الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية

قسم التاريخ

تخصص التراث الثقافي اللامادي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم الموسومة بـــ:

دراسة تحليلية للواقع التاريخي عبر الفن التصويري الجزائري

– فترة الاستعمار وما بعد الاستقلال أنموذجا–

الطالبة:آيت سعدي تركية

تحت إشراف أ/د: بوزار حبيبة

أعضاء لجنة المناقشة :

مقنونيف شعيب	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
بوزار حبيبة	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقرّرا
لعمى عبد الرحيم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
محروق إسماعيل	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المدية	عضوا
تربش عزالدين	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجلفة	عضوا
بلعربي خالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا

السنة الجامعية: 1444 – 1445هـ /2023 – 2024م

إهداء

أهدي هذا العمل إلى روح أبي

الطاهرة وروح أختي الغالية و إلى

أمي الطيبة الحنونة الصبورة...

وإلى كل من يبادلني الحب و

المودة والاحترام

شكر وعرفان

أتقدم أولا بالحمد والشكر لله عز وجل والصلاة والسلام على نبينا وسيدنا محمد خاتم الأنبياء والرسل

أوجه شكري الخاص إلى الدكتورة بوزار حبيبة التي وجهتني ونصحت لي وصبرت علي فترة إنجاز هذا العمل فجزاها الله خيرًا

و أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير للأساتذة الموقرين أعضاء لجنة المناقشة

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى زوجي وكل من وقف بجانبي وساعدني عن قريب أو بعيد

مـقـدمـة

منذ عصور ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا تَربط الفنان التشكيلي الجزائري بالعالم المحيط به علاقة تأثير وتأثُر، طالما أن الفنان ابن بيئته فهو يحاول عن طريق إبداعاته الجمالية أن يحقق الانسجام بين ذاتيته وبين موضوعية المحيط الكائن حوله. وبما أن الفن يعد من أهم الوسائل التي تخلق انسجام وتوازن بين الإنسان وعالمه فهو إذن يُعدّ ضرورياً للفرد بما أنه وسيلة للتعبير عن تجاربه في الحياة وطريقة للاتصال والتواصل بالعالم الخارجي.

الرسام الجزائري باعتباره كيان فردي يسعى، بالفكر والخيال والإبداع، إلى الخروج من حياته الشخصية كوجود جزئي إلى العالم المحيط به كوجود كلي. وبالتالي فهو يخترع الأدوات والتقنيات ويحول الأشياء المحيطة به ليقدم إبداعات جمالية فريدة، حيث يصبح بذلك العمل الفني وسيلة يُربط بها الأنا باللآخر وبالعالم الفيزيائي فتتكشف من خلالها علاقة الذات مع:

-أولاً، عالم البشر الذي يضم الجوانب: النفسية والانفعالية والوجدانية والعقائدية والثقافية والفكرية والسياسة والاجتماعية والتاريخية والحضارية...إلخ.

-ثانياً، العالم الفيزيائي أو العالم الطبيعي بجميع مكوناته من المناظر الطبيعية كالحيونات والنباتات، أو من المظاهر الجغرافية كالجبال والوديان والبحار وغيرها.

يعمل المصوّر الجزائري على نقل تجربته الخاصة في الواقع المعاش إلى تعبير شخصي يحوله إلى مادة أوشكل جمالي، ويقدمه لمجتمعه المتذوق كتحفة فنية مدهشة لا مثيل لها. فهو يستلهم إبداعاته الفنية من المناظر الطبيعة، ويتغذى من التراث الثقافي ومن القيم الاجتماعية كما يتأثر بالأحداث التاريخية وبالتحولات السياسية والاجتماعية التي يمر بها في حياته، لكي يصنع لنفسه وسائل إبداعية ووسائط في عملية الإنتاج الفني، والتي تثبِت هويته وتمنح لشخصه الخصوصية وتعلن وجوده كفنان حقيقي.

مع مرّ العصور يشارك الفنان التشكيلي الجزائري أفراد مجتمعه مهارته وخبرته الفنية، وكذا مضامين لوحاته حيث أصبح العمل الفني لغته المثالية التي تحقق له وجوده الاجتماعي. وباعتباره كائن اجتماعي فهو يستعين في عمله بتفاصيل مستوحاة من مختلف الوقائع والحوادث الماضية أومن ظواهر الحياة اليومية المعاشة، التي تخص المجتمع الجزائري، سواءً كانت إجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو إقتصادية...إلخ. هكذا يساهم الفنان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في نقل، للمُشَاهِد اليوم، أحداث العقود التي سبقته أو أحوال عصره والتي تحولت جميعها مع مرور الزمن إلى وقائع من الماضي البعيد أو القريب، حيث نجدها مدونة في السجلات التاريخية أو في كتب تاريخ الفن.

ينظر المشاهد اليوم إلى التصاوير والرسومات والكتابات والرموز الفنية التي خلّدها الانسان الجزائري، والموجودة على جدران كهوف الطاسيلي، وعلى الحلي والخزف البربري، وعلى حيطان وأعمدة المساجد، أو المعلقة في المتاحف أو المشيدة في الساحات العامة، على أنها وثائق وأثار مادية أو صوّر فنية مرئية تُؤثر بدورها على كل من يتأملها مما تحمله من حقائق ومعاني ودلالات. فهي تتعدى كينونتها المادية إلى منتوج ثقافي ينتمي إلي زمان ومكان معيّنين، تنخرط في أسلوب أو نمط فني تشكيلي خاص وفريد، وهذا ما يدفع الباحث في مجال الفن إلى طرح العديد من المواضيع والرغبة في الخوض فيها ودراستها.

هذا ما جعلنا نتناول في رسالتنا مسألة علاقة الفن التصويري الجزائري بالواقع بصفة عامة، وبالواقع التاريخي بصفة خاصة تحديداً إبان الفترة الاستعمارية وما بعدها. يعتبر هذا الموضوع جدلي ومحل نقاش تتنوع وتختلف فيه الرؤى، من حيث تعدد الفترات الزمنية وتنوع الوقائع والظواهر التاريخية، واختلاف كيفية صياغتها سواءً من طرف المؤرخين أو المفكرين والنقاد أو الفنانين من جهة، ومن حيث اختلاف المذاهب الفنية في تأويلها للواقع (كالواقعية والتعبيرية

والتجريدية...إلخ) وتعدد أنماط التعبير الفني (التصويري الذي يحاكي الطبيعة والحياة الاجتماعية واللاتصويري الذي يقوم بتحوير العالم المادي...إلخ) من جهة أخرى.

بصفة عامة، يتحدث موضوع هذه الرسالة العلمية عن علاقة الواقع التاريخي بالفن التصويري، ولاستحالة معالجة هذا الموضوع المعقد والمتشعب بكل فروعه معالجة وافية قمنا بتحديد المكان (القطر الجزائري) والفترات الزمنية (زمن الاحتلال الفرنسي، فترة الاستقلال، سنوات التسعينيات) وكذا بإختيار اللوحات الفنية ذات المضامين التي لها صلة مباشرة أو غير مباشرة بالموضوع (الماضي العثماني، سياسة الاحتلال الفرنسي، حرب التحرير، الاستقلال، النظام الوطني الجديد، العشرية السوداء). وبالتالي، فنحن نطمح في بحثنا هذا إلى الكشف عن الوقائع والأحداث التاريخية المدونة في الذاكرة الجماعية التي يتشاركها الشعب الجزائري مع الفنان بوصفه كيان اجتماعي، انطلاقاً من تحليل للأعمال التصويرية تحليلاً وصفياً أو سيميولوجياً.

بعد أن قدمنا تمهيداً مبسطاً لموضوع الدراسة سنعرض في هذه المقدمة جانباً مهماً في البحث يتمثل في القسم المنهجي والذي يضم الخطوات التالية:

- **الاشكالية:**

الفنان التشكيلي كائن اجتماعي ينتمي إلى العالم الواقعي المحيط به ويسعى في عمله إلى إعطائه ترجمة أوإعادة قراءة جمالية واستطيقية، فعند قيامه بالتجربة الإبداعية يصبُّ الرسام الجزائري شحناته الانفعالية، وانشغالاته الفكرية، وكذا معارفه التقنية على سطح مسطح لكي يقدم للمتأمِّل أعمالاً مليئة بالمعاني والمكنونات والمعلومات الخاصة، إما بالأنا (حياته وشخصيته) أو بالآخر (مجتمعه وانجازاته) أو بالطبيعة (مناظر بلاده). فالمعلومات المعروضة في اللوحة، والتي تشكلها الألوان والأشكال بصورة واضحة أو مبهمة، توصلنا إلى إدراك المواضيع التي تجسدها اللوحة والتي تحدثنا عن الأحداث الماضية والظواهر الاجتماعية، التي حدثت في زمان ومكان

معينين. ولهذا، لا يمكن أن نفصل الفنان عن الواقع وبالأخص الواقع التاريخي، وهذا ما يجعلنا نتسائل عن: **ماهي طبيعة العلاقة بين الفن التصويري والواقع التاريخي؟** في ضوء هذه الاشكالية العامة نَطرح التساؤلات التالية:

- ✓ ماهي منابع الفن التصويري الجزائري؟ وكيف عالج الفنان التصويري الواقع في أعماله الفنية؟
- ✓ ما هي الظواهر والأحداث التي سعى الرسام الجزائري الحديث عرضها في لوحاته؟ وما هي الأساليب والمفردات االفنية التي تبناها ووظفها في نسيجه الإبداعي؟
- ✓ كيف يمكن للوحة الفنية الجزائرية، التي تنتمي إلى فترة الاحتلال وما بعده، أن تكشف لنا عن الوقائع والحقائق المدفونة داخل التركيبة الجمالية للأشكال والألون المنسوجة في اللوحة؟

➢ **الفرضيات:**

- ✓ علاقة الفن التشكيلي بالعالم الواقعي عبارة عن قضية متكاملة، تجمع بينهما علاقة ديالكتيكية أو علاقة اتصال وانفصال في آن واحد. يتأرجح فيها الفنان بين الموضوعية التي تدفعه إلي محاكاة الواقع وصياغته صياغة جمالية، وبين الذاتية التي تملى عليه اختيار المواضيع وأساليب التعبير والخامات، التي تتماشى مع ذوقه الشخصي ومع أفكاره وأحاسيسه. الفنان التصويري الجزائري يستعين في رسوماته بأساليب وأنماط فنية مختلفة لكل منها مفهومها للواقع. فأعماله الفنية تواكب عصره وتكشف لنا عن حقائق وأحداث سياسية واجتماعية وظواهر ثقافية وفنية يَشهد عليها تاريخ بلاده.
- ✓ تعد اللوحات الفنية التي أَبدعتها أيادي الرسامين الجزائريين، في عهد المحتل الفرنسي أو في سنوات الاستقلال، شواهد تاريخية للفترات الزمنية التي أُنتِجت فيها أو كوثائق تاريخية تَسرُد الوقائع الماضية التي سبقتها.

- **أهداف الدراسة :**

- ✓ كشف الستار عن العلاقة الغامضة بين الفن التصويري الجزائري والواقع التاريخي.
- ✓ إظهار عبقرية الرسام الجزائري في أساليبه المتعددة وفي صياغته للمواضيع المختلفة المستقاة من الحاضر والماضي.
- ✓ إبراز قيمة لوحات الفنان الجزائري من حيث تمتعها بالعمق والغموض لما تكشفه عن حقائق ودلالات ومعاني خفية.
- ✓ الكشف عن العلاقة التي تربط بين الفن التصويري بالمجالات العلمية الأخرى (كالتاريخ وعلم الآثار وعلم النفس وعلم اللسانيات...إلخ).

- **أهمية الدراسة:**

- ✓ محاولة لسد ثغرات البحث في عالم التاريخ الفني الجزائري الذي يعاني منه البحث العلمي والأكاديمي بالجزائر وبالأخص مجال الفنون التشكيلية.
- ✓ طرح مواضيع وقضايا تساعد في تطوير مجال الفن التشكيلي بمختلف آفاقه، وتفرعاته.
- ✓ التعريف بإنجازات وجهود روّاد " المدرسة التشكيلية الجزائرية " وتحديد أبرز وأهم المفردات الجمالية والأساليب التعبيرية التي تشكلت عبرها الحركة الجمالية الوطنية وحدّدت هويتها التي ميَّزتها عن التصوير الغربي.
- ✓ إثراء المكتبات الجامعية والوطنية الجزائرية لإفادة طلاب المعرفة من الباحثين في ميدان الفن.

- **حدود البحث:**

خصصنا في هذه الرسالة دراسة تحليلية لمجموعة من الأعمال التصويرية، تقتصر حدودها المكانية على بلد الجزائر، والزمنية على فترة تمتد من بداية ظهور اللوحة الفنية على الحامل

في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين إلى إنبثاق الحركات التشكيلية الجديدة في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الواحد والعشرين.

- **منهج الدراسة :**

انطلاقاً من عنوان الدراسة " **دراسة تحليلية للواقع التاريخي عبر الفن التصويري الجزائري الحديث** " وما يطرحه من مسائل أساسية تتعلق بالفن التشكيلي وبالتاريخ الجزائري، استلزم علينا أن نعتمد في هذه الدراسة على المناهج التالية:

- ✓ **المنهج التاريخي:** وجدناه المنهج الأنسب لفهم الواقع الفني والتاريخي وذلك من خلال استرجاع الأحداث المؤَرخة الماضية، وجمع المعلومات وفحصها للوصول إلى الحقائق المتعلقة ببعض المراحل التي مر بها الفن التصويري الجزائري وكذا الظواهر التاريخية التي حدثت إبتداءً من عصر ما قبل التاريخ حتى الأزمنة الحديثة.
- ✓ **المنهج الوصفي التحليلي:** يتوافق مع خصوصيات البحث ويساعدنا على وصف واستنطاق وتفكيك عناصر اللوحة الفنية، ثم دراسة جزئياتها بأسلوب تحليلي ونقدي معمق وكذا استنباطي، لأجل اظهار خلفياتها ودلالاتها المعبرة واستخلاص نتائج دقيقة وصحيحة ومنطقية. بالإضافة إلى التحليل السيميولوجي الذي سيكشف لنا بطريقة مفصلة وبمنهجية محكمة عن الرموز والدلالات والمعاني التي تخفيها صوَّر الرسامين الجزائريين.

- **دوافع وأسباب اختيار الدراسة:**

لقد تم اختيار موضوع الأطروحة لعدة أسباب ذاتية وموضوعية أهمها:

- ✓ **الأسباب الذاتية:** محاولة تحقيق رغبة داخلية في نفسي بوصفي فنانة تشكيلية وباحثة عن الحقاق الفنية التاريخية وشغوفة بالعالم الفني. وهذا الشغف جعلني أسعى إلى البحث عن موضوع يبرز مكانة الفنان التشكيلي، والاهتمام بالدور الذي يمكن أن يؤدّيه في مجتمعه حيث يشاركه همومه ويثقف جمهوره حول القضايا المهمة. بالإضافة إلى بروز قيمة الفن التصويري الجزائري أمام المجالات العلمية والفنية الأخرى.
- ✓ **الأسباب الموضوعية:** ان اختيارنا لدراسة الوقائع التاريخية عبر الأعمال التصويرية الفنية الجزائرية يعود إلى:

– أولاً، الأهمية الفكرية والعلمية للموضوع حيث يعالج قضايا وطنية تاريخية بقيت راسخة في أذهان الجزائريين وخلّدتها الأعمال الفنية.

– ثانياً، الدور الذي تقوم به الصورة الفنية، التي تحمل في طياتها الكثير من الرسائل والدلالات والمعاني، في توصيل المعلومات عن شخصية الفنان وحياته وأسلوبه الفني وكذا عن بيئته الثقافية والتاريخية والاجتماعية.

– ثالثاً، أهمية الفترات التاريخية التي مرّت بها الجزائر إبتدائاً من الفترة الاستعمارية (1830–1962) أين عانى وكابد كل الشعب الجزائري بشاعة سياسة الاحتلال وفضاعة المعارك والحروب، ثم تأتي فترة الاستقلال (من بداية الستينيات حتى نهاية الثمانينيات) أين عرفت البلاد المحررة سياسة مغايرة ونظام اجتماعي واقتصادي جديد، لتأتي في الأخير الفترة الأكثر دموية من تاريخ البلاد دامت عشر سنوات (1992–2002) حيث تعذبت النفوس والأجساد الجزائرية من محنة الإرهاب والأزمة الوطنية.

–رابعاً، الخصوصية التي تمتاز بها العبقرية الفنية للرسام الجزائري الحديث، والتي تظهر لنا في تنوع الأساليب والأنماط التعبيرية التشكيلية والتمثيلات التصويرية التي تطورت عبر

الفترات الزمنية المختلفة المقتَرحة في هذه الدراسة. والاهتمام بتحليل بعض لوحات الفنانين الجزائريين، المنمنمين أوالواقعيّين أوالتجريديّين، يعني التركيز على معرفة تاريخنا الحضاري العريق وإدراك واقعنا السياسي والاجتماعي والثقافي.

اهتممنا أيضاً بطرق باب هذا الموضوع نظراً لنقص الدراسات العلمية وخاصة الجامعية منها في مجال الفن التصويري الجزائري باستثناء بعض المذكرات والمقالات والقليل من الكتب القيمة، مقارنة للتخصصات العلمية الأخرى.

- **صعوبات البحث:**

عند انجاز هذه الدراسة تلقينا صعوبات وعوارض أهمها:

-أولاً، التي تتعلق بقلة المؤلفات العلمية المتخصصة في مجال الفن التشكيلي الجزائري، و رغم ذلك إلا أننا حاولنا الوصول إلى القلة الموجودة في المكتبات الوطنية عبر ربوع الوطن، حسب إمكانياتنا.

-ثانياً، التي تتعلق بظهور مرض الكوفيد 19 (2019-2022)، الذي شلَّ كل التحركات والتنقلات البحثية داخل الوطن وخارجه.

غير أننا حاولنا أن نكتفي في هذا البحث بالمراجع والمصادر (الكتب والمقالات والرسائل العلمية والكاتالوجات والجرائد...إلخ) المتعلقة بموضوع المذكرة والتي تحصلنا عليها: إما من المواقع الإليكترونية التي ساعدتنا في تحميل الكثير منها، أو من المكتبات الجامعية المحلية، أو من مكتبة المدرسة العليا للفنون الجميلة، ومكتبة المتحف الوطني للفنون الجميلة (MNBA)، والمتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر (MAMA) بالجزائر العاصمة.

➢ **الدراسات السابقة:**

بما أن موضوع الدراسة يرتكز على الفن التصويري الجزائري وعلاقته بالأحداث التاريخية فهو يستند على دراسات سابقة من مؤلفات وكتب أو أطروحات ومذكرات جامعية مهمة نذكر البعض منها:

- طرح الفنان محمد خدة في مؤلفاته باللّغة الفرنسية: " **Élément pour un art** nouveau " " **معطيات من أجل فن جديد** " الذي كتبه عام 1972، و" Feuillets **liés épars** " " **صفحات متناثرة مترابطة** " الصادر عام 1983، قضية أصول الفن التصويري الجزائري المتعددة (الغربية والشرقية والمحلية)، ومسألة دور الفنان في مجتمعه ومواكبته لأحداث عصره ولِما يجري في الفنون التشكيلية المحلية.
- قام مردوخ إبراهيم بإنتاج كتاب، باللّغتين الفرنسية والعربية، بعنوان: "**مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر** " " Cheminement Des Arts plastique **en Algérie** " عام 2016، والذي جاء كصياغة جديدة للكتاب الذي أصدره عام 1988 " **الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر**". تطرق فيه إلى التعريف بالفن التشكيلي الجزائري المعاصر وبمصادره وبعلاقته بالثقافات السابقة التي تأثر بها عبر العصور. كما سعى إلى ذكر أهم رواد الحركة الفنية من منمنمين وواقعيين وتجريديين، والمؤسسات الفنية ومعظم الاتجاهات والمدارس الفنية.
- اقترحت الدكتورة عمارة كحلي في كتابها: " **الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة** " الذي نُشِر عام 2013، دراسة فينومينولوجية وتحليلية لأعمال الفنان محمد خدة كشفت عن مدى علاقة الفنان التجريدي بالعالم الخارجي.

- قدمت الدكتورة بوزار حبيبة من جامعة تلمسان دراسة ثقافية فنية في أطروحتها حول: "**مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري** " (2013-2014). قدمت فيها نظرة حول تطور الفنون التشكيلية في الجزائر مع عرض مختلف المدارس الموجودة في الساحة الفنية. كما قامت بقراءة بعض الأعمال الفنية مع دراسة مدى تقبلها من طرف المجتمع الجزائري، وبعرض كيفية المحافظة على الموروث الثقافي وإحيائه والنهوض به.

- كتبت الباحثة عفان إيمان من جامعة الجزائر في مذكرتها: " **دلالة الصورة، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم** "، (2004-2005) عن موضوع الصورة الفنية ومدى قدرتها على توصيل الرسائل المشفرة والغير المشفرة. وسعت في بحثها إلى الوصول إلى حقيقة الدلالات الكامنة وراء ظاهرة لوحة المنمنمات للفنان محمد راسم الذي يعتبر الأب الروحي للفن المصغر في الجزائر.
- طرح الدكتور شيخي حبيب من جامعة مستغانم في مذكرته دراسة تحليلية نقدية لـــ: "**إسهامات الفن التشكيلي في الحفاظ على الهوية الجزائرية** " (2021-2022). شملت الدراسة مسألة دور الفن التشكيلي (رسم ونحت وعمارة...إلخ) كموروث ثقافي مادي في الحفاظ على الهوية الجزائرية. بحيث عَملَ الباحث على إظهار أهمية الفن التشكيلي في تجسيد الهوية بكامل مقوماتها عبر توثيق التراث وكتابة التاريخ فنيا.

فبعد أن وضَّحنا وبيَّنا طبيعة موضوع هذه الدراسة سنقوم بعرض كيفية تناول هذا الموضوع والإجابة عن الإشكالية المطروحة.

تضم هذه الدراسة ثلاث فصول إضافة إلى مقدمة ومدخل وخاتمة:

✓ ينقسم الفصل الأول إلى مبحثين، سيتم فيهما عرض مصادر الفن التصويري الجزائري التي يمكن حصرها في الموروث المحلي والتراث الإسلامي وفي المدارس الفنية

الغربية. سنقدم في هذا الجزء لمحة وجيزة عن هذه التأثيرات الفنية الغنية بالتعبيرات الجمالية وعلاقتها بالواقع.

- ✓ يتناول الفصل الثاني في مجمل مباحثه الثلاثة علاقة الفنان التصويري الجزائري بالواقع التاريخي، سنقدم فيها دراسة تحليلية معمقة للوحات الفنية التي قمنا باختيارها كعينة للدراسة، كل واحدة منها أنجزها فنان ينتمي إلى بيئة معينة وفترة زمنية محددة بأسلوب تعبيري خاص به ويستحضر فيها وقائع وأحداث تاريخية مرتبطة بمحيطه الاجتماعي والسياسي وبتاريخ بلاده.
- ✓ أما الفصل الثالث والأخير يتكون من ثلاثة مباحث سنتطرق فيها إلى التحليل السيميولوجي للوحات الرساميّن الجزائريين معمري أزواو ونزار كمال وفقاً لشبكة التحليل الفني التي اقترحها لوران جيرفيرو في مقاربته. أختيرت اللوحات عن قصد وعلى حسب الفترة الزمنية المقترحة والمواضيع المهمة التي تتناولها والمتعلقة بالحياة الثقافية والظواهر الاجتماعية والأحداث السياسية.

تتناول الخاتمة العامة تحليل النتائج المتحصل عليها، واقتراحات وتوصيات تحث الباحث على التعمق والخوض في أبحاث مستقبلية في مجال الفن التشكيلي الجزائري.

آيت سعدي تركية

الجلفة في: 05 جوان 2023

مدخل:

في حدود المصطلحات

قبل الخوض في عرض فصول هذه الأطروحة لا بد من التطرق إلى تحديد المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بموضوع الدراسة ومعالجتها من عدّة جوانب لغوية وفلسفية وفنية. ومن أجل تسهيل استيعاب وفهم مشكلة علاقة الفن التصويري بالواقع التاريخي اقترحنا بعض التعريفات للمصطلحات المهمة كـــ " التاريخ " و" الواقع " و" الفن ".

- **التاريخ:**

في اللغة اليونانية كلمة " **تاريخ** " تعني " HISTORIA " ومعناها التحقيق والملاحظة. وأما في اللغة الفرنسية فالتاريخ " HISTOIRE "، كما أشار إليه بيير بونيشير PIERRE BONNECHERE في كتابه مهنة المؤرخ بقوله: « هو معرفة وسرد لأحداث الماضي، وحقائق تتعلق بتطور البشرية (تجمع بشري، نشاط إنساني)، والتي تستحق أو يُحكم عليها أنها جديرة بالحفظ »[1].

يُعرّف " **التاريخ** " في اللغة العربية بأنه: « الإعلام بالوقت. يقال أرخت الكتاب وورخته، أي بينت وقت كتابته »[2]. ويُشير مدلوله اللفظي إلى التعريف بالوقت أو: « [...] الشهر أو تحديد الشهر بالقمر »[3].

ارتبط مفهوم " **التاريخ** " عموماً بالماضي، فهو يقوم بدراسة الحوادث الماضية التي عرفها الكون، ويعمل على معرفة أحوال البشر والوقائع والحوادث الماضية واكتشاف أسباب حدوثها والتحقيق فيها. ولكن " **التاريخ** " كمصطلح، لم يُثبَت معناه على تفسير واحد، خاصة عند العرب، بل تطور وتعددت استخداماته حيث تنوعت مدلولاته واتسعت معانيه:

---

[1] BONNECHERE P., *Profession historien*, éd. Les presses de L'Université de Montréal, 2008, p. 09.

[2] السخاوي شمس الدين عبد الرحمان، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986، ص16.

[3] قاسم عبدو قاسم، فكرة التاريخ عند المسلمين قراءة في التراث التاريخي العربي، ط1، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001، ص17.

يخبرنا قاسم عبدو قاسم أن كلمة " **تاريخ** " قد: « استخدمت [...] في التراث الاسلامي للدلالة على التاريخ العام، أو تدوين الحوادث التاريخية الهامة. ومن ثمة صار اللفظ يدل على الحادث التاريخي كما وقع، ثم رواية هذا الحادث بتحديد الإطار الزمني الذي وقع فيه وهو مايدل عليه أسماء المدونات التاريخية الإسلامية مثل " تاريخ الرسل والملوك " للطبيري و" تاريخ الإسلام " للذهبي وغيرهما. ومن ناحية أخرى فإن كلمة " تاريخ " تستخدم في لغتنا العربية أيضاً للدلالة على مسيرة البشر الحضارية منذ فجر الوجود الإنساني على سطح هذا الكوكب، وكثيراً ما نسمع عبارة " إن التاريخ شاهد على مر العصور " أو" هذا حدث يسجله التاريخ " [...] »[1].

فعند السّخاوي " **التاريخ** " يعني: « التعريف بالوقت الذي تضبط به الأحوال من مولد الرواة والأئمة ووفاة [...] ورحلة وحج وحفظ وضبط وتوثيق وتجريح وما أشبه هذا، مما مرجعه الفحص عن أحوالهم في ابتدائهم وحالهم واستقبالهم. ويلحق به ما يتفق من الحوادث والوقائع الجليلة، من [...] تجديد فرض، وخليفة، ووزير، وغزوة، وملحمة، وحرب، وفتح بلد، [...]، وربما يتوسع فيه لبدء الخلق وقصص الأنبياء، وغير ذلك من الأمور الماضية، [...]. أو دونها كبناء جامع، أو مدرسة، أو قنطرة، أو رصيف، أو نحوها، مما يعم الانتفاع به. أو مما هو شائع مشاهد، أو خفي سماوي، كجراد، وكسوف، وخسوف، أو أرضي كزلزلة وحريق وسيل وطوفان وقحط وطاعون وموت وغيرها من الآيات العظام والعجائب الجسام. والحاصل أنه فن يبحث فيه عن وقائع الزمان من حيثية التعيين والتوقيت بل عما كان في العالم»[2].

---

[1] فكرة التاريخ عند المسلمين قراءة في التراث التاريخي العربي، ...، ص16.

[2] الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، ...، ص ص18، 19.

أما بالنسبة لابن خلدون الذي يعتبر " **التاريخ** " فنٌ لأنه: « [...] من الفنون التي تتداوله الأمم والأجيال وتشد إليه الركائب والرحال، وتسمو إلى معرفته السوقة والأغفال، وتتنافس فيه الملوك والأقيال، وتتساوى في فهمه العلماء والجهال، إذ هو في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأَوَل [...]. وفي باطنه نظرٌ وتحقيقٌ، وتعليلٌ للكائنات ومبادئها دقيقٌ، وعلمٌ بكيفيات الوقائع وأسبابها عميقٌ، فهو لذلك أصيلٌ في الحكمة عريقٌ، وجديرٌ بأَن يعدَّ في علومها وخليقٌ ».[1]

فهو يضيف أيضا بأن: « [...] فن التاريخ فن عزيز المذهب جمٌ الفوائد شريف الغاية إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم. والأنبياء في سيرهم. والملوك في دولهم وسياستهم »[2].

بهذا المفهوم الذي عرضه ابن خلدون يعتبر " **التاريخ** " فناً عريقاً وعلماً أصيلاً وحكيماً. ففي البداية، جعل من التاريخ رواية لأخبار الحضارات الماضية ونشأة الدول وسقوطها وعرض لأحوال المجتمعات البشرية، ثم بعدها، إرتقى به إلى أسمى مراتب المعرفة عندما كشف عن جانبه الحقيقي المخفي حيث جعله ضرورة حضارية لفهم الانسان ودراسة البشرية منذ نشأتها، وهذا ما يوضحه قاسم عبدو قاسم في شرحه لمفهوم ابن خلدون للتاريخ فـــ: « التاريخ في حقيقة أمره نظر وتحقيق؛ أي تأمل ودراسة وفحص مختلف أوجه النشاط البشري فيما مضى من العصور بقصد رصد أسباب الظواهر التاريخية المختلفة، ومحاولة كشف جوانب العلاقة السببية في طيات الأحداث التاريخية، ورصد بدايات هذه الأحداث ومعرفة

[1] ابن خلدون عبد الرحمان، مقدمة ابن خلدون، ج1 من تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص13.

أصولها. ويخص ابن خلدون من هذا إلى أن التاريخ أصيل في الحكمة وعريق.[...] والتاريخ عند ابن خلدون أيضاً أداة تمكننا من كشف مراحل تطور البشرية »[1].

- **الواقع:**

وفقًا للقاموس الفرنسي لاروس الصغير الحجم الكبير، كلمة " **واقع** " " RÉALITÉ " مشتقة من الكلمة اللاتينية "رس" " RES " التي تعني "شيء" " CHOSE "، وهي تشير إلى: وصف ما هو حقيقي وما هو موجود بالفعل. وما هو حقيقي، ما هو موجود بالفعل، على عكس ما هو متخيل أو حلم أو ما هو وهمي[2]. ومنه فالواقع إذن مرتبط بالوجود الحقيقي والفعلي أو المحسوس للأشياء.

يختلف المعنى الاصطلاحي " **للواقع** " باختلاف النظريات الفكرية التي تعاملت معه، وبتنوع المجالات العلمية التي تبنته مثل: التاريخ، الفن، علم الاجتماع وعلم النفس...إلخ.

في مجال التاريخ إرتبط مفهوم " **الواقع** " بالحال أو بالحدث الذي وقع حقيقتاً وبالفعل. يخبرنا الباحث حسن حنفي أن : « الواقع التاريخي يشمل الحوادث التاريخية السابقة التي وقعت وارتبطت بأسمائها وأشخاصها وظروفها وبيئتها، والتي مازالت تُنقل حتى الأن »[3].

أما في مجال الفلسفة يمكن اعتبار تعريف لاروس مقيد ومحصور للغاية، بحيث أصبح مفهوم "**الواقع**" مرادفًا لما هو فقط "موضوعي" أو "محسوس" مقابل لما هو "عقلي" أو "مفاهيمي". لكن

[1] فكرة التاريخ عند المسلمين قراءة في التراث التاريخي العربي، ..، ص17.

[2] *Petit Larousse Grand Format*, "Réalité ", éd. Larousse, Paris, 2001, p.860.

[3] حسن حنفي، من العقيدة إلى الثورة : الإيمان والعمل– الإمامة، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2017، ص128.

في ميدان الفلسفة، ولا سيما الفلسفة الأفلاطونية، وبحسب موسوعة لالاند يمكن أن يشير مصطلح " **الواقع** " أيضاً إلى: "الكيانات المنطقية" أو "ما هو عقلي" مقابل لما هو"حسي".[1]

على هذا الأساس، مصطلح " **الواقع** " يمكن أن: « [...] يعني وجود الشيء كمقابل أو كنقيض لعدم وجوده [...] فقد يفهم الواقع على أنه العالم المحسوس أي ما هو معطى بواسطة الإحساس أو الإدراك الحسي. فالواقع بهذه الصفة هو الكون KOSMOS. وهو هذا العالم المنظم المتناسق، المؤلف من مادة وشكل والخاضع لحركة المحرك الأول كما يقول أرسطو [...] فالواقع بنظر أفلاطون هو هذا العالم المتعالي. العالم الموجود فعلاً أو الموجود وجوداً ذهنياً »[2]، ويُقصد به عالم "المثل" أو عالم "الأفكار".

هذان التعريفان المتناقضان " **للواقع** "، سيسمحان لنا بفهم هذا المصطلح في المجال الفني بمختلف جوانبه. وبما أن الأسئلة التي يطرحها مفهوم " **الواقع** " أساسية للفن، وحتى نتمكن من التعرف عليه في عالم الرسم خاصة فلا بد من دراسته من خلال " **الواقعية** " الفنية.

انتقلت كلمة " **الواقعية** "، التي كانت في البداية مصطلحاً فلسفياً حيث كان لها عدّة معانٍ إلى المجال الجمالي واكتسبت معاني جديدة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. ففي الفلسفة الغربية، غالباً ما استخدم مصطلح " **الواقعية** " في نظريات المعرفة لتحديد مذهبين متميزين:

-الأول، مذهب " **الواقعية المتعالية** " الذي ظهر في العصر الكلاسيكي لليونان القديمة، فهو: « [...] مذهب أفلاطوني، والذي بموجبه تكون الأفكار أكثر واقعية من الكائنات الفردية

[1] LALANDE A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. PUF, Paris, 1996, p.900.

[2] معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية (الاصطلاحات والمفاهيم)، مج1، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986، ص829.

والحسية التي هي مجرد انعكاس وصورة »[1]. هذه النظرية الأفلاطونية نتجت عنها " **الواقعية الكلاسيكية الفنية** " والتي طورها فيما بعد تلميذه أرسطو.

الفن بالنسبة لأفلاطون: « [...] هو طريقة في التعبير، بواسطة أشياء حسية، عن عالم المثل. فعالم الفن هو عالم اشباح وأوهام ترمز كلها لعالم آخر»[2]. ومنه، الأشياء في العالم الحسي ليست سوى انعكاسات أو نسخ من " الأفكار "، والفن يقلد وينسخ هذه الانعكاسات فقط. في الواقع، العمل المرسوم هو نسخة غير وفية من الواقع، إنشاء وهم بعيد كل البعد عن طبيعة الأشياء، أي عن جوهرها. ومع ذلك، فإن مفهوم التقليد عند أرسطو (384–322 قبل الميلاد) يختلف عن أسلوب معلمه أفلاطون، بالنسبة إلى ارسطو: « الفن له دور مزدوج، فهو محاكاة الطبيعة ثم التسامي عنها »[3]. ووفقًا له، فإن الفن: « يجب أن يعكس الواقع، لا أن يعيد إنتاجه (كما يفعل التاريخ). ويجب على الفنان أن لا يخضع في تقليده للنموذج الوحيد للواقع (أن يصور الأشياء كما كانت أو كما هي بالفعل، أو كما قيلت وتبدو، أو كما ينبغي أن تكون) بل يعمل على الاستعانة بالخيال أو المحتمل أو المثالية »[4].

على الرغم من اختلاف الانعكاسات الفلسفية لأفلاطون وأرسطو، إلا أن كلاهما يشير إلى المحاكاة والتقليد لتمييز الإبداع الفني. فالتقليد بالنسبة لأفلاطون هو إعادة إنتاج الأشياء والطبيعة بشكل مصطنع، وأما بالنسبة لأرسطو، يذهب دور الفنان إلى أبعد من ذلك، لتزيين صورة الطبيعة وجعلها أكثر كمالاً أو مثالية.

[1] LALANDE A., *op.cit.*, p.890.

[2] الموسوعة الفلسفية العربية (الاصطلاحات والمفاهيم)، ..، ص661.

[3] المرجع نفسه، ص662.

[4] Cité in BEGEL F., *La philosophie de l'art*, éd. Seuil, Paris, 1998, p.08.

يؤكد مؤرخ الفن رينيه هويغ RENE HUYGHE أن جماليات التشابه هي مصدر "**الواقعية الكلاسيكية** " حيث أن: « التقليد، (المحاكاة) هو القانون الأساسي ومبدأ الواقعية الكلاسيكية: إعادة إنتاج الطبيعة، كما نراها، ولكن من خلال تصحيحها وتحسينها وفقًا لمعايير الفكر»[1]. ارتبط الإبداع الفني في العصور القديمة (اليونان والرومان) وعصر النهضة بمفهوم الجمال الذي ينبع من هذه النظريات المثالية الكلاسيكية التي تهدف إلى خلق جمال مثالي وخالد.

–الثاني، مذهب " **الواقعية الفيزيائية** " أو " **الواقعية الحسية** "، للتجريبيين والوضعيين، الذي ظهر وتطوّر في الغرب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فهو مذهب مناهض لفلسفة أفلاطون يحمل بحسب اندريه لالاند ANDRE LALANDE: « عقيدة بموجبها يتعارض الواقع مع المعقول »[2]. وهكذا، يصبح الواقع معاديًا للمثالية، وبالتالي، فإن " **الواقعية** " هي ملاحظة للواقع، ووفقًا لقاموس لاروس الحجم الكبير، فهي تدل على: « [...] ما هو وصف موضوعي للواقع، والذي لا يخفي شيئًا من أصعب نواحيه »[3].

تم استخدام مصطلح " **الواقعية** " في علم الجمال، وفقًا لإتيان سوريو ETIENNE SOURIAU: « [...] في عام 1833، من طرف الناقد الفني غوستاف بلانش، [...] للإشارة إلى فن لا ينطلق من الخيال ولا من الفكر والذي يقتصر فقط على الملاحظة الأكثر دقة للواقع »[4]. وعلى هذا الأساس تأسست الجمالية الواقعية في الفن في القرن التاسع عشر، والتي تشمل الأدب والفنون التشكيلية. وبالتالي أصبحت: « الواقعية، [...] تيار فني محدد، يعبر صراحة عن مضمون إجتماعي وسياسي. لم تعرف وتتحدد منطلقاتها الأساسية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما اكتسبت النزعة الطبيعية، في مجالي الأدب

[1]HUYGHE R., *Sens et destin de l'art*, éd. Flammarion, Paris, 1967, p.155.
[2]LALANDE A., *op.cit.*, p.891.
[3]*Petit Larousse Grand Format*, "Réalisme", *op.cit.*, p.860.
[4]SOURIAU E., *Vocabulaire d'esthétique,* éd. PUF, Paris, 1990, p.1203.

والفن التشكيلي، أهمية خاصة في فرنسا، وانتشرت على نطاق واسع بعد ذلك في أنحاء مختلفة من العالم الغربي »[1].

تتضمن هذه " **الواقعية** " أنواع عديدة من التمثيلات الفنية، تتجلى: من خلال " **الواقعية الاجتماعية** " في القرن التاسع عشر، و" **الواقعية الاشتراكية** " في بداية القرن العشرين، و"**الواقعية المفرطة** " في القرن الواحد والعشرين وغيرها.

- **الفن:**

كلمة " **فن** " عند قدامى الإغرق هي " TÉKHNÉ " وتشير إلى المهارة. وفي القاموس الفرنسي لو روبيير " **الفن** " باللاتينية " ART " ويعني: « جميع الوسائل والمعارف المنظمة والقواعد ذات صلة بعمل ما أو بمجال معين. والتعبير بواسطة العمل الإبداعي الانساني عن المثالية الجمالية. وكل ما يخص الإبداع الفني والأعمال الفنية الخاصة بعصر، أو مكان، أو أسلوب (الفن المصري)، (الفن التجريدي) » [2] .

لقد تعددت معاني كلمة " **الفن**" في اللغة العربية حيث نجد:

في لسان العرب أن: « الفن: واحد الفنون، وهي أنواع، والفن حالٌ. والفنُ: الضرب من الشيء، والجمع أفنان وفنونٌ، وهو الأفنون. يقال رعينا فنون النبات، وأصبنا فنون الأموال [...] والرجل يُفنّنُ الكلام أي يشتق في فنّ من بعد فنّ: يأتي بالعجائب.[...] والفنون: الأخلاط من الناس، وإن المجلس ليجمع فنوناً من الناس أي ناساً ليسوا من قبيلة واحدة [...] »[3].

---

[1] معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية (المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات)، ط1، معهد الإنماء العربي، 1988، ص1492.

[2] *Le Robert, Dictionnaire de Français*, éd. EDIF, Alger, 2000, p. 337.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ط1، دار صادر، بيروت، 1990، ص 326.

أما في المنجد في اللغة والأعلام أن: « الفن ج أفنان وفنون [...] هو تطبيق الفنان معارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به إلى مثل أعلى تحقيقاً لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذيذاً للعقل والقلب [...] الفنون الجميلة: هي ما كان موضوعها تمثيل الجمال كالموسيقى والتصوير والشعر والبلاغة والنحت وفن البناء والرقص [...] »[1].

كما نجد في اللغة العربية أيضاً أن: « الفن بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالاً كانت أو خيراً أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي بفن الأخلاق، وإذا كانت الغاية هي تحقيق المنفعة سمي الفن بفن الصناعة »[2].

تطورت كلمة " **فن** " عبر العصور وأخذت مدلولات ومعاني متعددة ففي الموسوعة الفلسفية العربية لـــمعن زيادة نجد أن كلمة فن قد: « [...] أخذت مدلولات مختلفة وأحياناً متناقضة، ولكن هناك شبه إجماع في أغلب لغات العالم على المعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة، وهو الذي يحدد الفن بأنه العمل الذي يتميز بالصنعة والمهارة. وهناك اتفاق أيضاً على تحديد الفن بأنه مجموع الطرق أو الوسائل التي تستعمل للوصول إلى نتيجة معينة حسب أصول معينة. وهناك تحديد آخر يقول بأن الفن هو إنتاج جمالي ينتجه الانسان الواعي ويضيفه إلى الطبيعة»[3].

بهذا المفهوم الشامل فـــ" **الفن** " هو عبارة عن صنعة ومهارة أو بالأحرى نشاط إنساني ينتج عنه عمل ابداعي جمالي متنوع يضاف إلى ما هو موجود في الطبيعة. كما يتضمن ميادين وتخصصات وتقنيات مختلفة ويعبَّر عنه في: الموسيقى والأدب والفنون التشكيلية والسنما

---

[1] المنجد في اللغة والأعلام، ط40، دار المشرق، بيروت، 2003، ص596.

[2] رمضان الصباغ، جمالية الفن، الإطار الأخلاقي والاجتماعي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003، ص11.

[3] الموسوعة الفلسفية العربية (الاصطلاحات والمفاهيم)، ...، ص ص661، 662.

والمسرح...إلخ. والفنون التشكيلية تشمل بصفة عامة مجمل الفنون المرئية: كالفن التصويري، والرسم، والكتابة، والنحت والتصوير الفوتوغرافي والفيديو والفنون الرقمية وغيرها.

الفن التصويري: في القاموس الفرنسي هو ART PICTURAL ويعني لوحة فنية تم إنشاؤها من الطلاء. أو أي عمل له علاقة بالطلاء LA PEINTURE[1]. ويقصد بالفن التصويري إعادة رسم أي شيئ مادي (منظر طبيعي أو إنسان أو حيوان...إلخ) بالطلاء (الألوان: الزيتية، الترابية، المائية أو الأكريليك...إلخ)، وإعطاء له صورة أو شكل على سطح مسطح (خشب، قماش، أو ورق...إلخ). الفنان التصويري يرسم بالألوان مجموعة من الأشكال والخطوط على مساحة فارغة محدّدة الأبعاد، ليقدم لوحة تشكيلية فنية مليئة بالألوان الساحرة وبالأيقونات المعبرة، وحيث ينقل عبرها أحاسيسه وآرائه وأحوال مجتمعه.

يأخذنا مفهوم التصوير الفني إلى البحث عن معنى كلمة " **صورة** " وبالأخص في المجال الفني، فهي باللاتينية " IMAGO " التي تعنى عند الرومان القدماء القناع الجنائزى، وأما في الميدان الفني وبحسب مارتين جولي : « فإن مفهوم الصورة يرتبط في الواقع وبشكل أساسى بالتجسيد المرئى: التصوير الجدارى، التصوير، المنمنمات الملونة، الرسوم الزخرفية، النحت، التخطيط، الأفلام السينمائية، الفيديو، التصوير الفوتوغرافى وكذلك الصور المركبة (التخليقية) »[2].

في الميدان الفلسفي والجمالي أخذ مصطلح " **الفن** " مفاهيم ومدلولات مغايرة حيث أنها اعتمدت جميعها على الدور أو الهدف الذي يجب أن يحمله الفن. ومنه تبلورت العديد من

[1] *Le Robert, Dictionnaire de Français*, éd. EDIF, Alger, 2000, p. 337.

[2] مارتين جولي، مدخل الى تحليل الصورة، ترجمة جيهان عيسوى، اصدارات أكادمية الفنون الجيزة، مصر،2011، ص17.

النظريات الفنية الجمالية التي تطورت عبر العصور، فبعد النظرية الفنية الكلاسيكية الأفلاطونية والأرسطية التي ذكرناها سابقاً تحددت تعاريف أخرى ومتنوعة للفن بحيث أنه: « في القرن الثامن عشر حدد إيمانويل كانط الفن بأنه ليس إظهار الشيء الجميل بل إنه طريقة جمالية في إظهار الشيء، والعمل الفني بالنسبة لكانط هو "غائية بدون غاية" [...] فغائيته هي الانسجام الذاتي للعمل الفني، وليس له أي هدف خارجي يحققه خارج هذا الإيطار [...] وقد تبلورت هذه النظرية مع فيكتور كوزان عام 1818 والذي نادى بنظرية " الفن للفن ". أما التيار الثاني الذي يقول إن للفن دوراً وهدفاً وغاية [...] (تمثله) الماركسية قامت تُحَمِل الفن رسالة وتعطيه دوراً كبيراً: إن كان على صعيد المجتمع أو على صعيد العمل الفني نفسه [...] فالفن [...] يحمل بالضرورة رؤى إنسانية وينقل مضموناً إجتماعياً ويعبر عن موقف محدد من الحياة »[1]. على هذا الأساس فالفن يجمع بين الفنان ومحيطه الاجتماعي، وكما يقول أرنست فيشر فإن: « الفن وسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه »[2].

