عياش، 1995، لـ بتينا عياش



صورة رقم (36): لوحة الملكة تين هينان، للفنان حسين زياني

صورة رقم (37): "جاريكان"، 2006 للفنان كمال يحياوي

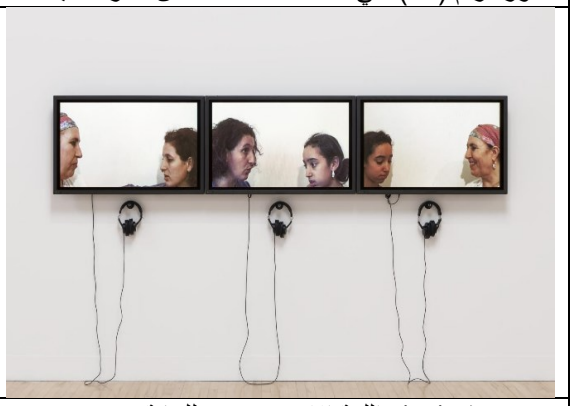
صورة رقم (38): طابلة دخان، 2003 للفنان كريم سرقوة

صورة رقم (39):عمل' طاغوت، 2011 للفنان عمار بوراس

صورة رقم (40): عمل للفنان مصطفى سجال

صورة رقم (41): في صمت، 2021 للفنان قادر عطية

صورة رقم (42): الامل، 2012 للفنان عادل عبد الصمد



صورة رقم (43): اللغة الام ، 2002، للفنانة زينب زديرة

صورة رقم (44): شعار، 2010 ،للفنانة زليخة بوعبد الله

صورة رقم (45): نظرة صامتة للفنان "أحمد أمين عيتوش"

صورة رقم (46): لوحة "شوفة الشعب" للفنان "ميرين الحاج عبد الرحمن"

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الأحاديث النبوية الشريفة

المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب (المجلد الحادي عشر)، نشر ادب الحوزة، إيران، 1984م.
2. أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات الدراسات الانسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1991 م
3. أحمد مختار عبد الحميد عمرن، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008م
4. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1982م
5. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ط1 – بيروت، 1985م
6. مجمع اللغة العربية، مراقبة العامة للتحرير والمعجمات العلمية. العدد 43، قاهرة، مصر، 1976
7. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة – مصر ،2004م
8. محمد بن ابي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1986
9. محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996م
10. محمد نصار، الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2009م
11. يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، 1950م

المصادر والمراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.

2. أبي خزام، أنور فؤاد، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، دار الصداقة العربية، بيروت، 1995م.

3. أحمد إبراهيم أحمد، فنون العصر الحجري، كتاب العربية 22، ط1، الرياض، السعودية، 2011م.

4. إدوارد لويس سميث، الحركات الفنية منذ 1945، ترجمة أشرف رفيق عفيفي هلا للنشر والتوزيع ط1، مصر 2002م.

5. آرثر سي دانتو، بعد نهاية الفن: الفن المعاصر وحدود التاريخ، ترجمة هادية العرقي، دار النشر هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، 2021م.

6. اسامة الفقى، مدارس التصوير الزيتي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2016م.

7. آلاء علي عبود الحاتمي، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2012م.

8. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998 م.

9. إيمانويل كانط نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم عنا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2005م.

10. بدر الدين مصطفى، دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، مصر، 2010م.

11. بلاسم محمد، عدي فاضل، الجرافيك جماليات التجنيس الرقمي دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2013م.

12. ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،2001م.

13. جان جبور، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي – من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين1930 -1800، جروس برس، طرابلس – بيروت، ط1، 1992م.

14. جميلة فليسي قنديل، ديوان الفن، قاموس الرسامين التشكيلين والنحاتين والمصممين الجزائريين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2010م.

15. جورج مارسيه، الفن الإسلامي، ترجمة عبلة عبد الرزاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م.

16. حصاد القرن، المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين (الأدب والنقد–الفنون)، دار الفضيلة للنشر، ج2، القاهرة، مصر، 2008م.

17. حفناوي بعلي، صورة الجزائر في عيون الرحالة وكتابات الغربيين، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الجزائر 2015م.

18. خزعل الماجدي، فنون ما قبل التاريخ، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2017م.

19. رشيد بوروبة، الدولة الحمادية، تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1977م.

20. رمضان بسطاويسي محمد غانم، فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م.

21. ريبكا جويل، الزخارف والرسوم الإفريقية، ترجمة، جبور سمعان، منشورات قسم الصحافة في للمتحف البريطاني، دار قابس، 1998م.

22. ريتشارد اتنغهاوزن وآخرون، الفن الاسلامي والعمارة (650–1250)، ترجمة عبد الودود بن عامر العمرانى، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، الإمارات، ط 1، 2012م.

23. زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.

24. سالي محسن لطيف، فلسفة الفن عند شوبنهاور ونيتشه وأثرها على بعض فلاسفة ما بعد الحداثة، بيت الحكمة، بغداد، ط1 ،2011م.

25. سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثامن، دار الغرب الإسلامي، الجزائر، ط1، 1998م.

26. سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مدخل إلى موضوع علم الجمال، الدار المصرة اللبنانية، القاهرة، ط1، 2015م.

27. سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الإبريز، وزارة الثقافة، الجزائر 2015م.

28. سونتاغ، سوزان، ضد التأويل ومقالات أخرى ترجمة نهلة بيوض، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2008م.

29. شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، 1885–1985، مكتبة الفنون التشكيلية 21، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 1985م.

30. الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر ،2002م.

31. عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014م.

32. عبد العزيز حميد صالح، تاريخ الخط العربي عبر العصور المتعاقبة ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2017م.

33. عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1990م.

34. عروسي عبد الحميد، مجموعة مؤلفين، الفن التشكيلي الجزائري، (عشرية 70 و80)، الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر ،2007م.

35. عزت السيد أحمد، عفيف البهنسي والجمالية العربية، دراسة وحوار، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2008م.

36. عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، القاهرة، دار الوليد، سوريا، ط1، 1998م.

37. عفيف البهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، ط1، 1985م.

38. فران لويد، الثقافة العربية المرئية المعاصرة في المهجر نزوح واختلاف، ترجمة حنان الصفتي، المركز القومى للترجمة، القاهرة، مصر، 2015م.

39. الفن المعماري الجزائري، سلسلة الفن والثقافة، وزارة الأخبار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، مطبعة ألتاميرا، مدريد، اسبانيا، 1970م.

40. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الفن التشكيلي الإسلامي الجزائري، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2013م.

41. القره غولي، محمد علي علوان، تاريخ الفن الحديث، الدار العربية، العراق، 2011م.

42. كلود إبراهيمي، تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر، د ط، تر، محمد البشير شنيتي، ورشيد بوريبة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 م.

43. كمال عبد اللطيف، مفاهيم ملتبسة في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992

44. كميل ريسلير، السياسة الثقافية الفرنسية بالجزائر أهدافها وحدودها (1830 1962)، ترجمة ندير طيار، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الجزائر، 2016م.

45. ليلي مليحة فياض، موسوعة أعلام الرسم حياتهم وآثارهم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992م.

46. ليوبولدو توريس بالباس، الفن المرابطي والموحدي، ترجمة سيد غازي، دار المعارف، مصر،1971 م.

47. مارتين جولي، مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة جيهان عيسوى، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2011م.

48. مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر ،1986م

49. محسن محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث، دار عالم المعارف، القاهرة، مصر ط1، 2004م

50. محسن محمد عطية، آفاق جديدة للفن، دار عالم المعارف، القاهرة، مصر ط1، 1995م

51. محفوظ قداش، الجزائر في العصور القديمة، تر صالح عباد، المؤسسة الوطنية للكتاب الطبعة، الجزائر، 1993م.

52. محمد الصغير غانم، مواقع وحضارات ما قبل التاريخ في بلاد المغرب القديم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2003م.

53. محمد الطمّار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م.

54. محمد الطيب عقاب، قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني الجزائر، دار الحكمة، الجزائر ،2009م.

55. محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمارة والفنون الاسلامية في الجزائر، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 2002م.