من خلال تطور مفهوم " **الفن** " والدور المعطى له والغاية المحددة له ظهرت عدّة أنماط ومذاهب ومدارس فنية تشكيلية اشتملت عليها دراسات تاريخ الفن. تعدّ الفنون التشكيلية من أهم أنواع الفنون التي اكتسبت مكانةً كبيرة عند مؤرخوا الفن ويعود ذلك لما خلفه الانسان من تحف وآثار ومعالم فنية تاريخية منذ العصر الحجري إلى يومنا هذا. ويقوم مؤرخ الفن بدراسة الأشياء التي أبدعتها كل حضارة من أعمال فنية: الرسم والنحت والكتابة والهندسة المعمارية...إلخ ويسرد تطورها التاريخي وتسلسلها الزمني.

---

[1] الموسوعة الفلسفية العربية (الاصطلاحات والمفاهيم)، ...، ص662.

[2] أرنيست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 13.

الفصل الأول

مصادر الفن التصويري الجزائري

المبحث الأول: الموروث المحلي والتراث الفني الإسلامي في الجزائر

المبحث الثاني : المدارس الفنية الغربية في الجزائر

تمهيد:

منذ ظهوره في بداية القرن العشرين عرف الفن التصويري الجزائري الحديث ديناميكية إبداعية لا مثيل لها، برزت من خلالها إتجاهات وتيارات تشكيلية مجدّدة تطورت وازدهرت بفضل التمازج والتلاقح القائم بين الخصوصية الثقافية المحلية والفن الغربي العالمي.

لقد اختلفت وتنوعت التعابير الفنية التصويرية في الجزائر باختلاف ممارساتها وقواعدها وتعدد مصادرها. تتلخص جذورها في مصدرين أساسيين:

– الموروث المحلي والتراث الإسلامي، يتجلى الأول في الرسومات الصخرية الساحرة التي تركها المصور البدائي على صخور وجدران كهوف الطاسيلي–ناجر، وفي الفن التصويري البربري الرمزي الذي خلده الرسام الأمازيغي على الفخار والحلي والزرابي، ويتجلى الثاني في الفنون الإسلامية كالزخرفة والخط والمنمنمات التي جسدها الفنان المسلم في المخطوطات والدواوين وفي فن العمارة.

– المدارس الفنية الغربية، التي تتضمن المدرسة الاستشراقية الفرنسية بمختلف مذاهبها الفنية الواقعية وممارساتها الأكاديمية، ومدرسة باريس بتنوع أنماطها الفنية الحديثة وبفكرها الفلسفي التحرري.

لا نسعى في هذا القسم من البحث إلى إعطاء دراسة كرنولوجية شاملة لتاريخ الفن التشكيلي الجزائري منذ بداية نمو الحضارة البشرية في شمال إفريقيا حتى العصر الحديث، وإنما هدفنا هو أخذ نماذج لبعض الأشكال والأنماط الفنية التي تأثرت بها المدرسة الفنية الجزائرية الحديثة، ومحاولة إعطائها قراءة تحليلية عامة وشاملة نوضح فيها أهم الأساليب التعبيرية المبتكرة وأبرز المواضيع المعالجة، وبصفة خاصة، التي تتعلق بتمثيل الواقع.

المبحث الأول: الموروث المحلي والتراث الفني الإسلامي في الجزائر

I. الرسومات الصخرية وحياة الإنسان البدائي

تقدم لنا الرسومات الصخرية لما قبل التاريخ وثائِق مادية أثرية خلَّفها الإنسان البدائي لمنطقة شمال إفريقيا لتعرفنا ببعض الحضارات السائدة قبل اختراع فن الكتابة. وباعتبارها انعكاساً لتاريخ البشرية تعتبر تلك الأعمال التصويرية كوسيلة للاتصال والتواصل ولنقل بعض الحقائق الواقعية الموجودة آنذاك.

فمنذ القدم وجدت الصورِّ الفنية، حيث أثبتت حضورها في أماكن عديدة أين ترك الإنسان أثراً لقدراته الإبداعية الخيالية في شكل رسوم على الأحجار تعود إلى أقدم العصور، فقد كانت الغاية من هذه الرسوم، وبحسب مارتين جولي، هو: « توصيل رسائل من بينها ما أتفق على تسميته "ما قبل المراسلات المكتوبة" وهي رسائل تستخدم وسائل وصف وتجسيد لبعض الأشياء الحقيقية، وكان يطلق على الرسائل المرسومة أو الملونة منها اسم "بتروغرام" "PETROGRAMME " وعلى المنحوتة اسم "بتروغليف" " PETROGLYPHE"، وتجسد هذه الرسومات أولى المحاولات البشرية للاتصال، وهي بذلك تعتبر صوراً على أساس أنها تحاكى في صورة بصرية أشخاصاً أو أشياء موجودة في عالمنا الفعلي، وكان هناك اعتقاد أيضاً بأن هذه الصور الأولى ذات صلة بالدين وبالسحر »[1]. وبالتالي فالصورة الفنية مرتبطة بالمعتقد الديني والمحتوى الفكري والثقافي للشعوب البدائية، كما أنها نواة للفكر الفلسفي منذ الحضارات القديمة.

[1] مارتين جولي، مدخل الى تحليل الصورة، ترجمة جيهان عيسوى، إصدارات أكاديمية الفنون الجيزة، مصر، 2011، ص 16.

لهذا يمكننا أن نطرح السؤال التالي: إلى أي مدى يمكن للرسومات الصخرية في منطقة الجزائر أن تحاكي الحياة الاجتماعية والثقافية وأن تكشف لنا الوقائع التاريخية السائد آنذاك؟ ولكن كما يؤكد لنا ك. ابراهيمي في كتاباته فإن: « معرفة حضارات ما قبل التاريخ تكون محدودة جداً إذا اقتصر الأمر فيها على تحليل الأدوات وحدها »[1]، أي تحليل تلك المواد القابلة للتصنيف كالأواني والأسلحة وكذا المنحوتات والرسومات الصخرية وغيرها. لكننا في هذا الجزء من الدراسة لا نطمح إلى القيام بإحصاء وبتحليل كامل وشامل لمواقع الأعمال الفنية القديمة في الجزائر كما يفعل عالِم الأثار، ولكن سنقوم وباختصار بعرض ومعالجة بعض الرسومات الصخرية لمنطقة الطاسيلي–ناجر من الأطلس الصحراوي.

تعود الاكتشافات الأولى لفن ما قبل التاريخ في منطقة المغرب الكبير(شمال افريقيا) إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر وخاصة في الجزائر التي تعتبر امتداداً لها، والتي تضم أراضيها منطقتين جبليتين شاسعتين: في الشمال سلاسل جبال الأطلس، وفي الجنوب جبال الصحراء الوسطى[2]. كلاهما يحتوي على عدد من الأعمال الفنية الصخرية[3] التي تقدم مجموعة متنوعة من التعبيرات الاستثنائية كالرسم والتلوين والنقش والحفر التي تظهر من خلالها التعبيرات التشخيصية وغير التشخيصية. وكما يخبرنا الباحث في علم الأثار ك. إبراهيمي أنه: « [...] قد أبدع رجال الحجري الحديث في مجال الرسم والنقش على الجدران الصخرية. تجلت أعمالهم في جهات كثيرة: فمناطق الأطلس الصحراوي من حدود المغرب

---

[1] إبراهيمي ك، تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر، ترجمة البشير شنيتي – رشيد بورويبة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص09.

[2] GAUTHIER Y. et C., *L'Art du Sahara*, éd. Seuil, Paris, 1996, p.09.

[3] يصعب تحديد تاريخ هذه الأعمال التي تعود إلى عصور ما قبل التاريخ من الطاسيلي والأطلس، وهكذا، ووفقًا للايف كريستين غوتييه، تتعارض أطروحتان مع عُمر التمثيلات الجدارية الأولى: بالنسبة للبعض، تعود الى حوالي 10000–12000 قبل الميلاد. أو حتى قبل ذلك، بالنسبة للآخرين، يعود تاريخهم إلى عصر أحدث، حوالي 6000–7000 قبل الميلاد. (*Ibid* . p.10 .)

الأقصى حتى الأوراس غنية بالنقوش الصخرية. وفي الطاسيلي ناجر تكثر الجدران الصخرية المرسومة... وفي مرتفعات الهقار الجبلية توجد كل من النقوش والرسوم »[1].

لقد تم العثور في المواقع الأثرية والأماكن التي عاش فيها الإنسان البدائي الجزائري على الكثير من الأدوات والرسومات التعبيرية التي قاومت عوامل الإفناء الفيزيائية والكيميائية لتصل إلينا بشكلها الحالي. ومن أهم مواقع الأطلس الصحراوي الغنية بالنقوش والرسومات التي جعلت الجزائر من أكبر متاحف ما قبل التاريخ، ونقلاً عن ك. إبراهيمي، نجد: «

- في الجنوب الوهراني : تيوت، موغرارة تحتاني، الريشة، سفيسيفة.
- في جنوب الوسط الجزائري: صفية بورنان، عين ناقة، صخر الحمام، الحصباية.
- في الشرق القسنطيني: عين رقادة، خنقة الحجر، كاف لمساورة.
- في الطاسيلي–ناجر: توجد محطات الرسوم الكبرى في أعالي الهضبة الواقعة شمال وشمال شرق مدينة جنت، و نذكر منها: صفار، جبارن، تامريت، تانزوميتان.
- وفي الهقار: يعد مرتفع تيفيديست من أغنى الأماكن بالرسوم والنقوش. وهناك مواقع أخرى بالقرب من مدينة تامنراست » [2].

عبرهذه المحطات الأثرية نجد أن لِصناع الفن التشكيلي طرق وأساليب مختلفة في إعادة صياغة الأشياء حيث تبدو الرسومات المنقوشة متراكبة أومتداخلة فيما بينها وتعالج مواضيع متعددة ومختلفة. لكن الفنان البدائي عامة يعتمد في رسوماته على ما يراه من حوله من الأشياء أولاً، وعلى صياغة أفكاره ومعتقداته الدينية ثانياً.

يوضح لنا هربرت ريد في ما يخص تطور الفن البدائي أي في طوره الأول أنه: « من الطبيعي أن يتوقع الإنسان أن الرجل الأول –مثله في ذلك مثل الطفل– حاول أول ما حاول

[1] تمهيد حول ما قبل التاريخ في الجزائر..، ص 124.

[2] المرجع نفسه.

أن يصور الشيء كما يراه في كامل حياته الطبيعية أو بمظهره الواقعي، ولما كنا نرى الأشياء على اعتبار أنها نسق، ولون، وضوء، وظل، فإن أقرب تصوير للأشياء أو أوضحه لابد وأن يبرز هذه الصفات ولذلك كان من الغريب أن نلاحظ أن الطفل ورجل الكهف بدءاً بالتجريد من الواقع، وعمل خط مجمل للشيء مصور له حق التصوير، فهما يرسمان صورة الشيء لا نسخة منه » [1]، وبالتالي فالرسام البدائي يصور لنا الأشياء كما يلتقطها من الواقع عن طريق الملاحظة والتجربة الحسية ليقدم لنا عمل فني واقعي خاص.

وفقًا لمؤرخ الفن رينيه هويغ : « لا يمكن توفير مصدر أشكال الفن الواقعي إلا من خلال ملاحظة الطبيعة ومخاطرها والرغبة في إعادة إنتاجها. وهكذا، فالفنان البدائي يحدد التمثيلات التشخيصية الأولى للحيوانات والشخصيات البشرية في الأعمال الجدارية لعصور ما قبل التاريخ الغربية بواقعية "الملاحظة" أو الواقعية "الحسية" »[2].هذه الواقعية الطبيعية " NATURALISTE "، التي ترتكز على عمل الحواس في التقاط الصوّر وإعادة تشكيلها، نجدها حاضرة على نطاق واسع فيما يسمى بالتشكيل الطبيعي في فن الكهوف الجزائري البدائي، لا سيما في المدارس الفنية المختلفة للأطلس والطاسيلي.

يشهد عالم الآثار هنري لوط على وجود "مدرسة طبيعية" "ECOLE NATURALISTE" تتعلق بالجداريات المكتشفة في هضبة الطاسيلي الكبرى، ويؤكد أن: « إلى هذه " المدرسة" يعود الآن الفضل بأنها ابتكرت بعضاً من أجمل الأعمال لِما يسمى عموماً "بالفن الطبيعي" "ART NATURALISTE" »[3]. وهذا الفن الذي يدعوا إلى تمثيل الحيوانات أو الشخصيات البشرية بشكل واقعي قدر الإمكان تمثله تلك الفترات الأكثر شهرة في الفن الطاسيلي، والتي وضع لها هنري لوط تصنيفاً عاماً انطلاقاً من تحليل الصوّر الفنية وأساليبها التعبيرية، حيث

[1] هربرت ريد ، الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب عبد الحليم، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، 2020، ص 32.
[2] HUYGHE R., Sens *et destin de l'art*, éd. Flammarion, Paris, 1967, p 25.
[3] LHOTE H., *A la découverte des fresques du Tassili*, éd. ARTHAUD, Paris, 1988, p.185.

نجد هناك: « [...] عصر الصيادين (بداية عصر النيوليتيك) – عصر رعاة الأبقار" البوفيدية" (عصر النيوليتيك) – عصر الصيادين والعربات والأحصنة (فجر التاريخ) – عصر الجمل (الأقرب منا) »[1].

نذكر على سبيل المثال فترة الصيادين أو فترة الحيوانات المتوحشة التي تطلعنا على أقدم الصور مع نقوش ورسوم تجسد ظباء، فيلة، زرافات، أسود ونعائم...إلخ. وهذا النوع من الحيوانات لديها دور عقائدي وسحري، فعادتاً ما نجدها مرسومتاً بجانب نساء يرفعنا أيديهنا للسماء لغرض عبادتها وتعظيمها.

لقد وجدت في نفس هذه الفترة الزمنية المتأخرة رسومات لهيئات بشرية مصغرة ذات رؤوس مستديرة ملونة بالمغرة البنفسجية والمغرة الحمراء في بداياتها ثم أضيفت للرسومات التي تلتها المغرة البيضاء والمغرة الصفراء. وعادتاً ما نجد على قمة الرؤوس المستديرة للتمثيلات البشرية رسم لقرون أو ريش. أما الأسلحة فهي متعددة منها العصى والسهام والأقواس، وكذا نوع خاص من الرماح التي وجدت على شكل شوكة ومن الحجم الكبير. كما نجد في منطقة صفار أشكال بشرية غريبة طولها ثلاثة أمتار ونصف تعبر عن الآلهة أو المعبودات[2].

أحسن مثال تصويري يمكن ذكره عن الرؤوس المستديرة والأشكال البشرية الخارقة للطبيعة هو الإله الأكبر صفار الذي يظهر لنا في وسط الصورة (01).

[1] LHOTE H., *op.cit.*, p.185.
[2] *Ibid.* p. 186.

الصورة (01): الإله الأكبر صفار، طاسيلي-ناجر.

يظهر لنا الإله الأكبر صفار في الصورة كشخصية مبهمة وغريبة الشكل. لقد تم رسم الحواف بخطوط بارزة حيث تظهر الأشكال بوضوح، فعلى الرأس يوجد قرون وأما ملامح الوجه غير موجودة. نلاحظ على يساره ظبية حامل بالمغرة الحمراء وبجانبها إمرأة بالمغرة البيضاء رأسها مستدير بدون شعر مع ملامح الوجه غير محدودة، نجدها مستلقات في وضعية أفقية بطنها بارز ويديها مرفوعتان للأعلى من أجل العبادة. كما نشاهد وجود قطيع من الظباء بيضاء اللون تتمشي من اليمين الى اليسار.

رغم أن هذه الرسومات لديها وظيفة اجتماعية أوعقائدية لكنها تكشف لنا عبقرية الفنان البدائي في خلق أساليب إبداعية خاصة به للتعبير عن انشغالاته، وهذا ما يوضحه لنا هربرت ريد في قوله: « [...] الفن نفسه ناتج عن موهبة فردية رغم المنافع التي قصد إليها الرجل البدائي من الفن، والتي يجوز أن تكون منافع اجتماعية أو عملية، ويجب أن نستبعد أي فكرة تقول إن الرسوم نتجت بالصدفة عن وقت فراغ اضطراري عند قبيلة من الصيادين، أو أنها

أشياء عملية جاءت في طريق إخراج الطقوس السحرية، دون أن يدفعنا هذا بعيدا حتى نفترض مع بوركت وجود مدارس حقيقية اكتسب فيها الفنانون البدائيون مهارتهم في طريقة التصوير »[1].

لم يتوقف الرجل الفنان البدائي في تطوير مهاراته الفنية والتنويع في المواضيع بحيث تلت فترة الرؤوس المستديرة العصر البوفيدي (الأبقار) حيث أصبحت معه الرسومات الصخرية أكثر طبيعية وأكثر تفصيلاً في الرسم واللون واختيار المواضيع. فالمشاهد الرعوية ومشاهد الحياة اليومية هي الموضوعات المفضلة في لوحات صفار الواقعية، حيث نجد تمثيلات لرجال بفؤوس ونساء أمام أوانيهم وأطفال مستلقون وشخصيات تتناقش أمام حظيرة، مع عدد من المشاهد الأخرى التي تكشف ما كانت عليه الحياة المادية لهؤلاء الرعاة[2]. ونذكر مثال على ذلك مشهد الرعاة الذي تجسده لنا الصورة (02).

الصورة (02): مشهد لرعاة البقر، طاسيلي– ناجر.

[1] الفن والمجتمع، ...، ص ص 32، 33.

[2]LHOTE H., *op.cit.*, pp.193-194.

تعرض علينا هذه الرسمة مشهد لمجموعة من الرعاة مع أبقارهم وهم مجتمعون يتبادلون أطراف الحديث، فالفنانون البوفيديون كما يحدثنا عنهم هنري لوط: فهم يرسمون أشكالاً بشرية وحيوانية صغيرة الحجم يتم التعامل معها بطريقة بسيطة، تتصف بالحركة ويتم التقاطها من طرف الفنان في أكثر المواقف حيوية. ويستخدمون المغرة الحمراء والمغرة الصفراء والبيضاء لطلاء معاطف الحيوانات وإبراز التفاصيل[1]. فهي مشاهد تسرد لنا تاريخ الشعوب البدائية لشمال إفريقيا من خلال تمثيل حياتهم الاقتصادية والاجتماعية، وهذا ما تأكده لنا الباحثة والمؤرخة مليكة حشيد في قولها: « بالفعل، الفن الصخري لا يحتوي فقط على تعبيرات فنية. فلولا هذه الصور لما عرفنا إلا القليل عن شعوب الصحراء. يعتبر هذا الفن وثيقة تاريخية أو عبارة عن فيلم وثائقي يقص علينا أطول ملحمة للشعوب الصحراوية »[2].

بالرغم من أن المدرسة الواقعية "الحسية" التي يعبر عنها الفن الصخري لما قبل التاريخ قد ساهمت في تسليط الضوء على العديد من جوانب الحياة المعاشة، إلا أنها لا تتبنى نفس أسلوب الواقعية الكلاسيكية الغربية أو المدرسة الواقعية في القرن التاسع عشر. فرغم أن الأشكال الواقعية للأعمال الفنية الصخرية تُستمد من الطبيعة إلا أنها يمكن أن تكون تكوينات مماثلة للنموذج الأصلي كما يمكن أن تكون مسلوبتاً منه. يصف هينري لوط ورينى هويغ والعديد من مؤرخي الفن هذه الرسومات على أنها طبيعية "NATURALISTES"، وذلك ليس فقط لأنها تستمد أشكالها من الطبيعة وموضوعاتها من الواقع اليومي، ولكن لأنها أيضاً تشخيصية ويمكن قراءتها بسهولة في الواقع من خلال أيقوناتها التمثيلية ومحتواها السردي.

تمنحنا الواقعية "الحسية" أدلة قيمة حول الحياة في هذه المناطق وأنواع الحضارات التي تلت بعضها البعض، فرسومات الطاسيلي توضح لنا التطور البشري لسكان المنطقة الذين انتقلوا

[1] LHOTE H., *op.cit.*, p.192.
[2] HACHID M., *Le Tassili des Ajjer*, Edif, Alger, 2000, p. 05.

(إذا اعتمدنا على تصنيف هنري لوط) من عصر الصيادين إلى عصر الرعاة ثم إلى عصر العربات والأحصنة والجمال. بحسب المؤرخ مبارك بن محمد الميلي فقد: « كان البربر من القديم يكسبون الغنم والبقر والخيل، الغنم والبقر لنتاجها والبانها وغير ذلك من فوائدها، والخيل لركوبها إما للصيد أو اللهو وإما للحرب والغزو. ومن مكاسبهم الإبل وهي معروفة قديما بآسيا. لكنها لم تدخل وطن البربر إلا حوالي 66 (ق.م) »[1].

نجد في الفن التصويري الطبيعي لعهد الجمل (فجرالتاريخ) رسومات تشخيصية تحيطها رموز وعلامات وأشكال هندسية لاتشخيصية، يخبرنا عنها الباحث في الفن الجزائري مردوخ ابراهيم في قوله: « وقد لوحظ وجود عدة رسومات بالطاسيلي محاطة برموز تشبه كتابة التيفيناغ وهي لاشك شرح لكل تلك الرسوم البدائية وهذا ما يثبت بأن الفن البربري ما هو إلا امتداد لفن الطاسيلي »[2]. والصورة (03) تثبت لنا ذلك.

الصورة (03): رسمة صخرية من عصر الجمل، الطاسيلي–ناجر.

[1] الميلي مبارك ، **تاريخ الجزائرفي القديم والحديث**، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص ص 114 ، 115.
[2] مردوخ إبراهيم، **مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر**، منشورات آلفا، الجزائر، 2016، ص 08.

تمثل لنا هذه الصورة على اليسار وبشكل واضح رجل فوق جمل في وضعية الحركة وعلى اليمين أشكال هندسية؛ مستطيل وسلسلة من المثلثات ملونة بالمغرة الحمراء والبيضاء توحي الى مجموعة من الرموز. فبحسب عفيف بهنسي: « لقد ظهر الرمز منذ قبل التاريخ في رسوم التاسيلي جنوب الجزائر وتونس[...]، ومازالت هذه الرموز موضع دراسة الاختصاصيين وتأويلاتهم »[1].

لا تزال تستعمل هذه الرموز الأمازيغية والزخارف الهندسية في الصناعات التقليدية المختلفة بحيث نجدها في تزيين الأواني الفخارية وفي تشكيل المجوهرات الفضية وفي زخرفة الزرابي وجدران المنازل في العديد المناطق. فإن هذا التعبير الغير التشخيصي المتشبع بالرمزية هو الشكل الفني الأكثر وفرة في الفنون التشكيلية المحلية لسكان البربر القدامى، وكذلك في الفنون التقليدية الإسلامية. تكشف ثقافة الإشارات والرموز عن وجود تقليد فني غير واقعي والذي يشكل جزءاً من التراث الثقافي الجزائري.

ألهمت الأشكال الطبيعية المبسطة بالنقوش والرموز أو اللوحات الواقعية لمدرسة ما قبل التاريخ إلى حد كبير إنتاج الرسامين الجزائريين المحدثين أمثال محمد إيسياخم وشكري مسلي ودونيس مارتينيز وبايا محي الدين ومصطفى عدان وغيرهم.

[1]عفيف بهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد، القاهرة،(د.ت)، ص 48.

II. الفن التصويري الأمازيغي بين الرمزية والواقع

سمي سكان شمال افريقيا بالأمازيغ أو الليبيون[1] فقد كانت لهم حضارة خاصة بهم تميزهم عن غيرهم من الأجناس الأخرى. فقد: « عمر البربر وطنهم ليبيا (المغرب) قبل التاريخ، [...] كانت حياتهم في البساطة شبيهة بحياة بقية أهل العصر الحجري في المسكن والملبس والمطعم والمكسب. ولكنهم ترقوا – وفق طبيعة النشوء والإرتقاء – في ذلك »[2]. فبعدما كان الرجل البربري ينحت الأحجار أصبح يهتم بالصناعة المعدنية، فما كان يصنعه بالحجارة أصبح يصنعه بالنحاس والحديد. وبما أنه كان متعلقا بتراب وطنه انشغل بالزراعة والفلاحة كما قام بصناعة الأواني المنزلية الفخارية، وإضافة الى ذلك تفنن في بناء المنازل والإبداع في كيفيات صناعة السجاد واللباس وحتى الحلي.

لقد أضفى الرجل الأمازيغي على مبتكراته جانبا جماليا متشبعا بالفن الرمزي أو اللاتصويرى فقد تشهد الأشكال الرمزية والتجريدية التي تزين جميع الفخار والمنسوجات وحتى جدران بعض المنازل على وجود إنتاج فني غير تصويري مهم يعود إلى عدة آلاف من السنين.

تأخذ الأشكال الفنية غير التشخيصية تكوينات مختلفة تنطلق من نقطة أو خط بسيط إلى تركيبات معقدة أو هندسية[3]، ولأنها لا تمثل حقيقة ملموسة فإنها تثير مشاكل في القراءة

---

[1] السكان اللذين يسمون بالبربر والذين تزامنوا العهود الفرعونية عُرفوا أيضا بـــ"الليبيون" أو "اليبو/ lebou"، وقد كان الليبيون متفرعون الى عدد هام من القبائل ولهم مميزاتهم الخاصة التي تميزوا بها عن غيرهم من الشعوب. (غادة مجدي محمد شافعى" الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي"، بحوث في التربية الفنية والفنون، المجلد 21 ،العدد 2، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، 2021، ص ص 158، 167، ص 159).

[2] **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**،.، ص110.

[3] HUYGHE R., *op.cit.*, p.28.

والتفسير. فهل هذا يعني أن الإشارات والرموز المجودة في الأشكال الفنية الأمازيغية منفصلة تماماً عن العالم الحقيقي الواقعي؟

يقول مؤرخ الفن رينيه هويغ: « أي شكل فني يولد من نسخة شيء واقعي[...]، يميل إلى أن يصبح بسيطًا، ويخضع شيئًا فشيئًا للقوانين الأساسية للتبسيط والتنظيم، لينضم بعدها إلى الشكل المجرد أو الهندسي »[1]. ومنه يمكن أن نقول أن الفنان البربري قام بتبسيط وبتحوير الأشكال الواقعية الطبيعية.

الأشكال الهندسية التي يعبر بها الفن الأمازيغي التقليدي هي في الأصل أشكال مستعارة من الطبيعة أو من الواقع الحسي، وهذا ما يشير إليه محمد خدة عندما يصف لنا اللوحات الجدارية التي تزين داخل البيوت البربرية القبائلية، فهو يقول أنه: « على الجدران الأربعة للغرفة الرئيسية تتوزع أعمدة طولية وعلى ارتفاع إنسان. وفي كل من هذه الأعمدة تتجميع وتترتيب أنماط تعبيرية غالبًا ما تكون هندسية. وهذه الأنماط التعبيرية، المأخوذة من الواقع المحيط بنا، هي تجسيد للأشياء اليومية (المشط، المصباح، السرير، طاولة العروس...إلخ)، والحيوانات (العقرب، الضفدع، الأفعى...إلخ)، والنباتات...إلخ. [...] فهي جميعها عبارة عن أشكال مُخططة ومُبسطة أو نوع من الإيديوغرام »[2].

أخذ الفنان الأمازيغي في إبداعاته الفنية حرية اختزال الأشكال المعقدة انطلاقاً من الشكل الأولي وصولاً إلى بعض الخطوط الهندسية. يسمي أبي برويل هذا النوع من التمثيل بـــ: « الواقعية "المفاهيمية" التي [...] لا تعمل على إعادة إنتاج ما تلتقطه العين بأكبر قدر ممكن من الدقة، ولكن تستبدلها بأشكال عامة تميل إلى الهندسة »[3].

---

[1] HUYGHE R., *op.cit.*, p.28.
[13] KHADDA.M., *Eléments pour un art nouveau*, éd. UNAP, Alger, 1972, pp.22-23.
[3] Cité in, HUYGHE R., *op.cit.*, p.52

منذ العصور القديمة يتم تزيين الفخار والزرابي والمجوهرات البربرية بالأشكال الهندسية (المربعات والمعينات والمستطيلات والصلبان والمثلثات) وبالأشكال الحيوانية المبسطة (الثعابين والفراشات والعقارب والذباب والطيور)، فهي تشكل جميعها رموز وعلامات لا تزال موجودة حتى يومنا هذا. ولكن لكي نكشف عن بعض أسرار هذه الثقافة الغنية بالرمزية والتي حوّلت النتاج الفني الى لغة اتصال وتواصل بين أفراد المجتمع الواحد. سنحاول دراسة الرسومات التي تزخرف الطبق القبائلي الملقب بـــ"العجلة الزراعية" والخاص بمنطقة معتقة (التي تقع جنوب ولاية تيزي وزو) الصورة (04) والصورة (05).

الصورة (04): طبق بربري، منطقة معتقة.

الصورة (05): رسم نموذجي لطبق بربري، منطقة معتقة.

تمثل معظم الأشكال التي تزخرف هذا الطبق القبائلي "العجلة الزراعية". وبحسب جان برنارد مورو فإن: « "العجلة الزراعية" ترمز إلى الثورة السنوية لفصول الأرض ودورة الحياة البشرية. والرزنامة الزراعية تبدأ من 25 أوت ولا تعتمد في الحساب الزمني على الأشهر السنوية ولاكن على فترات الحرث والزراعة والحصاد. تلخص لنا الزخرفة التي تزين الطبق خمس مراحل للسنة الزراعية تتوزع على خمس سجلات، وكلها مليئة بالرموز التي تعبر عن الخصوبة والتي تشمل البذور والتربة والنباتات والأمطار والسقي والثمار والشمس...الخ »[1].

[1] MOREAU J-B., *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Éditions à Livre Ouvert, Alger, 2000, pp. 56-59.

كما هو معروف، لقد كانت الفلاحة من الوظائف التي اعتمد عليها سكان البربر منذ القدم فقد: « كانت لهم معرفة بالصناعات المعدنية وزراعة الحبوب فكانوا يزرعون الفول [...] ويزرعون الشعير وهو أكثر فلاحتهم، والقمح وحبوب أخرى »[1].

بناء على الدراسة التي أجراها جان برنارد مورو عن العلامات الموجودة على المنتوجات الفخارية البربرية، فإن هذه الصورة تحمل العديد من الرموز التي لها علاقة بالحياة الأبدية والخصوبة والمرأة والزراعة والتربة...إلخ. فالأفعى التي تحيط بحافة الطبق ترمز الى الحياة الأبدية[2]، والتي تعتبر من المعتقدات الدينية السائدة عند قبائل البربر قبل الاسلام. وأما الخطوط المتعرجة تشير إلى تموجات الثعابين التي غالباً ما تستحضر المياه أو الأمواج[3]، وهذا ما تمثله لنا الصورة (06).

الصورة (06): عنصر من رسم نموذجي لطبق بربري، منطقة معتقة.

[1] الميلي مبارك ، **تاريخ الجزائر في القديم و الحديث**، ج1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986،ص110.
[2] MOREAU J-B., *op.cit.*, p. 56
[3] *Ibid.* p. 61.

نلاحظ في صورة "العجلة الزراعية" حضور الشكل المعين بكثرة: « فأشكال المعينات الصغيرة ترمزإلى الحبوب »[1]. وأما المعين الرباعي الكبير الذي يزخرف مركز هذا الطبق يشير الى الخصوبة أو المرأة، فهو يتكون من مثلثين على شكل حرفين D متعا كسين ⅁D، فـــ: « العلامات المنحنية، كـــ B، D ...إلخ، هي رموز أنثوية [...] وكلها تمثل أنصاف القمر والهلال »[2].

تؤكد بياتريس لوسيستر–روليير على تشابه وثيق بين المرأة والقمر حيث: « [...] تمثل المرأة القمر في طبيعتها الجسدية: دوراتها منسجمة مع إيقاع القمر [...] تشارك المرأة ككائن قمري في المملكة البشرية في عملية الخلق. كما أنها تشارك فيها بصفتها أم الأرض للجنس البشري، حيث ترتبط خصوبتها بخصوبة الأرض »[3].

يستعين الفنان الأمازيغي عادتاً في تزيين الأطباق باللون الأسود واللون الأحمر، ووفقاً لجان برنارد مورو فـــ: « في الثقافة التقليدية الأمازيغية يُقارن الزواج بالحرث وبزراعة البذور، وأن الارتباط بين الأسود والأحمر هو تمثيل للتخصيب، لأن الزخرفة السوداء تمثل اللون الذكوري وأما الزخرفة الحمراء تشير إلى اللون الأنثوي »[4].

أما النقاط فيتم تمثيلها في هذا الطبق الأمازيغي على شكل خطوط متسلسلة مستقيمة أو متموجة، أو على شكل هندسي مثلث (3 نقاط) أو معين أو مربع (4 نقاط)، كما توضحه لنا الصورة (07).

---

[1] MOREAU J-B., *op.cit.*, 61.
[2] *Ibid*. p.65.
[3] LECESTRE-ROLLIER B., " Makilam, Signes et rituels magiques des femmes kabyles ", in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2014.URL: http://clio.revues.org/12218 in http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-berbere-signes-et-symboles-part1-poteries/. Consulé février 2022.
[4]MOREAU J-B., *op.cit.*, pp 56-57.

الصورة (07): عنصر من رسم نموذجي لطبق بربري، منطقة معتقة.

فالرقم أربعة وفقًا لجون برنارد مورو: « [...] هو العدد الإجمالي الحاسم. يرمز إلى الفصول الأربعة، والرياح الأربعة، والنقاط الأساسية الأربعة، وأطوار القمر الأربعة، والجدران الأربعة...إلخ »[1].

الأشكال المصورة على الجدران أو الفخار أو السجاد الأمازيغي، غالبًا ما تكون رموزاً أو علامات تقترح تمثيل شيء ما أو شخص أو مفهوم أو فكرة. وبحسب رينيه هويغ: « الأشكال التي تفقد تشابهها مع الشيء الأصلي، نجعل شيئًا ما "يشير" إليها مرة أخرى، وبالتالي يتم إما إرجاعها إلى "الطبيعة" أي بذل جهد لكي تبدو وكأنها شيء حقيقي مرة أخرى، وإما أن تصبح رمزاً لواقع أو فكرة أو مفهوم آخر»[2]. ومنه فالرسومات الرمزية تقدم لنا مدلولات وتمثيلات لعالم آخر أو واقع مفاهيمي أعلى، كما هو الحال في شكل السحلية التي ترمز عادتاً إلى

[1] MOREAU J-B., *op.cit.*, p 69.
[2] HUYGHE R., *op.cit.*, p.52.

التنوير الروحي والنشوة التأملية. وبالتالي يمكن أن نقول وبحسب هربرت ريد أن هذا: « [...] الفن الهندسي من النوع الرمزي جاء استجابة لمطالب المجتمع الروحية »[1].

يقوم الفنان اللاتشخيصي التقليدي باستبدال الأشكال المعقدة بأشكال بسيطة فتنحرف تدريجياً عن النموذج الحقيقي حتى تصبح مجرد علامات بعيدة. وذلك ليس فقط من أجل تمثيل الحياة المادية (الاقتصادية والاجتماعية) بل للتعبير عن الميول الروحي والفكري للمجتمع الأمازيغي. فيمكن أن يكون : « [...] الفن الرمزي البربري مكرساً للطقوس الدينية وممارسة السحر. فهو يكشف عن العالم الروحي لهؤلاء السكان من خلال إعطاء الأشياء الحقيقية قيمة غامضة أو قيمة سحرية، كما تظهره أشكال الحيوانات السحرية التي تزين جدران منازل القبائل، والتي تلعب دوراً وقائياً لسكانها »[2].

في الواقع، يمكن أن يتعايش عالمان متناقضان داخل الرسومات اللاتصويرية للبربر؛ العالم الحسي والعالم الروحي. حيث يتناول الفنان الأمازيغي موضوعات تتجاوب مع متطلبات واحتياجات المجتمع الذي يعيش فيه، فهو يستعين بالصورة كبديل للكلام لكي يقدم مشاهد ترمز تارة للأشياء المرئية (الواقع البصري والحسي) وتارة أخرى لغير المرئية (الواقع العقلي والفكري). وبالتالي، وإستناداً لما يقوله الفيلسوف كسيرر، فإن: « الفن يكشف عن قدرة الإنسان على التشكيل فهو لا يترك الواقع كما هو وإنما يعمد دائما الى إعادة بنائه [...] فالفنان يحطم مادة الأشياء الصلبة في بوتقة خياله وتكون نتيجة هذه العمليات إستكشاف عالم جديد من الصور»[3].

---

[1] الفن والمجتمع، ..، ص 56.

[2] KHADDA M., *op.cit.*, 1972, p.23.

[3] نقلا عن مجاهد عبد المنعم مجاهد، أبعاد الإغتراب، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ،1997، ص59.

تشكل الأشكال المنبثقة من الفن الرمزي البربري مصدراً غنياً وأساساً مهماً للتعابير التشكيلية المغاربية وبالأخص الجزائرية. بحيث استخدم فنانون جزائريون مثل محمد خدة، عبد القادر بن عنتر، شكري مسلي، مصطفى عدان، دونيس مارتينيز، نزار كمال وأخرون، الكثير من الرموز والعلامات والأشكال اللاتشخيصية في أعمالهم الفنية وفقًا لتطلعات كل واحد منهم.

III. الزخرفة الإسلامية وفن المنمنمات

منذ تأسيس الدولة الإسلامية بشبه الجزيرة العربية وبالتحديد بمدينة مكة المكرمة اتسعت حدودها وامتدت رقعتها من الشرق الى الغرب ومن الشمال الى الجنوب من بقاع الأرض، إذ شملت الفتوحات الإسلامية منطقة جغرافية واسعة ضمت القارات الثلاث: أسيا وإفريقيا وأوروبا. مما جعل الفنون المرئية، التي ظهرت في العصر الاسلامي، لا تنحصر فقط على منطقة معينة أو بلد ما، فرغم انطلاقها من جزيرة العرب إلا أنها تطورت بفضل التمازج والتلاقح مع باقي الحضارات الأخرى المجاورة والبعيدة، بحيث أصبح الفن الإسلامي يشمل جميع الأعمال الفنية التي أنتجها المسلمون منذ قرون عديدة، ويعتبر دليلاً حضارياً يُطلع على طابع البلد الذي ينتسب إليه، ولهذا تنوعت التعبيرات والمدارس الفنية الإسلامية: البغدادية، العثمانية، الهندية، المغاربية....لخ.

أخذ الفن الإسلامي منذ نشأته يتأثر بالحضارات المفتوحة ويتفتح على الثقافات المختلفة ويغذي نفسه ويجدد تكويناته وأساليبه، فهو كما يقول جورج مارسييه: « لم يكف عن تجديد نفسه كأي كائن حي له تطوره وتاريخه، والذي مازالت فصوله نجهل الكثير منها [...] ذلك أن تطور هذا الفن قد تأثر بل وطبع بتاريخ تطور الإسلام السياسي، فالنتاج الفني يلزمه دائماً نوع من الاستقرار الاجتماعي والازدهار الاقتصادي المرتبط بقوة الامبراطوريات أو (الأسرات الحاكمة)»[1].

[1] مارسييه جورج، الفن الاسلامي، ترجمة عبلة عبد الرزاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص 19.

فهو إذاً فن مرتبط بالفكر العقائدي الديني وبالتحولات التاريخية والسياسية وكذا بعامل التمايز المحلي للمناطق المفتوحة، حيث في كل مرحلة من حياته يفرض أساليب مختلفة تتماشى مع متطلبات كل فترة زمنية من العصور التاريخية الإسلامية، مما أدى الى إنشاء مدارس فنية عريقة منها : الفارسية والهندية والتركية والأندلسية والمغاربية والمصرية والفاطمية...الخ.

وقد : « ارتبطت تسمية المدارس الفنية في العالم الإسلامي والعربي بالحقب التاريخية للخلافة وانتقالها، وكذا برعاية الحكام العرب وما كان من اهتمامهم ببناء المساجد والجامعات والمشاريع العمرانية الكبرى التي استدعوا أصحاب الأعمال من بلدان أخرى، كذلك فإن سيادة الأسلوب الفني لمدرسة معينة استفاد من استتباب الأمر للسلطة المهيمنة والباسطة لنفوذها المتمثلة في الجماعات الاثنية. وهنا نقصد ما كان للدور العنصر الغير العربي من التأثير كالعنصر التركي والمغولي والفرسي من جهة الشرق وقبائل البربر من جهة الغرب»[1].

في القرن السابع الميلادي وعندما نشأ الإسلام في البلدان المغاربية ظهر عنصر غير مسبوق ألا وهو الوحدة الدينية والثقافية، كما شكل الفن الإسلامي عنصراً أساسياً في انشاء هويتها الثقافية وذلك من خلال جلب عناصر فنية جديدة وادماجها في الثقافة المحلية مثل العمارة والأرابيسك والفنون الزخرفية والمنمنمات وفن الخط.

يتميز هذا الفن بحسب تعبيرعبد الكبير خطيبي بـــ: « استقلالية اللون ونقاء الأشكال والهندسة المستعصية وقوة الزخرفة [...] ووفرة الأشكال والعلامات والتركيبات التي لا تفتقر إلى الجمال ولا إلى القوة الغامضة »[2]. فهذه الخاصية جعلت من الزخرفة الإسلامية وفن المنمنمات والخط تتلقى جميعها صدى واهتمام جد كبير من طرف طبقة المفكرين والمؤرخين

[1] ثاني قدور عبد الله ، سميائية الفن التشكيلي الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص27.

[2] KHATIBI A., *l'art contemporain arabe*, éd. El Manar\IMA, Paris, 200, p.08.

وبالأخص الفنانين الجزائريين، فقد بعثت هذه الأنماط الفنية حياة جديدة في التعبير التشكيلي الجزائري وبالأخص الغير التشخيصي أو التجريدي.

➢ الزخرفة الإسلامية

من أبرز التصنيفات المعروفة في الفن التشكيلي الإسلامي فن الزخرفة، فهو يجمع بين العديد من التعبيرات: النباتية والهندسية والكتابية والحيوانية. تقتبس الزخارف النباتية أشكالها من النباتات والأوراق والجذوع والبراعم...إلخ، حيث يقوم الفنان بتحويرها وإعطائها أشكالاً لا تصويرية. وهذا ما يؤكده لنا عادل الألوسي، في تعبيره قائلاً: « أما العنصر النباتي في الزخارف الإسلامية فقد تأثر كثيرا بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليداً صادقاً وأميناً، فكانوا يستخدمون الجذع والورق لتكوين زخارف تمتاز بالتكرار والتقابل والتناظر، وتبدو عليها مسحة هندسية لا تخلو من أثر التجريد و الرمز »[1].

يضيف أيضاً أن: « أكثر الزخارف النباتية ذيوعا في الفنون الإسلامية، هي "الأرابسك" وقد عمّت هذه التسمية حتى كادت تطلق على كل الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنيه ومتشابكة، ومتتابعة فيها رسوم محورة عن الطبيعة ترمز الى الوريقات والزهور وتسمى أحيانا (بالميت) أي النخلة »[2]، وكما تسمى أيضاً بفن التوريق. نجد هذه الزخارف منتشرة على الخزف والنحاس وجدران المساجد وفي تزيين المصاحف والمخطوطات وإطارات المنمنمات.

[1] الألوسي عادل، روائع الفن الإسلامي، عالم الكتب، القاهرة، 2002، ص 23.

[2] المرجع نفسه.

أما في ما يخص الزخارف الهندسية فهي تعتمد بدورها على الأشكال الهندسية وفق قواعد رياضية هندسية بحته، وتتشكل من الرسوم الهندسية المختلفة كالمربع والمستطيل والمضلع والدائرة وغيرها، ومن أشهر الزخارف الهندسية الشائعة النجمة الثمانية التي تحتوي على ثمانية رؤوس مدببة والتي أصبحت رمزاً للحضارة الإسلامية وهذا يرجع لعبقرية الرسام المسلم. وفي هذا الصدد يقول عادل الألوسي: « إن براعة المسلمين في الزخارف الهندسية، لم يكن أساسها الشعور المرهف والموهبة الطبيعية فحسب، بل كانت تقوم على علم وافر بالهندسة العلمية والمدروسة [...] وعلى الرغم مما يبدو في الزخارف الهندسية الإسلامية من تعقيد فإنها في حقيقتها بسيطة تعتمد على أصول وقواعد[...] للحصول على أشكال هندسية مختلفة، وهذا يدل على عناية المسلمين بعلم الهندسة من الناحيتين النظرية والتطبيقية[...]»[1].

لقد اكتسبت الزخارف الهندسية شخصية فريدة وأهمية كبيرة في ظل الحضارة الاسلامية ومن حيث كونها تشكل عنصراً أساسياً في التكوين الجمالي للفن التشكيلي الإسلامي عامتاً والمغاربي خاصتاً. أدى فن الأرابيسك إلى ظهور زخارف غنية تزين بها المصاحف الشريفة والكتب والتحف الخشبية والأدوات النحاسية والمباني وما إلى ذلك. ومنه، فإن أعمال الفنانين المسلمين دائماً ما تكون محملة بأنماط مجردة أو خطوط مرنة لا نهاية لها، وبحسب تعبير بشر فارس: « المرونة في الأرابيسك [...] ليس لها بداية ولا نهاية، لأنها تبحث عمن هو في آن واحد حسب القرآن [...] "البداية والنهاية". فيتم توجيه الأرابيسك بلا كلل، ولكن دون جدوى، نحو اللامحدود »[2].

[1] روائع الفن الإسلامي، ...، ص ص 27، 28.

[2] BISHR F., *Essai sur l'esprit de la décoration Islamique*, éd. Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1952, p.02.

أما بالنسبة للخط العربي فتربطه صلة وثيقة بالعقيدة الإسلامية مما جعله ينال العناية والتقدير ليصل الى أرقى مكانة في ميدان الفن والزخرفة. فلقد: « أسدل الإسلام قدسية على الخط العربي، أوليس هم الحرف حمل الرسالة الإلهية الى البشرية؟. لقد تضافرت الأسباب التي دفعت الى تطوير الخط العربي وإبراز جماليته. أهمها الحاجة الماسة لتدوين آيات القرءان الكريم بالإضافة الى تطوير الخط الذي سيدون تلك الكلمات الإلهية » [1]، لذلك أبدع المسلمون في صنع قواعد جديدة للخط العربي بأنواعه: النسخي والرقعة وبالأخص الخط الكوفي، وبالتالي خلق نوعاً جديداً من الزخرفة الكتابية أو الخطية.

يعتبر الخط الكوفي من أبرز الخطوط التي دخلت في مجال الزخرفة حيث نجده: « دخل [...] بين خيوط الأقمشة ونقش نقشاً فوق التحف المعدنية والخزفية وزين به الزجاج وذلك لما تتمتع به نهايات الحروف من استقامة وانبساط يسهل وصلها بالرسوم النباتية وبرسوم مختلفة »[2].