56. محمد العربي ولد خليفة الجزائر المفكرة والتاريخية – أبعاد ومعالم، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م

57. محمد بهضوض، فلسفة الفن: أسئلة الجمالية والفن في عالم متغير، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2021م

58. محمود البيسوني، الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2001م.

59. محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ،ط.1، 1996م.

60. معزوز عبد الحق، مظاهر التطور في الكتابات الكوفية على النقائش في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2003م.

61. معزوز عبد الحق، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن الهجريين (8–14م)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002م.

62. ممدوح الشيخ، الاستشراق الجنسي – الحرب على النقاب، دار ابن رشد، مصر، ط2، 2015م.

63. منذر فاضل الدليمي، العدمية في رسم ما بعد الحداثة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع عمان، 2011م.

64. مؤلف جماعي، التجربة الجمالية للفن الإسلامي بالجزائر، تحت إشراف: أ.د. حميد حمادي، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، مديرية البحث العلمي والتطوير التكنولوجي، ط.1، الجزائر ،2014م.

65. ناجي موسى باسيليوس، البعد التاريخي لجماليات الفن التشكيلي، الدار للنشر والتوزيع، 2018م.

المجلات والدوريات:

1. الثورة الجزائرية في الفن التشكيلي العربي (قراءة سيمولوجية للوحة"ثورة الجزائر" للفنان العراقي محمود صبري)، مجلة العلوم الإنسانية، العدد31/30، جامعة محمد خصير، بسكرة،2013م.

2. حمدية كاظم روضان المعموري، جدلية الذاتي والموضوعي في فن البوب آرت، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، مجلد 24، العدد 4، جامعة بابل، العراق،2012م

3. السعيدي، أحمد علي كاظم عبد والزبيدي، كاظم نوير كاظم، النسق الاقتصادي وتمثلاته في فن البوب الأمريكي، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، مجلد 26، العدد 1، جامعة بابل، العراق،2018م

4. عدنان عضيمة، الفن الجزائري الحديث: محاولة للإبداع، مجلة العربي، العدد (433)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (12 – 1994)

5. غادة مجدي محمد شافعى، الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي، بحوث في التربية الفنية والفنون، المجلد 21، العدد 02، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر 2021.

6. محمد علي علوان، جماليات الصورة في الرسم العالمي المعاصر تيارات ما بعد الحداثة أنموذجاً، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 21، العدد1، جامعة بابل العراق، 2013م

7. معمر قرزيز، حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة، مجلة جماليات، المجلد 7, العدد 1، مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم 2020

8. هشام خالدي، التصوف وأثره في الثقافة الشعبية بتلمسان، مجلة الفكر المتوسط، عدد خاص 6، سبتمبر 2013

الرسائل والأطروحات:

1. علي محمود عبد اللطيف الجندي، البربر في إفريقية في العصر الأموي(660م-751م)، رسالة ماجستير، قسم التاريخ والحضارة، جامعة الأزهر.
2. لجلط محمد، الفنون الزخرفية بالمغرب الأوسط في العصر الحمادي – دراسة أثرية فنية جمالية، رسالة ماجستير، قسم الأثار الإسلامية، معهد الأثار، جامعة الجزائر، 2008م

المواقع الإلكترونية باللغة العربية:

1. "بوب آرت" أفريقي: تنازع الهويات وتوافقها، العربي الجديد، نشر يوم 22/09/2017، تاريخ الاطلاع يوم 21/06/2021، رابط الموقع: https://shortest.link/3zHK
2. تشكيليون جزائريون يعرضون اعمالهم بلندن، الشروق أونلاين، نشر يوم 06/09/2017، تاريخ الاطلاع يوم 11/06/2021، رابط الموقع: https://shortest.link/2TrD
3. سارة الرّايس، إذا سيكون رأي أندي وارهول بالبوب آرت العربي؟ موقع رصيف، نشر يوم الأحد 5 يونيو 2016، تاريخ اطلاع عليه يوم 21-05-2021، رابط الموقع: https://shortest.link/3yQV
4. سعيد خطيبي، كيف تحولت الجزائر إلى «حلبة» للمُستشرقين؟، موقع القدس، تاريخ النشر: 9 – 10 – 2020، تاريخ الاطلاع 03 – 06 – 2021، الرابط: https://shortest.link/3Tgq
5. صلاح باديس، البوب آرت.. من الفايسبوك إلى الشارع، موقع نفحة، نشر يوم-2015 06-04، تاريخ الاطلاع 21-02-21، رابط الموقع: https://shortest.link/3J6Q
6. محمد خدّة: في انتظار متحف وكتاب، موقع العربي الجديد، تاريخ النشر 05 ماي 2021، الاطلاع 22جويلية 2021، رابط الموقع: https://shortest.link/3IFY

المصادر والمراجع باللغات الأجنبية.

1. Achour Cheurfi Le livre des peintres algériens: dictionnaire biographique, Editions ANEP ,2002
2. Anne D'Alleva, Methods and Theories of Art History, Laurence King Publishing, London, 2005
3. Augustin Berque, Art Antique et Art Musulman en Algérie, Comité national métropolitain du centenaire de l'Algérie, Paris, France, 1930
4. BOUAYED Anissa, Les artistes internationaux et la Révolution Algérienne, cat. exp., Musée National d'Art Moderne Contemporain, Alger, 2008
5. Collectif, Panorama de la peinture Algérienne 1962-1994, Office Riadh El Feth Alger,1995
6. DAGHMI Fathallah Art, médias et engagement. Actions citoyennes et soulèvements arabes. Paris : L'Harmattan, 2018
7. DAVID S. WHITLEY, Handbook of Rock Art Research, Altamira Press, New York, USA, 2001
8. Donald A. Rosenthal, Orientalism, the Near East in French painting, 1800-1880, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, United States, 1982
9. Gitti Salami; Monica Blackmun Visonà, A companion to modern African art, Wiley Blackwell, New Jersey 2013
10. Henri Lhote, The Search for the Tassili Frescoes: The Rock Paintings of the Sahara, Translated by Alan Houghton Brodrick, E.P. Dutton Publisher, New York, United States,1959
11. Image, mémoire, histoire. Les représentations iconographiques an Algérie et au Maghreb, Collectifs, CRASC, Algérie,2007
12. Jaoudet Gassouma, Les Arts Contemporains Algériens, Une réalité, ou un simple exercice de Style !? 1989-1999, Editions Hélium, Alger, 2022,

13. Jean Alazard, L'Orient et la Peinture Française au XIXe siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir, Ed. Librairie Plon, Paris, 1930
14. Jean Sénac, Visages d'Algérie, Écrits sur l'art, Paris-Méditerranée, Paris/ Alger, EDIF 2000, 2002,
15. Jean-Bernard Moreau, Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, Alger, SNED, 1976
16. Jean-Dominique Lajoux, Merveilles du Tassili n'Ajjer, Éditions du Chêne, Paris, France, 1962
17. Jeanne d' Ucel, Berber Art - An Introduction, University of Oklahoma Press, Oklahoma, U.S.A, 1932
18. Jill Beaulieu, Mary Roberts, Nicholas Thomas, Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography, Duke University Press, United States, 2002
19. Khaled Abida, Regards actuels sur les arts visuels en méditerranée : l'inter-territorialité culturelle en question, Editions universitaires européennes, Saarbrücken, Germany, 2012
20. Laurent Gervereau, voir comprendre, Analyser les images, Edition la découverte, Paris, 1997
21. Les parures et bijoux algériens à travers l'histoire, Musée national du Bardo, Tlemcen capitale de la culture islamique 2011, Algérie, 2011
22. Marion Vidal-Bué, L'Algérie des peintres : 1830-1960, Paris-Méditerranée, 2002,
23. Mohammed Khadda, Éléments pour un art nouveau, Éditions Barzakh, Alger, 2015
24. Myriam Kendsi, Protest painters algériens, Bab el Art ou le pop art algérien, Ed. Marsa Virolle M, France, 2021
25. Nacer-Khodja Hamid, Jean Sénac Critique algérien, préface de Guy Dugas, El Kalima, Alger 2013