لم تستخدم الزخارف الحيوانية كثيراً عند المسلمين، فهي تعتمد في شكلها على هيئة الحيوانات كالأسود والطيور والأسماك والضباع...إلخ، ولكل له رمز أو مدلولات للتعبير عن الحب أو الموت أو الغدر أو الشجاعة أو الصفاء أو القوة أوغيرها.

لقد شملت الزخارف بأنواعها العديد من المجالات نجدها تستعمل في تزيين التحف الفنية والكتب والمخطوطات والعمائر وما سواها. فقد أصبحت هذه الآثار الفنية دليلاً تاريخياً يساعد على تحديد الفترات التاريخية التي مرت بها منطقة الجزائر منذ مجيء الإسلام، ومعرفة

[1] ولسن إيفا، الزخارف والرسوم الإسلامية، ترجمة أمال مريود، دار قابس، بيروت، لبنان، ص 07.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

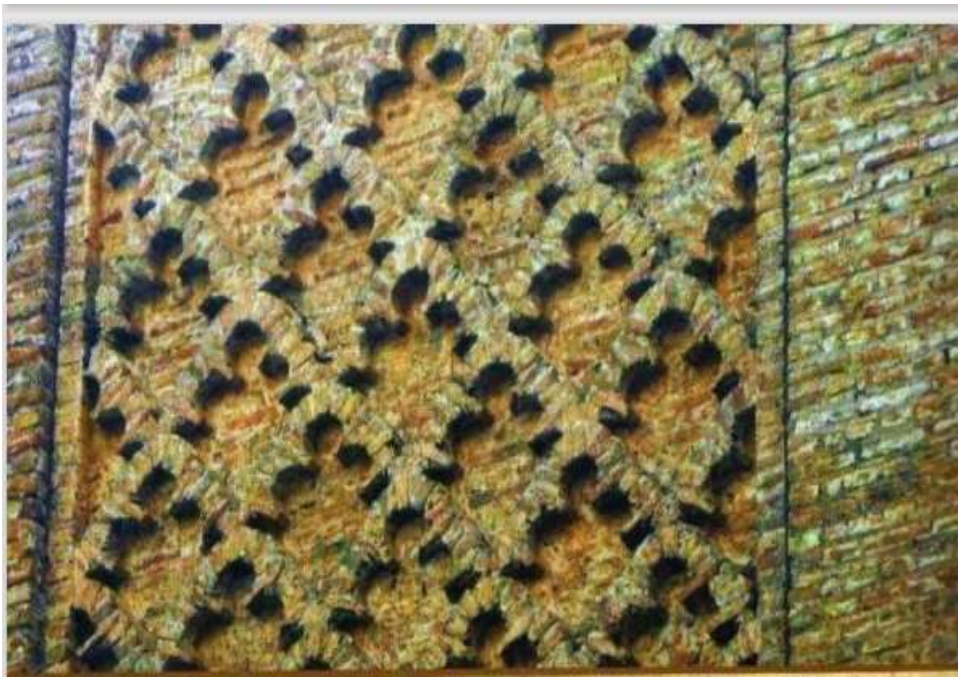
مكانة العقيدة الدينية في المجتمع وكذا اكتشاف الفكر الفلسفي الإسلامي السائد لدى المسلمين. سنذكر في هذا الجزء من البحث، وباختصار شديد، مثالين عن الزخارف المزينة للمساجد الجزائرية العريقة: مسجد أغادير والمسجد الكبير من منطقة تلمسان.

يخبرنا الباحث موساوي عبد المالك أن: « جامع أغادير [...]، يعد أقدم مسجد بني في الجزائر، وذلك أن بناءه يرجع الى أواخر القرن الثاني الهجري عندما دخل إدريس الأول مدينة تلمسان فاتحا لها سنة 174ه/790م، ولقد شهدت هذه السنة تأسيسه لمسجد أغادير الذي فرغ من بنائه في عهد إدريس الثاني سنة 199ه/814 م »[1].

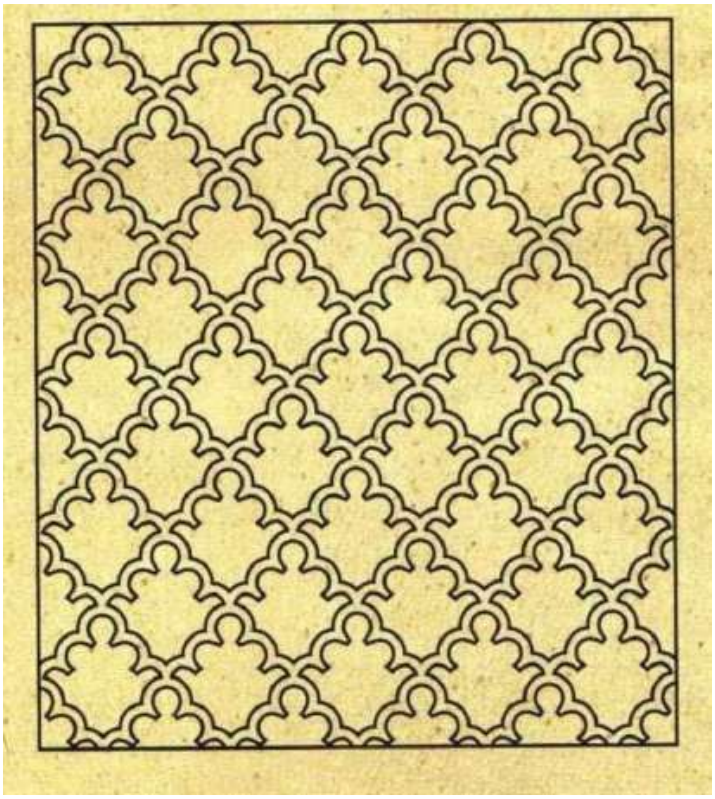
لقد استلهم الفنان الجزائري العناصر التكوينية لزخرفة هذا المسجد من التراث الإسلامي الشرقي وكذا التراث المغاربي والإسباني الإسلامي ويتضح ذلك: « [...] من بعض النقوش الكتابية التي تزين بعض حجارة المئذنة [...] القسم العلوي منها تزينه زخارف مشكلة من العقود المخصصة، وبعض العناصر الزخرفية المتشابكة على شكل معينات صغيرة الحجم مشكلة لوحات فنية جميلة تشبه الزخارف التي تزين مآذن جامع القصبة بتونس وجامع اشبيلية وجامع مراكش، التي كانت بمثابة النموذج الذي استوحى الزيانيون زخارفهم »[2]، وتشهد على ذلك الزخرفة الهندسية ذات الشكل معين للصورة (08) والصورة (09).

[1] موساوي عبد المالك، فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص 10.

[2] المرجع نفسه ، ص 11.



الصورة (08): عنصر من الزخرفة الهندسية للواجهة الغربية لصومعة مسجد أغادير، تلمسان.



الصورة (09): رسم نموذجي من الزخارف الهندسية للواجهة الغربية لصومعة مسجد أغادير، تلمسان.

نلاحظ أن أشكال هذه الزخارف بسيطة أساسها "المعين"، وأن الفنان المسلم قد سعى في هذه التحفة الفنية إلى الحصول على شكل هندسي مميز عن طريق القيام برسم بعض الخطوط بطريقة متشابكة ومتناسقة فيما بينها.

أما الجامع الكبير، كما يحدثنا عنه الباحث موساوي عبد المالك، يعتبر من: « أهم المساجد التي أنشأها المرابطون في المغرب الأوسط (الجزائر حاليا)، بناه الأمير علي بن يوسف بن تاشفين سنة 530ه/ 1135م [...]. تعرض الجامع الى بعض التعديلات والزيادات في عمارته الأولى. ففي عهد الموحدين ورثة المرابطين شهد الجامع تعديلات مست واجهته الرئيسية تمثلت في إضافة بابين على جانبي محراب المسجد [...]. أما في العهد الزياني [...] الأمير يغمراسن بن زيان يأمر بإضافة بلاطين الى المجنبة الغربية من الصحن...، وبالإضافة الى ذلك أقام الأمير مئذنة للجامع على نظام مآذن جامع الجزائر الكبير وجامع ندرومة »[1].

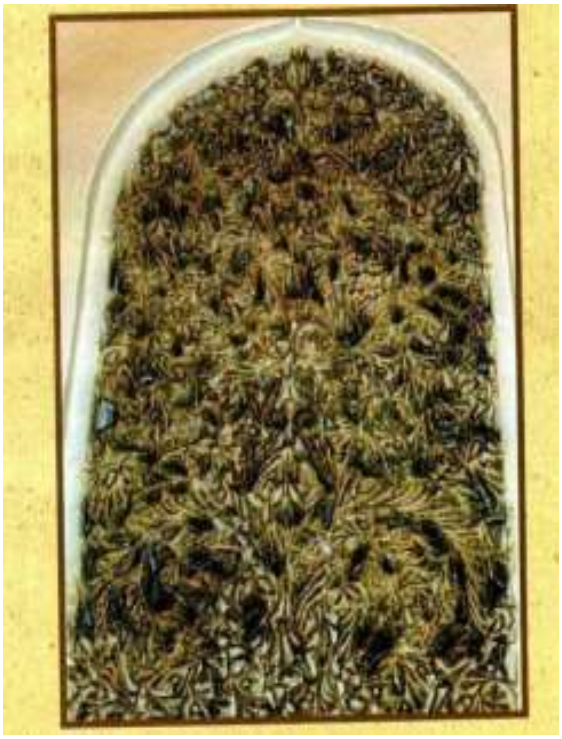
يضيف في هذا الأمر المؤرخ جورج مارسييه أن: الجامع الكبير بتلمسان قد قدم نفس المحتوى الشكلي التجريدي النسكي والعقائدي الموجود في ندرومة والجزائر. كما أنه استفاد أيضا من تأثير الأنماط الفنية الصحراوية المرابطية. فهؤلاء المرابطون ذهبوا للقتال في إسبانيا واكتشفوا هنالك حلاوة الحياة وإغراء حضارة راقية وتأثروا بها. ويشهد الصحن المركزي لجامع تلمسان والمحراب والقبة التي تسبقه على ظهور الفن الأندلسي في المغرب العربي[2].

تعرض لنا الصورَّ (10)، (11)، (12) التي أمامنا نماذج من روائع الزخرفة النباتية والخطية والهندسية التي زينت وأضافت رونقاً جمالياً ومشرقاً للمسجد الكبير.

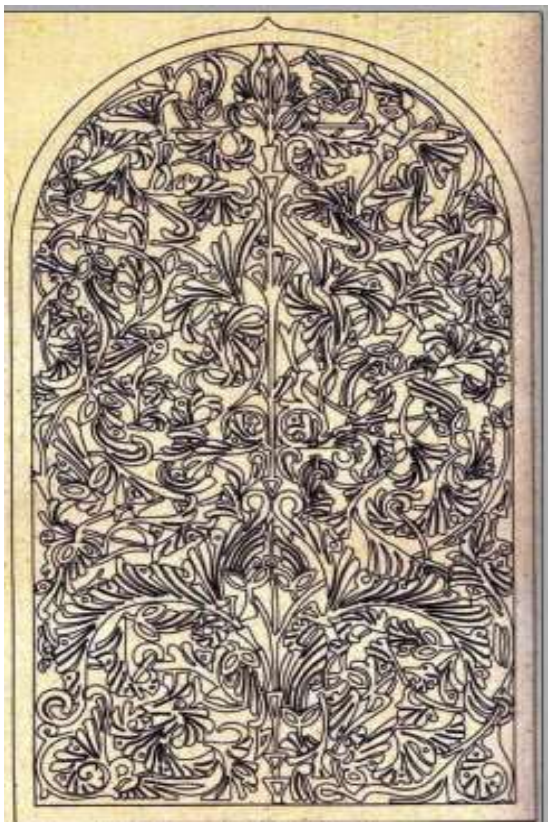
---

[1] فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس، ..، ص ص 24، 25.

[2] MARCAIS. G : *Algérie médiévale, monuments et paysages historiques*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1957, p.56.



الصورة (10): إحدى شمسيات محراب الجامع الكبير، تلمسان.



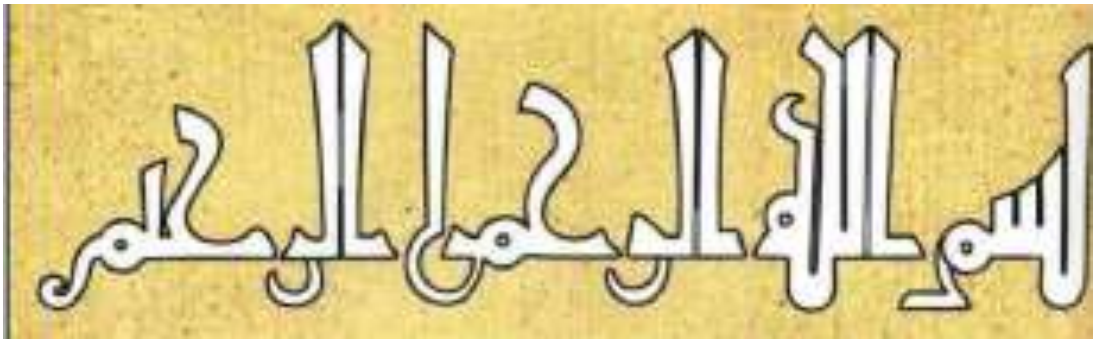
الصورة (11) : رسم نموذجي لإحدى شمسيات المحراب الجامع الكبير، تلمسان.

بحسب الوصف الذي قدمه موساوي عبد المالك لهذه الشمسية فإنها: « تتألف [...] من زخارف نباتية وثمار تتناثر وتتقاطع بشكل دقيق ومدروس، والجدير بالملاحظة أنها تخلو من التناظر ومن الوحدة الزخرفية، الشيء الذي أضفى عليها رونقاً وجمالاً لا مثيل لهما رغم صعوبة انجازها »[1]. وما يترك انطباعا في نفوسنا أمام هذه الزخرفة النموذجية وما يشدنا إليها هو العناصر الفنية الجمالية الأصيلة التي تتميز بها عن غيرها من الزخارف الأخرى فـــ: « الزخارف النباتية المستعملة في تزيين واجهة المحراب، الشمسيات والقبة، مما يدل على أن المرابطين اهتموا كثيراً بالزخرفة النباتية واستلهموا هذه الزخرفة من نبتة L'ACANTHE وهي نبتة موجودة بدول البحر الأبيض المتوسط »[2].

الصورة (12): عنصر من قوس رأس المحراب، المسجد الكبير، تلمسان.

[1] فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس، ..، ص31 .

[2] المرجع نفسه، ص 34.



الصور(13): رسم نموذجي لكتابة البسملة بالخط الكوفي تعلو المحراب، المسجد الكبير، تلمسان.

بالنسبة لجورج مارسييه: « إن قوس رأس المحراب مع الزخرفة الجصية المنقوشة لأحجار الأساس وأركانه مع الأشرطة الكتابية التي تؤطره تترجم لنا[...] تكوينات محراب قرطبة»[1]. كما استُعمل في الأشرطة الكتابية الخط الكوفي لكتابة البسملة والآية القرآنية التي تعلو المحراب.

يعتبر الخط الكوفي من أهم الأنماط الخطية الشائعة في الزخرفة: « [...] وذلك لبساطته ووضوحه. كما رأى الفنان عنصراً زخرفياً في خطوطه العمودية والأفقية التي دوّنت فوق ألواح وصفحات مستطيلة الشكل »[2]. وقد شاع استعمال هذا الخط في المساجد لتدوين أجزاء من آيات القرآن الكريم وكلمات تردد اسم "الله" عز وجل لكي يغيب معها اسم صانعها ليحضر فقط اسم مالكها، وهذا ما جعل: « الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي لانشغالهم بكتابة المصاحف »[3].

منذ القدم تعكس المساجد الحياة الروحية للمجتمع الاسلامي الجزائري فــ: « العمارة الإسلامية وما قدمته من عناصر معمارية جميلة في بناء المساجد كالمحراب والمنبر

[1]MARCAIS. *op.cit.*, p.56.

[2] الزخارف والرسوم الإسلامية، ..، ص 07.

[3] روائع الفن الإسلامي، ..، ص 31.

والمنارة، كلها عناصر تحمل مضامين روحية، فالمحراب هو بوابة تعيّن إلى جهة الكعبة للقيام عن الصلاة [...]، ورمزيته التي تحمل مضمونا شموليا [...] الذي عني التجاء إلى الله ومأوى إليه »[1].

لذلك فالأشكال المجردة، النباتية أو الهندسية أو الخطية، التي تهيمن على مجمل التعبير الفني الإسلامي ولا سيما الجزائري تعتبر رمزية بشكل بارز، وعلى الرغم من أن جزء كبير منها تمثيلات للعالم الطبيعي إلا أنها تكشف عن وجود واقع "أعلى" و"سامي" من خلال القوة الغامضة التي تنبثق منها، وهذا ما يثبته لنا هربرت ريد في دراسته عن طبيعة الفن الروحي بحيث: « [...] لا يجاهد الفنان الروحي ليصور أي شيء واقعي أو أي كائن حي ويجاهد ما استطاع للوصول إلى ما وراء الواقع، للوصول إلى الشيء السامي المختفي »[2].

فمن خلال تحوير الطبيعة وبحسب تعبير عبيد كلود فإن : « الفن الإسلامي لم يتخلص من المحسوسات، وإنما جعلها قاعدة انطلاق نحو المطلق أو الجليل. ووحدة المنطلق التي ميزت الفنان المسلم نلخصها في المفهوم الرمزي التجريـــدي للعالم وفي سعيـــه الدائب نحو المطلق فيما يصطنع من وحدات زخرفية تقود دائما الى منبع واحد هو الله [...] والفنان في كل عمل يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الواحد والنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها واليه ترجع جميع الأشياء »[3].

---

[1] سميائية الفن التشكيلي الجزائري، ..، ص ص 23، 24.

[2] الفن والمجتمع، ..، ص 65.

[3] نقلا عن ضياء حمود محمد الأعرجي، مدخل الى الجماليات في الفن الاسلامي، ص08. مقتبس من: (PDF)، مدخل الى الجماليات في الفن الاسلامي. (researchgate.net)، مراجعة: أكتوبر 2022.

التوحيد أو شهادة أن " **لا إله إلا الله** " هي العقيدة الأساسية للإسلام، تتضمن الإيمان بالله الواحد لا شريك له والحي الذي لا يموت. في الواقع إن **الله** المُتَعَالِ بعيد عن تخيلات البشر، لا يرى بالعقل ولا بالحواس فمن المستحيل أن ينسب إليه تمثيلاً حسياً والدليل على ذلك قوله تعالى: { **ليسَ كمثله شيء** } (الشورى الآية 09)، فهو منزه من الشكل والصورة والتكوين. على الرغم من وجود العديد من المحاولات لتصوير الآلهة في الأديان الوثنية أو حتى التوحيدية فقد حظر الدين الإسلامي هذا العمل (لا تمثال ولا أيقونة)، ومع ذلك، وبحسب لوكا موزاتي فإن: في الفن الديني، الذي يزدهر في العمارة (المساجد أو المدارس) أو في فن الخط، يمكن استخدام الرموز لاستحضار سمة مقدسة، والتي في حد ذاتها لا يمكن تمثيلها بصرياً[1].

في الفن الإسلامي يعد الشكل التجريدي الوسيلة الأنسب للتعبير عن التطلعات الدينية والعقائدية للمسلمين، فغالباً ما تهدف الأشكال المجردة، للزخرفة التصويرية والمعمارية أو لفن الخط، إلى جعل كل ما هو موجود وراء الفهم البشري أكثر وضوحاً . ومنه فهذا الفن: « [...] يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود [...] هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق »[2]. وبالتالي من أجل تعظيم الله عز وجل يكتفي الفنان الجزائري المسلم بإعطاء تمثيلات غير تشخيصية لواقع "أعلى" وهي الفكرة التي يمتلكها عن الله تعالى: الواحد، الأبدي، أو اللانهائي، ويتجلى ذلك من خلال الزخارف الفخمة للمباني الأثرية الدينية الشهيرة مثل: مسجد سيدي بلحسن والمسجد الكبير في تلمسان والجامع الكبير في ندرومة والمسجد الكبير حسن باشا في وهران وغيرها، والتي تزخر جميعها بالتصاميم اللامتناهية للزخرفة النباتية والهندسية وكذا بإيقاعات فن الخط.

[1] MOZZATI. L., *L'Art de l'Islam*, D-A. Canal (trad.), éd. Mengès, Paris, 2003, p.12.

[2] قطب محمد، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، 1938، ص 05.

تعتبر الكتابة اليدوية الجميلة أو فن الخط، وفقًا لماريانا س. سيمبسون: مكونًا أساسيًا آخر للديكور الإسلامي، ويكمن الدور الأساسي له في أنه يمثل الطابع المقدس للقرآن، فقد تم تسجيل الوحي الإلهي عن طريقه. تتجلى أهميته: في البحث عن أنواع مختلفة من الخطوط العربية، وكذا في وجود النقوش الكتابية على العديد من الآثار والأشياء المتنوعة. في الثقافة الإسلامية التقليدية يُقدَّر فن الخط بقيمة محتواه بقدر ما يُقدَّر بخصائصه الجمالية والرمزية[1]. لذلك سيظل فن الخط العربي، بجميع أشكاله الفنية، يقدم مجموعة من العلامات التجريدية والرمزية التي تظهر حقيقة عالم أعلى وغير محسوس.

يقدم الفن الإسلامي غير التشخيصي إنتاجًا تصميميًا زخرفياً أو خطيًا غنيًا للغاية، يحاول الفنانون الجزائريون المعاصرون إعادة صياغته بشكل جديد في أعمالهم الخاصة، من بينهم: محمد وعمر راسم ومصطفى بن دباغ ومحمد تمام وبشير يلس وغيرهم من الذين تبنَّوا الزخرفة (الزهرية والهندسية) والخط في لوحاتهم ومنمنماتهم، وكذا محمد خدة ومحجوب بن البلة ودونيز مارتينيز وآخرون من الذين اختاروا فن الخط العربي أو المغاربي بغرض التعبير عن واقع تاريخي وإجتماعي معاصر ومختلف.

[1] SIMPSON S. M. *L'art Islamique, Asie,* éd. Flammarion, Paris, 1983, p. 07.

➢ فن المنمنمات

لقد خلفت الحضارة الإسلامية وراءها أثاراً فنية تشكيلية أصيلة لا يستهان بروعتها، وقد عرّفنا عليها مؤرخوا الفن الإسلامي وعلماء الآثار عبر ما اكتشفوه من رسوم زيّيت بها التحف الفنية التطبيقية والمخطوطات والجداريات والمعمار. يعد فن المنمنمات جزءاً مهماً من كيان هاته الثقافة الفنية التصويرية العريقة.

المنمنمات عامتاً هي رسوم مصغرة دقيقة ومفصّلة وإيضاحية، تزيّن بها المخطوطات وتنمق بها الكتب الطبية ودواوين الشعر والقصص الدينية، يُعبِر من خلالها المصوِّر المسلم عن الأحداث التاريخية والملاحم البطولية والأبحاث العلمية وكذا المشاهد الروائية التي يقُصها عليه الخطاط عبر كتاباته ليعرضها على المشاهد المتذوق للفن.

تُعرِف ماريا فيتوريا فونتانا المنمنمات بأنها: « فن توشيح النصوص بواسطة التصاوير[...] حيث تعيد المنمنمة عرض مضمون النص بشكل مرئي، من خلال وظيفتي رسم النص وتأويله، [...]. وبعبارة أخرى تتيح المنمنمة امكانية ثانية للتوسط بين النص والقارئ »[1].

بالتالي، فالمنمنمات إذاً هي أداة فنية تعيد صياغة مضامين النصوص وتعرضها على هيئة صورة صغيرة الحجم والنسب تتنوع فيها التفاصيل وتكثر فيها العناصر الفنية وأشكال الأيقونات التي تمثل: الأشخاص والحيوانات والأثاث والبنايات والأشجار والنباتات...إلخ. وهذا النوع من الفن لم يولد فجأتاً ومن لا شيء بل كانت له أصول وجذور عربية وغير عربية (أسيوية أو أوربية)، وهذا ما توضحه الباحثة ماريا فيتوريا فونتانا في قولها: « ومما لا شك فيه أن كثيراً من المنمنمات الإسلامية استلهمت أصولها الفنية من التصوير الوارد من

[1] فونتانا ماريا فيتوريا، المنمنمات الاسلامية، ترجمة عزالدين عناية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2015، ص 07.

تلك الحضارات العريقة (بزنطة وفارس)، فضلاً عن استلهام قسم منها من التعبيرات الفنية الراقية لدى العرب أنفسهم »[1].

منذ القرن الثامن (م) اشتهرت حضارات إسلامية عديدة بهذا النوع من التعبير الفني مما أدى الى خلق مدارس مختلفة باختلاف صياغة كل واحدة منها للمواضيع والأساليب والأدوات والألوان والتكوينات ومن أشهرها: المدرسة الفارسية والمدرسة البغدادية والمدرسة التركية. لقد شاع فن المنمنمات في بقاع الدول الإسلامية، لكن في دول شمال إفريقيا أو بالأحرى في الجزائر لم يحدثنا عنها المؤرخون ولا الباحثون في هذا المجال إلا بعد أن بُعث من جديد وجُدِّد الاهتمام به في فترة الاستعمار الفرنسي مع رواد المدرسة التشكيلية الجزائرية الحديثة، التي عاصرت أصعب مرحلة تاريخية مر بها المجتمع الجزائري عامتاً والفنان خاصتاً.

منذ وصوله للجزائر عام 1830، نفذ المستعمر الفرنسي سياسة أوروبية تتمثل في إدخال الفن الغربي ضمن الفن الأصلي وتقليل قيمة الإنتاج الفني المحلي بحجة أنه جاء من فن تحريضي غير محاكاتي، حيث يكون فيه المواطن الجزائري غير قادر على تقليد أو إعادة إنتاج الواقع المحيط به. وبحسب عمر كارلييه: لقد اكتشف الرسامون والمؤرخون المستشرقون الفن المغاربي التقليدي (العمارة والأرابيسك والخط والزخرفة وحتى النسيج والفخار) الذي يعتبرونه فنًا ثانويًا ويحكمون عليه بأنه فناً متمرداً بسبب موقف الدين الإسلامي الذي يحرم التمثيل التشبيهي والواقعي للكائنات الحية [2]. وفي هذا الصدد يضيف المؤرخ جورج مارسييه بأنه: « منذ القرن الحادي عشر، امتنع جزء كبير من العالم الإسلامي (الغربي) عن تمثيل

[1] المنمنمات الاسلامية، ..، ص 21.

[2] CARLIER O., "L'émergence de la culture moderne de l'image dans l'Algérie musulmane contemporaine (1880-1980) ", Sociétés & Représentation, n° 24, Paris, 2007, pp. 321-352, p. 336.

الكائنات الحية»[1]. لقد فسر هؤلاء المستشرقون هذا الغياب –الذي يفترضونه– للواقعية الفنية من خلال عدم قدرة المواطن الأصلي على رسم لوحة تشخيصية وتوضيح حضارته، فبالنسبة لهم: « العرب غير مؤهلين لخلق شخصيات حية أو لتكوين المشاهد، كما أنهم غير مؤهلين لمراقبة الطبيعة واستنساخها اللفظي أو التشكيلي »[2].

سعت القوة السياسية الاستعمارية جاهدةً في تدمير واستخفاف الفن المغاربي ومنتجيه وذلك من أجل اعطاء الحق للمستعمِر الفرنسي لكي يتولى دور" تحضير" أو " تثقيف " أو " تحديث المواطن الجزائري "المتخلف" في نظره من خلال تزويده بالمعرفة الفنية التصويرية الغربية. فمن أجل تطبيق سياسة العمل على تضليل الهوية الثقافية الجزائرية تعهد المستعمِر بتعليم المجتمع الجزائري تجاوز المحرمات، المتمثلة في منع الدين الإسلامي تصوير ذوات الأرواح، بواسطة الإنتاج التصويري الواقعي. في الحقيقة إن سياسة جلب "الحضارة" للسكان الأصليين المسلمين هي ذريعة أخرى وجدها المستعمِر لإضفاء الشرعية على وجوده في الجزائر.

قاد الحاكم العام للجزائر شارل س. جونارت (CHARLES JONNART) (1857-1927) في بداية القرن العشرين سياسة ثقافية جديدة من أجل تجديد الفن المحلي الجزائري. وبحسب نبيلة أولبصير: « فقد سعى في عمله إلى خلق علاقة جديدة مع التراث الثقافي الجزائري [...] انطلاقاً من تطبيق مباشر لسياسة ثقافية أصلية تتكيف مع مجالات مختلفة: الحرف اليدوية، التعليم، الهندسة المعمارية...إلخ »[3]. عَمَلَ شارل س. جونارت بتحديث الفن العربي

[1] MARÇAIS G., " La question des images dans l'art musulman ", in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Occident Musulman*, éd. Imprimerie Officielle, Alger, 1957, p.68.
[2] *Idem.*
[3] OULEBSIR N., *Les usages du patrimoine, monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, éd. Maison des sciences de l'homme, Paris, 2004, p. 335.

الإسلامي وقيادة سياسة الترويج للفنون الأصلية، فقد سمحت هذه السياسة للجيل الأول من الرسامين الجزائريين المحليين بالاستفادة من التعليم الفني الأكاديمي في المدارس الفنية بالجزائر العاصمة.

لتنفيذ برنامج تجديد الفن المحلي ولا سيما الفن العربي الإسلامي عيّن شارل جونارت عام 1909 بروسبير ريكارد (PROSPER RICARD) (1874–1952) ليترأس التفتيش الفني والمهني لمدارس السكان الأصليين، وليكون المحرك الرئيسي لمكتب الرسم بأكاديمية الجزائر. جمع هذا الأخير العديد من الفنانين الغربيين المهتمين بالفن العربي (الزخرفة والمنمنمات...إلخ) وكان أبرزهم إيتيان دينيه وليون كاريه[1]. سمحت هذه الأكاديمية للفنانين المستشرقين باكتشاف فن المخطوطات الإسلامية للمنمنمين العرب والفارسيين والأتراك...إلخ، مع الاستفادة من انتاجاتهم إلى أقصى حد بالتعاون مع أب المنمنمات الجزائرية محمد راسم (1896–1975)، الذي أتيحت له فرصة الدخول إلى مجلس الوزراء والاستفادة من برنامج س. جونارت. وبحسب مليكة بوعبدالله: فإن محمد راسم، الذي كرس نفسه بشكل خاص للزخرفة والتزيين، تعاون من عام 1914 إلى عام 1930 مع دينيه لتزيين عمل "**حياة النبي محمد (ص)**" والعديد من الأعمال الأخرى، وكما قام من عام 1922 حتى عام 1930 بزخرفة " **ألف ليلة وليلة** " والرسومات التوضيحية لليون كاريه[2].

تتسم تلك الرسوم التوضيحية بواقعية غربية، مؤطرة بزخارف مصنوعة في تجريد هندسي أو نباتي، فهي تكشف عن نمط آخر من التصوير الخاص بالجمالية الإسلامية والذي تفرد به، فيما بعد، مؤسسس المدرسة التشكيلية الجزائرية محمد راسم. فهو لم يكتفي بتزيين الكتب

[1] HELLAL Z. "*La miniature, histoire d'une image de la politique coloniale française en Algérie*", mémoire de magister, Ecole Supérieure des Beaux-arts, Alger, année universitaire 2000-2001, pp.12 et 67.
[2] BOUABDELLAH M., *La peinture par les mots*, MNBA, Alger, 1994, pp.16 et 21.

بالزخارف بل سعى لإحياء وتطوير فن المنمنمات واثبات هويته الثقافية المسروقة. إذ أننا نجد: « [...] في لوحات محمد راسم، وضوح جلي في تأثره بالقيم الحضارية الإسلامية وحنينه إلى ماضي الجزائر العريق الذي يرضخ في عصره تحت نير الاستعمار، فما كان لراسم إلا أن يحيي واحداً من هذه الموروثات الحضارية وهي المنمنمات مفنداً بهذا النظرة التي كانت تروجها فرنسا آنذاك ضمن سياستها العامة لإدماج أو احتواء الشعب الجزائري كونها تعمل على تحضر سكانها وأنه لم يعرف الفن قِبال »[1]. وهذا ما نجده يتجلى واضحاً في أعماله الإبداعية التي سنقوم بدراستها لاحقاً.

مع قرابة نهاية القرن التاسع عشر ميلادي وبداية القرن العشرين نُشرت دراسات عن الفن الإسلامي وتضاعفت المعارض الكبيرة المخصصة لهذا الفن بين عامي 1903 و1912، وهذا ما يؤكد فكرة أن الفنانين المسلمين القدامى قد أنتجوا صوراً لتوضيح حضارتهم ولا سيما من خلال فن الكتاب. ووفقًا للفنان محمد خدة فــ: لطالما كان الفن التشكيلي في العالم الإسلامي موجوداً وقد أثبت التاريخ ذلك. وهكذا، فإن فن الرسامين العرب مثل الواسطي قد أبطل التصريحات الكاذبة لبعض المؤرخين الغربيين، الذين حاولوا تفسير عدم تمثيل الشخصية الإنسانية في فنون الإسلام بدعوى أن الدين يحرمها[2].

بعد انتقال صناعة الورق من الصين الى الدول الاسلامية، أنتج المصورون المسلمون عبر عصورعديدة كمّ هائل ووفير من المخطوطات المزركشة والكتب المزخرفة، والتي قدَّمت لتاريخ البشرية رسوم توضيحية ساعدت على التعرف بالحضارة الإسلامية وإبراز التفاصيل التي لم تسجلها الكتب التاريخية، وكما كشفت عن قدرت المصوِّر على تقديم عمل تشخيصي بارع تشهد عليه مخطوطات متنوعة مثل: "كتاب الحشائش والأدوية" و"مقامات الحريري" من

[1] سميائية الفن التشكيلي الجزائري، ..، ص 06.

[2] KHADDA M., *op.cit.*, 1972, p.18.

المدرسة البغدادية، و"حديث بياض ورياض" من المدرسة الإسبانية، و"كليلة ودمنة" و"منافع الحيوان" من المدرسة الايرانية وغيرها من روائع فن التصوير الإسلامي.

تعتبر "مقامات الحريري" من أشهر المخطوطات الأدبية العربية المزودة بالمنمنمات التي رسمها يحي بن محمود بن يحي بن أبي الحسن الواسطي عام 1237. تنتمي إلى المدرسة العراقية التي تهتم بالأشكال على طبيعتها في الواقع، حيث أنها تُظهِر أشكالاً لأشخاص وحيوانات ممثلة بشكل حي وتشخيصي. وهذا ما تؤكده لنا المقامة الثالثة والأربعين التي أمامنا (الصورة 14).

الصورة (14): الواسطي، المقامة الثالثة والأربعين، "مقامات الحريري"، 1237، المكتبة الوطنية الفرنسية، باريس.

في ما يخص هذه اللوحة تقول ماريا فيتوريا فونتانا أنه في: « المقامة الثالثة والأربعين، نشاهد لقاء على أطراف بلدة، بين ابي زيد المسافر رفقة الراوي الحارث وشخص، يدور

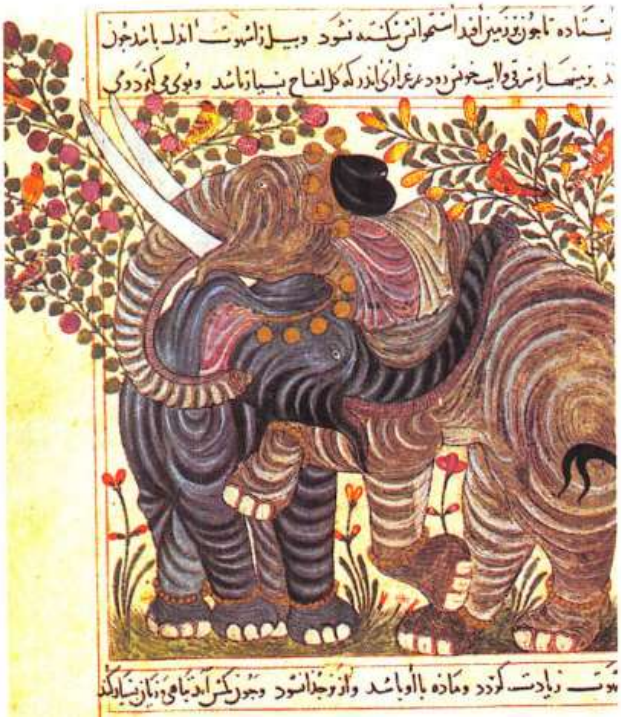
بينهما نقاش: المشهد الذي يلخص موضوع المنمنمة الرئيسي، مدرج في المستوى الأول، لكن ليس ذلك ما يجلب الانتباه، بل مشهد القرية المطلة من أعلى التلة وهو ما يلوح في المستوى الخلفي. مشهد بمسحة واقعية يماثل صورة جميلة بالألوان،[...]، تغطي معظم أطراف بلدة إسلامية. بعبارة موجزة يحاكي هذا المشهد الواقع »[1].

تقدم لنا هذه اللوحة مشهداً تصويرياً للمورث الثقافي الشعبي العربي، حيث أنها تشكل وثيقة ثمينة وجميلة تشهد على: الحياة والعادات الاجتماعية والأزياء العربية والهندسة المعمارية والمدن العراقية وكذا المناظر الطبيعية. وفي نفس الوقت تظهر لنا موهبه وعبقرية الفنان في قراءته للواقع وملاحظة أدق التفاصيل التي تظهر لنا من خلال: إيماءات وتعبيرات الشخوص وتفاصيل الألبسة والمواقف المعروضة وحركة الحيوانات...إلخ.

يعبِّر الفن التصويري الإسلامي عن واقعية تتجلى بشكل وفير في جميع المخطوطات الأدبية والدينية وحتى العلمية، فالمنمنمات التي تزين وتحلي الكتب العلمية نجدها تصوِّر أشكال للأشخاص والنباتات والحيوانات بتفصيل دقيق. تقدم "المخطوطة العلمية الإيرانية لابن بختيشوع "منافع الحيوان" أحسن مثال على ذلك، فهي تضمّ أربع وتسعين صورة منمنمة أنجزت جميعها على طراز فني رائع ومتنوع، ذلك لكونها جاءت خلاصة لعمل جماعي. لكن رغم اختلاف أنماط صياغتها للأشكال الواقعية إلا أنها بحسب سيمبسون: « [...] تمثل الحيوانات مثل الفيلة، التماسيح...إلخ، في لوحة من التقليد الفني العربي ذات تركيبة مسطحة وأشجار تخطيطية وشريط صغير مدبب لتمثيل العشب »[2]. والصورة (15) مثال على ذلك.

[1] المنمنمات الاسلامية، ..، ص 60.

[2] SIMPSON S. *op.cit.*, pp.42



الصورة (15): بختيشوع، فيلة، كتاب "منافع الحيوان"، 1291م، مكتبة بيار بونت مورغن، نيويورك.

تقول ماريا فيتوريا فونتانا في وصفها لهذا العمل أنه: « بصفته رسما لمؤلف علمي، فإن تصويرة هذين الحيوانين تظهر وكأنها متحركة. تبدو تقاطيع الرسم خفية في الأسفل وبارزة في الأعلى لتتشابك مع أغصان شجر وارف المثمر، يحط عليه عدد من الطير؛ تتخطى الأغصان والطيور الجانب الأيسر من إطار التصويرة »[1].

أصبح التراث الأيقوني للمنمنمات الإسلامية بالنسبة للمسلمين مصدراً للعديد من التمثيلات الواقعية والتصويرية. ومع ذلك، فإن فن الكتاب لا يتبع مسار الواقعية الغربية التي تتمثل في نمذجة الشخوص والحيوانات، فهو يعتمد، وفقًا لألكسندر بابا دوبولو، على: « رسم خطي بحت (مساحات مسطحة)، ينقل الشخصيات على مستوى مجرد: لا يمكننا الادعاء بأن الفنان

[1] المنمنمات الاسلامية، ...، ص91.

كان يحاول تقليد الواقع الحي »[1]. تستند واقعية الفن الأيقوني الإسلامي إلى التكوين المسطح والتمثيل ثنائي الأبعاد للكائنات الحية، فهو يستثني المنظور وتقليد الواقعية الغربية. ونتيجة لذلك، اعتبر بعض المؤرخين الغربيين أن المنمنمات الإسلامية صغيرة بقدر ما ولا تتقيد بمعايير الرسم الحي، وبحسب محمد خدة فإن: « الفن العربي لا ينسجم مع معايير المحتل (الفرنسي)، وبالتالي سيكون فناً زخرفياً فقط »[2].

تعتبر المدرسة الكلاسيكية أو الحديثة للرسم الغربي معياراً لـــ" الحضارة "، وبالتالي، يصبح الفن الإسلامي التصويري المصغر أو الزخرفي التجريدي في نظر المستعمِر حرفة مستبعدة من أي حداثة. جاء عن مصطفى أوريف أن: المستشرقين الفرنسيين الذين يعجبون بالفن الإسلامي يستحضرون تخلفه مقارنة بإسهامات الحضارة الغربية، فهم يشجعون تطوير فن شرقي غربي في مشروع محمد راسم الفني. فقد تلقى هذا الأخير تشجيعاً من الرسامين المستشرقين لإدخال دروس الحضارة الغربية (المنظور والظل والضوء ونمذجة جسم الإنسان) في المنمنمات الفارسية، كما نصحه إتيان دينيه في عام 1914 بدمج الشكل البشري في تزيينه لكي يكون منسجماً مع العصر. وهكذا فإن فن محمد راسم يقدم تماماً تعريف الفن الشرقي الغربي[3].

إن ازدواجية التكوين التي جمعت بين التقليد الشرقي والتقليد الغربي، والتي تميزت بها أعمال محمد راسم، أصبحت من خصوصيات المدرسة الجزائرية التي صنعت لنفسها هوية ثقافية نموذجية عبّر عنها روادها من بينهم: عمر راسم ومصطفى بن دباغ ومحمد تمام ومحمد حميمونه وغيرهم.

[1] PAPADOPOULO A., *L'islam et l'art musulman*, éd. Lucien Mazenod, Paris, 1976, p.89.
[2] KHADDA .M., *op.cit.*, 1972, p.40.
[3] ORIF. M., " De l 'art indigène à l'art algérien ", in : *Actes de recherche en Science Sociales*, éd. Seuil, n 75, nov. 1988, pp. 35-49, p. 36.

المبحث الثاني : المدارس الفنية الغربية في الجزائر

I. المدرسة الإستشراقية الفرنسية

تعتبر الجزائر من أكبر الأقاليم امتدادا جغرافيا في شمال إفريقيا، فهي تحتل موقعا استراتيجيا هاما في المنطقة مما جعلها تنسج علاقات اقتصادية وسياسية وثقافية وفكرية بين الأقاليم المحيطة بها، أي بين المشرق والمغرب الاسلامي وبين القارة السوداء وبين الدول الأوربية، وصلة الوصل هذه التي تشكلت بين الجزائر وبين هذه المناطق ولدت من جراء عملية التأثير والتأثر والمد والجزر فيما بينها أي بسبب الاحتكاك والتعايش السلمي حينا، أو نتيجة الحروب والغزوات حينا آخر. تمتلك دولة الجزائر تاريخ حضاري ثقافي غني وحافل، وتزخر بالخيرات والثروات الطبيعية الهائلة، وتكتسب مكانة إقتصادية مرموقة وقوة بحرية في منطقة البحر الأبيض المتوسط لا مثيل لها، مما جعل أنظار المستعمرين تصبوا اليها منذ العصور القديمة حتى أن جاءت القوات الفرنسية في العصر الحديث وبالتحديد في عام 1830 لاحتلالها وسلبها قوتها ومركزها وكرامتها وثرواتها وممتلكاتها.

إن الجزائر، ككيان حضاري وثقافي وتاريخي وجغرافي، تتمثل في فكرة عظيمة جعلتها واقعاً لها حضورها الخاص أمام الكيان الغربي الاستعماري الفرنسي. مما جعل المستعمِر يسعى لإخضاع البلاد للسيطرة التامة في جميع الميادين، حيث كانت أولى خطواته في تطبيق ذلك التوغل في المتجمع الجزائري وإدراكه ثقافيا وفكريا لكي يغرس فيه ثقافته ويغذيه بأفكاره من خلال دراسته وإعادة بنائه عبر ما سمي بـــ" الإستشراق[1] ".

[1] الإستشراق: هو مصطلح غريب عن العقلية العربية والثقافات المحلية، فبحسب عبد الجبار ناجي القول: " [...] بأن الإستشراق والمستشرقين مصطلح قد إبتكرته أو إبتدعته العقلية العربية في أواخر القرن التاسع عشر أو خلال أوائل القرن العشرين، قد يبدو

للإستشراق عدد من التعريفات وأغلبها تتفق بأنها دراسة غربية مختصة بالشرق[1]، وهذا ما يوضحه لنا ادوارد سعيد في قوله: « أما أيسر التعريفات المقبولة للاستشراق فهو أنه مبحث أكاديمي، بل إن هذا المفهوم لا يزال مستخدماً في عدد من المؤسسات الأكاديمية، فالمستشرق كل من يعمل بالتدريس أو الكتابة أو إجراء لبحوث في موضوعات خاصة بالشرق، سواء كان ذلك في مجال الأنثروبولوجيا أي علم الانسان، أو علم الاجتماع، أو التاريخ، أو فقه اللغة، وسواء كان ذلك يتصل بجوانب الشرق العامة أو الخاصة، والاستشراق وصف لهذا العمل »[2].

لكن هذه الدراسة عندما يقوم بها المحتل الغربي تأخذ فلسفة مغايرة عن كونها بحث أكاديمي بحت إذ أنها تتعدى ذلك الى تحقيق غايات الاحتلال في فرض هيمنته على البلد المحتل. يضيف في هذا الصدد ادوارد سعيد قائلاً: « فإذا اعتبرنا أواخر القرن الثامن عشر نقطة انطلاق عامة الى حد بعيد، استطعنا أن نناقش ونحلل الإستشراق –بصفته المؤسسة الجماعية للتعامل مع الشرق – والتعامل معه، معنى التحدث عنه، واعتماد آراء معينة عنه، ووصفه

متناقض مع الحقيقة التي عبرت عنها المعاجم والقواميس اللغوية البريطانية القديمة. فقد سلطت هذه القواميس ضوءاً واضحاً ومهماً جداً في هذا الباب. فاعتماداً على قاموس كاسيل Cassell الجديد الذي حققها إرنست بيكرErnest A. Baker الطبعة الخامسة في سنة ١٩٢٩ فإن Orientalism واسم الفاعل Orientalist هما مصطلحان يشير مدلولهما إلى الشرق، وأن Orientalism هو مصطلح مميز أو أسلوب Idom أوعادة أو تقليد خاص Custom بـــ "الشرق". فضلا عن أنه يعني المعرفة باللّغات الشرقية والأدب الشرقي". (عبد الجبارناجي، **الاستشراق في التأريخ (الاشكاليات– الدوافع– التوجهات– الاهتمامات)** ، ط1، المركز الأكاديمي للأبحاث، بيروت، 2013، ص 64.)