26. Nadira Laggoune Aklouche, Alger dans la peinture, éd. Régie Sud Méditerranée, France 2000,
27. Noureddine Hamouche, Hanifa Hanchi, paroles de symboles, Imprimerie des assurances,2007
28. Paul G. Bahn, The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art Cambridge, Cambridge University Press , United Kingdom ,1998,
29. Rachid Boudjedra, Peindre l'Orient, Ed. Zulma, Paris, 1996
30. Roger Benjamin, Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930, University of California Press, Berkeley, United States 2003
31. Salima Naji, Art et architectures berbères du Maroc, La Croisée des chemins, 2èm éd, Casablanca Maroc, 2008
32. Silem Ali, L'art d'aujourd'hui en Algérie, Annuaire de l'Afrique du Nord ,Tome XXV, Editions du CNRS, Paris, 1986
33. Victor Barrucand, L'Algérie et les peintres orientalistes 2 vols, ed. B. Arthaud, Grenoble, France, 1930

المجلات والدوريات باللغة الأجنبية:

1. Anissa Bouayed, « Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures », Confluences Méditerranée 2012/2 (N°81), L'Harmattan, Paris, 2012.
2. Annabelle Boissier, Fanny Gillet. Ruptures, renaissances et continuités. : Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin. L'Année du Maghreb, CNRS Éditions, 2014.
3. Artistes algériens d'aujourd'hui, Catalogues d'expositions préface de Mustapha Orif, Galerie M'hamed Issiakhem, Office Riadh El-Feth, Alger, 1986.
4. DJAWED BELKHODJA, Walid Bouchouchi Invasion, El Watan - LE QUOTIDIEN INDÉPENDANT, N°7321, Jeudi 6 novembre 2014.

5. Fanny Gillet, « Enjeux esthétiques et politiques de la mobilisation artistique durant la "guerre civile" algérienne ,« (1999-1992) Histoire et Politique, n° 38, mai-août 2019.
6. From Discorporate Dissonance to Durable Activism: Performance as Social Action in Algeria at the Raconte-Arts Festival, Anne Murray, Ineffable Magazine N°06, Alger, 2018.
7. KHADDA Mohammed, Calligraphie et modernité, Algérie Littérature / Action, 55-56, 2001.
8. La nouvelle scène artistique algérienne, Catalogue de l'exposition DAK'ART 2014, l'Agence Algérienne pour le Rayonnement Culturel (AARC), Algérie, 2014.
9. LE CALLIGRAFFITI MARIAGE DE L'IDENTITÉ ANCESTRALE ET DU MOUVEMENT CONTEMPORAIN, Ineffable Magazine N°10, Alger, 2019.
10. Le Tourisme Culturel Et Artistique : Quand Le Street Art Se Met Au Service Du Tourisme, Dr Maafa Amel, Université 8 Mai 1945 – Guelma ,2015.
11. Maëline Le Lay, Dominique Malaquais, Nadine Siegert, Archive (re)mix. Vues d'Afrique., Presses universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, Rennes, 2015.
12. Mourad Krinah, « Picturie générale » : « Petite superette de quartier de l'art » Revue de la presse de l'exposition Picturie Générale, Espace Artissimo, Alger, 2013.
13. Nadira Laggoune-Aklouche, Résistance appropriation et réappropriation dans l'art algérien, Modern & Contemporary France, Volume 19, Issue 2, France ,2011.
14. O. HIND, MOURAD KRINAH CO-CONCEPTEUR. DE L'EXPO PICTURIE GÉNÉRALE À L'EXPRESSION. « Les médias sont la Bible

d'aujourd'hui », Revue de la presse de l'exposition Picturie Générale, Espace Artissimo, Alger, 2013.

15. STREET ART Quand les rues d'Alger S'impreégnent de couleurs - Ineffable Magazine N°03 - Ineffable Art, Algerie, 2018.
16. Zineb Sedira L'Espace d'un instant, traduction de l'anglais (texte de Pia Viewing) Nicolas Vieillescazes Maquette, Élie Colistro, Jeu de Paume, Paris, 2019.