[1] إن الشرق عند المستشرقين لا تحدده الجغرفيا إنما تحدده الهوية وهويته الاسلام، ومن هنا نؤكد أنما يراد بالشرق هو الإنسان المسلم حيثما كان وأينما وجد. (شايب الدور أحمد، "الاستشراق الفرنسي والتراث الشعبي في الجزائر"، مذكرة الماجيستير، كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغةالعربية و آدابها، جامعة وهران، السنة الجامعية 2010-2009، ص ص 15، 16.)

[2] إدوارد سعيد، **الإستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)**، ترجمة محمد عناني، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 44.

وتدريسه للطلاب، وتسوية الأوضاع فيه، والسيطرة عليه: وباختصار بصفة الإستشراق أسلوباً غربياً للهيمنة على الشرق وإعادة بنائه، والتسلط عليه »[1].

لكي يضع الاحتلال الفرنسي اليد على ما تزخر به الجزائر من تراث فكري وثقافي، وما تتمتّع به من ذخائر حضارية سخر شتى الوسائل المادية والبشرية والعلمية لذلك، كما شرع في تطبيق سياسة جمع وترجمة وتأليف الكتب اعتبرت الأولى من نوعها، وهكذا بدأت مسيرة الاستشراق في الجزائر مرافقة للاحتلال في محاولة للتوغل في عمق المجتمع الجزائري واستنطاقه حضارياً وثقافياً وتراثياً وفهم طريقة تفكيره وحقيقة عقيدته ووضعية حياته، ونقاط القوة والضعف لديه ليسهل على الإدارة العسكرية الاحتلالية إحكام السيطرة عليه[2].

نشأ الإستشراق الفرنسي في القرون الوسطى وكما جاء عن ادوارد سعيد فقد: « [...] بدأ وجوده الرسمي بالقرار الذي اتخذه مجلس الكنائسي في مدينة بين الفرنسية بإنشاء سلسلة من كراسي الأستاذية للغات العربية، واليونانية، والعبرية، والسريانية في باريس وأوكسفورد وبولونيا،...»[3]. فقد ساهم ذلك في ظهور مدرسة استشراقية فرنسية متعددة الاختصاصات تستهدف في دراساتها إلى معرفة آداب وعلوم الشرق والكشف عن معارفه وأسراره وخفاياه.

لقد كانت للدولة الفرنسية: « [...] الريادة في الدراسات الشرقيّة [...] ويعود ذلك إلى جملة من الأسباب لعلّ أوجهها هو أن فرنسا من أكبر وأقدم الدول تفاعلا مع المسلمين أثناء الفتوحات الإسلامية وتزعّمت الغرب أثناء الحروب الصليبية [...]. كل ما سبق يجعل هذه

---

[1] الإستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، ..، ص 46.

[2] بن قسمية رشيد، "المدرسة الاستشراقية الفرنسية وجهودها في جمع المخطوطات العربية وتحقيقها وترجمتها إبان فترة احتلال الجزائر (1830-1962)"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 10، العدد2، جامعة تامنراست، تامنراست – الجزائر، 2021، ص ص 199، 218، ص 203.

[3] الإستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، ..، ص 110.

المدرسة تخلّف إرثًا كبيراً في الدراسات الإسلامية كترجمات القرآن ودراساته وعلومه، وفي تحقيق المخطوطات، وصنع المعاجم المختلفة من وإلى العربية، إضافة إلى دراسات متعددة في الآداب والتاريخ والجغرافيا والفلسفة وغيرها »[1].

لقد أعطت هذه المدرسة حصة كبيرة في بحوثها للفن الشرقي، ذلك الذي يجسد الكيان أو الوجود المغاير والمناقض للفن الغربي. ولطالما اعتبر المستعمِر الفرنسي في كامل مسيرته الاستشراقية أن الفنون الإسلامية أو المحلية البربرية الجزائرية ما هي إلا فنون فلكلورية لا ذوق فيها ولا فلسفة لها أمام ما يقدمه الفن الواقعي الذي تفتخر به الحضارة الغربية منذ نشأتها.

إن الواقعية الفنية الغربية بأنواعها تؤكد نفسها في مجتمع شمال إفريقيا من خلال الاستشراق الأدبي والفني للقرن التاسع عشر، الذي ولد في سياق السفر ومع الاتصال بالرجال والمناظر الطبيعية الشرقية[2]. لقد ألهمت وأذهلت المناظر الطبيعية والمدنية والشخصيات الجزائرية العديد من الرسامين المستشرقين (المسافرين العابرين أو المقيمين لفترات أطول في المستعمرة)، تستند أعمالهم إلى أحاسيسهم بقدر ما تستند إلى خيالاتهم، وتتطابق مع شخصيات وأشكال ومدارس فنية مختلفة نذكر على سبيل المثال: المدرسة الكلاسيكية للنزعة الجديدة بريشة هوراس فيرنيه وليون جيروم، والمدرسة الرومانسية بريشة أوجين ديلاكروا وتيودور شاسيريو وجان فرومنتين، والمدرسة الواقعية الحديثة بريشة إيتيان دينيه وألفريد كوفي وليون كاريه، وكذا المدرسة الإنطباعية بريشة أوغست رونوار.

[1] " المدرسة الاستشراقية الفرنسية وجهودها في جمع المخطوطات العربية وتحقيقها وترجمتها إبان فترة احتلال الجزائر (1830-1962)، ..، ص 203.

[2] PELTERE C., *Orientalisme*, éd. Terrail/EDI Groupe, Paris, 2004, p.09.

تغطي مواضيع الإستشراق مجالاً واسعاً لمختلف الحركات التصويرية في هذه الفترة من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. ومع ذلك، فإن الرسم الإستشراقي يندرج في كثير من الأحيان في سجل جماليات الرسم الأكاديمي التي على أساسها تتأسس قواعد وقوانين تمثيل الرسم التشخيصي، الذي فُرض في القرن التاسع عشر على المجتمع الأوروبي وعلى مجتمعات البلدان المستعمَرة. طِوال قرن من الزمن والاستعمار الفرنسي يؤكد بـــ: « أن معيار تقدير الرسم بموضوع شرقي هو الواقعية والدقة، وردة فعل الفنان في ارتجاف الهواء الذي يتنفسه هناك، واهتزاز الألوان التي أعمته»[1]. وبالتالي، يتلخص هدف الرسام المستشرق الذي يزور الجزائر أو يستقر فيها في رسم صورة مقلّدة أو واقعية لمناظرها الطبيعية ولرجالها، ولكن انطلاقاً من نظرة المسافر الأجنبي.

عند وصوله إلى الجزائر قام المحتل الفرنسي بنشر سياسته المتمثلة في "التحديث" و"التحضير" من خلال إرساء الثقافة الشرقية، وبحسب نجاة خدة فقد: أنشأ المستعمِر جمعية الفنون الجميلة في عام 1875، وهي مركز للفنون يلتقي فيه الأدب والرسم الاستشراقي. تمتلك هذه الشركة العديد من الأعمال للفنانين الذين يسافرون أو يقيمون على هذه الأرض (مثل: ديلاكروا، شاسيريو، فرومنتين، غيوميت، ليبورغ، ورنوار...إلخ)، والمستوحاة من المشاهد المتنوعة للحياة اليومية ومن المناظر الطبيعية، وكذا المناظر الحضرية ولا سيما تلك الخاصة بالعمارة المغاربية للمدن الجزائرية[2].

تهدف المجموعة الأولى من الأعمال الاستشراقية كما تؤكد مؤرخة الفن إليزابيث كازيناف إلى: « [...] إيقاظ وتطوير ذوق الحقيقة والجمال عند الجزائريين»[3]. ولكن، فكرة الجمال

[1] PELTERE C., *op.cit.*, p.12.
[2] KHADDA N.,"Émergence de la peinture de chevalet en Algérie", in : *Revue des Amis du musée Fabre* « *La Rencontre* », n° 61, 3ème Trimestre, 2002, pp.12-17, p.12.
[3] CAZENAVE E., *Les Artistes de l'Algérie : Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*, éd. Bernard Giovangeli /Association Abd-el-Tif, Paris, 2001, p. 41.

التي انتشرت في هذه الأعمال لم تنتقل إلى المجتمع الجزائري ولم تُدرَّس له قبل القرن العشرين. وبحسب نجاة خدة فإن: لوحات هؤلاء الفنانين بقيت موجهة إلى الصالونات والمعارض الباريسية، وسيكون من الضروري الانتظار حتى القرن الذي بعده، ومع ظهور رسامين من المستعمَرة لنشر ثقافة الرسم الغربي على الجمهور المحلي[1].

لكي يتم ربط الجزائر بحضارة الصورة كان من الضروري انتظار تأقلم الرسم الاستشراقي في هذه المنطقة، وعلى وجه الخصوص مع ظهور النخبة المثقفة التي اقترحت إنشاء فن مستقل يثير مسألة الهوية الفرنسية في الجزائر، وبحسب زبير هلال: لقد تم حشد الفنانين والمؤرخين وقادة الحكومة الاستعمارية لهذا المشروع العظيم الذي يتمثل في تأسيس لوحة مستشرقة من شمال إفريقيا ناتجة عن الحضارة الغربية للصورة وتخدم أغراض الاستعمار[2].

من أجل تنفيذ هذا المشروع، ساهم الفنانون والمسؤولون الاستعماريون في إضفاء الطابع المؤسساتي على الرسم الاستشراقي في القرن التاسع عشر، بدءاً من افتتاح أول مدرسة بلدية للرسم حوالي عام 1843، وافتتاح مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1881 التي كانت تكوّن طلبتها وتحظّرهم للالتحاق بمدرسة الأم بباريس، تتميز هذه المدرسة بتعليم أكاديمي بحت استهدف في بداياته السكان الأوروبيين قبل أن يتم السماح به للجمهور الأصلي.

لقد كان التدريب الفني للرسامين الجزائريين الأوائل جزءاً من حركة الاستشراق الحديث، التي أنشأها الفنانون المؤسسون لـــجمعية الرسامين المستشرقين الفرنسيين منذ 1893 من بينهم: موريس بومبارد، بول ليروي، إتيان دينيه، جان ليون جيروم...إلخ. والتي تطورت،

[1] KHADDA N. *op.cit.*, p.12

[2] HELLAL Z., *La miniature, histoire d'une image de la politique coloniale française en Algérie,* mémoire de magister, sous la direction de Mahfoud Kaddache, Ecole Supérieure des Beaux-arts, Alger, année universitaire 2000-2001, p. 06.

فيما بعد، مع الفنانين المقيمين في فيلا عبد اللطيف[1] مثل: ليون كوفي، ليون كاريه، جاك سيمون، تشارلز بيغونيت، ماريوس دي بوزون...إلخ.[2]

لقد ساهم هذا الجيل الجديد من الرسامين الجزائريين الفرنسيين إلى حد كبير في خلق "الاستشراق الجزائري" وأيضاً في تأسيس "المدرسة الجزائرية" التي ساهمت في نشر الأسلوب التشكيلي الفرنسي. فمن أجل تصوير الواقع الجزائري سار بعض الفنانين على خطى أسلافهم من خلال الحفاظ على التقليد الفني الكلاسيكي، وأما البعض الآخر - دون أن ينفصلوا عن التقليد الأكاديمي - يوجهون أنفسهم نحو المسارات والتيارات التصويرية الجديدة مثل: الرسم الحي للواقعية الحديثة للقرن التاسع عشر، والرسم الانطباعي في الهواء الطلق، والصورة المصغرة للفن الإسلامي.

اللجوء إلى التعابير الفنية الحديثة والانشغال بالفنون الإسلامية من طرف الفنانين يقدم للسكان المحليين مظهر تصويري جديد ورؤية فنية مختلفة للجزائر. فهذه التغيّيرات في اللغة وفي النظرة الفنية تعكس الأهداف التي حددتها جمعية الرسامين المستشرقين الفرنسيين، والتي تتمثل بحسب رئيس اللجنة ليونس بينيديت في: « إثراء مجال الفن بعالم ملئ بالأحاسيس الجديدة، وكذا جعل السكان الأصليين يفهمون حضارتهم وعاداتهم وتاريخهم وفنونهم »[3]. وبالفعل، بمساعدة الدولة المركزية في باريس والحكومة العامة للجزائر، ساهمت هذه الشركة في التدريب الأكاديمي للفنانين المحليين والعالميين، وفي تقديم المنح الدراسية والجوائز الفنية،

[1] فيلا عبد اللطيف، قصر جزائري صغير من طراز الموريسك " mauresque " يقع في الريف الجزائري بالقرب من حديقة التجارب بالعاصمة، أصبح مؤسسة فنية عام 1907 تحت اسم "فيلا ميديسيس الجزائرية". منذ عام 1907 حتى الاستقلال ،كانت هذه الفيلا تضم رسامين ونحاتين من فرنسا. وقد أنشأ الحاكم العام للجزائر شارل جونار(والمكلف بالمصير الفني للبلاد) مع ليونس بينيديت محافظ متحف لوكسمبوغ، مسابقة لنيل جائزة عبد اللطيف للسماح للفنانين الشباب بالمكوث فيها، على حساب الدولة. والمقيمين بها لا تتحكم في إبداعاتهم إلا مخيلتهم ورحهم الحرة.(CAZENAVE E., *op.cit.* pp 55-56).

[2] *Ibid*, p.31.

[3] Cité in: CAZENAVE E., *Idem.*

وكذلك في نشر المعرفة حول الفن الإسلامي والصناعات المحلية. بالإضافة إلى تنظيمها للعديد من المعارض العالمية والمحلية، والتي عرضت من خلالها أعمالاً فنية متنوعة تجمع بين الأسلوب الغربي الأوروبي والطراز الشرقي الإسلامي والمحلي.

لم يكن الفن التصويري الاستشراقي الجزائرية منذ بدايته يهدف إلى تشكيل إبداعات جمالية وإشباع مخيلة المتذق الفني فحسب، ولكن باعتباره منتوج ثقافي ومن صنع المؤسسة الاستعمارية الفرنسية، فقد جاء أيضاً ليخدم أغراض الستعمِر المتمثلة في: إثراء مجموعة الفنون الفرنسية إلى حد كبير، وتمجيد التاريخ الثقافي والسياسي الفرنسي في المنطقة. فهي أعمال تشهد جميعها على التفوق الاستعماري في الجزائر.

كانت السياسة الاستعمارية تطمح لفرض هيمنتها الفكرية والفنية على مستعمراتها من خلال خلق "استشراق فني شمال إفريقي". فقد ادعت أنها تسعى إلى التعريف بالصورة "الحقيقية" للبلد المستعمَر عن طريق الرسم والأدب، إلا أنها أنتجت صوراً سطحياتاً وحكايات غريبة نوعاً ما، حيث يعتبر عدد كبير من المفكرين والفنانين الجزائريين أن لوحات الموجة الأولى من الفنانين الذين نزلوا من باريس ورسومات أولئك الذين انخرطوا في الحداثة تقتصر غالباً على الجانب الغريب أو الاستغراب. وبحسب محمد خدة فقد: « [...] كانت لوحة هذه الفترة انعكاساً صادقًا لمجتمع مستغَل ومستبعد »[1]، وهذا يعني أن، الفنانين المستشرقين يضعون أنفسهم خارج الشرق وينتجون أعمالاً من منظور خارجي. وعلى هذا الأساس، صارت الأعمال الفنية الاستشراقية بأنواعها: التاريخيه أو النوعية "GENRE"...إلخ تحكمها رؤية الآخر للذات أو نظرة المستعمِر للمستعمَر.

[1] KHADDA M., *op.cit.*, 1972, p.39.

اللوحة الاستشراقية هي في المقام الأول لوحة تاريخية حتى ولو كانت عسكرية، فعند وصول رساموا التاريخ إلى الأراضي الجزائرية بصحبة الجيش الفرنسي أوضحوا جيداً في لوحاتهم مشاهد المعارك وبطولات الجيش الفرنسي. والحديث عن أولئك الفنانين التّشكيلين وعن دورهم في الجزائر يقودنا على حد تعبير خالدي محمد إلى القول: أن الكثير منهم كان تابعا إلى قصر الملك وخاصة في القرن السابع عشر، ثم أُدمجوا ابتداء من سنة 1744 بسلك المهندسين والمختصين في الجغرافيا والطوبوغرافيا، والذي كان ملحقا باحتياطي الحرب، الذي أُنشئ سنة 1696. وابتداءً من سنة 1798 أُنشئ سلك للضبّاط المختصّين في التأريخ الرسمي (المؤرخين الرسميين)، وسلك الرسامين المساعدين، والذي انضم إليه بعض رسامي المعارك الحربية . والواضح أنّ السلطات الاستعمارية قد نجحت إلى حدّ كبير في توظيف الفنانين التشكيلين المستشرقين وجعلهم في خدمة الأهداف الاستعمارية المتعددة المجالات[1].

لقد كانت القصور الملكية والسلطات العسكرية الفرنسية تتحكم في أسلوب ومواضيع الفنانين الرسميين، وفي تحديد وظيفتهم التي تتمثل في تسجيل المعارك وانتصارات الجيش الفرنسي. لقد كان الأسلوب الفني الكلاسيكي الحديث NEO-CLASSICISME الأكثر استعمالاً في الرسومات التاريخية والمفضل لدى البلاط الملكي والسلطات العليا. بدأت الكلاسيكية الفنية الحديثة بالظهور: « [...] في فرنسا منذ لويس الخامس عشر، ونشط تيار الكلاسيكية في جميع ميادين الفنون بعد اندلاع الثورة الفرنسية 1793 تحت رعاية نابوليون بونابارت،[...]. وقد طلب متزعموا هذه الثورة الفنية من الفنانين الاتجاه الى تصوير موضوعات مقتبسة من تاريخ الشعوب، كما نادوا بالرجوع الى النماذج الكلاسيكية الإغريقية سواء كان ذلك في

[1]خالدي محمد، " المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الجزائر "، مجلة الأثر، العدد 13، الجزائر، مارس 2012، ص ص271، 280، ص274.

الموضوع أو في أسلوب التنفيذ. أيد هذه الحركة نابلون وشجعها، وصار رسامو هذه النزعة يعبرون عن الرأي الرسمي للدولة »[1].

كانوا الفنانين المستشرقين حريصين على التعبير عن الأحداث التاريخية بشكل واقعي وجمالي مثالي، فهم يصوِّرون الانتصارات العسكرية ويجسدون عظمة وتفوق الجيش الفرنسي (بصفته لا يقهر) بالاعتماد على الأساليب والمعايير الأكاديمية الكلاسيكية والرسم الدقيق. ومن أبرز هؤلاء الرسامين وأكثرهم شهرة نجد: هوراس فيرنيه HORACE VERNET (1810-1863)، الذي لقبّه تشارل بودلير بـــ: « الجندي الرسام »[2]، حيث رسم عدّة عمليات عسكرية من بينها "الاستيلاء على مدينة قسنطينة في 13 أكتوبر1837". بالإضافة إلى الفنان أليكسندر جينيه ALEXANDRE GENET (1799- 1850) القائد الفرنسي الذي رسم (قبل هوراس فيرنيه) " **فرقة دي نومورس تغادر مدينة بون نحو قسنطينة، 27 سبتمبر 1837**" (الصورة 16).

- **أليكسندر جينيه**

شارك أليكسندر جينيه ALEXANDRE GENET (1799-1850) الجيش الفرنسي المراحل الأولى من غزو الجزائر، وتعد أعماله على حد تعبير إليزابات كازناف: أخصب منجم للمعلومات الفنية عن البلد الذي عاش فيه، بحيث أنه سافر عبر مناطق عديدة ومختلفة. عَمل رسام في مكتب وزير الحرب ومساعد اللواء الطبوغرافي، ويعتبر المسؤول الأول عن إعداد أعمال القوات من خلال رسم وجهات النظر المختلفة من النقاط الرئيسية للمنطقة

[1] نعمت اسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الحديثة، ط. 05، دار المعارف، القاهرة، 2010، ص ص 20 و 29.

[2] Cité in LEMAIRE G.-G., *L'univers des orientalistes*, éd. Place des Victoires, Paris, 2000, p.135.

المراد احتلالها. شارك جينيه في حملة فرنسا على الجزائر كملازم أول وبقي فيها من 14 جوان 1830 إلى 30 أكتوبر 1831. ثم أعيد استدعاءه في حملتان أخريان ابتداءً من 1833 إلى جوان 1835 ومن نوفمبر 1835 حتى 1837. قدّم عدداً كبيراً من الرسومات بالألوان المائية عن المدن الجزائرية والمواقع المحيطة بها مثل: بون، ومعسكر، وتلمسان، وقسنطينة...إلخ، تشكل جميعها لوحات صغيرة لا مثيل لها [1].

الصورة (16) : اليكسندر غينت، فرقة دي نومورس تغادر مدينة بون نحو قسنطينة، 27 سبتمبر1837، ألوان مائية على ورق.

تقدم لنا لوحة " **فرقة دي نومورس تغادر مدينة بون نحو قسنطينة** " صورة إيضاحية ومشهداً للجيوش الفرنسية وهي تتنقل من مدينة بون (عنابة حاليا) متوجهة الى مدينة قسنطينة من

[1] Marion Vidal-Bué, " L'aventure des peintres de l'Expédition d'Alger en juin 1830," *L'Algérianiste*, numéro 106 juin 2004, pp.86-87. La mise sur le site 18 -8- 2010. http://alger-roi.fr/Alger/arts/textes/17_aventure_peintres_algerianiste106.htm. Consulté le 19- 11 -2022.

أجل شن حملتها عليها. لقد استغل الفنان كل قواه الفنية والخيالية والفكرية لرسم الجيش الفرنسي وهو يسير بكل ثقة وأرياحية وكبرياء متوجها الى مدينة قسنطينة. فقد سعى الرسام الى تجسيد الجيش في صورة المنظم والمجهز وفي حالة تأهب قصوى من أجل نيل انتصارات جديدة.

إن الدور الذي أوكل للفنانين العسكريين أثناء الحملات الفرنسية على المدن الجزائرية : « [...] تمثل في رسم الصور الإيضاحية المتعلّقة بالمعارك التي خاضها الجيش الفرنسي ضد المقاومة الجزائرية، [...]، حيث أنّ هذه الصور كانت تستعمل لإيضاح تلك المعارك، وترفق بالتقارير التي كان يبعث بها القادة العسكريون المتواجدون بأرض المعركة إلى السلطات الفرنسية المتواجدة بالضفة الأخرى بباريس »[1].

بصفة عامة، لقد أدى الفنانين العسكريين، سواء المختصين برسم المشاة والتكنات العسكرية (أليكسندر جينيه وهوراس فيرنيه وتورنييدو بال فيل وفيردينوند واشسموث...إلخ)، أو المختصين برسم القوات البحرية (بيار جوليان جولبير وثيودور غودان وأنطوان–ليون موريل فاتيو...إلخ)، الدور المنتظر منهم والذي أملته عليهم الإدارة الاستعمارية بكل حرص والمتمثل في كتابة تاريخ احتلال فرنسا للجزائر بالريشة والألوان وبأسلوب واقعي كلاسيكي.

بناءً على ما تقدم، فإن الأعمال الفنية التاريخية الاستشراقية ما هي إلا صورة الشرق الذي يهيمن عليه الغرب عسكرياً وسياسياً وحضارياً. فهي تعتبر وسيلة لــ: « [...] إحياء أسطورة البطل الأوروبي الذي قتل البرابرة وإعادة الاتصال بالماضي المجيد »[2]، الخاص بإفريقيا الرومانية. كما أنها طريقة لزرع الحضارة الغربية وإضفاء الشرعية على الوجود الفرنسي

[1] " المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الجزائر"، ..، ص 275.

[2] CAZENAVE E., *op.cit.*, p.20.

على الأراضي الجزائرية، ذلك الوجود الذي هو بمثابة انبعاث جديد للحضارة اللاتينية في الجزائر كما جاء عن لويس برتران: « إفريقيا اللاتينية هذه [...] لقد أظهرت أنها لم تكن مصادفة، فهي حقيقةً حديثةً جداً بسبب الغزو الفرنسي، ولكن لها جذور عميقة في الماضي»[1].

يتلخص الخطاب الذي تحمله أعمال المستشرقين التاريخية في تمجيد صورة الأبطال الأوروبيين الفرنسيين والحضارة اللاتينية ويحتقرون بالمقابل صورة الجزائري البربري والحضارة الشرقية. ولكن للرد على هذا الموقف الغربي السلبي ظهر بعض الرسامين الجزائريين مثل محمد راسم، في عهد الاستعمار، الذي يمجد في منمنماته أبطال الجزائر القدامى والحضارة الإسلامية، وحسين زياني، في زمن الاستقلال، الذي يصوّر مشاهد المعارك والبطولات التي قامت بها جيوش المقاومة الجزائرية في مواجهة الاستعمار الفرنسي. وهذا ما سنقوم بدراسته لاحقاً في هذه الطروحة.

لم يقتصر الإنتاج الفني للمستشرقين على الرسم التاريخي فقط، فقد تلقى الفن النوعي اهتمام كبير من طرف الفنانين الغربيين المسافرين منهم والمقيمين في البلاد، بحيث انشغلوا بتصوير مشاهد وأحداث الحياة اليومية للسكان المحليين بأساليب فنية مختلفة. والتي نخص بالذكر رومانسية يوجين ديلاكروا وواقعية إتيان دينيه، فكلاهما يلقّبان مع غيرهم من الفنانين التشخيصيين النوعيين بـــالرسامين " الإثنوغرافيين[2]".

جاءت الحركة الرومانتيكية التي تبناها يوجين ديلاكروا كحركة مضادة للكلاسيكية الحديثة، فقد: « ظهرت في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع، كما كانت آراء جون جاك

[1] Cité in : MEDIENE B.," Peinture, peintres algériens : Un parcours chaotique", in : REMAOUN H. (dir.), *L'Algérie : histoire, société et culture*, éd. CASBAH, Alger, 2000, pp. 257-279, p.268.

[2] الرسام الإثنوغرافي هو من يمتلك "العين الفوتوغرافية" و"هبة المراقب" و"امكانية الترجمة"، والقادر على وصف العالم الشرقي في أعماله (من خلال إبراز جميع التفاصيل: تشابك المشربية وزخارف الأسلحة وتطريز الأزياء...إلخ)، وكذلك شرح طباع مختلف الشعوب. مقتبس من (PELTERE C. *op.cit.*, p.107.) .

روسو التي نادت بالرجوع الى الطبيعة والفطرة أثر كبير في إشعال الثورة ضد الفنون الكلاسيكية، لذلك اتجهت الفنون الى التعبير عن الانفعالات. [...] بعض المصورين الشبان الناشئين، سعو الى التحرير من سيطرة الفن الكلاسيكي والتخلص من أساليبه وتقاليده، واعتمدوا على خيالهم في الموضوعات التي اقتبسوها من تاريخ الشعوب المعاصرة وأحداثها، وبذلك اتجه التصوير الى التعبير عن الانفعالات بالأحداث الموجودة في هذا التاريخ »[1].

- **يوجين ديلاكروا**

يعتبر الرسام الفرنسي يوجين ديلاكروا EUGENE DELACROIX (1798- 1863) من رواد المدرسة الرومانسية فهو كما يقول إيرنست غومبريتش: « [...] يتصف بالتعقيد [...] لقد ضاق ذرعا بالحديث عن الإغريق والرومان، مع الإلحاح على الرسم الدقيق، والمحاكات المتواصلة للتماثيل الكلاسيكية. كان يعتقد أن اللون في الرسم أهم من التخطيط، والخيال أهم من المعرفة [...] مضى إلى إفريقيا في 1832 لكي يدرس الألوان المتوهجة الغريبة للملابس وزينة الخيول في العالم العربي »[2].

عند وصوله إلى الجزائر العاصمة في عام 1832 قام يوجين ديلاكروا بتدوين ملاحظات "إثنوغرافية" عن الحياة الجزائرية العاصمية، وعند عودته إلى باريس قام برسم لوحته الشهيرة " **نساء الجزائر في شقتهن** " في باريس عام 1843 (الصورة 17).

---

[1] فنون الغرب في العصور الحديثة، ..، ص 46.

[2] غومبريتش إيرنست، **قصة الفن**، ترجمة عارف حذيفة، مطابع وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص613.

الصورة (17) : يوجين ديلاكروا، نساء الجزائر في شقتهن، 1834 م، زيت على قماش، 180 x 229 سم، متحف اللوفر، فرنسا.

رسم يوجين دولاكروا هذا المشهد بين الواقع والخيال ووفقًا لخبرته الشخصية، فهو يكشف عن اهتمام وافتتان الرسام بالحريم الشرقي، وهذا ما تؤكده لنا لين ثورنتون في قولها: « كان تصوير النساء الشرقيات في مخادعهن الموضوع الأكثر انتشاراً في لوحات المستشرقين، وقد كان الحرملك تحديدا منطقة يحظر على الرجال الغرباء دخولها وهذا ما أطلق العنان لمخيلة الفنانين »[1].

لهذا، فذلك الخيال الذي تولّدت منه هذه الصورة لا يمكن أن يكون مستوحى إلا من قصص "ألف ليلة وليلية"، فهو يعتبر: « [...] الكتاب المعروف على نطاق واسع في أوربا باسم "الليالي العربية" بنجاح ملحوظ ومستمر في الغرب. ورغم تمتع القصص بمغزى روحاني

[1] ثورنتون لين، النساء في لوحات المستشرقين، ترجمة مروان سعد الدين، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2007، ص 21.

قوي، إلا أن مواضيع الجنس، الحب، العنف، المكر والخداع وروح الدعابة التي تضمنتها هي التي تركت الانطباع الذي لا يمكن إزالته عن عالم الشرق بأنه خيالي، شهواني وعنيف »[1]. فما يبتغيه الفنان إذاً من هذه اللوحة هو جعل المُشاهد يشاركه تلك اللحظة البالغة الإثارة والشهوة وكذا يشاطره إبتهاجه بما في المشهد من أجواء غريبة وغير مألوفة.

تقدم لنا لوحة " **نساء الجزائر في شقتهن** "، في بادئ الأمر، صورة إثنوغرافية لنساء من المجتمع الجزائري التقليدي وتعرض علينا تفاصيل اللباس النسوي المحلي الساحر والديكور الداخلي التركوازي والموريسكي الراقي. إلا أنها تقترح علينا أيضاً صورة أخرى غريبة وبعيدة عن كونها وفية للواقع الاجتماعي للمستعمَرة. ففي إنجاز هذا العمل انطلق الفنان من عالمه الفردي المليء بالأفكار والانفعالات والخيالات، ولهذا، وبحسب مراد يلس، فإنه: « [...] يعرض على العالم "البَربري" عالمه العقلي ويفرض عليه معاييره الخاصة »[2]. وعليه فإن هذا الرسام المسافر الغربي "المهيمِن" قد أنتج بالفعل صورة مختلفة لهذا الشرق "المسيطَر عليه".

تكشف لنا هذه اللوحة عن ميزان القوى بين الشرق والغرب، بين المستعمِر والمُستَعمر، ويقول إدوارد سعيد في هذا الصدد: « فمن المخادعة الاعتقاد بأن الخيال وحده فرض خلق صورة الشرق أي جعله يتخذ الصورة التي رسمها المستشرقون [...] فالعلاقة بين الغرب والشرق علاقة قوة، وسيطرة، ودرجات متفاوتة من الهيمنة [...] ولم يكن سبب اكتساب الشرق للصورة التي رُسم بها يقتصر على أن من رسموه اكتشفوا أنه يمكن أن يصبح "شرقيا"

[1] النساء في لوحات المستشرقين، ..، ص 05.

[2] YELLES M., *Les fantômes de l'identité : Histoire culturelle et imaginaires algériens,* éd. ANEP, Alger, 2004, p.62.

بالصورة الشائعة لدى الأوروبيين العاديين في القرن التاسع عشر، ولكنه يتجاوزه إلى اكتشاف إمكان جعله كذلك أي إخضاعه لتلك الصورة الجديدة للشرق »[1].

صنع الرسام الاستشراقي صوّر تشخيصية وواقعية للجزائر المستعمَرة ولكنها في نفس الوقت جديدة وغريبة عنها، فهي لا تمثل ما هو كائن حقًا وإنما تجسد ما يجب أن يكون في نظر القوة الغربية المهيمِنة. ولهذا وجدّت هنالك قراءات معمّقة للوحات المستشرقين والتي تعمل على التعريف بالواقع الاجتماعي الجزائري السائد آنذاك. ومثال على ذلك القراءة التي قدّمها مراد يلس في تحليله للوحة " **نساء الجزائر في شقتهن** "، فهو يقول: « تمثل هذه اللوحة عرض مسرحي في فضاء غريب، حيث هؤلاء النسوة الأربع المستعمرات لسنا سوى مجرد ديكور أو دميات في شقّتهن. كما تقترح إطاراً تعرض فيه مسألة "نزع الملكية"، حيث نجد هؤلاء النسوة لم يعدن ينتمين الى أنفسهن، تم فصلهن عن ذواتهن وحُرِمن من تاريخهن وذاكرتهن وأرضهن، لقد اختفين وراء هذه الأجساد الجميلة التي تطارد خيال الأوروبيين »[2]. وبناء عليه، فإن هذه اللوحة تكشف عن الشخصيات الجزائرية المحولة إلى أشياء مادية بدلاً من موضوعات تاريخية حية. فمشهد النسوة الجميلات والهادئات، اللواتي تم وضعهن في إيطار وديكور محلي، يعكس حالة الشعب الجزائري أمام قمع الاستعمار الفرنسي، الذي جعل من الجزائر جزء لا يتجزأ منها.

لم يكن يوجين دولاكروا الفنان الوحيد الذي اهتم بتمثيل المشاهد الإثنوغرافية للشعب الجزائري بل تعددت الأسماء وتنوعت الأساليب في هذا المجال. ونجد من أهم الرسامين المستشرقين المهتمين بالثقافة الجزائرية إيتيان دينيه الذي لُقب من قبل فرانسوا بويون بـــ: «

[1] الإستشراق (المفاهيم الغربية للشرق.)، ..، ص 49.

[2] YELLES M., *op.cit.*, p.64

رسام الأصول الجزائرية »[1]. جاءت معظم رسوماته بمظهر إثنوغرافي وبأسلوب المدرسة "الواقعية الفرنسية للقرن التاسع عشر[2]".

تأسست الحركة الواقعية الفنية على يد الفنان التصويري الفرنسي غوستاف كوربيه GUSTAVE COURBET (1819–1877)، وهو: « [...] الذي أعطى الحركة اسم الواقعية " REALISME " وذلك عندما افتتح معرضاً خاصاً به وحده في كوخ في باريس عام 1855م. لقد أراد كوربيه ألا يتعلم إلا من الطبيعة، وواقعيته هذه تحدد ثورة في الفن [...] فما ابتغاه كان الحقيقة وليس البهاء، أراد من لوحاته أن تكون احتجاجا على تقاليد عصره [...] وأن يعلن قيمة الصدق الفني »[3]. وبالتالي، فهذا التيار يدعو إلى رسم العالم كما يراه الفنان وإلى اعطاء رسومات عفوية تخلوا من العالم المثالي الكلاسيكي وكذا من العالم الخيالي الرومنسي، وكما يطالب بدراسة معمقة للواقع وتمثيله تمثيلاً حقيقياً.

- **إيتيان دينيه**

انخرط إيتيان دينيه دينيه ETIENNE DINET (1861–1929) في هذا النمط التعبيري الواقعي حيث اهتم بالتقاليد الاجتماعية والدينية للجزائريين وبالحياة اليومية للناس العاديين وبسلوكيات النساء والرجال وكذا بتفاصيل أزياءهم التقليدية. وبصفة عامة تجسد أعماله الحياة العربية وبالأخص حياة أهل مدينة بوسعادة التي عاش فيها من عام 1883 إلى عام 1929. أنتج كم هائل من اللوحات التصويرية نذكر البعض منها كـــ: "سحر الأفاعي" ، "عبدة الحب"

[1] POUILLON F., "Legs colonial, patrimoine national : Nasreddine Dinet, peintre de l'indigène algérien ", *Cahiers d'Études Africaines*, éd. L'EHESS, n° 119, Paris, 1990, pp. 329-363, p. 329.

[2] الواقعية الفرنسية للقرن التاسع عشر هي: " تيار أدبي وفني يؤيد التمثيل الدقيق والغير مثالي للواقع الإنساني والاجتماعي"، نقلاً عن القاموس الفرنسي لاروس (*PETIT LAROUSSE GRAND FORMA*, éd. Larousse, Paris, 2001, p. 861).

[3] قصة الفن، ..، ص 618.

"نور العيون"، " الفتيات العربيات"، "الموكب" و" **الصلاة على السطح في بوسعادة** " (الصورة 18).

الصورة (18): إيتيان دينيه، " الصلاة على السطح في بوسعادة "، بداية القرن العشرين (د.ت)، زيت على قماش، 50 x 61 سم، متاحف نوربون، فرنسا.

تعمل أعمال إيتيان دينيه على إنشاء رابط بين الواقع والسراب، فهو يقول: « كانت لوحات الحياة العربية بالنسبة لي سراباً متوهجاً. قبل أن أعرف بنفسي الحقائق الرائعة التي صححتها إلى الأبد »[1]. إن النظرة الإثنوغرافية التي يمتلكها الفنان عن المجتمع الجزائري رائعة للغاية فهي تظهر جلياً في لوحته الشهيرة " **الصلاة على السطح في بوسعادة** "، ففي هذه الصورة تتوضح التصورات الواقعية للحياة الدينية للجزائريين في نظر الرسام الذي اعتنق الإسلام في

[1] Cité in DINET E. & BEN BRAHIM S., *Tableaux de la Vie Arabe*, éd. Marsa, Paris, 2003, p.37.

عام 1913، فهو يسعى إلى إعطاء مقاربة عقائدية وفلسفية وأخلاقية للمجتمع الجزائري المسلم.

لقد أصبح لشخصية إيتيان دينيه، الذي أطلق عليه بعد اسلامه اسم نصر الدين دينيه، مكانة مميّزة عند بعض الجزائريين مقارنتًا بالرسامين المستشرقين الآخرين، فبحسب بن عمر مدين: بعد استقلال الجزائر تلقى الرسام المسلم تقدير واحترم بعض رجال السياسة والثقافة الجزائريين، الذين اعتبره كأحد رواد الرسم الجزائري مثله مثل محمد راسم، نذكر من بينهم: طالب الابراهيمي[1] ومفكر الإسلام مالك بن نبي[2].

يمثل الدين الإسلامي واللغة العربية العناصر المكونة للهوية الوطنية للجزائر المستقلة، وعليه، فإن اعتناق إتيان دينيه الإسلام مكنه من الانضمام إلى المجتمع الاسلامي وجعل من أعماله الفنية أحد المراجع المهمة للثقافة الجزائرية. ونقلاً عن مقال لمالك بن نبي فإنه يقول أن: عمل نصر الدين دينيه يعتبر تمثيلاً حقيقيًا للجزائر من حيث أنه يدافع عن الإسلام ويشرح قيمه[3].

ولكن كيف يمكننا أن نعتبر أن لوحات إيتيان دينيه تقدم تمثيلات حقيقية عن البلد المستعمَر بينما هو: « فنان استعماري يحلم ببقاء الجزائر فرنسية »[4]. ومنه، فأعماله إذًا تقدم لنا معالجة سطحية فلكلورية للحياة الجزائرية. إن اللوحة الإستشراقية الجزائرية التي تدعي أنها تترجم "حقيقة" الواقع الاجتماعي والثقافي الإفريقي تبقى عند العديد من الفنانين والمفكرين

[1]أحمد طالب الإبراهيمي (مواليد 1932) سياسي وثقافي جزائري، نجل عالم الدين الإسلامي والعالم الشهير بشير الإبراهيمي، شغل عدة مناصب وزارية في الجزائر من الستينيات حتى نهاية الثمانينيات. في عام 1970 تولى منصب وزير الإعلام والثقافة. في عام 1975 ، قدم عملاً فنيًا فاخرًا مكرسًا لدينيه "سيد الرسم الجزائري"، من إنتاج سيد أحمد بغلي ، ونشرته الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر العاصمة.

[2] MEDIENE B., *op.cit.* p. 271.
[3] *Idem.*
[4] *Ibid.* p 272.

الجزائريين صورة مزيفة وبعيدة عن الحقيقة، فهي ناتجة بحسب مراد يلس: « [...] عن النظرة العلمية الزائفة والمبهرة التي تلقيها النخبة الأوروبية على البرابرة والثقافات المهمشة»[1].

تريد الأيديولوجية الاستعمارية بناء فن جزائري تشخيصي وحي حيث استبعدت من عالم الفن أي تعبير لاتصويري وتجريدي (الفن اللاأيقونية المحلي)، فهي تؤمن بفكرة غوستاف كوربيه الذي يقول أن: « الموضوع المجرد، الغير المرئي والغير الموجود، لا ينتمي إلى مجال الرسم »[2]. لذلك نجد فنانوا المدرسة الاستشراقية يتوجهون إلى الرسم التشبيهي الذي تتغنى به معظم المدارس الأوروبية في القرن التاسع عشر.

كغيرها من المدارس التي سبقتها، فرضت المدرسة الانطباعية أو التأثيرية الغربية، التي نشأة في فرنسا، حضورها في الاستشراق الجزائري، وذلك من خلال تقليدها الواقعي للطبيعة. لقد: « مهدت الواقعية التي تزعمها كوربيه [...] الى نشأة إتجاه جديد ظهر تدريجيا في طريقة رسم المناظر الطبيعية الخارجية عرف باسم المذهب التأثيري " IMPRESSIONISM " [...] اشترك في انتاجه مجموعة من الشبان الذين ولدوا في الفترة (1830-1831) في جهات متفرقة في فرنسا [...] منهم سيزان وبيسارو ومونيه ورينوار وسيزلي »[3]. هاؤلاء الفنانين انتقلوا من المرسم إلى الخلاء للبحث عن تجارب فنية جديدة وخلق إبداعات مختلفة، فهم يستبعدون في أعمالهم الخيال ويرسمون فقط ما تلتقطه العين المجردة من تأثيرات الضوء والألوان في هواء الطلق.

---

[1] YELLES M. *op.cit*., p.53.

.

[2] Cité in : *Encyclopédie de l'Art*, éd. Club France Loisirs, Paris, 1987, p. 460.

[3] فنون الغرب في العصور الحديثة، ..، ص ص 76، 78.

➢ **بيار أوغست رينوار**

لقد تخصص بيار أوغست رينوار PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1840– 1919) عند زيارته للجزائر عام 1881م في تصوير الطبيعة بأسلوبه الانطباعي المتشبع باللألوان التي تعبر عن البهجة والحياة، وهذا ما تطلعنا عليه أعماله الخالدة: " حقل الموز"، " منحدر المرأة المتوحشة 1882"، " حديقة التجارب 1881" ، "جامع في الجزائر 1882" و" **حديقة التجارب 1882**" (الصورة 19).

منذ نشأتها استقطبت حديقة التجاربة الموجودة في منطقة الحامة بالعاصمة كم هائل من الزوار الشغوفين بالطبيعة المحلية، فقد كانت قبلة للفنانين الغربيين المتحضرين وبالأخص المقيمين بفيلا عبد اللطيف التي تقع بالقرب منها. فجمال وندرة الأشجار والنباتات التي تزين الحديقة جعلتها خالدة في لوحات المصورين، ولوحة " **حديقة التجارب** " أكبر دليل على ذلك.

الصورة (19): أوجست رينوار، حديقة التجارب، 1882، زيت على قماش، 41 X 33 سم، مجموعة خاصة.

جلبت حديقة التجارب إليها الرسام أوغست رونوار في مارس وأبريل 1881 وفي 1882، أين قام برسم هذه اللوحة التي تمثل منظر طبيعي ساحر لبعض النباتات والأشجار والتي تحتوي في داخلها على بناية من الطراز المعماري التقليدي القديم .

تذكرنا عناصر لوحة " **حديقة التجارب** " بتاريخ إنشاء هذه الحديقة التي تعد الأكبر في المغرب الغربي، وكما تكشف لنا نوايا الاحتلال في سلب ومصادرة ممتلكات الشعب الجزائري. فبحسب دليلة أورفليه: « فقد أنشأت هذه الحديقة عام 1831م، بقرار من الجنرال كلوزيل، هذا الأخير استحوذ على أجمل أحواش وقصور الجزائر. تعد واحدة من المزارع الأولى لفرنسا الاستعمارية استلزمت مصادرة 32 هكتار في منطقة الحامة التي تضم الكثير من الجنان وخوجات الخيل ولاسيما تلك الخاصة بعائلة "عبد الطيف[1]" في عام 1858، وكانت فرنسا راغبة في القيام بتجارب على هذه الأرض ذات الخصوبة النادرة »[2].

في إنجازه لهذا العمل إستعمل فنان الطبيعة وهواء الطلق أسلوباً حدسياً وتحليلاً بصرياً حراً، فهو يقول عن رسوماته (في فترة وجوده في شمال إفريقيا) ونقلا عن ستيفانو روفو: « أنا مثل الأطفال في المدرسة، ما زلت في البقع، وعمري أربعين عاماً » [3]. وهذا ما نلاحظه في لوحته هذه التي تنبعث منها بقع الألوان المشرقة والتي تبعث البهجة في نفوس المشاهدين. ولكن رغم جمال هذه الصورة إلا أنها تبقى تندرج في أيديولوجية الاستشراق الفرنسي الذي:

---

[1] عائلة عبد الطيف من أصول جزائرية قديمة جداً تعود الى 800 سنة، فقد كان أحد أجدادها وزيراً عند الداي. الفيلا المعروفة باسمها هي في الواقع حوش أصيل من أعالي هضبة الأقواس، وكان في السابق يحتل هكتارات عديدة. هذه الإقامة تحتفظ بمخططها الأصلي بدون تغيير تقريبا، جرى توسيعها في الفترة الفرنسية بورشات رسم الفنانين. ومنذ سنوات الـــ 2000 وبعد عملية ترميم حاولت إعادة الفيلا الى مجدها السابق. (محمد أورفليه دليلة، حي "الحامة" بين الأمس واليوم، مديرية الثقافة ولاية الجزائر، الجزائر، 2014، ص 24.)

[2] المرجع نفسه، ص ص 15، 16.

[3] ROFFO S., tr. CAROLE FREGONARA, *Les grands maitres, Pierre Auguste Renoir monographie illustrée,* éd. PLM Editions, Paris, 1994, p. 24.

« لا يعرف فقط اكتشاف الشرق ولكن هو أيضا إعادة قراءة للموروث المحلي. فكل مسافر أو سائح ينخرط في أسلوب إعادة التسجيل اللاشعورية، والتي وصلت في فترة القرن التاسع عشر الى" إبداع " " INVENTION " حقيقي للشرق، نتيجة المرونة الموجودة بين الرغبة والمشروط وبين الخيال والواقع »[1]. فالفنان إذاً يتأرجح بين ما يبصره بعينه وبين ما تمليه عليه مخيلته وميولاته وغرائزه لذلك يبتعد عن الصدق الواقعي للتعبير الفني.

إن الذاتية والميول الشخصي للفنان الاستشراقي، المستغرب والمنبهر بأجواء العالم الشرقي، هي التي تجعله يعطي واقعاً جديداً لم يراه ويلاحظه في الواقع. والرسام أوغست رينوار في إعادة بناء ذلك التراث الطبيعي لمدينة الحامة إعتمد على ما تلتقطه عينه من الألوان والأشكال واسقاطات الضوء، وكانت نيته في ذلك إشباع فضوله الجمالي والبحث عن التذوق الفني والاستمتاع، فهو يقول دائماً عند ممارسته فن الرسم: « إذا لم أكن أستمتع، صدقوني أنني لن أرسم »[2].

بناء على ما تقدم، فإنه رغم انتهاج المدرسة الاستشراقية النمط التعبيري التشخيصي (الكلاسيكي، الرومنسي، الواقعي الحديث والتأثيرية) من أجل تدوين التاريخ أو تمثيل الحياة الاجتماعية والطبيعة الجزائرية، إلا أن معظم الأعمال جاءت لتخدم أهداف المستعمِر من جهة والمساعي الشخصية للفنانين من جهة أخرى. وبالتالي فمن المستحيل أن تعبر لوحات المستشرقين بإخلاص عن الحقائق الواقعية التي تعيشها الجزائر المستعمَرة المسلوبة لكل ثرواتها والمحطمة حظارياً وثقافياً.

[1] BEN MAHMOUD. F et DANIEL. N., *Le Voyage en Orient 1850-1930 de L'âge d'or à L'avènement du Tourisme*, éd. Les éditions place des victoires, Paris, 2008, p.19.
[2] Cité in ROFFO S., *op.cit*, p. 31.

لم يستنكر الاستشراق الفني لشمال إفريقيا الإنتاج الفني للشعوب المستعمرة فحسب، فهو يرفض أيضاً الأشكال الفنية الجديدة التي ظهرت في باريس، أوائل القرن العشرين، مثل: التجريدية والتكعيبية والوحشية وغيرها. فمع ظهور مدرسة باريس تغيرت الرؤى والمفاهيم للأشكال المرسومة، كما تبدلت مضامين الموضوعات الفنية.

II. مدرسة باريس والثورة الجزائرية

لقد كانت للعاصمة باريس الفرنسية مكانتاً غير عادية في ميدان الفنون، إذ أنها احتلت خلال العقود الأولى من القرن العشرين مركزاً فنياً عالمياً بلا منازع، بحيث انطلقت فيها ثورات جمالية مهدّت السبيل لنشأة ما يسمى بـــ " مدرسة باريس ". فمنذ الثورة الفرنسية 1789 أصبحت باريس عاصمة للفن وللثقافة الطليعية، فقد ظهرت في بداياتها حركات فنية، كالواقعية والانطباعية، اكتسبتها سمعة مرموقة بالإضافة الى مدرسة الفنون الجميلة والصالونات الباريسية والمعارض الفنية التي عززت سمعة المدينة وروجت للنزعات الفنية الحديثة التي ظهرت فيما بعد، والتي تجسدت في: الأسلوب التكعيبي للإسباني بابلو بيكاسو والنزعة التوحشية للفرنسي هنري ماتيس والأسلوب السريالي للإسباني سلفادور دالي والنمط التجريدي للروسي فاسيلي كاندينسكي وأخرون مبدعون لأساليب جديدة وفريدة من نوعها.

فبعد وصول كم هائل من الفنانين (من مختلف قارات العالم: أوربا وأمريكا وروسيا وإفريقيا) الى باريس العاصمة، كل واحد منهم يحمل معه ذخيرة ثقافية حضارية خاصة به، انخرطوا في مغامرة ثقافية جديدة لم يشهدها التاريخ من قبل، حيث شهدت عاصمة الأنوار باريس في ظل الفن الحديث مرحلة اختمار وتحرر فني لا مثيل له. فقد ساهم هؤلاء الفنانين الأجانب مع المصورين الفرنسيين المحليين في تحديد مفردات تشكيلية جديدة ومختلفة مما أدى الى انبثاق "مدرسة باريس". وكما جاء عن نعمت اسماعيل علام: « تطلق هذه التسمية على مجموعة من الفنانين الذين اجتذبتهم الحركات العصرية التي ظهرت في باريس، فوفدوا عليها في الربع الأول من القرن العشرين. ولا يقتصر هذا التعبير على مدرسة واحدة من مدارس

التصوير [...] إنما يقصد به مجموعة من الفنانين الذين اهتموا بحركة البحث والتجارب التي أتت في أعقاب ما بعد التأثيرية في باريس»[1].

تضيف أوريان ديسو في هذا الصدد أن: « مصطلح "مدرسة باريس" يشير عامة إلى العديد من الأساليب والحركات والاتجاهات الفنية للفن الحديث، التي ظهرت في باريس خلال الفترة 1890–1940. كما يجمع بين الآلاف من الرسامين والنحاتين الذين توافدوا على المدينة، والذين ساهموا في تطوير الإنتاج الفني الإبداعي. ترتبط بمدرسة باريس حركات فنية حديثة مهمة وأساسية مثل: الفنون الزخرفية (LES NABIS)، الوحشية (LE FAUVISME)، التكعيبية (LE CUBISME)، التعبيرية (L'EXPRESSIONNISME) والسريالية (LE SURRÉALISME) »[2]. بالإضافة الى العديد من المدارس والمذاهب الفنية الأخرى.

لقد لعب فنانوا مدرسة باريس دورا محوريا عبر تجاربهم الطليعية في بلورة "الفن الحديث" الذي يحمل العديد من المفاهيم. فقد كتب فيه مؤرخ الفن غمبريتش أنه: « عندما يتكلم الناس عن "الفن الحديث"، يخطر لهم عادة نوع من الفن قطع صلته تماما بتقاليد الماضي، وحاول أن يصنع أشياء لم يحلم بها فنان من قبل. إن بعض الناس يحبذون فكرة التقدم، ويعتقدون أن الفن يجب أن يجاري الأزمنة، ويفضل آخرون شعار "الأيام القديمة الطيبة"، ويرون أن الفن الحديث كله باطل. لكننا رأينا أن الأمر كان أكثر تعقيداً في ذلك في الحقيقة، أن الفن الحديث[...] قد نشأ كاستجابة لمشكلات محددة [...]. ففي ذلك الوقت بالذات، كما نعلم، امتلك الفنانون الوعي الذاتي المتعلق بالأسلوب، وأخذوا يجربون ويشكلون حركات جديدة، مذاهب

[1] فنون الغرب في العصور الحديثة، ..، ص193.

[2] DESSAUX O.,"École de Paris ", 17 July 2019. in : https://mr-expert.com/ecole-de-paris/ . Consulté le 8-11- 2022.

جديدة أشبه بالشعارات[...]. ترتب على فنانين القرن العشرين هؤلاء أن يكونوا مبتكرين »[1]. بصفة عامة فمصطلح وبالنسبة للثقافة الغربية فالفن الحديث يشير إلى ذلك الانتاج الفني الضخم الذي انفصل عن التقاليد الفنية السابقة لصالح الابداع والابتكار.

أصبحت باريس في العصر الحديث محطة ثقافية جوهرية بحجم تراثها وتنوعها الفني الذي ابتكره هؤلاء الفنانين المقترنين بها ومن أشهرهم: مان ري MAN RAY (1890-1976)، هنري ماتيس HENRI MATISSE (1869-1954)، جورج روولت GEORGES ROUAULT (1871-1958)، أندري دوران ANDRE DERAIN (1880-1954)، فرنوند ليجي FERNAND LEGER (1881-1955)، بابلو بيكاسو PABLO PICASSO (1881-1973)، مارك شغال MARC CHAGALL (1887-1985)، سلفادور دالي SALVADOR DALI (1904-1989)، فاسيلي كاندينسكي VASSILY KANDINSKY (1866-1944)، وغيرهم من الفنانين العالميين.

استقطبت العاصمة باريس الفنانين من أرجاء العالم وحتى فنانوا شمال إفريقيا، ففي الأربعينيات من القرن الماضي أصبح جيل جديد من الرسامين الفرنسيين الذين ولدوا في الجزائر، مثل جان ميشال أطلان JEAN-MICHEL ATLAN (1913-1960)، جان دي ميسونسول JEAN DE MAISONSEUL (1912-1999)، سوفور جالييرو SAUVEUR GALLIERO(1914-1963)، لويس نالار LUIS NALLARD (1918-2016) وماريا مونتون MANTON MARIA (1910-2003)، مهتمين بالرسم الذي يتم عرضه في أوروبا، وخاصة عند مفترق طرق الفنون التي هي باريس، مع رغبة قوية في الانفصال عن الرسم الكلاسيكي للمستشرقين. فقد اعتبرتهم نجاة خدة على أنهم: « مواطنون ذو نوايا حسنة،

[1] قصة الفن، ..، ص ص 675 و683.

حيث كانوا يدركون علامات التغيير التي كانت ستؤدي إلى إنهاء الاستعمار [...] فشاركوا بنشاط في العملية، وظلوا جميعًا مرتبطين بشّدة بالأرض التي ولدوا فيها. كما أنهم كوّنوا صداقات جزائرية عميقة خاصة في وسط الرسامين »[1].

هؤلاء الرسامون الفرنسيون فتحوا الطريق أمام الرسامين الجزائريين الوطنيين المعاصرين أمثال: عبدالله بن عنتر (1931–2017)، شكري مصلي (1931–2017)، محمد أكسوح (1934)، محمد خدة (1930–1991)، عبد القادر غرماز (1919–1996) وغيرهم، الذين حرروا أنفسهم من التقليد الواقعي للمستشرقين وانخراطوا في التصوير الحديث. ففي فترة الخمسينيات انفتح هؤلاء الفنانون على العالم الفني الجديد لمدرسة باريس حيث واجهوا ثقافتهم وأفكارهم ورؤاهم بأبحاث جمالية حديثة ومعاصرة. مما جعلهم يشكلون حداثة فنية جديدة مغايرة تماماً للمفهوم الغربي وبالأخص للفكر الإمبريالي الإستعماري الذي يفصل بين "الحديث" و"التقليدي". فهم يناشدون وبحسب جان بودريار: الحداثة التي تشارك التقاليد في لعبة ثقافية خفية، حيث يشترك الإثنان في عملية اندماج وتكييف [2]. فبذالك، أنتجوا فناً جزائراً حديثاً يجمع بشكل إبداعي الماضي الثقافي المحلي بالتقاليد الجمالية الغربية. وهذا ما سنتطرق إليه في الفصول القادمة من البحث.

لقد ظهرت في فترة الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين، وتحديدا بعد اندلاع ثورة التحرير المجيدة أول نوفمبر 1954[3]، مجموعة من الفنانين الغربيين من مدرسة باريس

---

[1] KHADDA N., *op.cit,* p.14.

[2] BAUDRILLARD J.," Modernité" : http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernité, Consulté le 09-18-2023.

.

[3]" تميزت ليلة الفاتح من نوفمبر 1954 بتنظيم محكم يدل دلالة واضحة على مخطط مدروس يتسم بالجدية والعزم: فعند منتصف الليل بالضبط، وفي مناطق مختلفة من أنحاء الوطن، نفذت عمليات عسكرية ووزعت المنشورات باللغتين العربية والفرنسية، ايذاناً ببدء الكفاح المسلح الذي طالما انتظرته جماهير العمال والفلاحين للخلاص من أغرب وأبشع استعمار عرفه العالم الحديث". (الزبيري محمد العربي، الثورة الجزائرية في عامها الأول، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1984، ص 89.)

والمتأثرين بالفكر الشيوعي[1] آنذاك؛ ومنهم المنخرطين في الحزب الشيوعي الفرنسي[2]. وقد قاموا بتصوير الواقع الجزائري بأساليب فنية متنوعة، منددين بسياسة القهر والتعذيب التي مارستها القوات الفرنسية ضد الشعب الجزائري الذي يبحث عن حقه في الحرية. جاءت أعمالهم كشواهد تاريخية عن سنوات الجمر التي عاشها أجدادنا وآباءنا في تلك الفترة، ومن أبرزهم: الفنان الواقعي الثائر بوريس تاسليتسكي.

- **بوريس تاسليتزكي**

بوريس تاسليتزكي BORIS TASLITSKY (1911–2005) فنان واقعي فرنسي من أصول روسية ذات سمعة عالمية، عرف بمواقفه السياسية والثورية الشيوعية. وبحسب ما يقول إبن الفنان إيلفين تاسليتسكي EVELYNE TASLITSKY أنه: « كان رجل قناعة وعمل، شارك بشجاعة في الأحداث المأساوية التي ميزت حياته. ومع ذلك، فهو قبل كل شيء فنان »[3]. فهو فنان ثائر متأثر بواقعية غوستاف كوربيه، وبحسب الدكتورة بوزار حبيبة فقد: « إلتحق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة في باريس وعمره سبعة عشر سنة وفي

---

[1] االشيوعية : " هي نظام يقوم على إلغاء الملكية الفردية، وعلى حق الناس في الاشتراك في المال وسائر الثروات والمكتسبات. ظهرت الشيوعية الماركسية الحديثة في القرن التاسع عشر الميلادي، فقد خرج كارل ماركس (1818–1883م) بأرائه التي تعد حجر الزاوية في المبادئ الشيوعية ، وبسطها في كتابه (رأس المال). وقد شاركه في صياغة نظرياته الألماني فريديريك انجلز. ثم جاء من بعد ماركس لينين، فعلى يده قامت الشيوعية عملاً واقعاً ماثلاً للعيان. ففي عهد لينين زادت الشيوعية وامتدت واشتهرت بحيث أضاف الى آراء ماركس تعاليم جديدة وجمع حوله الشباب الروس العمال الفقراء مكوناً منهم الحزب الشيوعي الروسي ". (بن ابراهيم الحمد محمد، الشيوعية، دار خزيمة، الرياض، 2002 . صص 10 و 16.)

[2] الحزب الشيوعي الفرنسي: يعتبر من أهم الأحزاب الفرنسية من حيث الانتشار والتمثيل وعدد المناضلين، أمينه العام الأول موريس توريز THOREZ MAURICE، وهو حزب أيديولوجي يقوم على المبدأ الشيوعي أو الإيديولوجية الطبقية. ويصنف الحزب ضمن مجموعة أحزاب اليسار. (منغور أحمد: "موقف الرأي العام الفرنسي من الثورة الجزائرية 1954- 1962"، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في تاريخ الحركة الوطنية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم التاريخ والآثار، جامعة منتوري قسنطينة، 2006 –2005، ص 33.)

[3] CORNUET J.F & ROLLIN-ROYER I., Ce site dédié à Boris Taslitzk, le 30/08/22 http://www.boris-taslitzky.fr/accueil.htm. Consulté le 05 -03 -2023.

أواخر 1933 إنضم إلى جمعية الكتاب والفنانين الثوريين وفي 1935 انخرط في صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي، رسم لنفسه خطًا عمليًا باعتباره فنانًا تشكيليًا واقعيًا بمضمون إجتماعي »[1].

كان تاسليتزكي من الفنانين الواقعيين، الغير إستشراقيين، الذين وضعوا الجزائر في القلب وعبروا بصدق عن الواقع التاريخي الذي عاشه الشعب الجزائري خاصة بعد أن زار الجزائر في بداية الخمسينات. لقد تميزت حياة الرسام بالألام والحرب والعذاب فــ: « بعد فشل ثورة 1905 فر والديه من روسيا إلى باريس، وخلال الحرب العالمية الأولى، في عام 1915، قُتل والده وهو يقاتل في الجيش الفرنسي، وفي عام 1942، تم اعتقال والدته لأنها يهودية ثم قتلها النازيون [...] منذ البداية، كان التزام بوريس تاسليتزكي بالمقاومة مثاليًا [...] فقد كان نشاطه من أجل العدالة والحرية مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بحياته »[2].

تضيف أنيسة بوعياد في هذا الصدد أنه: قبل بداية التمرد في الجزائر، أعد تاسليتزكي مع الفنانة ميراي مياليه MIREILLE MIAILHE، وهي رسامة شابة وشيوعية مثله، سلسلة من الصور على شكل روبورتاج. أُنجز هذا العمل بطلب من الحزب الشيوعي الفرنسيPCF، وذلك من أجل الإدلاء بشهادتهما عن بشاعة الاستعمار أمام الجمهور الأوروبي من خلال معرض "الجزائر 1952". لكن عند عودتهما إلى فرنسا، لم يتمكن الحزب من استخدام قوة التنديد بهذه الرسومات، ولم يكن للمعرض لا الدعاية الكافية ولا الجمهور المستحق. ومع ذلك، فإن هذه الرسومات تعتبر أكثر من رسم روبورتاج. فخلال معرض "فرنسا في حرب الجزائر"، الذي نُظِم في عام 1992 من طرف متحف المعطوبين LES INVALIDES في

[1] بوزار حبيبة ،" مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري (دراسة ثقافية فنية) "، أطروحة دكتوراه في الفنون، تخصص فنون شعبية، قسم التاريخ وعلم الآثار، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2014-2013، ص 29.

[2] CORNUET J.F & ROLLIN-ROYER I., *op.cit.*, s.p.

باريس، أقر أمين المتحف الوطني للفن الحديث – مركز جورج بامبيدو–، كريستيان ديروت، بقيمة وأهمية هذه الرسومات التي اكتسبتها مؤسسته[1].

رغم التعتيم عن أعمال تاسليتزكي في الماضي إلا أن القصص الدرامية والآلام والجروح التي خلفتها وحشية الإستعمار لا تزال راسخة وثابتة ومحفوظة في لوحاته كما تخزنها الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري. ونقلا عن أنيسة بوعياد، يقول بوريس تاسليتزكي: « أنا رسام التاريخ »[2]، حيث تستحضر معظم أعماله الدرامية قطع من الذاكرة الحية، فالتاريخ يسكن لوحاته والقصص التي يرسمها ينسجها القانون الذي يفرضه القوي على الضعيف ونضال المستضعفين للخروج من الاضطهاد والقمع.

الصورة (20): بوريس تاسليتزكي، " ناج من مجزرة سطيف"، 1952، رسم بالأبيض والأسود، 65 x 50 سم، المتحف الوطني للفن الحديث، باريس.

[1] BOUAYED A., *L'art et L'Algérie insurgée les traces de l'épreuve*, éd. ENAG, Alger, 2005, p.27.
[2] Cité in BOUAYED A. *Idem*.

من أهم لوحات تاسليتسكي التي تؤرخ مأساة الشعب الجزائري دون أن يغفل عن تفاصيلها: "عمال الموانئ الجزائريون" 1952 وهم في إضراب، " شاب راعي " 1952 يمثل الفقر والاضطهاد، " زلزال أورليانس فيل (شلف اليوم) 1955 أين المدينة دمرت بأكملها، وكما نجد " **ناج من مجزرة سطيف** " 1952 التي تمثلها الصورة (20).

تمثل لوحة " **ناج من مجزرة سطيف** " رسم واقعي بالأبيض والأسود لمواطن جزائري، رجله مبتوره، ونظراته تائهة ترحل بنا الى ما تخزنه الذاكرة من سلسلة الصور الصادمة والموحشة للمجزرة. الخلفية خالية من الديكور الاستشراقي ومن الألوان المبهرجة، كأن الفنان يقدم لنا أسلوباً واقعياً مضاداً للنزعة الفنية الاستعمارية وطريقتاً في الكفاح ضد الصورة الفولكلورية التي يقدمها الرسم الواقعي الفرنسي آنذاك. فهمه هو تشكيل حقيقة واقعية تاريخية تتمثل لنا كعينة لما خلفته مجزرة سطيف، في أحداث مظاهرات 8 ماي 1945.

يخبرنا محمد العربي الزبيري أنه: « في نهاية الأسبوع الأول من شهر ماي سنة 1945 استسلمت ألمانيا أمام ضغط الحلفاء والاتحاد السوفياتي وتقرر أن يكون اليوم الثامن من الشهر المذكور موعداً للاحتفال بالنصر المبين، فقد قررت قيادة حزب الشعب الجزائري[1] السرية المشاركة الفعلية في تلك الاحتفالات. كل المسؤولين والمناضلين يؤكدون أن حزب الشعب الجزائري قد أعد منشوراً في الموضوع ووزعه يوم 1945/5/6 في الجزائر العاصمة وفي أهم مدن البلاد وقراها. ولقد تضمن المنشور المذكور دعوة جميع المناضلين الى رفع الأعلام الوطنية وكذلك عددا من اللافتات التي تعبر عن المطالبة بتحرير الشعب

[1] حزب الشعب الجزائري PPA قام بتأسيسه مصالي الحاج في 11 مارس 1937، ويرتكز على مبدأ استقلال الجزائر.

الجزائري وإطلاق سراح مصالي الحاج[1] وسائر المعتقلين السياسيين، وعن التنديد بالاستعمار والامبريالية بجميع أشكالها »[2] .

لقد كانت الغاية من هذه المظاهرات، التي رُفع فيها العلم الجزائري وأُستنكر فيها المستعمِر وطُلب فيها الاستقلال، لفت إنتباه الحلفاء عامتًا وحكومة ديغول خاصةً لمواجهة واقع جديد ألا وهو أن الجزائر مستعدة لتحمل مسؤولياتها وتسيير شؤونها بنفسها، وما هذه المظاهرات إلا عبارة عن ممهدات للثورة من أجل استعادة السيادة الوطنية وانفصال الجزائر عن فرنسا. لكن سرعان ما أدرك المستعمر خطورة المظاهرات وأن ما هي إلا بداية لثورة لا رجعة فيها، فاستعملت سياسة ديغول الهمجية كل وسائل القمع والعمليات الانتقامية ضد السكان العزل في كامل القطر الجزائري، وبالتالي تحولت هذه المظاهرات الى مجازر بشعة وعمليات قتل جماعي واسعة النطاق في المدن الجزائرية ومن أهمها سطيف وقالمة، أسفرت على قتل آلاف الشهداء وتدمير قراهم وممتلكاتهم. ولهذا يسمي المؤرخ العربي الزبيري هذه المظاهرات بالثورة وهو يقول: « فالمؤرخون الفرنسيون والمتأثرون بهم من الجزائريين يتجنبون الحديث عن الثورة ويركزون على مصطلح الأحداث أو المظاهرات، بعد ذلك يتعمدون الضبابية حتى يضل المصدر مجهولاً [...] وزيادة في التعتيم، يؤكد أولئك المؤرخون أن "حوادث مايو" كانت عفوية ولا يوجد أي تنظيم »[3].

في هذه الفترة الزمنية من الأربعينات ظهرت الحركة الوطنية الجزائرية من أجل إدانة سياسة الاستعمار الظالمة والمطالبة بتحرير المعتقلين السياسيين الجزائريين وبالحقوق الاجتماعية

---

[1] مصالي الحاج (1898–1974) من مواليد مدينة تلمسان وهو مؤسس الحزب الوطني السياسي نجم شمال إفريقيا الذي تحول فيما بعد إلى حزب الشعب الجزائري.

[2] الزبيري محمد العربي، دراسة/ تاريخ الجزائر المعاصر،ج1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 ، ص ص72، 73.

[3] المرجع نفسه، ص 63.

والسياسية آنذاك، والتي أدت فيما بعد إلى اندلاع الثورة المسلحة أول نوفمبر 1954. ولكن لقمع كل المحاولات لتحرير الشعب من الاستعباد والظلم جاءت ردود أفعال المستعمر أكثر شراستا وبشاعتاً وعنفاً من سابقيها.

في تلك الفترة الزمنية من تاريخ الجزائر حاول العديد من الفنانين الغربيين، على غرار تاسليتزكي، بالتعبير من خلال رسوماتهم عن بشاعة تلك الأحداث المريرة التي عاشها الشعب الجزائري، ونذكر البعض منهم: التكعيبي بابلو بيكاسو (1881-1973)، السريالي روبيرتو ماطا (1911-2002) والتجريدي جون دو ميزنونسول (1912-1999).

- **بابلو بيكاسو**

الرسام والنحاة بابلو بيكاسو PABLO PICASSO (1881-1973) من مواليد جنوب إسبانية، عاش في بيئة فنية حيث تعلم الرسم على يد والده أستاذ التصوير خوسيه روي ثم التحق بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة بالعاصمة مدريد، لقد كانت حياته الفنية في بداية القرن العشرين مقسمة بين العاصمة الفرنسية باريس والمدينة الإسبانية برشلونة. ففي عاصمة الفنون باريس التقى مع العديد من الفنانين البارزين آنذاك كما تبنى المدرسة التكعيبية مع صديقه المصور جورج براك GEORGES BRAQUE (1882-1963).

يعود الفضل في تأسيس ونمو وازدهار أسلوب المدرسة التكعيبية الى التجارب التي اشترك فيها بابلو بيكاسو وجورج براك منذ أواخر القرن التاسع عشر، فهي تعد بحسب نعمت إسماعيل علام: " أضخم انتفاضة ثورية عرفها العصر الحديث. والواقع أن التكعيبية كانت تتجه الى التحرر من الشكل. فقد رفض الفنانون في فرنسا مبدأ محاكاة الأشكال الطبيعية، وبدأوا يختزلون هذه الأشكال الى أجزاء هندسية وخطوط مستقيمة، ثم أعادوا صياغتها من

جديد في صور بعيدة عن عناصرها الأصلية. فتمكنوا من رؤية مكعبات ومخروطات واسطوانات في الأشكال الطبيعية[1].

تطور أسلوب بابلو بيكاسو التعبيري حتى أن أصبحت الأشكال الطبيعية عنده تختزل إلى أشكال هندسية شبه واقعية. بقى هذا النمط يلهم الكثير من الفنانين الغربيين وحتى الجزائريين في أعمالهم الإبداعية وعلى سبيل المثال إسماعيل صمصوم (1934-1988).

يعتبر، الفنان التشكيلي الإسباني بابلو بيكاسو من أبرز الفنانين الذين قاموا بمساندة الشعب الجزائري في محنته، وكعضو في الحزب الشيوعي الفرنسي فقد جاءت أعماله مناهضة للحرب وللفاشية. ومن أجل القضية الجزائري قام برسم لوحة " نساء الجزائر " في فيفري 1955، وهي عبارة عن إعادة رسم لوحة " نساء الجزائر في شقتهن " ليوجين ديلاكروا ولكن بأسلوب تكعيبي. ففي هذه اللوحة صوّر بيكاسو فتيات الجزائر تصويراً مسطحاً، حيث نجد أن الأشكال التي ترسم أجسام النسوة وملابسهن والديكور التقليدي كلها قد تحطمت وظهر في خطوطها تحريفات وزوايا هندسية.

في هذه اللوحة وبحسب عبد الصدوق إبراهيم: « كأن بيكاسو يقول أن هؤلاء النسوة سيتحررون من الصورة التي وضعهن فيها ديلاكروا. إذ رسم هذه اللوحة 15 مرة دعما منه للحركات التحررية في العالم ومنها الجزائر» [2]. وتضيف في هذا الشأن مؤرخة الفن أنيسة بوعياد بأن: الفنان بيكاسو يرفض التمثيل الحالي ويغير معناه إذ أنه قام في هذه اللوحة باقتحام المساحة المحصورة فيها نساء دولاكروا وجعلها مفتوحة، وذلك عن طريق تفكيك تلك

[1] فنون الغرب في العصور الحديثة، ..، ص ص138، 139

[2] عبد الصدوق إبراهيم، "الفكر الثوري في الفن التشكيلي الجزائري"، مجلة جماليات، العدد الأول، 01 ديسمبر، مستغانم، 2017، ص ص 55، 67، ص29.

الأجساد مما يجعل المشاهد يقول أن النساء مصورة في مكان آخر أين الهروب ممكن، لكون المساحة مفتوحة [1].

في بدايات حرب التحرير الجزائرية قام بابلو بيكاسو بفتح المساحة التصويرية الغربية وهو لايزال ينشر في رسوماته معركة التحرير الجزائرية من خلال رسمه لبورتريه المناضلة جميلة بوباشا[2] في ديسمبر 1961(الصورة 21).

الصورة (21): بابلو بيكاسو، جميلة، 1961، رسم فحم على ورق، 42×26 سم ، باريس، مجموعة خاصة.

[1] BOUAYED A. *op.cit*, p.26.

[2] جميلة بوباشا من مواليد 9 فيفري 1938 في بولوغين بالقرب من باب الواد بالجزائر العاصمة، ترعرعت في عائلة ثورية وملتزمة بقضية تحرير الجزائر. بعد انظمامها الى صفوف "FLN" جبهة التحرير الوطني تم القبض عليها مع عائلتها بتهمة وضع قنبلة بالقرب من جامعة الجزائر في 27 سبتمبر . ألقي بها في سجن بربروس أين تعرضت للاعتداء الجنسي وأشد أنواع التعذيب لأكثر من شهر. في مارس 1960 استطاع أخوها الاتصال بالمحامية جيزال حليمي المعروفة بمساندتها للقضية الجزائرية، فقبلت بدون تردد. بعد أن التقت بها الشابة المناضلة في السجن كشفت لها التعذيب الذي عاشته، وبالتلي حوّلت المحامية مسار المحاكمة من محاكمة المناضلة الى محاكمة جلادين الجيش الفرنسي والاستعمار. مقتبس من (MESSAOUDI S., " Djamila Boupacha une sœur de lutte ", in *CLARA MAGAZINE*, n° 181, septembre –octobre, Paris, 2020, pp. 03-04, p. 03.)

أنجز بيكاسو بورتريه للمجاهدة جميلة بوباشا غاية تمجيد المرأة الجزائرية التي شاركت بقوة في الثورة التحريرية، والتي ضحت بحياتها وأغلى ما عندها وصمدّت أمام أبشع مدارسة التعذيب التي عرفها تاريخ البشرية. يتخذ رسم شخصية جميلة بوباشا بعداً فنياً وتاريخياً إذ أنه لا يعبر فقط عن وحشية الاستعمار تجاه المُعتقلَة بل هي تلخص لنا أيضاً أسماء لمناضلات وبطلات سجلّت بأحرف من ذهب في سجل التاريخ من بينهن: فضيلة سعدان وجميلة بوحيرد وجميلة بوعزة ووهيبة قبايلي ومريم بوعتورة، وأخريات كافحن وصمدن أمام ظلم وقهر المحتل من أجل وطن حر ومستقل.

كتبت أنيسة بوعياد في هذا الخصوص: بأن بيكاسو رسم صور لنساء الجزائر العاصمة، لكنها واحدة منها فقط تمثلهن جميعاً، نُشرت على الصفحة الأولى من الرسائل الفرنسية في 8 فبراير 1962 (غاليمار)، استجابتاً لنداء سيمون دي بوفوار وجيزيل حليمي، هي صورة لجميلة بوباشا التي حكمت عليها الدولة الفرنسية بالإعدام بتهمة الإرهاب. على الرغم من العقبات التي وضعتها العدالة الفرنسية لإعاقة الدفاع عن هذه الفتاة الصغيرة، فإن العمل المضاد للتحقيق الذي قامت به محاميتها جيزيل حليمي كان صارماً، يكشف أن إتهام جميلة لا يستند إلا على أقوال انتزعت تحت التعذيب: الشتم والضرب والكهرباء والتعذيب بالمغطس والاعتداء الجنسي لساعات طويلة، كما أُجبرت خلالها أيضاً على حضور جلسات تعذيب والدها [1].

نستدل في هذه المسألة على شهادة حية للمناضلة جميلة التي ألقتها في حوار خاص لها لجريدة المساء وهي تقول: « بدأت عملي الثوري بحي القصبة مع المجاهد مصطفى زناقي وشريفي وأخي جمال الدين وكان مسؤولا كبيرا في القصبة، كنت أنقل الوثائق والسلاح [...]

[1] BOUAYED A. *op.cit.*, p.27.

عملت أيضا في ميدان القنابل حيث وضعت قنابل في الأماكن الخاصة بالمعمرين [...] تم إلقاء القبض علي سنة 1959 بالعاصمة ومكثت بعدة سجون الى غاية خروجي سنة 1962 أي بعد الاستقلال. عانيت كثيرا من المحاكمات التي أقيمت لي حيث اتسمت بالتماطل والظلم والتأجيل أتذكر أن محاميتي الفرنسية جيزيل حليمي كانت مهددة نتيجة الدفاع عني وكان كلما قرب موعد الجلسات ترحل الى باريس بالقوة كي لا تدافع عني، أما المحامي "اري" فقد اغتيل كي لا يتبنى قضيتي الى أن شكلت لجنة مساندة لي ضمنت لي وقوف الرأي العام معي فتم ترحيلي لمحاكمتي بفرنسا »[1].

إن الصورة التي رسمها بابلو بيكاسو أحدثت صدى كبير لدى الرأي العام الغربي والمحلي الذين يسعون لمحاولة انقاذ المحكوم عليها جميلة من الاعدام بالمقصلة، فهم ينددون بشدة همجية ووحشية أساليب التعذيب الغير إنسانية التي شنّها المستعمِر على المناضلات والمناضلين الجزائريين، وحتى على الغير الجزائريين أمثال الأستاذ الجامعي "موريس أودان" ومحرر جريدة الجزائر الجمهورية "هنري علاق" والمعلمة " جاكلين غاروج".

لقد كانت بدايات الدفاع علناً عن جميلة بوباشا في جوان 1960، من خلال المؤتمر الصحفي الذي أقامته الفيلسوفة والناشطة السياسية النسوية سيمون ديبوفوار بطلب من المحامية جيزيل حلمي، عالجت فيه حقائق عن القضية. ثم أسست بعد ذلك حركة باسم " الحرية لأجل جميلة بوباشا ". وفي جانفي 1962 قامت بنشر كتاب، بمشاركة جيزيل حلمي، بعنوان " جميلة بوباشا "، فهو يسرد معانات المناضلة كما يحمل رسومات الفنانين ماطا و بيكاسو ولا بوجاد.

[1] المجاهدة جميلة بوباشا في حوار خاص لـــ "المساء": " جميلة بوباشا، أشعلت معركة الجزائر بعد انتهائها"، مريم. ن ، نشر في المساء يوم 26 – 07 – 2009، https://www.djazairess.com/elmassa/23598 ، مراجعة يوم: 04– 03 –2023.

الغرض من هذا العمل هو تجنيد الرأي العام الى جانب قضية المناضلة الجزائرية وفضح أساليب المحتل في تعذيب المعتقلين الأبطال المنعوتون بالإرهابيين. تقول سيمون دوبوفوار في مقدمة الكتاب: « جزائرية في الثالث والعشرين من عمرها، مناضلة في صفوف الأفلان؛ اعتقلت، عذبت، واغتصبت [...]، من طرف الجنود الفرنسيين، إنه مبتذل. منذ 1954، ونحن جميعنا متواطئون مع إبادة جماعية، تحت اسم القمع ثم السلام، تسببت في أكثر من مليون من الضحايا من الرجال والنساء وكبار السن... »[1].

لقد ساهمت كتابات المثقفين الغربيين كقوى ضاغطة توجهت الى الرأي العام للحد من مسألة التعذيب الوحشي واسقاط كل أنواع القمع والاضطهاد المسلط على الشعوب المحتلة. ففي مساندته لقضية جميلة بوباشا نشر الصحفي والكاتب الفرنسي هنري علاق كتابه " المسألة " الذي يروي فيه التعذيب الممارس ضد الجزائريين أثناء الثورة التحريرية، والذي أدى به الى الاعتقال والزج به في السجون الفرنسية. استلهم هذا الكتاب فنانين ومفكرين كثيرين ومن بينهم الفنان الشيلي روبيرتو سيباستيان انطونيو ماطا اسكورن (ROBERTO SEBASTIÁN ANTONIO MATTA ESCHAURREN) الملقب بـــ روبيرتو ماطا الذي خصص لقضية جميلة بوباشة عملاً فنياً مؤثراً وبأسلوب سريالي خاص به، وكما يقول مختار العطار: « القضية الوحيدة التي أفلح الفنانون في تضمينها إبداعهم هي حقوق المرأة»[2].

[1] DE BEAUVOIR S. & HALIMI G., *DJAMILA BOUPACHA*, éd. GALLIMARD, Paris,1962, p.18.

[2] مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 41.

➢ **روبيرتو ماطا**

بعد أن استقر روبيرتو ماطا ROBERTO MATTA (1911-2002)، الرسام والمهندس المعماري الشيلي، في العاصمة باريس عام 1933 تغيرّت نضرته للفنون فأخذ يطور ذاته ويتجول في الدول الأوروبية بحثا عن تقنيات وأفكار فنية جديدة، تعرف على العديد من الفنانين العالميين أمثال هنري موور HENRY MOORE و ريني ماغريت RENE MAGRITTE حتى أن التقى بأبو السريالية سلفادور دالي SALVADOR DALI الذي عرّفه بمؤسس الحركة السريالية أندريه بريتون ANDRE BRETON، هذا الأخير قام بضمه الى الحركة بعد أن أُعجب بلوحاته التي صنفها بالسريالية.

لقد ولدت الحركة السريالية عام 1924، على يد الشاعر الفرنسي أندريه بريتون ANDRE BRETON الذي كان مهتما بنظريات التحليل النفساني للعالم سيجموند فرويد FREUD SIGMUND وكان هدفها إعادة الخيال الى مكانه القديم، فقد جمعت بين مظاهر الدادية المناهضة للمنطق، وبين استلهام عالم الأحلام الغير مقيد برقابة العقل الواعي. والفن السريالي يهدف الى الغوص في أعماق اللاشعور للبحث عن مصدر إلهام للفنان بعيداً عن الرقابة التي يفرضها العقل[1].

تأثر السريالي روبيرتو ماطا بالنزعة الثورية التي ظهرت في الخمسينيات مما جعله يكوّن علاقة إنسانية ومتعاطفة مع القضية الجزائري، فهو يقول في هذا الصدد: « جنسيتي فرنسا وكوبا والجزائر وعنوان إقامتي سائر الكرة الأرضية »[2]. ومن أجل مواقفه النبيلة تجاه الثورة الجزائري قام ماطا ببلورة لغة تصويرية جديدة، دون اللجوء الى الأسلوب الواقعي، فأنجز

[1] فنون الغرب في العصور الحديثة، ..، ص184.

[2] نقلا عن،" مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري (دراسة ثقافية فنية) "، ..، ص 36.

العديد من الأعمال بأسلوب سريالي يدين من خلالها بربرية التعذيب من بينها: اللوحتان " المسألة " و" تعذيب الجميلة " اللتان أنجزهما بعد قراءته لكتاب " المسألة " لهنري علاق في 1958، يصف فيهما مسألة التعذيب الممارسة على المعتقلين وبالأخص معاناة المناضلة جميلة بوباشا بتفاصيلها. ولوحة " القاضي" التي يندد فيها الفنان ازدواجية الحكومة الفرنسية التي تدعي القانون والعدالة وتخترقه بعمليات التعذيب المستمرة التي تخفيها باسم القانون.

بعد الاستقلال وبحسب المؤرخة أنيسة بوعياد: « في عام 1962، حصل ماطا على جائزة مارزوتو في إيطاليا عن فيلم " تعذيب جميلة " " Le Suplice de Djamila "، وقدم على الفور وعلى الملأ أموال الجائزة لممثلي الحكومة الجزائرية المؤقتة، وفي عام 1964 أهدى لمتحف الفن الحديث بالجزائر عملاً آخر بعنوان " نعم كوبا ، نعم الجزائر »[1]، وتحديداً في الذكرى الثانية من عيد الاستقلال.

عند رسم لوحة " **المسألة** " (الصورة 22) ولوحة " **تعذيب جميلة** " (الصورة 23) كان ماطا قد انغمس في واقع الثورة الجزائرية كفنان باحث عن الآخر. في كلتا اللوحتان، وبحسب أنيسة بوعياد: حاول ماطا إبراز مقاومة الاستبداد من قبل إظهار الشدة المروعة للقوى التي تهاجم الكائن الحي لكسر سلامته الجسدية والمعنوية. بياض البرق وخطوط مكسورة تشع عبر كون رمادي، كون المعذبين، امتدت جميعها نحو أجهزتهم المعدنية المرعبة، فكل شيء رمادي وحاد. في كل من العملين يأتي ضوء واحد فقط من مركز اللوحة، ليس كعنصر خارجي ولكن كعنصر أساسي في هذا الشكل المستطيل، ألا وهو الجسم المعذب "جميلة" [2].

[1] BOUAYED A. *op.cit*, p.81.
[2] *Ibid.* p.80.

الصورة (22): روبيرتو ماطا، " المسألة "، 1958، زيت على قماش، 202 x 295 سم، المتحف الوطني للفن الحديث مركز جورج بومبيدو، باريس.

الصورة (23): روبيرتو ماطا، " تعذيب جميلة "، 1961، زيت على قماش، 400 x 300 سم، مجموعة خاصة.

بالنسبة للوحة " **تعذيب جميلة** " (الصورة 23) نلاحظ أن الضوء الوحيد المنبعث من اللوحة هو جميلة، معبراً عن المقاومة والأمل في الحياة. تتضح هنا عبقرية الفنان عندما يعالج

موضوع تاريخي وواقع موضوعي من خلال حرية ذاتية عظيمة وإبداع لامثيل له، فهو يدمج بين الصورة الداخلية والفعل وبين الذاتية والهدف، فلوحته تجمع بين جميلة الواقعية وجميلة الابداع. فهو يقول عن هذه الرسمة (نقلا عن أنيسة بوعياد): « هذه هي الإنسانية الرائعة لجميلة. [...] الفن يجب أن يخترع الإنسانية، من خلال خلق ثقافة الخيال التي يمكن أن تبرز ما هو مخفي أو غير معروف. فالخيال يعطي أفكاراً لشعب خصيب »[1]. فمن رحم وحشية الهمجية المرئية ولدت الإرادة للمقاومة الغير مرئية، فالمقاومة السياسية والمقاومة الروحية ومقاومة الموت يجعلها ماطا من خلال هذا العمل ضرورية للشعب الذي يبحث عن الحرية.

- **جون دو ميزونسول**

جون دو ميزونسول JEAN DE MAISONSEUL (1912–1999)، رسام ومهندس معماري فرنسي من مواليد الجزائر العاصمة. حوالي عام 1928 التحق بأكاديمية الفنون التي يديرها الرسام الكتالوني ألفريد فيغيراس. هذه الأكاديمية، من نفس نوع الأكاديميات الباريسية ذات النماذج الحية، يتردد عليها الشباب الذين يرغبون في تعلم الفنون التشكيلية أمثال: النحات والرسام لويس بينيستي LOUIS BENISTI، الرسام والكاتب رينيه جان كلوت RENE-JEAN CLOT، والمهندس المعماري لويس ميكيل LOUIS MIQUEL. تكونت بين هؤلاء الفنانين علاقة صداقة متينة، بالإضافة إلى مصاحبتهم زميلهم في الفصل ماكس بول فوشيت MAX-POL FOUCHET، الذي قدمهم بدوره إلى البيير كامو ALBERT CAMUS، هذه المجموعة الأولى من الأصدقاء مهمة جداً للحياة الفكرية والفنية في الجزائر العاصمة[2].

[1] BOUAYED A. *op.cit*, p. 80.

[2] BENISTI J-P, " Autour de Jean de Maisonseul ", communication lors du colloque *Être peintre en Algérie : 1950-1970*, L'ASSOCIATION LES AMIS DE MAX MARCHAND, DE MOULOUD FERAOUN ET DE LEURS

كانت شخصية جون دو ميزونسول ذات ثقافة واسعة ومتعددة المجالات والانشغالات، لم تكن له معارض كثيرة ولكنه تأثر بنظريات الفن الحديث وبأساليب الفن التصويري الجديد الذي تزخر به مدرسة باريس، بحيث اهتم بأعمال بعض الفنانين أمثال الرسام والمفكر أندري لوط ANDRE LHOTE وانشغل بقراءة كتابات الفيلسوف والأديب الفرنسي إلي فوور ELIE FAURE منها كتاب "روح الأشكال" . اهتم بالمذهب الفني التجريدي واللاتصويري حتى أن أصبح يعتبر من الفنانين الجزائريين الأوائل الذين انخرطو في هذا المجال.

جاء عن نعمت اسماعيل علام أنه: « يطلق لفظ التجريد في الفن على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله، ولقد عرفت عملية التجريد في الفنون منذ فجر التاريخ [...] كما كان التجريد من أهم صفات مدارس الفن الإسلامي. منذ مطلع القرن العشرين كان التصوير الحديث يتقدم بخطوات ثابتة نحو التجريد [...] ولقد بدأ ذلك التغيير منذ عهد سيزان ثم أكمل التجربة التكعيبيون [...] وفي نهاية المرحلة تكون على يد فنانين [...] قرروا فجأة التحرر من طريقتهم ورسم أشكال مجردة متناسقة ليس لها ارتباط بأي نوع من النماذج الطبيعية [...] وينقسم الفن التجريدي الى قسمين التعبيرية التجريدية وتزعمها كاندنسكي في أوربا والتجريدية الهندسية وتزعمها ماليفيتش في روسيا وموندريان في هولندا »[1].

منذ عام 1940 استقر الرسام والمخطط الحضري في الجزائر. بالرغم من أنه كان تلميذاً للمهندس المعماري LE CORBUSIER، إلا انه أنجز أعمالا فنية تجريدية عديدة يمكن أن نعتبرها تعبيرية من خلال لوحة " تركيبة " 1951 التي ترسم لنا العلاقة الشاعرية التي تجمع الفنان بالطبيعة الجزائرية وبأشكالها وألوانها، وكذا من خلال طبيعة علاقة الفنان بالواقع

COMPAGNONS, le 14 mars 2014, Paris. Texte publié en 2015 dans *Le Lien* numéro 66, in : https://max-marchand-mouloud-feraoun.fr/articles/exemple-de-jean-de-maisonseu . Consulté le17-03-2023.

[1] فنون الغرب في العصور الحديثة، ..، ص ص 172، 173.

السياسي والاجتماعي الجزائري التي تمثلها لنا أعماله: " متسول مع مدفع رشاش " 1958 و"أرض ملطخة بالدماء" 1958 والتي يساند ويمجد عبرها الفنان النضال والمقاومة والجهاد. وأما لوحة " الاستقلال " 1962 جاءت للتعبير عن فرحة النصر بألوان العلم الجزائري وهو يرفرف عاليا.

الصورة (24) : جون دو ميزونسول، " أرض ملطخة بالدماء "، 1958، زيت على قماش، 65 × 110سم، مجموعة خاصة.