المواقع الإلكترونية باللغة الأجنبية

1. Chloé Rondeleux, (Algérie – design : Princesse Zazou, ça flâne pour elle), Jeune Afrique, 10/04/2014, consulte le 05/11/2021
   Lien : https://www.jeuneafrique.com/133893/societe/alg-rie-design-princesse-zazou-a-fl-ne-pour-elle/
2. Curating the contemporary, The Algerianism Art Project, Article Publié le January 21, 2016, curatingthecontemporary.org, consulter 20/05/2021 Lien: https://curatingthecontemporary.org/2016/01/21/the-algerianism-art-project/
3. O. HIND, Yasser ameur artiste plasticien à l'expression "La vraie place des artistes est dans la rue", Quotidien L'expression DZ jeudi 10 juillet 2014 ,mise en ligne le 01.01.2022
   Lien : https://www.lexpressiondz.com/culture/la-vraie-place-des-artistes-est-dans-la-rue-198264
4. Princesse Zazou, BROKK'ART / ART&CO, LES EVENT ART&CO , consulter 20/05/2021
   Lien : http://brokk-art.com/brokk-art-art-co/
5. Sebastian Bouknight, Brokk'art: Dreams and Dreamscapes in Algiers, Article Publié le Nov 18, 2018, insidearabia.com, consulter 20/05/2021, Lien: https://insidearabia.com/brokkart-dreams-dreamscapes-algiers/

فهرس الموضوعات

المحتويات	الصفحة
المقدمة	أ-خ
مدخل مفاهيمي	8
1. الأبعاد الجمالية، المفهوم اللغوي والاصطلاحي	9
2. مفهوم البعد الجمالي في الفكر الفلسفي.	13
الفصل الأول: الفن التشكيلي الجزائري، بين النشأة والتطور	19
1. الفن الجزائري القديم	20
1.1 الفن البدائي	20
1.1.1 فنون ما قبل التاريخ بالجزائر	21
2.1.1 التشكيل الفني بالطاسيلي ناجر	23
2.1 **الفن البربري:**	26
1.2.1 الفن البربري الجزائري	27
2.2.1 عناصر التشكيل في الفن البربري.	30
3.2.1 أنواع الفن البربري وتمظهراته الجمالية.	33
2. الفنون الإسلامية بالجزائر	37
1.2 فنون العمارة الاسلامية	38
2.2 الفنون الزخرفية الاسلامية	39
3.2 الخط العربي الإسلامي	43
4.2 فن التصوير في الجزائر	45
5.2 الحس الروحاني في التصوير الجزائري	48
3. الإستشراق والفن في ظل الاحتلال الفرنسي	51
1.3 التصوير الإستشراقي في الجزائر	51
2.1.3 رحلات الفنانين المستشرقين إلى الجزائر	54
3.1.3 السياسة الثقافية والفنية الفرنسية بالجزائر	59
1.3.1.3 إنشاء فيلا عبد اللطيف ودورها	59

2.3.1.3 مدرسة للفنون الجميلة بالجزائر	61
3.3.1.3 متاحف الفنون الجميلة	62
4.3.1.3 جمعيات الرسامين الاستشراقين	63
2.3 الفنون الأهلية في ظل السياسة الفرنسية	64
1.2.3 الفنون الشعبية، الإحياء والتجديد	65
2.2.3 معارض الفنون الشعبية والإسلامية	68
3.3 الممارسة الفنية الجزائرية أثناء الاحتلال	70
1.3.3 الرعيل الأول واللوحة المسندية الغربية	71
2.3.3 مدرسة المنمنمات الجزائرية	76
3.3.3 الفنانون الرواد والممارسة الفنية الحديثة	82
4.3.3 تمظهرات الثورة في الممارسة الفنية الجزائرية	88
الفصل الثاني: جماليات الفن التشكيلي الجزائري	92
1. الحركة الفنية التشكيلية الحديثة بعد الاستقلال	93
1.1 مسارات الفنانين التشكيلين بعد الاستقلال	93
2.1 القضايا الجمالية للفن التشكيلي الجزائري	97
1.3.1 الواقعية الاشتراكية كفن وطني قومي	99
2.3.1 نحو تنظير جمالي لفن تشكيلي جزائري	103
3.1 الفن التشكيلي الجزائري، بين الحداثة والأصالة	110
1.3.1 مدرسة الإشارة (مدرسة نون)	111
2.3.1 حركة "أوشام" والفنون الشعبية	114
2. فنون التشكيل الجزائري، نحو جمالية معاصرة.	117
1.2 بوادر السبعينيات، وتجارب الثمانينيات.	117
2.2 التسعينيات، بين الأزمة والحافز الإبداعي.	124
3.2 الفن التشكيلي الجزائري مع مطلع القرن 21	131
3. ملامح الفن التشكيلي الجزائري المعاصر.	135