إن لوحة " **أرض ملطخة بالدماء** " (الصورة 24)، مهمة من حيث أنها تكشف مدى معاناة الشعب الجزائري من ويلات الحرب الدموية أين الموت تطارد الجميع ورائحة الدماء منتشرة

في كل مكان. في هذه اللوحة يعطينا الفنان، بحسب أنيسة بوعياد: إشارة إنذار حقيقية في تركيبة مجردة ولكنها مهمة للغاية. حيث تكون مساحة القماش مخططة بخطوط حمراء في شكل جروح مليئة بالدماء، فمن خلال الرواسب المتتالية للمادة اللونية الحمراء والسوداء تظهر آثار لدم متخثر أومجفف[1]. هذه الدماء التي غطت الأراضي الجزائرية جاءت كحتمية مريرة لإنهاء الاحتلالس. لقد نشبت حرب دموية معلنة ساهمت فيها ضربات جيش التحرير الوطني ALN والعمليات العسكرية الفرنسية في سفك الدماء من الجهتين.

سعى جون دوميزونسول دائما وبإصرار إلى حل يحافظ على تعايش جميع الطوائف في الجزائر، معترفًا بأن الظلم الذي عانت منه الأغلبية يجب أن ينتهي. لكن من أجل مواقفه، ألقي القبض عليه دون دليل حقيقي، بتهمة التواطؤ مع جبهة التحرير الوطني، وظل في السجن لعدة أشهر ثم أفرج عنه بكفالة بفضل حملة صحفية نشطة قام بها ألبرت كامو ALBERT CAMUS، ثم تم تعليقه من منصبه كرئيساً لقسم التخطيط الحضري في الجزائر العاصمة، قبل الفصل النهائي في يوليو 1957. وفي 1958 شارك مع ألبير كامو في إنشاء مجموعة تدعو إلى هدنة مدنية، ولكن مع مرور الوقت لم يعد للصديقين نفس المواقف –كامو متهم بأن لديه " نظرة قصيرة النظر" على الجزائر– لكنهما ظلاَّ قريبين من بعضهما[2].

لقد كان الفنان جون دو ميزونسول مرتبطًا بالجزائر، التي مكث فيها حتى 1970، محباً لأراضيها ولرجالها ولفنانيها. فقد : « كان له إجراء حاسم عندما تم تعيينه، وقت وقف إطلاق النار، مديراً لمتحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة. فقد تكفل بصيانة أعمال المتاحف الجزائرية وقت مغادرة السلطات الفرنسية، معارضًا أولئك الذين لا يريدون إعادة

[1] BOUAYED A. *op.cit*, p. 40.
[2] *Idem.*

المجموعات الفنية إلى الوطن. وعليه، فإن الجزائر المستقلة مدينة له بالحفاظ على كنز كبير وتراث فني رائع »[1].

لقد كان الفنان صادقاً في مواقفه النضالية وفي حبه لوطن الجزائر، حيث أنه في جويليا 1962 توجه إلى شوارع القصبة، قلب عاصمة الجزائريين، ليحتفل بالاستقلال مع اخوانه المسلمين. وبعد هذه الزيارة رسم المدينة البيضاء وهي تحتفل بألوان العلم الأخضر والأبيض والأحمر في لوحته " الاستقلال ".

أما بالنسبة لمواقف الكاتب ألبير كامو (1913–1960) من القضية الوطنية فقد كان لها بعداً إنسانياً كما أنها جاءت متضاربة ومتناقضة، بحيث أنه دعا الى العدالة والمساواة وعارض الطغيان والاستبداد والإمبريالية ولكنه لم يعترف بأن الجزائر للجزائريين والثورة مشروعة والاستقلال حق. ولكن يمكن أن نقول أن تفكيره منطقي نوعاً ما إذا فسرناه بعقلية السكان ذوي الأصول الأوروبية الذين ولدوا في الجزائر، الملقبون بالأقدام السوداء، فهم يخشون على مصيرهم بعد الاستقلال من ردة فعل السكان الأصليين تجاههم. فهم يساندون بصفة عامة أن تكون الجزائر حرة ولاكن تبقى موحدة مع فرنسا.

هذا ما يذكرنا بموقف الحزب الشيوعي الفرنسي الذي خدم الأوربيين أكثر مما خدم الجزائريين خاصة بعد اندلاع حرب التحرير. إذ أن هناك: « [...] أعضاء من الحزب كانوا يعتبرون أن الجزائر قطعة أرض فرنسية، فلا يمكن بين عشية وضحاها تغيير موقفهم بخصوص المسألة الاستعمارية، والتفريط في امتيازاتهم الواسعة »[2]. ويضيف في هذا الصدد محمد العربي الزبيري أنه: « بالنسبة لهذا الصنف من المعمرين، فإن الفاتح من نوفمبر

[1] BOUAYED A. *op.cit*, p. 41.

[2] أوعامري مصطفى، " الحزب الشيوعي الجزائري والمسألة الوطنية: 1920–1954 "، مجلة الحضارة الاسلامية، العدد 29، جامعة تلمسان، جوان 2016، ص ص 451، 469، ص 454.

محاولة أخرى من عشرات المحاولات التي قام بها أبناء الشعب الجزائري أرمان وجهات مختلفة، قصد الخلاص من السيطرة الأجنبية. وعلى الرغم من ادراكهم لذلك، فانهم سيضلون مترددين في موقفهم إزاء الثورة. وسوف تستغل جبهة التحرير الوطني ذلك التردد في كثير من الأحيان لتصيره مساعدة لا شعورية، ومساهمة لا واعية في كفاح شعب يشفقون عليه ويريدون له نوعاً من المساواة، ولكنهم يرفضون أن يستقل، لأن في الاستقلال مساً لمصالحهم أو لمبادئهم »[1].

لهذا، قام الاتحاد الفرنسي لجبهة التحرير الوطني في 15 فيفري 1958 بنشر وثيقة بعنوان "الحزب الشيوعي الفرنسي والثورة الجزائرية"، تقوم فيه بإدانة عنيفة للغاية لسياسة الحزب الشيوعي الفرنسي، المتهم بعدم التصرف وفقًا للمبادئ الأممية التي يدعي إليها وبالأخص تلك التي تدعوا إلى دعم نضال الشعوب المستعمَرة. وكما جاء في الوثيقة، يرى الحزب الشيوعي أنه من مصالح الشعوب المضطهدة أن تظل مرتبطة بالعاصمة، فبالنسبة له، الاقتران ضروري والحق في الطلاق لا يستتبع الالتزام بالطلاق. وعليه، يعكس هذا الرأي الاستخفاف والازدراء بحركات التحرر في المستعمرات[2] .

لكن هذا لا ينفي وجود مجموعة كبيرة من الفرنسيين الجزائريين، منهم الصحفيين والأدباء والفنانين التشكيليين، الذين ساندوا الثورة وضحوا من أجل الأراضي الجزائرية التي أحبوها بصدق أمثال: جون سيناك، هنري علاق، جون دو ميزونسول، جان أطلان، سوفور جالييرو، لويس نالارد، ماريا مونتين وغيرهم. فكونّوا علاقات متينة مع الأدباء المحليين

[1] الزبيري محمد العربي ، الثورة الجزائرية في عامها الأول، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1984، ص ص 88، 89.

[2] VERNANT J-P : " Le PCF et la question algérienne (1959) ", in : revue *Vacarme*, n°13, Paris, 2000, pp. 28-31, p.28.

أمثال: كاتب ياسين، مولود معمري والصحفي بشير حاج علي، وكذا مع المصورين ونخص بالذكر: محمد خدة، عبدالله بن عنتر، باية محي الدين، محمد بوزيد، امحمد إسياخم وغيرهم من الذين تأثروا بمدرسة باريس وفتحوا المجال لفن جزائري متحرر من التصوير الاستشراقي الفلكلوري.

فبعد الاستقلال ساهم مدير المتحف الوطني للفنون الجميلة جون دوميزونسول بإعادة فتح أبوابه في 30 جوان 1963. كما قام بإثرائه بلوحات الرسامين الجزائريين الشباب مثل: مصلي، خدة، إسياخيم، ومارتيناز، وكذا الرسامين الأوروبيين مثل: أسوس، بنيستي، دياز أوجيدا، نالارد، ماريا مانتون، رينيه سينتيس، وسوفور جلييرو. بالإضافة إلى أنه خصص غرفتين لأعمال بايا وبن عبورة[1].

منذ 1964 أقيمت معارض في الخارج وفي الداخل إشترك فيها فنانون جزائريون وآخرون غربيون. وكان الموضوع السائد في فترة الستينات ذكرى مآسي الحرب، التي لم تجف دمائها بعد، في سائر التراب الوطني. فقد جاءت هذه المعارض كسلاح ذو حدين، فمن جهة، صرخة أمام المستعمِر الذي لا يزال يُنكر جرائمه وبشاعة سياسته، ومن جهة أخرى، إثبات للهوية الثقافية الفنية بالنسبة للفنانين الجزائريين.

بالتعاون مع الجمعية الفرنسية الجزائرية أقيم معرض للرسامين الجزائريين في متحف الفنون بالعاصمة الفرنسية باريس في 18 أفريل 1964. والذي قام بتنظيمه جون دو ميزونسول بمساعدة إتحاد الفنون التشكيلية الجزائرية UNAP. شارك فيه العديد من المبدعين: أكسوح،

[1] BENISTI, J-P. *op.cit.*, s.p.

بايا، بن عبورة، بن عنتر، بوزيد، إسياخيم، خدة، غرماز، مارتينيز، مصلي، راسم، بالاضافة الى بينيستي، وغاليرو، وماريا مانتون، ونالارد [1].

في نفس السنة استقبلت قاعة ابن خلدون (بيير بورداس سابقا) بالجزائر العاصمة المعرض الدولي " الفن والثورة "، الذي تبنته جمعية " فن وثقافة " للجزائريين في أوربا. جاءت هذه التظاهرة لتكريم الفنانين المصورين والنحاتين العالميين لمواقفهم الشجاعة والصادقة عن القضية الوطنية. كما كانت مشاركتهم عبارة عن تذكرة لما أحسّوا به فترة معايشتهم لأهوال الثورة التحريرية. يقول في هذا الصدد الشاعر هنري كربيا HENRI KREA : « لقد شعر الفنانون في ذلك الوقت بالأسى والجروح التي لحقت بالشعب الجزائري والإهانة التي تعرضوا لها خلال الكابوس الاستعماري وحرب التحرير[...] إنه معرض استرجاعي بشكل استثنائي، حيث أصر معظم المبدعين في عصرنا على المشاركة فيه. لقد اعتبره الرسامون والنحاتون، الذين هم أيضًا في طليعة الأبحاث التشكيلية الحالية، تكريمًا [...] للأشخاص الذين ألهموهم والذين يقيمون معهم أجمل الصداقات »[2].

شارك في المعرض 80 فناناً تشكيليا من 26 دولة، فأعمالهم لازالت تحتفظ بذكرى الأرواح التي جاهدت والتي استشهدت في ساحات المعارك. نذكر بعض الفنانين وأعمالهم التي شاركوا بها، منهم: الفنان اللبناني عبود شفيق ABOUD CHAFIK (1926–2004) "القريب كأنه بعيد" 1962، والإسلاندي فيرو FERRO (1932) "شمال الصحراء" 1958، والروسي بوريس تاسليتزكي BORIS TASLITZKI (1911–2005) "شاب راعي" 1952، والفرنسي جون جاك لوبيل JEAUN-JACQUES LEBEL (1936) "مظاهرات

[1] BENISTI, J-P. *op.cit.*, s.p.
[2] KREA H., in Catalogue, *Exposition internationale, L'art et la révolution algérienne*, éd. La direction des affaires culturelle du Ministère de l'Orientation Nationale de la République Algérienne, Alger,1964, pp. 07-08, p. 07.

جزائرية ضد حضر التجول" 1961، والشيلي روبيرتو ماطا ROBERTO MATTA (1911-2002) "نعم الجزائر، نعم كوبا" 1964، والفرنسي اندريه ماسون ANDRE MASSON (1898-1987) " قاعة الاستنطاق" 1961، والإيطالي ليوناردوا كريمونيني LEONARDO CREMONINI (1925-2010) "الجزائر جزائرية" 1961...إلخ.

سمح هذا المعرض بنشر ثقافة الصورة في المجتمع الجزائري البسيط الذي لم يكن يتسنى له أن يدخل إلى المعارض المخصصة للشخصيات الغربية. وبما أن اللوحات جاءت لتخاطب الزوار المحليين وتقص عليهم آلامهم وواقع تاريخهم المرير تلقت قبولاً واسعاً من طرف المشاهدين، الذين استطاعوا قراءة ليس فقط الرسومات التصويرية والمنحوتات الواضحة الأشكال بل تمكنوا أيضاً من فهم وتفككيك المعاني الغامضة التي ترسلها إليهم الأعمال اللاتصويرية والتجريدية.

خلاصة:

سمحت لنا دراسة الفنون التي غذت وشكلت الفن التصوير الجزائري الحديث والتي تضمنت الفن التصويري المحلي والفن الإسلامي والمدارس الفنية الغربية باكتشاف الأساليب الفنية المتنوعة وخاصةً المواضيع المفضلة التي يعالجها الفنانون في أعمالهم، فهم يستلهمونها إما من واقع العالم الأعلى مثل الأفكار والعقائد التي يدركونها بالعقل أو بالروح، وإما من واقع العالم المحسوس مثل المناظر الطبيعية أو الحياة الاجتماعية أو الأحداث التاريخية.

الفصل الثاني

الفنان التصويري الجزائري بين الإبداع والواقع التاريخي

المبحث الأول: المنمنم والمزخرف الجزائري بين تمجيد الماضي ومواجهة الحاضر

المبحث الثاني: نضال الفنان التصويري الجزائري إبان ثورة التحرير

المبحث الثالث: التصوير الاشتراكي الجزائري بين التقليد الفني الاستشراقي والرسم التحرري الحديث

تمهيد:

منذ بدايات القرن العشرين اعتمدت الأيديولوجية الاستعمارية سياسة الإستيعاب الثقافي بغرض تحويل السكان الأصليين الجزائريين إلى مواطنين فرنسيين، فعملت على نشر ثقافة الصورة في وسط المجتمع المحلي المسلم عن طريق صالونات العرض والمؤسسات الفنية كالمدرسة العادية لبوزريعة ومدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، وجمعية الرسامين المستشرقين، وفيلا عبد اللطيف، وغيرها.

حاولت السياسة الفرنسية إدخال تقنية الرسم على الحامل والتمثيل الواقعي للعالم المحسوس في أذهان السكان الأصليين، وبالمقابل طرد جميع أشكال الفن التقليدي المحلي من تفكيرهم وذاكرتهم، وبالتالي قلب وتغيير رموز الجماليات المستخدمة محلياً. لقد تم تسجيل أعمال الجيل الأول من الرسامين المحليين، اللذين استفادوا من التعليم الأكاديمي الفرنسي، في الحركة الواقعية الاستشراقية الغربية، نذكر منهم: أزواو معمري، وعبد الحليم همش، ومحمد بوكرش...إلخ، بالإضافة إلى فنانين آخرين من قسم فنون السكان الأصليين مثل: محمد راسم، ومحمد تمام، وبشير يلس، ومحمد بوزيد...إلخ، دون أن ننسى الرسامين العصاميين الذين اطّلعوا على عناصر الرسم الغربي بفضل تأثير وتوجيه الفنانين المستشرقين الجزائريين، ونخص بالذكر: حسان بن عبورة، ومحمد زميرلي، وأرزقي زرارتي...إلخ.

بعد استقلال الجزائر ظلَّ التعليم الأكاديمي الغربي النظام المهيمن على جميع المدارس الفنية الموروثة من الاحتلال أو الحديثة النشأة، كما احتل اتجاه الواقعية الغربية الاستشراقية مكانة مهمة بين السياسيين الجزائريين الذين سعوا إلى تأسيس فن اشتراكي جزائري، من أهم ممثلي هذا الاتجاه بوخاتم فارس وحسين زياني. غير أنه، لم يقتصر التصوير الاشتراكي الجزائري

على التمثيل الواقعي فحسب بل سعى بعض الفنانين المتحررين إلى التعبير عنه بأساليب فنية حديثة وجديدة مثل: شكري مسلي، ومصطفى عدان، ومحمد خدة، ودونيز مارتيناز، وغيرهم.

خلال سنوات الخمسينيات، عندما كان الاضطهاد الاجتماعي والثقافي يمارس بقسوة على كامل الشعب الجزائري، ظهرت ممارسات واتجاهات فنية جزائري حديثة غير تشخيصية أوشبه تشخيصية، استمدت أصولها من الرسم التجريدي الغربي والفنون الجرافيكية العربية والعلامات البربرية والرسوم الصخرية، من أهم روادها: محمد خدة، وعبد القادر غرماز، وشكري مسلي، وامحمد اسياخم، وبايا محي الدين...إلخ.

بعد الاستقلال تطورت وازدهرت الاتجاهات الفنية الجديدة في الجزائر مع التوجهات الأيديولوجية الثقافية الجديدة ومع تطلعات وأبحاث الفنانين المعاصرين أمثال: إسماعيل صمصوم، ودونيز مارتيناز، ومصطفى عدان، وعبد الرحمان مكي، ولزهر حكار، وسعيد سعيدان، وعايشة حداد، ونور الدين شقران، وعلي سيلام، وسهيلة بلبحار، وكمال نزار...إلخ.

إن اللوحة التصويرية الجزائرية باختلاف أساليبها واتجاهاتها ومضامين مواضيعها تأثرت في نشأتها وتطورها بالظروف السياسية والأوضاع الاجتماعية التي مرت على الجزائر خلال فترة الاستعمار الفرنسي وبعد الاستقلال الوطني. ولمعرفة علاقة الفن التصويري الحديث بالواقائع والأحداث التاريخية خصصنا في هذا الفصل دراسة تحليلية دقيقة لأعمال بعض رواد الفن التشكيلي الجزائري وبحسب الفترات الزمنية، انطلاقاً من العهد الاستعماري مع: منمنمة محمد راسم " **شارع سيدي بن عبد الله** "، والرسم التوضحي لعمر راسم المخصص لـــ " **الغلاف الخارجي لجريدة ذو الفقار**"، وكذا اللوحة الانطباعية لمحمد زميرلي " **حي محي الدين (تناقض)** "، والصورة التعبيرية لـــامحمد اسياخم " **الجزائر 1960** "، والعمل

اللاتصويري لمحمد خدة " **الظهرة ا** ". وصولاً إلى فترة الاستقلال وما بعده مع: اللوحة الكلاسيكية لحسين زياني " **الدفاع عن قسنطينة** "، وجدارية شكري مسلي " **الثورات الثلاث** ".

المبحث الأول: المنمنم والمزخرف الجزائري بين تمجيد الماضي ومواجهة الحاضر

تمثل المنمنمات الطريقة المثالية للمسلمين، العرب والفرس والعثمانيين وغيرهم، لصنع صور تشخيصية واقعية، وهذا ما يميزها عن الفنون التجريدية كالزخرفة والكتابة. وكما رأينا سابقاً، الرسم التشخيصي الذي تتناوله رسومات الفنانين المسلمين، وبالتحديد منمنمات الواسطي التي توضح الحياة العربية الإسلامية، يجسد تمثيلات للكائنات الحية ثنائية الأبعاد (طول وعرض) مع غياب النمذجة " LE MODELÉ " أي ثلاثية الأبعاد (طول وعرض وعمق)، والظل والضوء والمنظور. كما استعان المنمنمون في تمثيلاتهم أشكالاً مجردة، لتزيين الحدود التي تؤطر أعمالهم، مستوحات أساساً من الزخرفة؛ الهندسية أو النباتية أو الحيوانية، والتي تسعى إما إلى تجسيد الكون أو إلى التعبير عن معتقد ديني وواقع سامي ومتعالي.

منذ بداية القرن العشرين الميلادي أنتج الفنانون الجزائريون منمنمات مستوحاة من هذا الفن المستمد من الشرق الإسلامي، والذي أصبح تقليداً محلياً بعد ادماجه في الثقافة الجزائرية. فهي تتضمن مشاهد ممثلة بالطريقة الغربية النموذجية للتصوير حيث يتم فيها نمذجة الشخوص والحيوانات، ويعود ذلك، إلى سياسة زرع ثقافة الغرب في المجتمع المسلم التي مارسها المستعمِر الفرنسي بحجة " تحديث " " MODERNISER " العالم العربي. قام أبرز رواد المنمنمات الجزائرية، عمر ومحمد راسم ومحمد تمام، بإنشاء روابط مع الرسم الواقعي الاستشراقي الفرنسي كما تعمدوا مقاطعة بعض قواعد التقليد للمنمنمات القديمة. وبفضل جهودهم عادت المنمنمات الشرقية إلى الظهور في الجزائر ولكن بشكل جديد وحديث.

تم تدريس المنمنمات في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة منذ عام 1930. فخلال الحقبة الاستعمارية، جمع هذا الشكل من الفن عدداً كبيراً من الفنانين المسلمين، من بينهم: الأعمدة عمر ومحمد راسم ومحمد تمام ومحمد حميمومنة المعروفين بمواهبهم وانجازاتهم والحائزين على جوائز فنية كبيرة، بالإضافة إلى تلاميذهم محمد غانم وعلي خوجة وبشير يلس وخليل تركي ومحمد كشكول وآخرون، الذين حافظوا على هذا الفن وأثروه.

تختلف منمنمات، الأساتذة أو التلاميذ، وفقًا للتقنية المستخدمة وميول كل واحد منهم وبحسب حالته النفسية والوجدانية. غالبًا ما تكون مواضيعهم المختارة تعالج عالم الزهور، الحياة اليومية للمسلمين في مدينة الجزائر التقليدية، والشخصيات التاريخية العثمانية والعربية، والتي يتم تجسيدها في جمال مثالي وتفاصيل ملفتة للنظر. نذكر أمثلة على ذلك: اللوحة الثلاثية لعمر راسم " البحر والمياه النفاثة، ومزهريتين من الورود "، التي تعرض لنا في الجزء الأوسط من اللوحة البحر وأمواجه في شكل واقعي منمق، في حين نجد أن المزهرتين المزينتين بالألوان الزاهية قد تم عرضهما بشكل مستقل؛ تحتل إحداهما الجانب الأيمن والثانية الجانب الأيسر من اللوحة. بالإضافة إلى أعمال تلميذه محمد تمام " الموسيقيون " و" المطرز" التي تقدم لنا حياة الحرفيين الجزائريين التقليديين في تصميم داخلي نموذجي رائع. وأما منمنمات محمد راسم " الفارس العربي " و" خير الدين بربروس " فهي تُصوِّر لنا الشخصيات العربية والأبطال التركية، المرسومة بواقعية وإتقان لا مثيل لهما.

ارتبطت الفنون الإسلامية الجزائرية بعائلة راسم، بحيث تعتبر: « [...] من العائلات التي حافظت على الفنون التقليدية الجزائرية. وهذه العائلة من أصول تركية، استوطنت بجاية ثم

انتقلت إلى القصبة بالعاصمة. وقد اشتهرت بالرسم والزخرفة والنقش على الخشب والرسم على الزجاج »[1].

يعتبر عمر ومحمد راسم من أبناء المزخرف والنحات على الخشب علي بن سعيد راسم. كان عمر راسم من المبدعين في فن المنمنمات إلا أن تخصصه كان أكثر في ميدان الزخرفة والخط، زيادة على ذلك فقد كان منشغلاً جداً بمجال الصحافة. وأما بالنسبة لمحمد راسم فغالبًا ما ارتبط فن المنمنمات الجزائرية باسمه، فقد وُلدت أعماله في خضم الاستعمار الفرنسي، حيث تمكن بعبقريته الإبداعية من ربط المحاكاة الغربية بالمنمنمات والزخرفة الشرقية، ولهذا، إنطبق عليه تعريف " فنان إزدواجية التكوين ". إن هذا الأسلوب الخاص الذي أبدع فيه الفنان جعله أباً ومؤسساً لمدرسة المنمنمات الجزائرية.

كِلا الأخوين علَّما أجيال بأكملها فن المنمنمات والزخرفة، وبحسب ناصر محمد: « فإلى عمر راسم [...] وإلى أخيه محمد راسم يرجع الفضل الأكبر في الحفاظ على التراث الغني. الذي تفاخر به الحضارة العربية الإسلامية، وتعرضه في أكبر المعارض العالمية وقد أعطيا لفنهما ذاك كل ما يملكانه من طاقة، وبذلا كل مجهود في سبيل نقل معارفهما وتجاربهما الى تلامذتهما [...]، فكانوا بذلك شهادة أخرى على الرسالة العظيمة التي كان " الرسامان " يقومان بها »[2].

ترتكز أعمال عمر ومحمد راسم بشكل أساسي على تمثيل جوانب من الحياة العربية الإسلامية القديمة ولاسيما خلال العهد العثماني، أين يكون فيها الحاضر غائباً تماماً. ولكن، ماهو الغرض من تمسك الأخوين بهذا الماضي العتيق؟ ألا يعتبر الاهتمام بحياة المجتمع

[1] مردوخ إبراهيم، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، منشورات آلفا، الجزائر، 2016، ص 24.

[2] ناصر محمد، عمر راسم المصلح الثائر، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، مديرية الدراسات التاريخية واحياء التراث: الجزائر، الجزائر، 1984، ص ص 49، 50.

الجزائري لما قبل الاستعمار طريقة للفرار من الحاضر أي من الحقائق والأحداث الوطنية للفترة الاستعمارية؟ وللإجابة على هذه التساؤلات سنحاول اكتشاف الطريقة التي يتناولان بها الواقع التاريخي والحقائق الاجتماعية والثقافية من خلال دراسة وتحليل بعض أعمالهما الفنية.

I. مراجعة التاريخ العثماني عبر لوحة محمد راسم

محمد راسم MOHAMED RACIM (1896-1975) من مواليد القصبة بالجزائر العاصمة، ينحدر من عائلة الفنانين الحرفيين الجديرين بالاحترام الكبير منذ العهد التركي. استطاع ابن الطبقة البرجوازية الجزائرية، المولود في بيئة مواتية للمهنة الفنية، أن يكتسب منذ صغره خبرة رائعة في الفنون الزخرفية التقليدية. ترتبط حياته الفنية ارتباطًا وثيقًا بالتاريخ الاستعماري، فبفضل السياسة الثقافية الفرنسية الجديدة، التي يقودها شارل جونارت JONNART CHARLES من أجل استعادة وتحديث الفن المحلي للسكان الأصليين، دخل هذا المنمنم الأصلي غرفة الرسم في أكاديمية الجزائر، وفي داخل هذه المؤسسة مارس مهنة الرسم والزخرفة والنسخ وتصميم الديكور.

تميزت مسيرة راسم الفنية بالدور الحاسم الذي لعبته اقتراحات وتوجيهات أصدقائه الفرنسيين، ومن أبرزهم الرسام المستشرق إيتيان دينيه ETIENNE DINET ومؤرخ الفن الإسلامي جورج مارسيه GEORGE MARÇAIS. شجعه الأول: منذ لقائهما عام 1915، على الرسم بأسلوب الواقعية الغربية من خلال تزويده بتدريب فني أكاديمي منظم[1]. بينما وجهه الثاني: الذي أصبح أفضل صديق له منذ عام 1919، سواء نحو بحثه حول الفنون التقليدية للغرب

[1] " الزمن في ذكرى محمد راسم: مرور قرن من الزمن "، الجزائر من خلال بن عبورة راسم صامصوم وزميرلي، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر، ص ص 39، 41، ص 40.

الإسلامي، أي شمال إفريقيا وإسبانيا وصقلية، أو نحو مفهومه للمنمنمات التي يعتبرها كسجادة ، ويجب أن تكون مزخرفة ومتناظرة [1].

مع ذلك، لم يقتصر رجل الثقافة محمد راسم على البيانات الفنية التي قدمها له المختصين من حوله، بل شرع في البحث عن خصائص وجماليات فن المنمنمات القديمة (الفارسية والعربية والمغولية والعثمانية) التي اكتشفها في متاحف غرناطة، لندن، باريس، اسطنبول والقاهرة. كما أنه اهتم بفن العمارة الإسبانية العربية، وبالأواني المزخرفة، والأسلحة والملابس التقليدية الأندلسية التي اكتشفها خلال رحلته إلى إسبانيا. فهو يقول عن رحلته إلى الأندلس: « قمت بهذا السفر باهتمام، لأنه منحني الفرصة لجمع معطيات سأحاول استعمالها والاستفادة منها في المستقبل »[2].

يستمد هذا الرسام مراجعه الجمالية من تراث تشكيلي وأيقوني ثري للغاية، والذي يشكل في حد ذاته نقطة التقاطع لمختلف الاتجاهات الفنية المحلية والدولية، بحيث يمكن اعتبار عمله ملتقى الحضارات. وبحسب مليكة بوعبدالله: « لطالما كانت الجزائر مفترق الطرق للحضارات والشعوب المختلفة. ومن هذه التقاطعات، تولى راسم فقط زمام الأمور»[3].

حافظ محمد راسم في أعماله على المفهوم العام والأولي للمنمنمات الشرقية، كما استعان بمعظم تقنياتها الجمالية وموضوعاتها، إلا أنه قام، بإدخال بعض التعديلات والابتكارات التقنية عليها، عن طريق دمج العناصر الأكاديمية للرسم الغربي: المنظور، النمذجة، والظل والضوء. تبنى الفنان في لوحاته الزخرفة الإسلامية وحافظ على قواعدها الخاصة (كترتيب

[1] ORIF M. " De l 'art indigène à l'art algérien ", in : *Actes de recherche en Science Sociales*, n° 75, éd. Seuil, nov. 1988, pp. 35-49, p. 37.

[2] نقلاً عن: " رحلة محمد راسم إلى الأندلس "، الجزائر من خلال بن عبورة راسم صامصوم و زميرلي، ..، ص ص 36، 38، ص 36.

[3] BOUABDELLAH M., *La peinture par les mots*, MNBA, Alger, 1994, p.22 .

الزخرفة النباتية أو الهندسية)، بالإضافة إلى ذلك، قام بإدراج الخط العربي في أعماله على شكل " نقوش" أو " توقيعات "، وفي هذا الصدد يقول مصطفى أوريف: « يظهر النمط الفارسي في أعمال محمد راسم من خلال: [...] إدخال قصائد مخططة في التعليق، وأسلوب التوقيع ونوع الزخرفة المحيطة بالمشهد »[1].

محمد راسم فنان متأثر جداً بالماضي الجزائري وبقيم الحضارة الإسلامية، فهو يستمد إلهامه من الموضوعات التي يشتغل عليها جورج مارسيه وتهتم بها " لجنة الجزائر القديمة "[2]. وبالتالي، فالحياة الساحرة والمذهلة للجزائريين في العهد العثماني تمثل أحد الموضوعات الرئيسية في إنتاجاته الإبداعية. وفي هذا الصدد يقول جورج مارسيه: « عالم راسم هو جزائر الأمس، التي يرتبط بها عاطفياً، والتي يفهمها أفضل من أي شخص آخر والتي استطاع التعبير عن سحرها بفضل فنه الرائع »[3].

تقدم منمنمات الفنان وصفاً دقيقاً للمجتمع الجزائري القديم، فهي تصوِّر لنا: تارة، مشاهد من الحياة الاجتماعية أو الدينية في تصاميم مدروسة بدقة، تتضمنها لوحات: " أسطح القصبة "، " شارع سيدي بن عبد الله "، " ليلة رمضانية "، " داخل المسجد"...إلخ. وتارة أخرى، مشاهد تاريخية مستوحاة من الملحمة المجيدة للقراصنة الجزائريين، تنقلها لنا لوحات: " القتال البحري "، " أسطول بربروس "، " عودة الرايس "، " القراصنة "...إلخ. وعن أعماله يقول

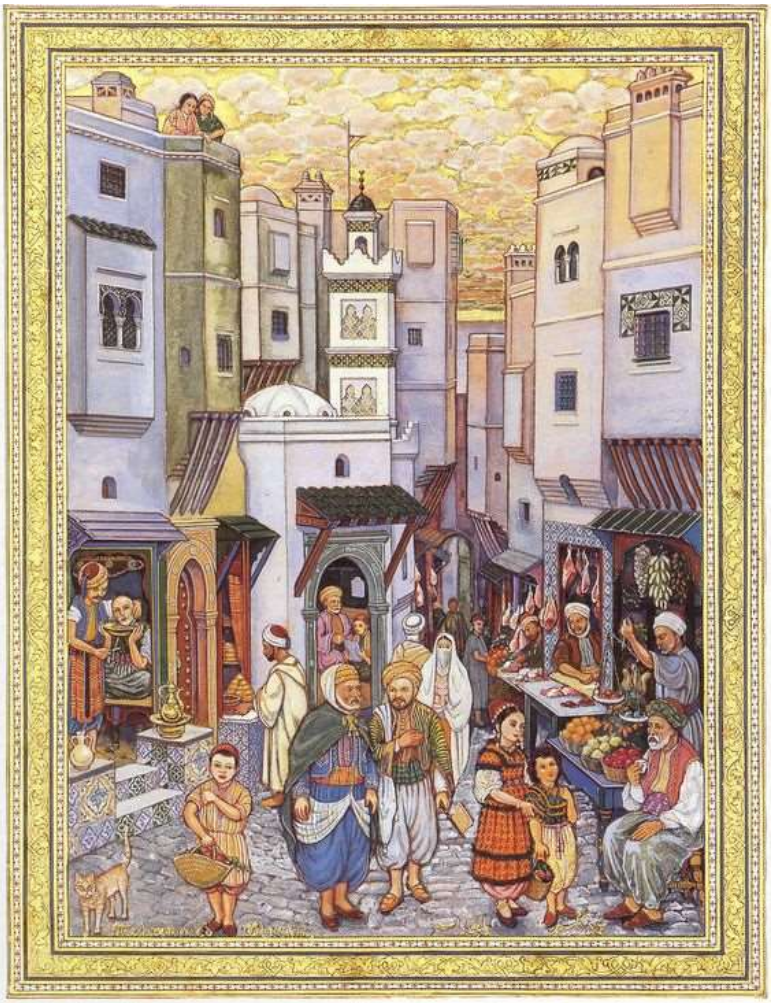
[1] ORIF M., *op.cit.*, p. 37.

[2] لجنة الجزائر القديمة: هي جمعية هدفها حماية الفنون والعمارة الإسلامية الجزائرية القديمة (القصبة).

[3] MARCAIS G., *La vie musulmane d'hier vue par Mohammed Racim*, éd. Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1960, p.10.

روبرت راندو: « محمد راسم من أبرز الفنانين في الجزائر، أنا مفتون بمنمنماته التي تبعث الحياة في الأساطير الشرقية وفي روائع الماضي » [1].

عَمَلَ محمد راسم على إعادة إحياء الماضي الجزائري الرائع في إبداعاته الفنية، وأبرز مثال على ذلك لوحة " **شارع سيدي بن عبد الله** " (الصورة 25).



الصورة (25): محمد راسم، " شارع سيدي بن عبد الله "، (باقي التفاصيل مجهولة). [2]

[1] RANDAU R.," L'exposition artistique de l'Afrique française ", in : *L'Afrique du Nord illustrée, journal hebdomadaire d'actualités nord*-africaines *: Algérie, Tunisie, Maroc*, n° 398, Alger, 19 mai 1934, pp.03-04, p.04.

[2] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 01 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

تعبر هذه اللوحة عن رغبة الفنان المنمنم في تمثيل حياة وتقاليد مسلمي القصبة[1]. فهي صورة مستوحاة جزئياً من الجزائر التركية العتيقة، حيث تظهر لنا مشهداً نوعياً حضَرياً عن الحياة الاجتماعية والتجارية والدينية للمدينة الإسلامية.

يُعرف محمد راسم المنمنمات: « تلك الأشكال التصويرية الدقيقة التي تتضمن صوراً لأشياء حقيقية أو كائنات حية، ولا سيما الشخصيات البشرية »[2]. وعليه، لإنتاج مُنمنمة شرقية حديثة ومتجددة استعان في لوحته " **شارع سيدي بن عبد الله** " بالأسلوب الواقعي الكلاسيكي الغربي، حيث قام باستحضار وتجسيد ووصف الأشخاص والحركة والأشياء والمباني التي تملأ مدينة القصبة.

كما يشير عنوان المنمنمة، يقع مشهد اللوحة في شارع سيدي بن عبد الله الموجود في منطقة القصبة العليا[3]. فهو شارع رئيسي مليء بالبنايات والدكاكين ويغمره عدد كبير من الناس؛ من رجال ونساء وأطفال وكبار السن من جميع طبقات المجتمع.

يتناول الفنان في هذه الصورة مشهداً مسرحياً يلخص لنا جزء من الحياة الاجتماعية من العهد التركي، حيث يخصص لكل شخصية دورها ومهامها. نلاحظ في الواجهة حظور العديد من الأيقونات لأشخاص مجهولين من رجال ونساء وأطفال يرتدون ملابس تقليدية، وهم إما

---

[1] قام الأتراك ببناء قصبة الجزائر أو لؤلؤة الجزائر إبتداءاً من 1516 حتى 1592، تعتبر من أبرز المعالم التاريخية والأثرية في الجزائر، وتعطي أهم مثال عن العمارة الإسلامية العثمانية القديمة.

[2] Cite in : MARCAIS G. *op.cit.*, 1960, p.09.

[3] يوجد في مدينة القصبة التركية قسمان: المدينة السفلى والمدينة العليا. وبحسب محفوظ قداش: " المدينة السفلى تمتد على طول الواجهة البحرية وتحتل السطح بأكمله، والمدينة العليا تمتد من المنحدرات الأولى إلى قلعة القصبة. [...] المدينة العليا، كما أطلق عليها المسلمون اسم "جبل"، يوجد فيها كتلة محكمة من المنازل القريبة من بعضها البعض، وتشكل المدينة العربية الحقيقية. (KADDACHE M., "Alger, la Casbah sous les Turcs", in : *Algérie : documents Algériens*, n° 55, 01 sep. 1951 : http://alger-roi.fr/Alger/documents_algeriens/culturel/pages/55_casbah_turcs.htm. Consulté le 05-06-2023.)

يعملون أو يتناقشون أو يتجولون أو يتسوقون في الشارع الرئيسي الذي يهب بالنشاط، وفي أعلى يمين اللوحة نجد تمثيل أيقوني لإمرأتان تتفرجان على الأجواء من سطح المنزل. كما تمثل هذه اللوحة أيضاً جزء من الحياة الاقتصادية الموجودة آنذاك، والتي تتجسد عبر مختلف أنواع التجارة المعروضة في الصورة كالخضّار واللّحام والحفّاف...إلخ. بالإضافة إلى الحياة الدينية التي نجدها تتجلى من خلال المسجد الذي يتوسط اللوحة وصورة الإمام وهو يعلم الطفل القرآن والقيم الدينية.

يظهر في خلفية لوحة " **شارع سيدي بن عبد الله** " منظر بانورامي للمدينة، مما يسمح للمشاهد، من جهة، رؤية الهياكل المعمارية كالمساكن الضيقة ذات الشرفات المغلقة والمسجد بمأذنته وقبابه. ومن جهة أخرى، مشاهدة البحر والسماء مع السحب المتناثرة والشمس المشرقة التي تُسقط أشعتها على البحر وتنشر نورها الدافئ على المدينة.

لإعطاء التأثير الواقعي استخدم الفنان المنظورين الخطي والهوائي، بنفس القدر، في تمثيله للبنايات والأشخاص والسماء التي تظهر فيها النمذجة بوضوح. ووفقًا لجورج مارسيه: باختياره المنظور الخطي، يضع السيد راسم في تكوينه خط الأفق عالياً جداً ونقطة التلاشي في المحور، حيث تتقاطع الخطوط الأفقية بأرصفة الشارع وبأفاريز المنازل[1]. وأما بالنسبة للمنظور الهوائي فهو يضفي على هذه اللوحة الإيهام بالعمق الذي تحدثه التغيرات اللونية والظلال والضوء وفقاً لقرب أو بعد الأجسام والأشكال من نقطة المشاهدة، يساعد هذا المنظور، وبحسب قول مليكة بوعبد الله، على: الحصول على التفاعل الدقيق للأحجام والتعاقب الإيقاعي لوجهات النظر، مما يعطي انطباعاً للمشاهد بالتسلق، على مراحل، إلى

[1] MARCAIS G., *op.cit.*, 1960, p. 09.

مرتفعات مدينة القصبة، ثم النزول إلى مستوى سطح البحر حيث يستأنف الرحلة باتجاه الأفق[1].

تحمل لوحة " **شارع سيدي بن عبد الله** " في طياتها خصائص المنمنمات الشرقية، والتي تشير إلى البعض منها مليكة بوعبد الله: الإحساس بالحكاية، الجو المسرحي، الاهتمام بالتفاصيل وبالديكور، الحركة، ثراء الألوان، دقة الخطوط والتماثل في دراسة الفضاء[2]، بالإضافة إلى الاستعانة بالزخرفة وفن الخط. وعليه، لتزيين وتأطير مشهده المسرحي يستخدم محمد راسم النماذج القديمة للزخرفة والأرابيسك، بحيث نجد في الإطار الداخلي لهذه الصورة زخارف نباتية وخطوط هندسية متشابكة؛ أزهار وأوراق الشجر متسلسلة ومنمقة إلى أقصى حد، مصحوبة بخطوط مستقيمة وأشكال هندسية مكررة ومنجزة بدقة.

إن الإهتمام الخاص الذي يوليه محمد راسم لهذا الطابع التعبيري التجريدي لا يقصد به إعطاء تمثيل رمزي لعالم صوفي أو حتى لعالم مادي كما يفعل معظم المنمنمين المسلمين، وإنما يهدف إلى الكشف عن الجودة الجمالية والشكلية لهذا الفن الذي يقوم على البحث عن الكمال والجمال المطلق، تضيف مليكة بوعبد الله في هذا الصدد: « يندرج التجريد الإسلامي تحت رؤية روحية، لا يمكننا أن نرى عمل راسم من هذه الزاوية. ارتباطه بالإسلام فكري وفني »[3].

يُدرج الفنان الخط العربي في أعماله في نفس المنظومة الفنية والزخرفية. ففي لوحة " **شارع سيدي بن عبد الله** " تم رسمه على شكل نقوش في أسفل اللوحة حيث نجده في توقيع الفنان

[1] BOUABDELLAH M., *op.cit.*, 1994, p.31.
[2] *Ibid.*, pp.24-26.
[3] *Ibid.*, p.23.

وفي كلمة "الجزائر". فقد سعى محمد راسم هنا إلى إظهار القوة الجمالية للحروف الأبجدية العربية وكذا رونقها الغرافيكي.

تعتبر هذه اللوحة وثيقة تاريخية ثمينة للغاية توضح الجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية والدينية التي عاشها سكان مدينة الجزائر قبل وصول المستعمِر الفرنسي. فهي تسمح للباحث اليوم بمعرفة عادات المسلمين القديمة والأزياء التقليدية والأشكال الجمالية والمعمارية لأقدم حي بالعاصمة. كما أنها تساعده على قراءة وفهم المدينة الإسلامية العتيقة، بحيث يجد المشاهد في هذه الصورة: المسجد الذي يشكل قطباً أساسياً للمؤمنين المسلمين، والمحلات التي تعتبر مكاناً هاماً للتبادل التجاري، والشارع الرئيسي الذي يتواصل مع الشوارع الضيقة المجاورة، وكذا المنازل القريبة من بعضها البعض التي تخفي الحياة الأسرية للمسلمين فهي كما يقول محفوظ قداش: تعبر عن روح السكان الذين يسعون إلى الألفة الأسرية ويرفضون أي اختلاط مع الغرباء[1].

رسم محمد راسم في لوحة " **شارع سيدي بن عبد الله** " نموذج جمالي رائع للغاية، حيث يعبر عن الجمال المعماري للمدينة، وفخامة الملابس التقليدية، ورفاهية الناس وفرحة التجار والأطفال...إلخ، وهذا يدل على انخراطه في المذهب الفني الواقعي الكلاسيكي لعصر النهضة الذي يدعو إلى تقديم صور منمقة للواقع مع استبعاد كل ما هو قبيح ومرعب. وعلى حد قول محمد خدّة: « [...] استبعد محمد راسم الشتاء وجفاءه من أعالمه التصويرية، كما طرد البؤس والألم »[2].

[1] KADDACHE M., *op.cit.*

[2] KHADDA M., *Feuillets épars liés*, éd. Société Nationale d'édition et de diffusion, Alger, 1983, p. 11.

لقد عانى هذا المواطن الرسام مثل أي جزائري من سياسة الاحتلال الفرنسي. وعليه، ألا يمثل تمجيده للماضي طريقة للهروب من المصير الاستعماري المؤلم؟

كشفت لنا الدراسة التحليلية البسيطة التي أجريناها سابقاً لبعض أعمال الرسامين الغربيين من العهد الاستعماري عن الواقع الاجتماعي الكارثي والمرير الذي يعانى منه السكان الأصليين LES INDIGENES. فبالرغم من انتمائه إلى " النخبة البرجوازية الحضرية " في الجزائر العاصمة لم يستطع محمد راسم الهروب من الحقيقة الاستعمارية، التي طردها بعيداً عن أعماله. يكتب محمد خدة عن هذا الموضوع: « لوحة راسم بعيدة عن الأحداث. لأنه من الواضح أن هذا الرجل الذي عاش أكثر الفترات اضطرابا وقسوة من تاريخنا القومي لا يشير أبداً لهذه الفترة. لا إشارة واحدة، ولا شهادة، لقد وضع راسم فنه على هامش الحياة »[1].
لا يتماشى النمط الفني لمحمد راسم مع أهداف الواقعية الحديثة التي تسعى إلى رسم اللحظة مع الاهتمام بالحقيقة. ومع ذلك، فإن نظرته الموجهة نحو ماضي أسلافه يمكن أن تثير تفسيرات متعددة ومتناقضة. بحيث يمكن اعتبارها وسيلة للهروب من الواقع من خلال الانغماس في العالم الخيالي وغير الواقعي للعهد التركي، كما يمكن اعتبارها نوع من المقاومة السلمية ضد القمع الاستعماري.

يقول المؤرخ بنيامين ستورا: يمكن فهم الحنين الذي يحتفظ به المستعمَر إلى الإمبراطورية العثمانية من خلال الشعور بالانتماء إلى الأمة الإسلامية. فهو شعور غذته حركة النهضة الإسلامية[2] التي ظهرت في الشرق. وهكذا، فإن الإطار الديني الذي يدعم هذه النهضة، يوفر

[1] KHADDA M., *op.cit.* 1983, p.14.

[2] حركة النهضة العربية الإسلامية: هي حركة فكرية تجديدية إسلامية حديثة ظهرت في مطلع القرن العشرين، من أهم أهدافها: إعادة إحياء الحضارة الإسلامية، محاربة كل أنواع الجمود الفكري مع مواكبة متطلبات العصر. من أهم روادها ومفكريها نذكر الفقيه والمصلح الشيخ محمد عبده (1849–1904م) الذي زار الجزائر في عام 1903، استطاع أن يجمع من حوله الكثير من المفكرين الإسلاميين الجزائريين، ومن أهم الشخصيات التي تأثرت بفكره عبد الحميد ابن باديس (1889–1940) وتلميذه محمد رشيد رضا

للشعب الجزائري وسيلة لمحاربة الوجود الاستعماري[1]. وبالتالي، يمكن اعتبار لجوء الجزائريين إلى تعزيز ثقافة الإنتماء للأمة الاسلامية كنوع من المقاومة السلمية والتأمل في المستقبل.