1.3 فن التشكيل في زمن العولمة والتكنولوجيا.	136
2.3 جيل الشتات والوسائط المعاصرة.	138
3.3 جيل الشباب وجماليات فن الشارع.	143
4. الفن الجماهيري العالمي (البوب آرت)	147
1.4 الخطوط العريضة للفن الجماهيري.	147
2.4 العوامل التي مهدت لظهور الفن الجماهيري.	149
3.4 الخصائص التقنية لحركة الفن الجماهيري	152
4.4 نشأة الفن الجماهيري العالمي وتطوره.	155
5.4 أهم فناني الفن الجماهيري الأمريكي.	162
الفصل الثالث: الفن الجماهيري الجزائري (البوب آرت)	174
1. الفن الجماهيري الجزائري	175
1.1 الفن الجماهيري في الجزائر، السمات والملامح	175
2.1 الفن الجماهيري الجزائري، النشأة والتطور	177
2.رواد الفن الجماهيري الجزائري	188
1.2 الفنان وليد بوشوشي	189
2.2 الفنان ياسر عامر	197
3.2 الفنان هشام قاوة	203
4.2 الفنان مراد كريناح	210
5.2 الفنانة هانيا زازوا	215
3. تحليل نماذج مختارة من أعمال رواد الفن الجماهيري	221
1.3 اللوحة الأولى: "ترابيندو" للفنان وليد بوشوشي	224
2.3 اللوحة الثانية: "بابور دزاير" للفنان ياسر عامر	230
3.3 اللوحة الثالثة: "القعدة" للفنان هشام قاوة	237
4.3 اللوحة الرابعة: "لا للغاز الصخري" للفنان مراد كريناح	247
5.3 اللوحة الخامسة: "التفاوض" للفنانة "هانيا زازوا"	254

الخاتمة	261
ملاحق الصور	264
قائمة المصادر والمراجع	275
فهرس الموضوعات	295

ملخص

حاولنا من خلال هذا البحث التطرق للأبعاد الجمالية للفن التشكيلي الجزائري، باعتبار أن الممارسة التشكيلية الجزائرية تحمل تجارِب متنوعة وتمتاز بإثراءات تحولية أستطيقية مختلفة، عقب تاريخها وصولا للتعبيرات المعاصرة مع الأجيال الجديدة، التي انبثقت منها حركة "الفن الجماهيري" (البوب آرت)، في دراسة تتعلق بالكشف عن جملة الامتدادات والمسارات المتعددة التي تدخلت في نسيج بنيته وتشكيل أبعاده، وما أفرزته من مضامين جمالية.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، الفن التشكيلي الجزائري ، الفن الجماهيري.

Résume :

À travers cette recherche, nous avons tenté d'aborder les dimensions esthétiques de l'art plastique algérien, considérant que la pratique plastique algérienne est porteuse d'expériences diverses et se caractérise par différents enrichissements esthétiques transformationnels, suivant son histoire et atteignant des expressions contemporaines avec les nouvelles générations, d'où le "pop art" a émergé. Dans une étude liée à révéler les nombreuses extensions et voies qui sont intervenues dans la formation du tissu de sa structure, et visant à révéler le contenu de son esthétique

Mots clés : esthétique, art plastique algérien, pop art.

Summary:

Through this research, we attempted to explore the aesthetic dimensions of Algerian visual art, considering that Algerian artistic practice encompasses diverse experiences and is characterized by various transformative and evolutionary influences throughout its history, leading up to contemporary expressions with the new generations, from which the “Popular Art” movement (pop art) emerged. In a study focused on revealing the various extensions and paths that have woven into its structure and shaped its dimensions, and aims to reveal the contents of its aesthetics.

Keywords: aesthetic, Algerian plastic art, pop art.