لقد أصبح الإسلام وطناً للجزائريين المحتلين، وتمجيد الماضي العثماني يعطي لهم الإرادة لتحرير أنفسهم من أوجاع الاستعمار وكذا الأمل في إيجاد السلام والسكينة الموجودة من قبل. وبالتالي، فإن لوحة محمد راسم " **شارع سيدي بن عبد الله** " لا تعبر فقط عن هروب الرسام من الواقع المعاش، بل يمكن أن تعبر أيضاً عن مقاومته، الغير معلنة، ضد سلب شخصيته، ورغبته في رؤية مجتمعه حراً ويتمتع بحياة كريمة.

من الجانب السياسي، لم يصرح محمد راسم علناً عن مواقفه تجاه السياسة الفرنسية خلال فترة الاحتلال، ووفقًا لعمر كارلييه: « سياسيًا، من بين الجميع بالتأكيد راسم هو الأقل التزامًا، يمكن أن يظهر كفنان أصلي في الخدمة، حاصل على منحة دراسية محمية من الحكومة العامة ».[2] وعيله فهو يمثل الفنان الأكثر شهرة والأكثر طلباً من قبل المثقفين الفرنسيين، خاصة لأنه لا يندد بشكل ملموس بالوجود الاستعماري الفرنسي من خلال فنه مثل شقيقه الأكبر عمر راسم، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإنه يتبنى أسلوب التمثيل الغربي

(1865–1935). وبحسب أبو القاسم سعد الله: " فإن الشيخ رشيد رضا لخص الأفكار التي بثها الشيخ عبده في الجزائريين فيما يلي: الحرص على تحصيل العلوم الدينية والدنيوية، والحث على العمل وعمران البلاد، كما نصحهم بمسالمة الحكومة (الفرنسية) وترك الاشتغال بالسياسة[...]. وقد شرح الشيخ رشيد رضا معنى ترك الاشتغال بالسياسة بأنه لايعني عدم مخاطبة الحكومة في المظالم التي تضرّ بهم كالقوانين الجائرة والمعاملات التعسفية ". (أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي 1830–1945**، ج5، ط1، دار الغرب الإسلامي، 1998، ص 589.)

1 STORA B., *Algérie, Histoire contemporaine 1830-1988*, éd. Casbah Editions, Alger, 2010, pp. 16 et 47.

2 CARLIER O., " L'émergence de la culture moderne de l'image dans l'Algérie musulmane contemporaine (1880-1980*)* ", in : *Sociétés & Représentation*, n° 24, Paris, 2007, pp. 321-352, p.337.

الأكثر طلبًا في ذلك الوقت. ونتيجة لذلك، لا تثير أعماله لدى المستعمِر أي انطباع عن المقاومة السياسية.

يشير زبير هلال في مذكرته إلى أن: محمد راسم فنان ينحدر من الواقع الاستعماري، قاده المستعمِر إلى التمسك برؤيته الفنية للعالم، كما ساعده على إعادة تنظيم وتشكيل حرفته. ومع ذلك، فقد كانت الفنون التصويرية والحرف اليدوية تحت سيطرة الإرادة السياسية للمستعمِر الفرنسي الذي مارس رقابة شديدة على التصميم والإنتاج، وبالتالي، فقد قام بتشجيع المنمنم الجزائري على إنتاج صورة واقعية لماضيه بينما أبعده عن الحاضر، أي عن الواقع الملموس للفرنسيين[1].

بناء عليه، فإن قضية الفنان محمد راسم تعبر عن عدم قدرة الفنان الأصلي المحروم من حريته على وصف محن مجتمعه المستعمَر. إلا أنه، لكي يكون الفنان رسام عصره يجب أن يكتسب حرية معينة في الإبداع. وبحسب عبد الحميد بنزين: « إن ممارسة الإبداع الفني تفترض وجود حرية تتناسب مع حس المسؤولية الذي يمتلكه الفنان. واستحضار مسؤولية الفنان يعني القول بأن هذا الأخير يجب أن يأخذ في الحسبان أنه لا يعيش فوق المجتمع أو خارجه، ولكنه يعيش في مجتمع ملموس، محدد تاريخيًا »[2]. وعليه، عندما تغيب الحرية في وطن محتل كالجزائر يذهب الفنان الملتزم بقضايا مجتمعه إلى البحث عنها في داخله، وعندما يجدها ستمنح له القوة والشجاعة لكي يناضل بفنه ويواجه الظلم والظالمين، وهذا ما نجده عند عمر راسم، الأخ الأكبر لمحمد راسم، الذي استطاع أن يفرض على المستعمِر قناعاته الفكرية من خلال التعبير عن واقع مجتمعه بروح نضالية معترف بها.

[1] HELLAL Z., " La miniature, histoire d'une image de la politique coloniale française en Algérie ", mémoire de magister, Ecole Supérieure des Beaux-arts, Alger, année universitaire 2000-2001, pp. 85-86.
[2] BENZINE A., "Sur quelques problèmes relatifs à la culture", in : *Art et engagement*, actes du colloque en hommage à Abdelhamid Benzine, 07 et 08 mars 2007, éd. ANEP/Dar el Gharb, Alger, 2008, pp. 95-102, p. 98.

II. الإصلاح الثوري عند عمر راسم

ولد عمر راسم OMAR RACIM الصصنهاجي[1](1884-1959) بمدينة الجزائر العاصمة، نشأ (مثل أخيه الأصغر محمد) في أسرة فنية محافظة ومثقفة، بدأ يتعلم اللّغة العربية ويحفظ القرآن في سن مبكرة، أدخله والده علي بن سعيد إلى: « [...] كتاب بابا عثمان بالعاصمة، وأظهر تفوقاً ونجابة لفتت أنظار معلميه إليه، ولحفظه الجيد وأدائه الدقيق عيّنه الشيخ المفتي " بوقندورة " حزّاباً بمسجد " سفير " وهو في الثانية عشر من عمره »[2]، تخصص فيما بعد في دراسة آداب ومبادئ اللّغة العربية كما تعلم اللّغة الفرنسية.

يعتبر عمر راسم من الجزائريين الأوائل الذين اعتنقوا أفكار محمد عبده الإصلاحية ومن رواد الحركة الوطنية. كَبُر هذا الفنان في زمان كان فيه الاستعمار قد انتقل من النظام العسكري الى النظام المدني، حيث أصبح الشعب الجزائري تتحكم فيه القوانين التعسفية العنصرية والمدمرة لمقومات الأمة، فقد فرضت الإمبريالية الغربية على المجتمع المسلم كل أنواع العبودية والظلم كما غرست فيه الجهل والمهانة والتفرقة.

لم يبقى عمر راسم رغم صغر سنه صامتاً أمام هذه التغيرات السلبية في بلاده، يقول ناصر محمد أنه: « في سنة 1907 راح يشارك بقلمه وبفصول نشرها في جريدة " المرشد " و" مرشد الأمة " التونسيتين، تناول فيهما موضوع الصهيونية في العالم بصفة عامة وفي

---

[1] ينتسب عمر راسم لصنهاجة، وكان يذكر نسبته في التوقيع باسم الصنهاجي. وصنهاجة قبيلة بربرية منها الزيريون والحماديون، كانت أشير عاصمتها الأولى، أسسها جدهم الأول زيري بن مناد الصنهاجي. (لعرج عبد العزيز، " عمر راسم الفنان الخطاط المزخرف والوطني المصلح (1302 – 1378 هـ/ 1884 – 1959م)، حياته ومسيرته الفنية "، لعرج عبد العزيز وبومالة عبد القادر، عمر راسم (1884 – 1959) الفنان المبدع والوطني الثائر، كاتالوج المعرض الفني للمتحف الوطني للآثار، مخبر البناء الحضاري لجامعة الجزائر2، الجزائر، 2009، ص ص 08 ، 12، ص 08).

[2] عمر راسم المصلح الثائر، ..، ص 07.

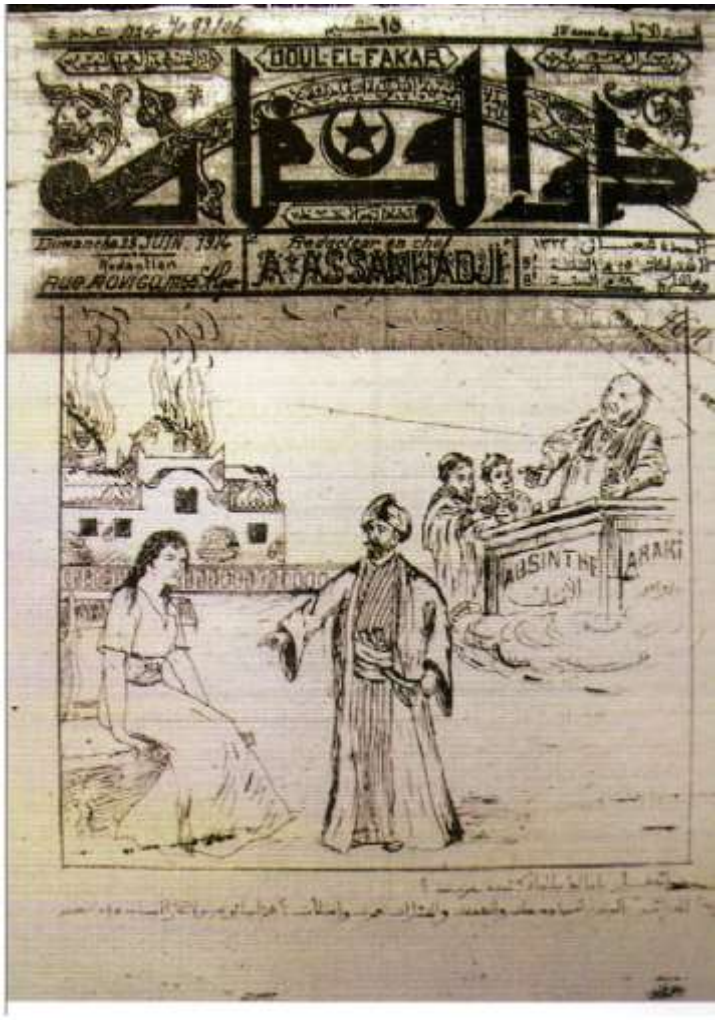
الجزائر بصفة خاصة »[1]. ومن هنا جاءت بداياته كصحفي، فقد حاول فيما بعد إصدار عدّة جرائد له أهمها: " الإصلاح"، ثم " الجزائر " في عام 1908 والتي تعد أول صحيفة جزائرية من إنتاج عربي، وتأتي بعدها جريدة " ذو الفقار" في عام 1913 والتي أسسها باسم مستعار هو ابن منصور الصنهاجي.

قدم الفنان والصحفي إنتاجاً فنياً وفيراً ومتنوعاً من الأعمال الإبداعية والإشهارية يغلب عليه الخط والتنميق والزخرفة. رسم العديد من اللوحات الخطية الزخرفية، كما أنتج رسومات معبرة ورمزية على الغلاف الخارجي لجريدة " ذو الفقار".

كان عمر راسم فناناً حساساً وملتزماً بقضايا ومشاكل مجتمعه الذي يعيش تحت وطأة الدمار والفساد الذي يسلطه عليه الاستعمار الغاشم. فرسوماته التي نشرها في جريدة " ذو الفقار " تعبر بشدة وبوضوح عن موقفه النضالي والإصلاحي، يقول عمر راسم، حسب ما نقله لنا الدكتور عبد العزيز لعرج، وهو يكشف عن أهداف الجريدة: « [...] لما سمعنا الإسلام يئن من طعنات أعدائه والوطن ينادي بالويل والحسرة على أبنائه، أنشأنا هذه الجريدة لمحاربة أعداء الدين، وكشف أسرار المنافقين، وإظهار مكائد اليهود والمشركين للناس أجمعين وانتقاد أعمال المفسدين ومراقبتهم في جميع حركاتهم وسكناتهم [...] »[2].

[1] عمر راسم المصلح الثائر، ..، ص 08.

[2] نقلاً عن، " عمر راسم الفنان الخطاط المزخرف والوطني المصلح (1302 – 1378 هـ/ 1884 – 1959م)، حياته ومسيرته الفنية"، ..، ص 09.



الصورة (26): عمر راسم، رسم توضيحي، الغلاف الخارجي لجريدة ذو الفقار، 1914، (باقي التفاصيل مجهولة). [1]

إن الرسم الذي أنجزه الفنان لغلاف جريدة " ذو الفقار " في عددها الرابع والأخير في 1914م يثبت لنا صدق موقف عمر راسم، فقد عبّر الفنان عن ميولاته السياسية والفكرية في هذه الصورة بطريقة عبقرية وواقعية وجدّ رمزية. ففي الواجهة الأمامية من الصورة يتجلى لنا رسم لسيدة أنيقة جالسة وأمامها سيد واقف في زيّ تقليدي، المرأة تمثل الجزائر بجمالها، أما سكونها وهدوئها يعبران عن العجز والاستسلام والقهر والخمول الذي تعيشه الجزائر منذ

[1] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 02 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

أن أنهكت فرنسا جميع مظاهر المقاومة الشعبية بعد ثورة المقراني وفشلها في 1871م، فقد أصبح الشعب الجزائري محكوماً بسلسلة من القوانين المدنية الظالمة والمدمرة لمقومات الأمة، كقانون الأهالي (الأنديجينا) الأكثر عنصرية والذي سُلبت من خلاله إنسانية الفرد الجزائري وحقه في العيش بكرامة وبحرية.

التمثيل الأيقوني للسيد ذو اللباس التقليدي العربي المرسوم أمام تلك المرأة، يجسد شخصية ذو الفقار، ذلك الرجل المصلح المتخلق بالإسلام القادم من المشرق لينقذها من مآسي الظلم والشتات والاستعباد، فعمر راسم عاش: « [...] مقتنعاً أن خلاص الجزائر من الاستعمار مرهون بالإبقاء على فكرة الخلافة العثمانية كوسيلة لتحرير أمته وانعتاقها [...] »[1]. فالفنان يسعى إلى نصرة مجتمعه وإصلاحه وتوعيته من المفاسد المنتشرة وذلك بالرجوع إلى القيم الإسلامية وإلى النظام الإسلامي العثماني.

نجد في الصورة الخلفية للوحة الفنان مشهداً لمحاكمة وجامعاً يحترق، فعمر راسم يعالج هنا موضوع محاكمة المعتدين والظالمين والفاسدين لتحقيق العدالة الاجتماعية والإنصاف في الحقوق، فالجامع الذي يحترق هو صورة " للجامع الجديد الحنفي بالعاصمة "[2] يرمز إلى قيم المجتمع الإسلامي التي انهارت من جراء سلب وتشويه الهوية الوطنية والتعدي على حرمات المساجد ودور العبادة مع تحويل المساجد إلى كنائس، كما كان الحال بالنسبة إلى جامع "كتشاوة" بالقصبة السفلى.

---

[1] بومالة عبد القادر،" عمر راسم "، لعرج عبد العزيز وبومالة عبد القادر، عمر راسم **(1884 – 1959) الفنان المبدع والوطني الثائر**، ..، ص ص 06 –07، ص 06.

[2] الجامع الجديد الحنفي: يقع بالقصبة السفلى بساحة الشهداء بالجزائر العاصمة، شيّد من طرف المعماري الحاج حبيب في عهد الداي مصطفى عام 1660.

يعتبر عمر راسم شخصية متشبعة بالثقافة الإسلامية ومتأثرة بالنزعة الإصلاحية التي يناشد بها أصحاب النهضة العربية في المشرق، والتي نادت بمحاربة الصهيونية والإمبريالية في العالم الإسلامي، لقد تأثر هذا الفنان بنهج الإمام المصري محمد عبده منذ أن التقى به في الجزائر سنة 1903.[1]

لم تسكت فرنسا للمهام والمعارضة التي كان يقوم بها عمر راسم، فسرعان ما أوقفت الجريدة وزجّ به في السجن في 1915 لمدّة دامت 6 سنوات [2]. بعد خروجه من السجن ابتعد عن النشاط السياسي ليكرّس حياته للخط والمنمنمات والزخرفة وخاصة تدريس الفن الإسلامي، مما أدخله عالماً يكون فيه النضال شبيها بالمقاومة السلمية أو المسالمة وذلك بمحافظته وبتبليغه الثقافة الإسلامية للأجيال الصاعدة.

لم يكن عمر راسم الفنان الوحيد الذي عارض بقلمه وفنه الوجود الاستعماري والذي دفع ضريبة مواقفه الوطنية وذاق مرارة السجن، عدد كبير من الفنانين والأدباء والصحفيين والمثقفين اعتقلوا وعذّبوا وحتى منهم من أعدم.

[1] DORBANI BOUABDELLAH M., " La peinture en Algérie à la recherche de son style", in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XXe siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.19-30, p.20.

[2] " عمر راسم "، ..، ص07.

المبحث الثاني: نضال الفنان التصويري الجزائري إبان ثورة التحرير

خلال عقود الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ساد مفهوم النضال من أجل الحق والحرية، ومعنى المقاومة من أجل البقاء، وفكرة الالتزام والدفاع عن قضايا الوطن والأمة، في سائر أذهان الشعوب المضطهدة التي عانت من كل أنواع الاستبداد وويلات العدوان الأجنبي، ودور التاريخ كسجل للزمن سرد وكشف لحياة الأشخاص والشعوب والأمم.

لنا في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر (1830 – 1962) أوضح مثال وأصدق دليل على شعب التزم بقضية وطنه وسعى جاهداً لاسترجاع كرامته وعزته، فلمّا كان الشعب الجزائري متجذراً في أرضه لم يفقد مقومات بقائه أمام العدوان البشع الذي مارسه ضده المستعمر الفرنسي، لم يستسلم لسياسة فرض الأمر الواقع بل انبرى لمجابهة ذلك بكل ما أوتي من إمكانات وبدأ كفاحه بالمقاومات المسلحة، ثم لجأ للنضال السياسي في فترة العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، ليخوض في الأخير الكفاح المسلح مع اندلاع ثورة أول نوفمبر 1954 المجيدة، والتي انتزعت حق الحرية، ومنحت الجزائر استقلالها.

لكن هل بإمكاننا أن نحصر نضال الشعب الجزائري ضد الإمبريالية الفرنسية والقهر الاستعماري، في الكفاح السياسي أو الكفاح المسلح فقط؟ بالتأكيد لا يمكننا ذلك.

فالفنان الجزائري عامةً، والفنان المصوّر خاصةً استطاع أن يتخذ بذكائه وحنكته ومهارته من عمله الفني السلاح المعنوي القوي ليدعم به المقاومة الوطنية، مما جعله ينتج فناً التزامياً[1]

[1] إن مفهوم الفن الإلتزامي معقد ويحمل في طياته معاني وتعريفات مختلفة، ظهر في بادئ الأمر في المجال الأدبي مع تنظيرات الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر ليكتسح فيما بعد المجالات الفنية الأخرى كالمسرح والموسيقى والفن التشكيلي وغيره. الالتزام في

مرتبطاً بالمشهد السياسي والثقافي للمجتمع الذي ينتمي إليه. فالفنان الملتزم على حد تعبير الدكتور محمد مندور هو: « [...] المقدِّر لمسؤوليته إزاء قضايا الإنسان والمجتمع في عصره»[1]، فهو يسعى جاهداً إلي استغلال فنه كسلاح يشارك به الناس همومهم الحياتية والوجودية وانشغالاتهم السياسية ومواقفهم الوطنية.

الفن مرتبط ارتباطاً وثيقاً بقضايا الإنسان وبالحياة والفنان الملتزم هو الناطق باسم مجتمعه، فمن أهم القضايا المصيرية التي يتبناها ويناضل من أجلها قضية الأرض والحرية، والعدالة والمساواة الاجتماعية والحقوق البشرية، فهو يسعى لمحاربة كل نزعة تعسفية لكل حكم ظالم أو لكل احتلال أجنبي مستبد.

عانت الأمة الجزائرية من ويلات العدوان والاحتلال الفرنسي فأضحى جليا النفور من هذا الوجود الأجنبي غير المرغوب فيه فكان له دوراً فعالاً في صقل الفنان الجزائري الملتزم بقضية بلاده، فنان منبثق من هموم وطنه وتطلعات شعبه، فإذا أردنا إعطاء مثال واضح عن النضال الفني السياسي، فسنجد في الفن التصويري الجزائري وتحديداً في فترة الاستعمار أصدق صورة وخير دليل.

فمنذ احتلال فرنسا للجزائر وحتى الاستقلال، لم تعرف الساحة الفنية التشكيلية إلا النزر القليل من أسماء الفنانين الجزائريين، بحيث كانت هذه الأخيرة حكراً على أبناء الأوربيين من معمّرين وغيرهم، فئة قليلة ظهرت في بدايات القرن العشرين منهم من درس في المدرسة

الفن يعني " اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان، لا مجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال" (نقلاً عن مجدى وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص58.)

[1] نقلاً عن ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ..، ص 58.

الوطنية للفنون الجميلة أو المراسم ومنهم عصاميون متأثرون بالجو الفني السائد آنذاك[1]، وأخرى برزت في فترة الخمسينات، فاستفادت من تعاليم المدارس الفنية الأوربية.

لقد كان المستعمر الفرنسي حريصا على إبقاء سيادته في هذه الأرض إذ أنه كان دائماً جاهزاً للتصدي لكل أشكال المقاومة والمعارضة من طرف الشعب الجزائري، فمارس رقابة صارمة على أعمال الفنانين رغم قلتها، وحتى الإعلاميين، فقد كان المستعمر يدرك أهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه الفنان، أو الصحفي، أو الكاتب في توعية الشعب وتحرير فكره وتحريضه ضد الاستعمار، والسير به إلى المطالبة بالحرية التي هي أساس جميع الحقوق.

رغم القمع والتهميش نجد أن هناك فنانين مصورين يعدُّون على الأصابع متشبعين بالوعي النضالي، كانت لهم الجرأة ليكشفوا بالصورة والريشة الحقائق الواقعية التي عاشها المجتمع الجزائري آنذاك، من ظلم وتعذيب وتفرقة عنصرية والتعديّ على الهوية الجزائرية...الخ، ساعين لتحرير بلادهم من الاستبداد وقهر المستعمر، مساندين بذلك المناضلين السياسيين وكذا المجاهدين الذين يقدّمون حياتهم من أجل الوطن.

فمن الضروري أن نتطرق لعرض ودراسة بعض أعمال هؤلاء الفنانين التي أنجزت تحديداً بعد اندلاع ثورة التحرير أول نوفمبر 1954، فقد طرح الفنانون المصوّرون الجزائريون في هذه الحقبة التاريخية مفهوم النضال والمقاومة بأساليب فنية متعددة وبمضامين فكرية متنوعة، فأعمال محمد زميرلي (كالمنمنم والصحفي عمر راسم) تعبر عن مشاركته في الكفاح السياسي الذي قاد إلى حرب التحرير، أما أعمال امحمد إسياخم، ومحمد خدة، وشكري مسلي، وفارس بوخاتم وغيرهم، تكشف لنا مدى مساندتهم للكفاح القومي المسلح ولأهدافه السامية.

[1] مردوخ إبراهيم، " لمحات عن الحركة التشكيلية بالجزائر"، الفن التشكيلي الجزائري عشرية 70 و80، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر، 2007، ص ص12، 19، ص 12.

ا. الكفاح السياسي عند الانطباعي محمد زميرلي

محمد زميرلي MOHAMED ZMIRLI (1909–1984) هو رسام واقعي حديث ولد في مدينة تيزي وزوا ثم انتقل للعيش في الجزائر العاصمة. عصامي، كوَّن نفسه بنفسه في المجال الفني ففي سن مبكرة عمل كرسام حرفي يزين صناديق العرائس بالحيوانات مثل الديوك والطاواويس، ثم أخذ يطور موهبته شيئًا فشئاً برسم الطبيعة في هواء الطلق مما جعله ينخرط في صفوف الانطباعيين الأوربيين. فهو يصف نفسه في قوله: « عصامي، لوحاتي انطباعية وشخصية. لم أتلقى أي تعليم مدرسي ولم يؤثر فيَّا أحد »[1].

إن عبقريته الفنية وعدم انتمائه لأي مدرسة تشكيلية جعلت أعماله تتميز بالذاتية والفردية وتتسم بالعفوية والحرية في التعبير، مما جعل لها مكانتاً وقبولاً في أواسط المجتمع الفني آنذاك. فمنذ بداية الثلاثينيات شارك في العديد من المعارض الجماعية أهمها: صالون الفنانين الجزائرين والمستشرقين في عام 1938، ثم معرض الرسامين والمنمنمين في عام 1945 ومعرض الفنانين الجزائريين في قاعة للو باريس عام 1957.

يستمد الفنان محمد زميرلي إلهامه الإبداعي والفني من الطبيعة والواقع المعاش، فأعماله تعتبر كالعين اللاقطة التي تكشف عن مظاهر الحياة الاجتماعية في الفترة الاستعمارية والتي نجدها مصوّرة بكل واقعية في لوحاته: " بالون الهيدروجين في الخليج " 1941، " أيروأبيتا وبيت قصديري (تناقض) " 1950، و" بياع القماش، القبائل " 1954، و" حي محي الدين (تناقض) " 1958 (الصورة 27).

[1] ZMIRLI M.," Mise au point ", in : *Mohamed Zmirli : Ecce Homo*, MNBA, 2006, pp. 66-67, p. 67.

فهو يصف الواقع الاجتماعي بكل خصوصية وبالطريقة الواقعية الحديثة الغربية، التي أسسها الفنان الواقعي جوستاف كوربي في 1955، وطورها فيما بعد أدوارد ماني وبول سيزان وغيرهم من الفنانين الانطباعيين. إن المذهب الفني الواقعي الحديث ينشر الترجمة الموضوعية والحرفية والصادقة للواقع الحالي، فهو يندد بكل محاولة لتشويه الصورة الواقعية بإعطائها شكلاً مثالياً منمّقاً كما هو الحال لدى التعبير الكلاسيكي والرومانسي[1]. ومنه فأعمال محمد زميرلي جاءت مناهضة لأسلوب المستشرقين الفرنسيين وواقعيته بعيدة عن تفاصيل الرسم الكلاسيكي وعن الرسم التخيّلي الرومنسي.

باعتباره فنان انطباعي أو تأثيري مولع بالطبيعة ابتدع في التصوير في الهواء الطلق، لقد أنجزت أعماله مباشرة من الطبيعة حيث نقل على لوحاته التأثيرات التي تحدثها الأجواء التي تحيط به على العين مباشرة. وبحسب ما ترويه لنا ابنته فريدة زميرلي: « بحلول الربيع يأخذ كرسي القماش، ومحفظته الممتلئة بالألوان، الفُرش وحامل لوحات قابل للطي ويذهب ليتجول في منطقة القبائل، بلده الأم »[2]، كما يفعل بالمثل في شوارع الجزائر العاصمة. فهو يرسم في فترات النهار(الصباح، الظهيرة والمساء) ويسجل التأثيرات المرئية والمتغيرة في الطبيعة معتمداً في ذلك على ضوء الشمس وتغراته. وكغيره من الانطباعيون الذين يسمَّون بصيادين الضوء، فهو يعطي أهمية كبيرة للضوء ويقوم بالتقاطه عندما يسقط على جميع الأشياء التي يرغب في نقلها على لوحاته.

يتأرجح الفنان بين الذاتية أي ماتنقله له حواسه والموضوعية أي ما يعرضه عليه الواقع المادي في كل عملية إبداعية جديدة. فقد رسم محمد زميرلي لوحته الانطباعية " **حي محي الدين (تناقض)** "(الصورة27) مستعيناً في ذلك بأهم تقنيات الرسم الواقعي للقرن التاسع عشر

[1] SOURIAU E., *Vocabulaire d'Esthétique*, éd. PUF, Paris, 1990, p.1204.
[2] ZMIRLI F., " Témoignage ", in : *Mohamed Zmirli: Ecce Homo, op. cit.*, pp.26-29, p.26.

كالمنظور الهوائي والخطي دون اللجوء إلى الدقة. فهي تمثل منظراً لمدينة الجزائر العاصمة في نهاية الخمسينيات.

الصورة (27): محمد زميرلي، " حي محي الدين (تناقض) "، 1958، زيت على ايزورال، 65 X 60 سم، (باقي التفاصيل مجهولة). [1]

يضفي علينا هذا الرسم في بادئ الأمر انطباعا جمالياً لِما تحمله اللوحة من إحساس فني جميل ورائع، بيد أنها تحاكي الواقع الاجتماعي بكشفها الستار الذي يغطي التناقض الموجود بين المستوى المعيشي لدى المستعمِر مقارنة بما لدى المستعمَر. وذلك برسم منظرين متضادّين، الأول ريفي نجده في الواجهة؛ رسم فيه الفنان مساكن فقيرة بالية متمثلة في البيوت القصديرية والمهترية التي يقطنها السكان الأصليون العزّل، والثاني مدني نجده في الخلفية؛

[1] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 03 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

يمثل فيه الرسام فن العمارة الاستعمارية أوالمساكن الحديثة التي يسكنها عامةً الفرنسيون والمعمرّون الأوربيون. وتحدثنا محمد أورفليه دليلة في هذا الصدد: « الجزائر كانت دائماً في الباطن اللاشعوري لسكانها وفي مخيلة هاؤلاء الذين لا يسكنونها، الحلم البعيد الذي يتعذر وصوله. المدينة هي إقامة النُّخب، لهؤلاء الذين تبنّوا السلوك المدني ويدّعون المواطنة »[1].

الدلالات الأيقونية التي يعرضها علينا مشهد اللوحة (بيوت قصديرية مهترية وشخوص بألبسة تقليدية عاصمية، وبنايات حديثة ضخمة...إلخ) تكشف عن الوضع المزرى والمنحط الذي يعيشه المجتمع المسلم الجزائري في سنوات الخمسينات المحروم من حقوقه المشروعة: كالسكن في بيت محترم والحق في الملكية والحق في العمل والحق في المشاركة والانخراط في البرلمان...الخ، على غرار المستوطن الأجنبي السالب لهذه الحقوق المدنية التي منحته العيش بكرامة، فهذا التناقض يعبّر بشدة عن تنديد ورفض الفنان للتفرقة العنصرية والاحتقار والظلم الاجتماعي الذي يعاني منه المجتمع الجزائري إبَّان الاحتلال.

في الفترة الاستعمارية استقطبت العاصمة الجزائرية الأوربيين (الأقدام السوداء) من جنسيات مختلفة –إيطاليا وفرنسا وإسبانيا– حيث أصبحت ملكية خاصة بهم. ففي سنوات الخمسينات وبحسب بنيامين ستورا: يمثل الفرنسيين الجزائريين 60 بالمئة من سكان العاصمة [2]. هذه الوضعية تعود لسياسة تنظيم المدن التي تعتمد على استراتيجية كولونيالية خاصة بهذه الفترة، يضيف في هذا الصدد المؤرخ كلود ليوزو أن: « استراتيجيات الفترة الاستعمارية تعتمد على أمرين: التفرقة التامة والفصل الكلي بين المجتمعات الأوربية والمحلية، طرد الجماهير المزدحمة من المدن. كما يكون الادماج انتقائي وذلك لإنشاء مجتمع متحضر »[3]. وبالتالي،

[1] محمد أورفايه دليلة، الجزائر من خلال بن عبورة راسم صمصوم وزميرليي، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر، 2007، ص ص12، 24، ص 14.

[2] STORA B., *op.cit.*, pp. 62.

[3] Cité in STORA B., *Ibid.*, p.106.

لأجل تحقيق غاياته قام المستعمِر باستبعاد المواطنين الأصليين من الانخراط في المجتمع المدني أكثر من العمل على إدماجهم فيه.

نتيجة لذالك، تدهورت المدينة الإسلامية لصالح بناء مدينة أوربية جديدة مما عزّز ظهور البيوت القصديرية في ضواحي العاصمة ليبلغ عددها بحسب بنجامين ستورا: « في الجزائر العاصمة وحدها 120 بيت قصديري [...] يتجمع فيه 80000 شخص في ضروف حياتية لا تحتمل »[1].

المنظر الذي يعرضه علينا الفنان هو عبارة عن صورة موضوعية ووصفية لهذه البيوت القصديرية والتي من خلالها يمكننا إدراك الحياة البائسة للسكان الأصليين ومعرفة بشاعة السياسة الاستعمارية اللاإنسانية. لقد قام الاحتلال باحتقار وتهميش وعزل السكان الأصليين ومحاصرتهم في ضواحي المدن الكبرى كما قام بتجهيلهم وتجويعهم وكذا بشتمهم وبنعتهم بالعرب " المتسخين " أو " الهمجيين " أو " المتوحشين ". لقد صنع الرجل الغربي من الرجل الإفريقي كما يقول فرانس فانون إنسان: « [...] مهدد في العاطفة الاجتماعية، مهدد في انتمائه للمدينة، الإنسان الإفريقي يجمع كل الضروف التي تصنع رجل مريض. بدون عائلة، بدون علاقات إنسانية، بدون تواصل مع المجتمع »[2].

إن التزام محمد زميرلي بقضايا بلده المحتل وجرأته في الخوض في هذه المضامين والمواضيع الشائكة بأسلوب مباشر أو غير مباشر، ورغم ضغوطات وتهديدات المستعمر، يعود للوعي السياسي الذي انتشر في البلاد خاصة في تلك السنوات والذي يتغذى من الحركات الوطنية الجزائرية المناهضة للاحتلال والمطالِبة بتحرير الجزائر، كنجم شمال إفريقيا (1927) وكذا جمعية العلماء المسلمين (1931)...إلخ.

[1] STORA B., *op.cit.*, p. 106.
[2] FANON F., *Pour la révolution africaine, Ecrit politique*, éd. La Découverte, Paris, 2001, p.23.

في فترة النضال السياسي لم تكن ردة فعل السلطات الفرنسية متحضرتاً ولا سلميتاً بل استخدمت أبشع أنواع القمع والتعذيب، نذكر من بين الذين مسَّهم " عقاب " المستعمِر وظلمه محمد زميرلي الذي يقص علينا بأنه: سيق به إلى السجن من طرف البوليس الفرنسي في 1940 بسبب كتاباته المناهضة والمعادية للاستعمار، التي أصدرها في جريدة " الدفاع " " LA DEFENCE" لكنه سرعان ما لبث حتى أطلق سراحه[1].

لقد نمت وترعرعت الروح الوطنية في أحضان الشعب الجزائري حتى اقتنع بأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، فأعلنت جبهة التحرير الوطني بداية الثورة الجزائرية في 01 نوفمبر 1954. ظهر في هذه الفترة فنانون جزائريون اعتنقوا مبادئ ثورة التحرير وانخرطوا في الأحزاب السياسية، كما قاموا بنشاطات وطنية (كالإضرابات...الخ)، من بينهم: محمد اسياخم ومحمد خدة اللّذين انخرطا في " الحزب الاشتراكي الجزائري " مع إخوانهم الأدباء والفنانين المقيمين آنذاك في فرنسا كمحمد ديب وكاتب ياسين. وأما الرسام فارس بوخاتم فقد رُشح كعضو في " جبهة التحرير الوطني "، وانخرط في صفوف جيش التحرير وكما لا ننسى الفنانة المجاهدة عائشة حداد التي شاركت كممرضة في صفوف جيش التحرير.

بعد اندلاع ثورة أول نوفمبر زاد حقد الفرنسيين على الجزائريين فسلط عليهم أبشع أنواع المراقبة والتعذيب، فقد كانت سنوات الحرب مريرة وسوداء على كل الجزائريين المتمسكين بشعلة الأمل في الحرية التي أعانتهم على التحمل والصمود والصبر حتى بزوغ فجر اليوم المشهود يوم الخلاص والاستقلال الكلي للبلاد. تتلخص إذن مواضيع الفنانين المصورين الذين تم ذكرهم في فترة 1954 و1962 في جدلية الكفاح والعذاب، والصمود والشقاء.

[1] ZMIRLI M., "Première exposition de groupe au cercle franco-musulman", in : *Mohammed Zmirli, Ecce Homo,* MNBA, Alger, déc. 2006, pp. 58-67. p.59.

II. الأحداث التاريخية في الرسم التعبيري لـــ امحمد إسياخم

ولد الفنان التعبيري امحمد اسياخم M'HAMED ISSIAKHEM (1928-1985) في بلاد القبائل، انتقل مع والده إلى مدينة غليزان أين نشأ وتعلم شيئا فشيئا لغة وثقافة المستعمِر ونجح في نيل شهادة الدراسات من المدرسة الأهلية. في سنة 1943 وقع الحدث الأكثر رعباً وإيلاماً في حياته: « [...] فقد انفجرت قنبلة يدوية سُرقت من العساكر الأمركيين بين يديه، وكلّفته، إضافة إلى ذراعه، حياة إبن أخيه وأختيه وعذاباً نفسياً وجسدياً لن يفارقه أبداً »[1]. لقد كانت فترة مكوثه في المستشفى فرصة لاكتشاف كفاءاته وإثبات رغبته في الرسم، حيث كانت الراهبة التي تعالجه تحثه على الرسم وتحضر له الأدوات اللازمة وتقوم بالاحتفاظ بأعماله اعجاباً بهاً وتقديراً للرسام.

بدأ تكوينه الأكاديمي في الرسم من عام 1947 إلى عام 1951، فبعد انتقاله الى الجزائر العاصمة تم قبوله في جمعية الفنون الجميلة أين تعّرف على فن الزخرفة والمنمنمات، ثم دخل المدرسة الوطنية للفنون الجميلة حيث تكوّن في مجال النحت والتصوير والرسم. و بعد أن تثبتت موهبته تحصل في عام 1953 على منحة لمتابعة دروس النحت بمعهد استيان التقني بعاصمة الفنون باريس، ثم أصبح بعد ذلك طالباً في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباريس. التقى امحمد اسياخم بالعديد من الفنانين والأدباء الجزائرين الماكثين في باريس منهم الفنان مسلي شكري والأديب كاتب ياسين. جمعته مع هذا الأخير صداقة حميمية ومتينة دامت طويلا، فهما يشتركان في نفس الأفكار والأهداف ويتفقان على نقطة واحدة ومهمة ألا وهي الانضمام للقضية الوطنية التي سيدافعان عنها في كامل أوربا.

---

[1] إينال جعفر، لعقون نضيرة، إسياخم الوجه المنسي، الأعمال التصويرية، ترجمة أمين محرز، الدار العثمانية، الجزائر، 2007، ص 18.

يعد الفنان امحمد اسياخم واحداً من الشخصيات العبقرية التي امتزجت فيها الروح النضالية مع الحس الفني، فقد كان النضال الفني السياسي جزءاً لا يتجزأ من حياته، وتأثره بحرب التحرير الوطنية كان تأثراً شديداً ومباشراً. إنتاجه الفني مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ بلاده، فهو يستقي مواضيعه من محيطه الاجتماعي القريب، ويستمد جماليته من الفجاعة والألم، فباله كان دائماً مشغولا بالشعب ومهتماً بالبؤس والشقاء والدمار الذي كان يعاني من آثارها. يصفه بن عمر مدين بـــ: « الناجي، طول حياته وهو يسكن الصاعقة، هو الناجي من ألف كمين من الموت، من الكارثة المظلمة أو مايسمى بالجنون » [1].

تصدر إذن أعمال الفنان عن معاناة وعذاب نفسي داخلي وعن حكمة خاصة يمكن تسميتها بفلسفة الحقد المقدس، التي تستند إلى مبررات وحجج موضوعية مبنية على الرفض والسخط على كل أشكال الظلم والقهر الذي عاشه هو ومَن حوله مِن الرجال، والنساء والأطفال. يقول عنه كاتب ياسين: « [...] هو يمر بلا كلل في فنه كما في حياته على نفس الخط المكهرب، يسكن الجحيم أين يجب حرق جميع الحطب، لكن ما نراه هو نفسه الذي يحترق طوال انجازه لأعماله »[2].

فقد امتلأت لوحاته بالتراجيديا الإنسانية وهذا ما تشهد به لوحاته التعبيرية: " ماسح الأحذية " التي أنجزت في سنة 1955 بحيث: « تكشف هذه اللوحة في ظاهرها عن آفة الفقر والحرمان ولكن عند قلبها، نجدها تعبّر عن كفاح الشعب الجزائري من خلال ما تمثله الصورة، شاب جزائري يحمل رشاشاً »[3]. وأما لوحة " **الجزائر 1960** " (الصورة 28) يعرض فيها الرسام مشهداً مأساوياً ومؤلماً عن معاناة العائلة الجزائرية من جراء الحرب.

---

[1] BENAMAR M, *Issiakhem*, éd. CASBAH, Alger, 1999, p 05.
[2] Cité in: BENAMAR M., *Idem*.
[3] إسياخم الوجه المنسي، الأعمال التصويرية، ..، ص 21.

الصورة (28): اسياخم امحمد، " الجزائر 1960 "، 1959 – 1960، تقنية مختلطة زيت على قماش وملصقات الجرائد، (باقي التفاصيل مجهولة). [1]

تمثل هذه الصورة رسم تعبيري لأم وطفليها، يغلب فيها اللونان الأزرق والبني اللذان يؤكّدان على انشغال متعب للأحاسيس. قدّم لنا الفنان هذا العمل بتقنية حديثة حيث تمتزج فيها الألوان مع قصاصات الورق والجرائد والقماش، وقام بإخراجه في تركيبة فنّية على شكل هرم، الأم في الوسط والبنت والولد على الجانبين، الأيمن والأيسر.

[1] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 04 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

تقول المؤرخة أنيسة بوعياد في تحليلها لهذه اللوحة: تبدو لنا الأم من خلال نظراتها حائرة وقلقة على مصيرها وحياة أولادها، فهي غارقة في آلام المعاناة اليومية وتائهة أمام فقدان الأمان والاستقرار، وأما وقفتها الشامخة والمعتدلة فتبين لنا صمودها أمام المحن [1]. توحي هذه المرأة، ذات النظرات الحزينة المعذبة والمتمثلة المنتصبة الفارضة حضورها في وجه البلية، إلى الصبر والجهاد والإيمان بالنصر والأمل في الخلاص والحلم بالحرية، يقول بن عمر مدين في هذا الصدد: « النساء في لوحات اسياخم لا ينَمن، لا يقدمن أنفسهن، إنهن ينتظرن، [...] نساء مجروحات [...] إنهن منفصمات ومظطربات من جراء الأسلاك الشائكة للحرب، بطونهن ولدنا، أيديهن خيّطنا وطرزنا الأعلام، وضعنا فيها الألوان وينتظرن عودة أهلِهن»[2].

إن شخصيات الفنان امحمد إسياخم مليئة بالحيوية والإحساس والحزن والصرامة فإننا نجدها في معظم أعماله كـــ" الأرملة " التي رسمها في 1963. فشخصياته المختارة واقعية جزائرية عانت وتعذّبت حقيقةً، فهو يمجد فيها قوتها وشجاعتها ويتغنى بمعاناتها. يقول الفنان في محادثة تلفزيونية له قبل وفاته: « لقد بقيت وفياً لشخصياتي، شخصياتي جزائرية، شخصياتي لا تهذي فهي عانت وتعذبت »[3]. وهو كذلك، فبعد أن استلهمته قضية محاكمة المناضلة جميلة بوحيرد[4]، خلال تواجده في ألمانيا (1958–1962)، أصبح يعطي اهتماماً كبيراً لتمثيل المرأة في أعماله. يقول امحمد اسياخم في هذا الموضوع: « [...] فكرة رسم المرأة. [...] جاءتني

[1] BOUAYED A., " L'art insurge ", in : *Les artistes internationaux et la révolution algérienne*, MAMA, Alger, 2008, pp.15-54, p.21.

[2] BENAMAR M.., *op.cit.*, p. 53.

[3] Cité in : *M'hamed ISSIAKHEM Témoignage 1985-2005*, Musée National Des Beaux-arts, Alger, 2005, p. 09.

[4] جميلة بوحيرد (1935)، مناضلة وفدائية جزائرية انضمت إلى جبهة التحرير الوطني عام 1954، ناضلت مع فرقة ياسيف سعدي بالعاصمة. تم القبض عليها من قبل البوليس الفرنسي عام 1957، تعرضت كغيرها من المجاهدات للتعذيب والظلم طوال مدة إقامتها في السجن، دافع عن قضيتها المحامي جاك فيريجس الذي تزوج بها بعد الاستقلال عام 1965.

عند تذكر جميلة بوحيرد. ومنذ ذلك الحين، لم أتطرق سوى إلى المرأة وإلى التعذيب »[1]. لقد أنجز في 1958 رسومات بالحبر الصيني عن التعذيب وعن المناضلة جميلة بوحيرد والتي تم نشرها في مجلة "محادثات عن الأداب والفنون".

أصبحت معظم إنجازات امحمد إسياخم الفنية شواهد على الأحداث التاريخية التي مرّت بها البلاد، فهي مقترنة بتلك اللحظات المهمة التي صنعت مجد الجزائر. ففي سنوات حرب التحرير عبّر الفنان بشدّة وبصدق عن التزامه بالنضال الوطني وعن مساهمته في تكوين الوعي السياسي، وعَمَل على رسم قادة الحركة الوطنية في 1945، وشارك في نشاطات الكشافة الإسلامية بتلمسان في 1947، كما ناضل مع أصحاب الحزب الاشتراكي الجزائري بفرنسا.

كثيرون هم من اقترنت حياتهم بالفن والنضال السياسي أو المسلح أيام الثورة التحريرية، أمثال عبد القادر هواملة، لخضر غومري، عمر ليراتني وخاصة فارس بوخاتم، الذين كانوا ينتجون أعمالاً فنية تحت قيادة السلطة العليا للثورة، وهم يقيمون في المغارات والكهوف الموجودة في الحدود [2].

تنوعت الأساليب الفنّية ولكن تشابهت المواضيع، فهي تصبُّ جميعها في تمجيد الشخصية الجزائرية والتنديد بالوضع القائم والمطالبة بالحرية. فنانون تشكيليون آخرون ابتكروا كغيرهم نوعاً فنّياً خاصاً معبّرين عن انشغالهم بالهوية الثقافية لبلادهم، استلهمتهم الأحداث والوقائع التي واكبوها في فترة الاستعمار كمعركة الجزائر، مجازر 8 ماي 1945، مجازر ساقية

[1] نقلاً عن، إسياخم الوجه المنسي، الأعمال التصويرية، ..، ص 22.

[2] FARES B. " Déclaration ", dans *El-Moudjahed*, 1 Nov. 1979, reprise par BAGHDADI M., in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XX^e siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.171-173, p.171.

سيدي يوسف 1958...إلخ. فلوحات رواد الفن اللاتصويري الحديث أمثال: " القصبات لا تحاصر"[1] و" تكريم لموريس أودان " و" الضهرة II" لمحمد خدّة (1930–1991)، " الجزائر الملتهبة " للفنان شكري مسلي (1931–2018) تعبّر عن أبشع الفترات التاريخية التي مرّت بها عاصمة الجزائر، فهي تقص علينا معركة الجزائر التي حوصرت فيها العاصمة الجزائرية من طرف المظليين الفرنسيين في 1957، والتي راح ضحيتها العديد من الأبرياء وكذا المناضلين والفدائيين.

[1] " القصبات لا تحاصر" هي لوحة زيتية بدأ الفنان برسمها مع بداية معركة الجزائر بالعاصمة، وأنهى إنجازها في 1982 مع حرب لبنان.

III. معالجة الواقع التاريخي عبر اللوحة اللاتصويرية لــمحمد خدّة

محمد خدّة MOHAMED KHADDA (1930–1991) من مواليد مدينة مستغانم، كان في بداياته رساماً تصويرياً عصامياً، ثم تلقى دروس الرسم عن طريق المراسلة، أنتج في عام 1947 أولى لوحاته بألوان الباستيل والألوان المائية [1].

منذ عام 1953 ووفقًا لنجاة خدة: كان الفنان يتردد على صالات العرض والمتاحف والمدارس الفنية في عاصمة الفن باريس، حيث اكتشف أعمال الطلائعية الحديثة في الغرب مثل الوحشي هينري ماتيس، والتكعيبي فرناند ليجيه، والتجريديين بول كلي، فاسيلي كاندينسكي، ونيكولا دي ستال، كما اهتم بشكل خاص بالأعمال غير التشخيصية لألفريد مانيسييه، روجر بيسيير وماريا هيلينا فييرا دا سيلفا، مما أثر على روحه وحساسيته الفنية. وفي نفس ملتقى الفنون، تعرَّف أيضاً على تقاليد فنية أخرى من آسيا وإفريقيا، كما أعاد اكتشاف تقاليد الفنون الإسلامية خاصة الأرابيسك والخط العربي الذين كانوا بمثابة مرجع في إنتاجه التشكيلي[2].

في سياق البحث عن الهوية الفنية أثار الجيل الأول من الرسامين غير التشخيصيين من بينهم محمد خدّة، عبد القادر غرماز وعبد الله بن عنتر مسألة اللوحة الجزائرية النموذجية وسعوا إلى تأسيس فن لاتصويري جزائري حديث. وبحسب إبراهيم حاج سليمان: شرع هذا الجيل من الرسامين في وضع أساس ذات طابع فكري يهدف إلى تطوير لوحة وطنية، ويسعى إلى التميز عن المستشرقين الغربيين والمنمنمين المحبوسين في قالب التراث العربي الإسلامي[3].

[1] BERNARD M.-G., " Repères et confluences : Esquisse pour un itinéraire ", in : BOUABDELLAH M. (dir.), *Khadda, du méridien zéro à l'infini des possibles,* MNBA, Alger, 1993, pp. 67-75, p. 67.
[2] KHADDA N., " Khadda ou l'olivier-signe ", in *Mohammed Khadda : Florilège,* MNBA, Alger, 2006, pp. 10-31, pp. 19-20.
[3] HADJ SLIMANE B., *La création artistique en Algérie : histoire et environnement*, éd. Marsa, Alger, 2003, p. 93.

يهدف هؤلاء المبادرون في الرسم الجزائري غير التشخيصي إلى إنشاء لوحة جديدة والتي يتم التعرف عليها من خلال ارتباطها بالثقافة الوطنية وقبل كل شيء بالواقع الحالي. وبالتالي، لا يمكن أن تشبه أعمالهم منمنمات المسلمين، ولا لوحات المستعمِر الفرنسي، ولا حتى أعمال الأوروبيين الحديثين.

يحمل معه، رجل الثقافة والفنان القومي، محمد خدّة رغبة قوية في ابتكار فن جديد يتميز عن الفنون الأوروبية، مستمداً مصادره من التقاليد الفنية غير التشخيصية في المغرب العربي. فنان شغوف بالتعبير الفني اللاأيقوني لثقافته، ووفقًا لنجاة خدة: « [...] بالنسبة له، إنها مسألة الاستلهام من هذا التجريد الذي كانت تحمله ثقافته العربية والبربرية منذ قرون، والعمل على تطويره بحرية وليس على إعادة صياغته » [1].

بالإضافة إلى التقنية التجريدية الغربية، يستخدم محمد خدّة في أعماله، وبطريقة مستقلة وعفوية للغاية، الخط العربي وكتابة التيفيناغ الخاصة بالأمازيغ، والعلامات أو الزخارف المستعملة في الفنون التقليدية الأمازيغية التي تعتبر إيديوغرامات أو رسومات توضيحية رمزية. وباعتباره مرتبطًا بوطنه الجزائر، يدخل هذا الفنان أيضاً في لوحاته عناصر أخرى مستعارة من طبيعة بلاده وبالأخص شجرة الزيتون.

يخبرنا إبراهيم العلوي أنه: غالباً ما يتناول محمد خدّة تراثه التشكيلي في أعماله. في الستينيات كرس عمله من أجل " المنظر–العلامة "، وفي السبعينيات انطلق في موضوع شجرة الزيتون، بينما توجه في الثمانينيات إلى فن الخط العربي[2]. يقدم محمد خدة للتراث الثقافي الجزائري إنتاجاً فنياً متنوعاً غنياً بالتقنيات: اللوحات الزيتية والألوان المائية والنقوش. في السنوات الأولى من إنتاجه اللاتصويري رسم العديد من اللوحات التي ميزت أسلوبه بما

[1] KHADDA N., *op.cit.*, 2002, pp.12-17, p.17.
[2] ALAOUI B.," Présentation ", in : *Khadda : peintures, aquarelles, gravures*, Institut Du Monde Arabe, Paris, 1996, p.09.

في ذلك " طوطم " التي يعود تاريخها إلى عام 1959، و" تكريم لموريس أودان " عام 1960، ثم " التخييم " و" الظهرة ا" عام 1961. وتبعتها إبداعات أخرى عبّرت عن عبقريته الفنية وولائه لأسلوبه الخاص، مثل "زيتون نموذجي" و" زيتون وأغصان " في السبعينيات، و"رسائل على حافة الأشياء " و" الرسالة والأغنية " في الثمانينيات.

محمد خدّة هو أحد الفنانين القوميين في الخمسينيات، ملتزم بقضية وطنه ويناضل من أجل حرية الشعب الجزائري مثل زملائه كاتب ياسين وامحمد اسياخم. شجعته الظروف الاجتماعية والسياسية للبلاد، خلال حرب التحرير، على التنديد بفنه ضد الوجود الفرنسي والإبادة الجماعية الاستعمارية. لكن بما أن هذا الرسام اللاتصويري يستبعد من أعماله التمثيل المقلد للعالم الحسي الواقعي. كيف يمكننا اعتبار أعماله، التي تظهر كمجموعة من الأشكال والألوان المنتظمة، كشهادة على الأحداث الإجتماعية والسياسية آنذاك؟

تزامنت بدايات مسيرته الفنية أحداث ثورة التحرير الوطنية (1954)، والتي تعتبر المرحلة الأكثر عذاباً وتوتراً في تاريخ الجزائر، حيث لم يتمكن محمد خدّة من إخفاء ثقافته ولا تاريخه ولا واقع بلاده. فهو يعتبر من الرسامين الذين: « [...] ينخرطون في الرسم الذي يهيمن عليه الاهتمام بإيصال معاناة شعب يكافح إلى العالم »[1]. ففي لوحته " تكريم لموريس أودان" والتي أنجزها عام 1960 بفرنسا، يحكي لنا عن الواقع المرّ الذي يعيشه المناضل الجزائري من تعذيب وقهر وذلك من خلال شخصية موريس أودان، هذا الأخير: اختطف من طرف القوات البوليسية في ليلة 11 و12 جوان 1957، ثم قامت بقتله بعد حلقات من التعذيب والاستنطاق[2]. يندّد محمد خدّة بشدة السياسة الشرسة للاعتقالات التي سلّطتها القوات

[1] Cité in : ABROUS M., "La place de Mohamed Khadda dans l'historiographie nationale", in : BOUABDELLAH M. (dir.), *op.cit.*, 1993, p.123.

[2] VIDAL-NAQUET. P., *L'affaire audin (1958-1978),* les éditions de minuit, Paris, 1958\1989, p.11.

العسكرية الفرنسية على الجزائريين بغرض قمع الثورة وجميع أشكال المقاومة، والتي يتم فيها التفنن في تعذيب واغتيال السجناء في المعتقلات (كمعتقل "بوسوي" و" الجباسة " و"كامورا " و"مركز موران"...إلخ).

الصورة (29): محمد خدة، " الظهرة ا"، 1959، زيت على قماش، 89X116 سم، (مجموعة خاصة). [1]

أما في لوحته " **الظهرة ا**" (الصورة 29) التي قام برسمها في 1959م فهو يذكرنا، بعد قرن مضى، بالكارثة الإنسانية والمجزرة التي قام بها المستعمِر البشع والمتمثلة في محرقة الظهرة التي جرت وقائعها في ليلة 18 و19 جوان 1845م، والتي راح ضحيتها جل سكان قبيلة

[1] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 05 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

أولاد الرياح التي كانت تقطن ببلدية النكمارية ولاية مستغانم. حيث أقدمت القوات العسكرية الفرنسية على تطبيق " سياسة الأرض المحروقة " التي فرضها الجنرال توماس روبيير بيجو على الجزائريين، والذي يقول لهم: « سأحرق قراكم ومحاصيلكم »[1].

فقد قام الجنرال بيجو بتكليف الكولونيل بيليسيه والكولونيل سانت أرنو مهمة القضاء على سكان قرى الظهرة، وبالأخص قبيلة أولاد الرياح التي كانت تعرقل مسار أهداف الجيش الفرنسي، ففي 17 جوان قرر جون جاك بيليسيه محاصرة المغارة (مغارة الفراشيش) وغلق كل مداخل الهواء فيها وإشعال النار في مدخلها الرئيسي[2]، بعد أن اتخذها سكان القرية بمثابة ملجأ لهم فراراً من بطش المستعمِر. لقد تم إبادة أكثر من 1000 مواطن من رجال ونساء وشيوخ وحتى منها الحيوانات. هذه المحرقة جاءت رداً على المقاومة الشعبية التي قادها سكان القبيلة ضد الوجود الأجنبي الظالم ودعمهم للمناضل الجزائري والشخصية الثورية أبو عبد الله الشريف المدعو بومعزة.

نلاحظ أن هذه الصورة التجريدية تلمح إلى الوقائع أكثر مما تصرح بها، و بحسب الباحثة عمارة كحلي: « يشير الفنان إلى أن غياب التشخيص في أعماله لا يدل مطلقاً على أنّ موضوعاته منفصلة عن الواقع انفصالاً تاماً بدليل حضور الأرض، والتراب والشجرة وبشكل ما الإنسان [...] ذلك أن العلاقات التشكيلية في اللوحة هي التي تحدد الدلالة الأيقونية لهذا العنصر أو ذاك »[3]. وبالتالي، فالفنان لا يعبّر عن هذه الحقائق التاريخية المؤلمة بأسلوب واقعي تقريري ولكنه يستعين في لوحته بالتعبير التجريدي الذي تأخذ فيه الألوان والرموز

[1] Cité in : MOREL J. 24 janvier 1845: Bugeaud: « Je brûlerai vos villages et vos moissons » (Algérie) http://jacques.morel67.pagesperso-orange.fr/ccfo/crimcol/node17.html, consulté le 09- 2020.

[2] QUESNOY. F, *L'Armée d'Afrique depuis la conquête d'Alger,* éd. LIBRAIRIE FURNE JOUVET ET Gc, ÉDITEURS, Paris, 1888, p.257.

[3] عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي–مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة ، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص ص 79، 80.

والأشكال جميع التعابير. فبتركيبتها المتجانسة ووقعها المنتظم على سطح اللوحة تصبح الألوان والرموز تارة مسرحاً تلعب فيه المشاعر والأحاسيس المتأثرة والمتألمة التي تنبع من أعماق ووجدان الفنان، وتارة أخرى لغة تترجم فيها الأفكار الثورية والنضالية التي يؤمن بها محمد خدّة.

استعان الفنان في هذه اللوحة بأسلوب خاص للتعبير عن الاضطهاد والقهر، فعلى حد قول ملكية بوعبد الله : « إنه يستند في أعماله على استخدام أشكال متقطعة ومتناثرة بطريقة عنيفة وألوان مظلمة »[1]. وبما أن هذه اللوحة من النوع التعبيري التجريدي، فالفنان أضفى عليها نوع من الحيوية والغموض والإبهام. فالألوان تحولت إلى لغة تعبيرية عن الصرخة والأسى والألم الناتج عن ملامسة النيران الملتهبة للأجساد البريئة والطاهرة لهؤلاء الشهداء الأبرار التي تحولت إلى رماد، وذلك من خلال التصادم العنيف بين الألوان الحارة (الأحمر الدموي والأصفر والبني والترابي ولون البشرة) والألوان الباردة (الأزرق الفولاذي والأسود والأبيض والرماديات الملونة)، وأيضاً من خلال تلاقي الظلمة والنور (Clair Obscure).

فأسلوب محمد خدّة الفني يكشف عن رغبته في خلق سيرة تشكيلية متجددة تقوم على مقاطعة الفن التصويري الكلاسيكي للمستشرقين الفرنسيين، محاولاً بذلك إثبات هوية فنية جزائرية مستقلة عن كل تبعية. فقد ناضل مع غيره من رفاقه الفنانين (امحمد إسياخم، عبد الله بن عنتر، شكري مسلي، عبد القادر غرماز...إلخ) من أجل فن تشكيلي جديد يواكب الفن التقدمي الغربي ويحيى على الأصالة التي يستلهمها من التراث الثقافي الوطني (العربي، البربري، وحتى ما قبل التاريخ) الذي لا طالما نبذه واحتقره المستعمِر في مجالس الفن.

[1] BOUABDELLAH M., *La peinture par les mots*, MNBA, Alger, 1994, p.76.

فالفنان الجزائري الحديث يسعى إلى اكتشاف الفن العالمي وإعادة تعريف أشمل للشخصية الجزائرية وبناء هويتها الفنية المفقودة. كما تضيف الدكتورة حبيبة بوزار: « [...] إن إطلاق حرية التعبير للفنان التشكيلي العربي دون قيود سوف يوصله إلى أول الطريق، وأننا مهما فعلنا فلن نستطيع أن نخلع عنه رداء العصر وفي نفس الوقت لن يستطيع كائن من كان أن يقتل داخله انتمائه إلى وطنه وعشيرته »[1].

لقد ساهم المصورون الجزائريون المحدثون في بناء رؤية جمالية حديثة وخلق أساليب تعبيرية متنوعة من خلال استغلالهم المنابع الفنية الوطنية والأجنبية، فمعظمهم مخضرمون عايشوا وعاصروا الفترة الاستعمارية ثم سنوات الاستقلال. لقد سجلت لوحاتهم التشكيلية المختلفة التي أنجزت فجر الاستقلال مرارة الحرب وحلاوة الانتصار، التضحية وبطولات الثورة، فأنتجوا بذلك لوحات تحيي الذاكرة الجماعية لتلك الفترة التاريخية.

نجد لوحات تذكارية للحرب والجهاد والشهادة، نذكر منها: " حرب الجزائر" لـــبشير يلس التي صنعها في 1962 بأسلوب مأخوذ من الواقعية الانطباعية الحديثة، وكذا " أول نوفمبر 1954 " أنجزها ارزقي زيرارتي في 1964 بطابع فني يميل إلى المدرسة الوحشية الغربية التي تتخذ من الألوان الحارة أساس التعبير الفني، وأيضاً " مجموعة من المجاهدين " لـــهارون حميد والتي يصوّر فيها المجاهدين بطريقة واقعية جد خاصة.

كما نجد انجازات فنية مهمة اتخذت من الموت موضوعاً ملهماً لها كـــ" الضحية " (1963) لإسماعيل صامصوم والتي تتميز بنوع خاص من السريالية من خلال معالجة الفنان للمكان

[1] بوزار حبيبة ،" مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري (دراسة ثقافية فنية)"، أطروحة دكتوراه في الفنون، تخصص فنون شعبية قسم التاريخ وعلم الآثار، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقايد- تلمسان، 2013-2014، ص 67.

والجسد، وأخرى لـــموسى بوردين بعنوان " الضحايا " والتي أبدع فيها الفنان بأسلوبه التجريدي الخاص والمتميز باستعماله للون الأسود المقرون بالألوان الأخرى.

إن جميع هذه الإبداعات الفنية التي جاءت بعد الاستقلال، وحتى التي لم نذكرها، لا تستطيع أن توجد إلا كمنتوجات اجتماعية وثقافية تعالج في مضمونها قضايا إنسانية ومصيرية، أصبحت عبر الزمن كشواهد تاريخية حية تمنح للمشاهد قراءة واضحة وصريحة للأحداث والوقائع.

رغم قلة الإنتاج الفني لدى الفنانين التشكيليين الجزائريين في فترة حرب التحرير، إلا أن أعمالهم الإبداعية تعبّر عن صدقهم في التزامهم لقضية وطنهم رغم الظروف السياسية والاجتماعية الحافلة بالخوف والقلق والمليئة بالمشكلات، أي رغم الوضع السيئ الذي آلت إليه بلادهم الجزائر من حقد ومن تآمر العدو الفرنسي عليها. فهم عبّروا عن ارتباطهم الوثيق والشديد بشعبهم، فنبض وجدانهم بهمومه وخفق قلبهم بآماله وهذا ما شكل جانباً إيجابياً لعلاقة متبادلة بين المصورين الجزائريين ومجتمعهم.

لهذا، لا يمكننا إلا أن نجزم بالقول بأن أعمال ولوحات الفنانين الجزائريين ما هي إلا سلاح معنوي ذو حدين يكشف لنا: من جهة، مساهمة الفنانين في النضال وانخراطهم في الكفاح وعدم الاستسلام أمام جل أساليب القمع المشروعة والغير المشروعة من طرف المستعمِر الغشيم، ومن جهة أخرى، يكشف لنا أن لوحات الفنانين ما هي إلا عبارة عن وثائق تاريخية مشفرة تكشف لنا، بعد التعمق في تحليلها، عن خبايا السياسة الاستعمارية المضطهدة للشعب الجزائري، والتي ألحقت الأذى بالبلاد وقضت على مقومات الشخصية الجزائرية، كما قمعت جميع المقاومون والمناضلون الذين يبحثون عن سبل الاستقلال.

المبحث الثالث: التصوير الاشتراكي الجزائري بين التقليد الفني الاستشراقي والرسم التحرري الحديث

منذ بداية الستينيات حتى أواخر الثمانينيات ظهر إنتاج تصويري جزائري ضخم، يتغذى على الفكر القومي والفكر الاشتراكي[1] ويتماشى مع العديد من الأنماط التشكيلية الفنية الناتجة عن التأثيرات الغربية والشرقية وحتى المحلية. فقد عبّر الرسامين التشخيصيين وغيرالتشخيصيين الذين ينتمون إلى أخصب فترة عرفها تاريخ الفن الجزائري عن أحداث حرب التحرير وعن الوقائع السياسية والاقتصادية غداة الاستقلال.

نضال الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، وجرائم الاستعمار، والواقع الاجتماعي والاقتصادي للجزائر الاشتراكية كلها مواضيع تناولتها الأعمال المختلفة للرسامين الجزائريين. تُنسب أعمالهم إلى الواقعية الاشتراكية أوالفن الاشتراكي، وذلك لأنها تسلط الضوء على المحتوى أكثر منه على الشكل وتتغذى على المثل والقيم الاشتراكية في تعبيرها عن الروح الثورية ضد الإمبريالية الاستعمارية والأيديولوجية الرأسمالية.

تعتبر الواقعية الاشتراكية العقيدة الفنية والأدبية الرسمية للاتحاد السوفياتي، ظهرت في عام 1934 وتستمد نظريتها الجمالية من " الشيوعية ". وجدت مكانها في الانتقادات الاجتماعية والسياسية للحزب الشيوعي السوفياتي وللأحزاب الشيوعية الأخرى التي نشأت في أوروبا

---

[1] بعد الإستقلال مباشرة تبنت الجزائر النظام الإشتراكي كنظام سياسي وإقتصادي، فبحسب شارل روبير أجيرون: « بمقتضى البرنامج الجديد الذي وضع في طرابلس فإن" الثورة الديمقراطية الشعبية " يجب أن يقودها الفلاحون والعمال والمثقفون الثوريون، على حساب البرجوازية والإقطاعية اللتان قد تكونا بداية لاستعمار جديد نظرا لما تحمله إيديولوجيتهما. ولهذا يجب على الجزائر أن تكون شعبية ديمقراطية قائمة على التحول الاشتراكي وموجهة نحوه لمكافحة الإمبريالية ». (شارل روبير أجيرون، تاريخ الجزائر المعاصرة، ترجمة عيسى عصفور، ط1، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1982، ص 190).

وأمريكا. وفقا للمُنَظِر جدانوف: للعمل الفني وظيفة تربوية ومثيرة، يجب أن يكون في خدمة الشعب والأيديولوجية الرسمية من خلال توضيح الجوانب الإيجابية " للاشتراكية " والمجتمع[1]. ولكونها فن دعائي سفياتي، يقول إتيان سوريو أن: « الواقعية الاشتراكية لها وظيفة التمجيد: يجب أن نمثل العمل والعمال، وقبل كل شيء، الأبطال السوفييت بطريقة ملائمة دائماً [...] فهي تحث على خضوع الفن للواقع الذي يجب تمثيله بأمانة.[...] الواقعية الاشتراكية لا تهتم بالاتجاهات " الشكلية "؛ الشيء الأساسي بالنسبة لها هو محتوى العمل وليس البحث عن الشكل »[2].

عَرف التصوير الاشتراكي، أو هذا الاتجاه الفني الذي يسعى إلى ربط الجمال بالسياسة، حضوراً خاصاً في التعبير الفني لبلدان شمال إفريقيا التي خضعت للاستعباد الرأسمالي الغربي. فمع ظهور القومية في الجزائر والثورة والنضال ضد الإمبريالية الفرنسية، أصبح التاريخ والهوية الوطنية من الموضوعات المفضلة لرواد الرسم الجزائري الحديث، الذين تبنوا أساليب تصويرية مختلفة ومتنوعة نذكر منها: التعبيرية لمحمد إسياخم (1928-1985)، والواقعية الطبيعية لبشير يلس (1921-2022)، والتشخيصية لبوخاتم فارس (1941) والكلاسيكية لحسين زياني (1953) واللاتصويرية لمحمد خدة (1930-1991) وشكري مسلي (1931-2017).

في ظل الفكر الاشتراكي جاء الإنتاج الفني للرسامين الجزائريين منذ بداية الستينيات حتى نهاية الثمانينيات يتأرجح بين تمجيد أبطال المقاومات الشعبية والثورة التحريرية وبين الإشهار بالإنجازات السياسة الاشتراكية في البلاد.

[1] Cité in : DUROZIO G. et ROUSSEL A. (dir.), *Dictionnaire de philosophie*, éd. NATHAN, Paris, 1996, p. 281.
[2] SOURIAU E., *op.cit.*, p. 1205.

I. تدوين التاريخ الثوري الجزائري عبر اللوحة الفنية

بعد استقلال الجزائر أثبت التصوير الفني الاشتراكي نفسه كشكل فني رسمي للتعبير القومي. وعلى حد قول محمد خدة: « منذ الاستقلال، بلادنا ملتزمة بمنهج الاشتراكية، الفنان كالعامل والفلاح يجب أن يشارك في بناء هذا العالم الجديد حيث لن يستغل الإنسان أخوه الإنسان بعد الآن»[1].

من خلال الانغماس في النزعة الإنسانية والقومية التي تُعلمها الاشتراكية، التزم الكثير من الرسامين والسنمائيين والمسرحيين الجزائريين بفنونهم من أجل خدمة الشعب والثورة الوطنية، فقد تم تكريم أبطال المقاومات الشعبية وحرب التحرير من خلال أعمال فنية إبداعية متنوعة ورائعة. يقول بن عمر مدين في هذا الشأن: « في الجزائر المستقلة، في الستينيات، تم تكريم الأبطال في نهاية كل ريشة، كل كاميرا، وكل فرشاة رسم. لقد قيل، لا يهم الشكل طالما يفهم الناس»[2].

خلال نشوة السنوات الأولى من الحرية وُلد هناك إنتاج فني ذو تنوع كبير شجعه الخطاب الدعائي الذي تروجه الواقعية الاشتراكية وينادي إلى مفهوم عقلاني للفن. وعليه، من أجل بناء فن اشتراكي في متناول الشعب والسياسيين الجزائريين وبعض الرسامين الرسميين، تم نشر لوحة شعبية تعتمد فقط على الرسم التشخيصي، وذلك، بحجة أن الشعب الجزائري بحاجة إلى رسومات توضيحية حتى يتمكن من رؤية وفهم، من خلال الفن، تاريخه الوطني وإنجازات السياسة التقدمية الجديدة للجزائر الاشتراكية، وباعتبار أن اللوحة التشخيصية،

[1] KHADDA M., " Pour un dialogue", in : *Éléments pour un art nouveau*, UNAP, Alger, 1966, p.09.
[2] MEDIENE B., "Peinture et peintres algériens : parcours chaotique", in : REMAOUN H. (dir.), *L'Algérie histoire, société et culture*, éd. CASBAH, Alger, 2000, pp.159-279, p.265.

سواء كانت واقعية أو منمنمة، تشير إلى مشهد يمكن التعرف عليه في الواقع كما أنه ينقل رسالة يمكن قراءتها من قبل جميع المتفرجين.

من أهم مشجعي هذا المذهب الفني الرسام التشخيصي فارس بوخاتم (1941)، يتحدث في أحد تصريحاته عن الحقيقة في الفن وهو يقول: « يجب على الرسامين الجزائريين رسم صورة حقيقية، بل واقعية، وذلك في خدمة الثورة والجماهير»[1]. عَمَل هذا الفنان ضمن جيش التحرير الوطني، خصص إنتاجه الفنّي ذات الطابع الواقعي لتصوير مشاهد لحياة الجنود المحاربين، والتي قدّمها في سلسلة من رسومات لقّبها بـــ" L'ALN " (جيش التحرير الوطني)، ولمناظر من حياة اللاجئين على الحدود الجزائرية، كما أنجز رسوم المطبوعات والمناشير الخاصة بالثورة الجزائرية. إن إيمان هذا الفنان واقتناعه بالنضال الثوري جعله يعتبر أن: « الفنّ التشكيلي الجزائري الحديث ولد من رحم حرب التحرير، التي سمحت للفنان الجزائري أن يعيش مرحلة تاريخية مهمّة في بناء الأمة »[2].

كانت اللوحة التصويرية التشخيصية هي التعبير المفضل لبعض الفنانين الذين التزموا برسم الواقع التاريخي والاجتماعي للجزائريين، وذلك، باستخدام الأشكال الفنية التي تم تطويرها في الغرب والتي يمكن رؤيتها في أعمالهم التوضيحية والسردية. نذكر من الأعمال التذكارية للثورة الجزائرية: " اللاجئون " 1967 للرسام بوخاتم فارس، و" المجاهدون المصابون " لمردوخ إبراهيم، و" الأقنعة " لحميد هارون والتي يعود تاريخها إلى عام 1974، لقد تم رسم كل منها بأسلوب تشخيصي خاص للغاية. ومع ذلك، فإن هذه الأعمال التصويرية المتنوعة تتبع جميعها، بطريقة أو بأخرى، من تأثير التقليد الواقعي الغربي.

[1] Cité in : TLILI H., " Quatre décades de peinture algérienne ", in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XX^e siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.169-170.
[2] *Idem.*

على الرغم من رحيل المستعمِر الفرنسي ظل الأسلوب الفني للمستشرقين حاضراً في الإنتاج التصويري الجزائري ولا سيما في تصوير المقاومة الجزائرية (1830–1962) وأبطالها، فهو يحتل مكانة هامة لدى الرسامين الملتزمين وحتى لدى المسؤولين السياسيين، وبحسب فراسوا بويون إن: « العديد من الأعمال الفنية التشكيلية التي تتدرج تحت نمط فن التاريخ أو رسم البورتريه جاءت بناء على أوامر الحكومة الجزائرية »[1]. وعليه، فقد قامت مجموعة من الفنانين الواقعيين بإنجاز لوحات تاريخية تصور: مشاهد المعارك، مثل "معركة فلاوسن في 20 أفريل 1957" و"معركة سيدي المداني 15 أفريل 1957" و"معركة عين الزانة 13–14 جويلية 1959"...إلخ. وبوتريهات لأبطال وشهداء حرب التحرير الوطني، مثل "فضيلة سعدان" و"حسيبة بن بوعلي" و"زيغود يوسف"...إلخ. بالإضافة إلى الوقائع التاريخية الرئيسية كأحداث 8 ماي 1945، اندلاع حرب التحرير الوطنية 1954، هجوم 20 أوت 1956، ومؤتمر الصومام 1956...إلخ. والتي يتم عرضها عبر المتاحف الوطنية التي شيدتها الدولة الجزائرية تحت رعاية الحزب الواحد، جبهة التحرير الوطني (FLN)، ومن أبرزها الموجودة في الجزائر العاصمة كـــ" المتحف المركزي للجيش " في مجمع رياض الفتح، و" متحف الثورة " في القبة و" متحف المجاهدين ".

شارك الرسامون المحترفون والعصاميون بتقديم أعمال فنية تاريخية لا تزال معروضة في المتحف المركزي للجيش-الشاذلي بن جديد[2] حتى يومنا هذا. أنجزت جميعها تحت رعاية

[1] POUILLON F., La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique", in : *Cahiers d'études africaines*, éd. L'EHESS, Vol. 36, n° 141-142, Paris, 1990, pp. 183-213, p.184.

[2] بموجب القرار الصادر عن وزارة الدفاع الوطني، والمتضمن إنشاء المتحف المركزي للجيش شرعت المديرية الوصية، وهي مديرية الإتصال والإعلام والتوجيه (المحافظة السياسية سابقا) في التحضير لإنجاز المتحف المركزي للجيش، وهذا بناءً على دراسات وبحوث وافية قامت بها فرق متخصصة من المؤرخين والباحثين والفنانين والمهندسين المعماريين. تتمثل مهام المتحف في استعادة وحفظ وعرض وجمع كل الأشياء والمستندات المتعلقة بالتاريخ العسكري الجزائري على الخصوص. فتح المتحف المركزي للجيش– الرئيس الراحل الشاذلي بن جديد أبوابه في جوان 1985، ويعرض الآن ما يزيد على 3000 أثر و2000 مؤلف وآلاف الوثائق التي

وزارة الدفاع الوطني، وبغرض: « [...] إنشاء متحف عسكري مخصص للتاريخ الوطني والعسكري والمدني، مكان يمكن لأي مواطن جزائري أن يجد فيه دليلاً على تاريخ بلاده»[1].

نجد في المتحف المركزي للجيش أعمالاً توثق تاريخ الجزائر منذ 1830 الى 1962، تتدرج جميعها تحت الطابع الواقعي للفن الغربي، الكلاسيكي أوالحديث، نذكر منها: لوحة مصطفى بوعمامة " معركة الزعاطشة " التي رسمت عام 1994، ولوحة لخضر حربي " معركة الشلالة بقيادة الشيخ بوعمامة " التي أنجزت عام 1996، بالإضافة الى لوحات حسين زياني " معركة خنق نطاح " الذي يعود تاريخها إلى عام 1984، و" الدفاع على قسنطينة " التي تم رسمها في أفريل 1999.

تعتبر هذه الأعمال لوحات تثقيفية وتعليمية تعمل على نقل تاريخ الجزائر الى شعبها. لذلك اعتبرنا أنه من المثير للإهتمام دراسة عمل حسين زياني " **الدفاع على قسنطينة** " (الصورة 30)، في محاولة للإجابة على السؤال التالي: ما هي الأحداث التاريخية والقضايا السياسية والاجتماعية التي يمكن أن تكشفها لنا هذه الصورة؟

- **حسين زياني ولوحة " الدفاع عن قسنطينة "**

حسين زياني HOCINE ZIANI (1953) فنان عصامي ينتمي إلى جيل الرسامين الواقعيين للجزائر المستقلة، يعتبر رسام حديث ووريث الرسم الاستشراقي الفرنسي، وبحسب فرانسوا

توصل إلى جمعها في أقل من 11 سنة، والعمل لا يزال متواصلا لكي يتحول إلى بانوراما لتاريخ غني بالوقائع التاريخية العظمى. (المتحف المركزي للجيش– الرئيس الراحل الشاذلي بن جديد.

: https://www.mdn.dz/site_principal/sommaire/presentation/mca/presentation_ar.php

مراجعة يوم: 04-06-2023

[1] ZIANI H., cité in: POUILLON F., *Entretien avec Ziani*: *Les lumières de l'histoire,* Zaki Bouzid CPS Editions, Alger, 2002, p.58.

بويون فهو: « [...] ينضم إلى فرقة من الرسامين الشباب (في أوروبا) التي تمثل إحياء الواقعية »[1].

استوحى الفنان أسلوبه ومواضيعه من أعمال هوراس فيرنيه ويوجين ديلاكروا وإينيان دينيه، فأنتج العديد من الأعمال في الرسم النوعي والبورتريه والرسم التاريخي، ولكن حتى ولو كان هذا الرسام ملتزماً بالحرية في أعماله وخاصة في رسم المشاهد النوعية المتنوعة، التي يستلهمها من عالم الفنتازيا والخيول العربية، وعالم الأطفال والنساء، والصحراء الجزائرية...إلخ، إلا أنه يبقى الرسم التاريخي هو الذي جعل منه رساماً " رسمياً " مشهوراً، و: « [...] سمح له بالوصول إلى جمهور كبير، من خلال المؤلفات الضخمة التي كُلِف بها للاحتفال بالعصر البطولي، الشبه أسطوري، للمقاومة الجزائرية »[2].

الصورة (30): حسين زياني، " الدفاع عن قسنطينة "، 28-4-1999، زيت على قماش، 200 x 400 سم، المتحف المركزي للجيش – شادلي بن جديد، الجزائر[3].

[1] POUILLON F., *op.cit*. 2002, p.17.
[2] *Idem.*
[3] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 06 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

أنجز حسين زياني العشرات من اللوحات ذات المواضيع التاريخية، ومن الحجم الكبير، نذكر منها: " معركة المقطع "، " معركة خنق نطاح "، " الدفاع على قسنطينة " (الصورة 30)، وصورتي " الأمير عبد القادر" و" المقراني" اللّتين ألهمتا بعض الرسامين الجزائريين (العصاميين وتلاميذ مدرسة الفنون الجميلة) وأبهرتا الجمهور الجزائري، وذلك ليس فقط لأهمية الموضوع المتناول ولكن أيضاً بفضل التقنية الأكاديمية المستخدمة التي تحظى بالإعجاب والتقدير. فإسهام الفنان في إعادة تصوير التاريخ الوطني لبلاده عَملَ على زيادة شعبية لوحاته خاصة خلال فترة الثمانينيات والتسعينات.

لوحة " **الدفاع عن قسنطينة** " هي جزء من سلسلة لوحات كُلف الرسام بإنتاجها للمتحف المركزي للجيش. تصف إحدى ملاحم الحاج أحمد باي، والذي يخبرنا عنه أبو القاسم سعد الله أنه: « [...] كان باي قسنطينة عند دخول الفرنسيين مدينة الجزائر، و[...] الذي قاوم الفرنسيين خلال ثماني عشر سنة وترك لنا سيرة مقاوم عنيد، وجندي كفء، وحاكم قدير. ولاه حسين باشا بایاً على قسنطينة حوالي سنة 1827 »[1].

تذكرنا هذه اللوحة بمعركة قسنطينة سنة 1836 التي انتصر فيها جيش أحمد باي على الفرنسيين قبل أن تسقط تحت يد العدو سنة 1837، تعد إحدى أكبر المعارك التي خاضها القائد أحمد باي لمقاومة زحف الاحتلال على مقاطعته والذي رفض بشدة لمطالب فرنسا بالاستسلام والتنازل. يقص علينا الحادثة أبو القاسم سعد لله في كتابه محاضرات في تاريخ الجزائر: « فقد علم الحاج أحمد عن طريق جواسيسه باستعداد الفرنسيين في عنابة للقيام بحملة ضد قسنطينة، فخرج لمقابلتهم مسافة نصف يوم وأقام معسكره عند مكان يدعى واد

[1] أبو القاسم سعد الله، محاظرات في تاريخ الجزائر (بداية الإحتلال)، ط3، الشركة الوطنية للطبع والتوزيع، الجزائر، 1982، ص133.

الكلاب، وكانت قواته 1500 من الرماة و500 فارس. ولقد التقى الجمعان في مكان يسمى عقبة العشاري، وحين رأى الجيش الفرنسي تراجع ولكنه استمر في حربهم، ودخل قسنطينة. نصب الفرنسيون مدافعهم على جبل المنصورة وسيدي مبروك الذي يشرف على المدينة وبدأوا بقصفها، كان الجيش الفرنسي بقيادة كلوزيل. وحاول الفرنسيون إرغام المدينة على الاستسلام ولكنهم فشلوا، لذلك تراجعوا عنها، بينما طاردتهم جيش الحاج أحمد الى قالمة »[1].

يرسم حسين زياني في لوحته مشهداً لهذه الحادثة التاريخية بأسلوب سردي وتوضيحي، يُظهر فيه مواجهة بين الجيشين الجزائري والفرنسي. يضع الرسام المشهد الرئيسي في الواجهة، حيث يتناول منظراً طبيعياً أين يتم عرض أيقونات للقادة والجنود الجزائريين والفرنسيين وهم يرتدون أزياءهم القتالية التقليدية القديمة، ويركضون على خيولهم، ويحملون معهم أسلحة الحرب كالبنادق والسيوف والمدافع. يتم عرض جميع الشخصيات والخيول في جو من الفوضى وعدم التوازن حيث تأتي الحركات المتشابكة كما لو كانت معلقة بين السماء والأرض. يبدو أن كل شيء يتحرك على هذه اللوحة الكبيرة، حيث تسيطر عليها أشكالاً من التموجات والانحناءات والخطوط المائلة. وأما في المستوى الخلفي من اللوحة، تظهر المدينة والسماء التي تتلاشى في خلفية وهمية هادئة وأقل وضوحاً.

يخبرنا حسين زياني في مقابلة مع فرونسوا بويون تعود إلى عام 2002 عن طريقته في سرد ورسم المعارك، فهو: يبدأ عمله بتطوير مقدمة اللوحة، دون القلق بشأن الخلفية، ثم يضع المعركة في مكانها وزمانها، وأخيراً، يعطي اللوحة بأكملها شكلاً محدداً تاريخياً، بعد قراءات وثائقية[2] بشأن الموضوع.

[1] محاظرات في تاريخ الجزائر (بداية الإحتلال)، ..، ص 141.

[2] ZIANI H., cité in : POUILLON F., *op.cit.*, 2002, p.59.

توضح هذه الصورة طريقة العمل الخاصة بحسين زياني بحيث يمثل الفنان هنا مشهداً يمكن التعرف عليه من الحدث التاريخي، ويكشف في رسم الواجهة صرامة الكلاسيكية بينما تتلاشى الخلفية إلى لمسات أكثر حرية. لقد أولى الفنان أهمية كبيرة للمعارك التي قادها الحاج أحمد باي وبالأخص الأمير عبد القادر، فهو يقول عن إنجازاته: « كان هدفي أن أعطي المتحف المستقبلي أعمالاً أصلية لم يسبق لها مثيل »[1].

من أجل الاقتراب من الأحداث الماضية التي لم يكن شاهد عليها، ولإضافة بعض الأصالة على لوحته، يستوحي الرسام مواضيع أعماله من الوثائق التاريخية الوطنية ومن صور الشخصيات التاريخية المهمة وأماكن القتال وحتى الخيول. على الرغم من أن الفنان يهدف إلى إنشاء أسلوبه الخاص، القريب من الواقعيين المعاصرين، إلا أنه يستمد مراجعه الجمالية من الواقعية الكلاسيكية لمعارك دافيد وديلاكروا. فهو لا يسعى فقط إلى إعادة إنتاج الطبيعة بدقة، ولكن يعمل أيضاً على خلق جمال مثالي خالد وعالمي في آن واحد.

حسين زياني واحد من هؤلاء الرسامين الذين يقلدون صورة الطبيعة المختارة والمزينة. نلاحظ في لوحة " **الدفاع عن قسنطينة** " كمال الأشكال والتكوين، وتمثيل مثالي لشخصية الحاج أحمد باي. المشهد الذي يدور في الواجهة مضاء بضوء غير واقعي، تظهر فيه الشخصية البارزة لأحمد باي في صورة البطل العربي المنقذ لشعبه من الغزو الفرنسي؛ يحمل سيفًا في يده اليمنى وبندقتاً في يده اليسرى، ويرتدي زي المحارب التقليدي العثماني الخاص به والذي تم رسمه ببراعة وإتقان مع الاهتمام بأدق التفاصيل. يمتطي هذا البطل حصان أبيض تم تمثيله في كمال الجمال حيث تفاصيل الجسم بارزة للغاية. في هذه اللوحة تنجذب نظرة المشاهد إلى المعركتين الفرديتين، المسلط عليهما الضوء، لأحمد باي والجندي

[1] ZIANI H., cité in : POUILLON F., *Idem*.

الفرنسي الذي مات بعد أن ضربه البطل بالسيف وأسقطه أرضاً، ويرمز هذا المنظر إلى تمجيد انتصار أحمد باي على خصمه.

لقد أُعجب زوار المتحف المركزي للجيش باللوحات الرمزية لحسين زياني وبجميع الأعمال الفنية للرسامين الآخرين التي تحكي التاريخ الاستعماري للجزائر، فهم يكتشفون من خلالها الواقع التاريخي الذي يُدَرس في المدارس أو يُحكى عنه في المنازل، لمقاومة الشعب الجزائري الذي انتزع استقلاله بعد عناء وعذاب دام طويلاً.

إن الأسلوب الأكاديمي لحسين زياني جعله الرسام الرسمي الأكثر طلبًا من قبل السلطات الجزائرية لتوضيح تاريخ الجزائر، حتى لو نفى ذلك في قوله: « لقد رفضت أن أكون رسام هذا وذاك. وقررت أن أكون، ببساطة، رساماً »[1]. صحيح أن حسين زياني رسام مستقل أنتج العديد من الأعمال التشخيصية، لكن هذا لا ينفي أنه خلال فترة من حياته لعب دور الرسام الرسمي بشكل جيد، لا سيما عندما أعلن أن إنجازاته في الثمانينيات كانت حصرية لرئاسة الجمهورية. وعليه، فإن لوحة " **الدفاع عن قسنطينة** " تم رسمها بناءً على أمر من السلطة الجزائرية التي أعطت الفن دوراً اجتماعيًا وتعليميًا، الشيء الذي أثار فضولنا لمعرفة العلاقة بين الفن والسياسة والمجتمع.

وفقًا للنظرية الجمالية للفيلسوف كارل ماركس في القرن التاسع عشر: « لم يعد النشاط الفني والمفاهيم الجمالية للشعب مستقلين ذاتيًا، فهم يعتمدون على معايير لا سلطة لهم عليها. فهم

[1] ZIANI H., cité in : POUILLON F., *op.cit.*, 2002, p.60.

مدرجين في الأيديولوجيا، أي في القرارات التي يحددها المجتمع في لحظة معينة من تاريخه، مع الأخذ بالاعتبار مرحلة التطور المادي والاقتصادي الذي وصل إليه »[1].

في الجزائر المستقلة، أصبحت الواقعية الاشتراكية المستوحاة من المبادئ الأيديولوجية الماركسية شكلاً من أشكال خضوع الفن للأيديولوجية السياسية. فالسياسة الثقافية المتبعة في الدولة الجزائرية الإشتراكية الحديثة لها خلفية التبعية للنظام الحزب الواحد، ووفقاً لمختاري نصر الدين: « فالمنهاج الإشتراكي إن صح التعبير، يضمن في جوهره حكم الحزب الواحد من جهة، والقائم أساساً على الشرعية الثورية، وبالتالي استمرار حزب جبهة التحرير في السلطة، وإبعاد الطبقات الأخرى التي كان يرى فيها على أنها تحمل بذور الأمبريالية والاستعمار الجديد من جهة أخرى »[2].

بعد الاستقلال الوطني، أثبتت جبهة التحرير الوطني نفسها كحزب وحيد حيث تم حظر جميع الأحزاب الأخرى. وبالتالي، استقرت في الجزائر سلطة عسكرية، ديكتاتورية وشموليّة، تعززت بشكل خاص بوصول العقيد بومدين إلى الرئاسة (1965–1978). منذ ذلك الحين، أصبحت الرقابة السياسية والثقافية تمارس على نطاق واسع في الجزائر، بحيث تم إنشاء هياكل الدولة المخصصة للترويج الثقافي لنظام الدولة الجزائرية الاشتراكية، والتي تشدد على ضرورة أن يكون الإنتاج الثقافي وطنياً وثورياً وعلمياً.

باسم الاشتراكية، تضع جبهة التحرير الوطني تحت رعايتها جميع المنظمات الثقافية للبلاد، ولا سيما الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية UNAP الذي أصبح: « [...] مؤسسة سياسية

[1] MARX K., *Introduction à la critique de l'économie politique*, trad. M. Rubel et L. Evrard, éd. Gallimard, Paris, 1965, pp. 264-265.

[2] مختاري نصر الدين، " الاقتصاد الجزائري: بين إشكالية بناء الدولة وغياب مشروع مجتمع "، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 35، سبتمبر 2018، ص ص 943، 952، ص 948.

وأيديولوجية، حزبية، تقدم للرسامين الجزائريين لقب الاعتراف والشهرة، في نفس الوقت، تؤثر على الأسلوب والمعايير والموضوعات ومعنى الأعمال »[1].

تفرض جبهة التحرير الوطني على الفنانين موضوعات تتماشى مع أيديولوجيتها كالثورة الوطنية، الثورة الزراعية...إلخ، بالإضافة إلى الأشكال الفنية المعتمدة كالرسم التشخيصي أو واقعية المستشرقين. منذ ستينيات القرن الماضي وحتى يومنا هذا، تم تبني هذه الموضوعات والتقنيات في مدن الجزائر من أجل إنشاء أعمال تذكارية ضخمة لا يمكنها إلا أن تعبر عن نظام استبدادي لدولة جزائرية غير قابلة للتغيير.

منذ سنوات طويلة هيمن موضوع التاريخ الوطني على تفكير القادة السياسيين والعسكريين الجزائريين. ومنه، لن نتعب أبداً من التذكير بأن حزب جبهة التحرير الوطني يستمد شرعيته من تاريخ الاستقلال الذي لا يزال حديثًا. إنه حزب يدعي استحقاق الإرث الخاص بالنضال من أجل الاستقلال، والذي يقوم على فكرة وجود شعب موحد: تاريخ واحد، دين واحد، ولغة واحدة، ولكن، قبل كل شيء حزب واحد مهيمن لبطل واحد هو الشعب.

قامت اللوحات التصويرية التي تعلم التاريخ الوطني، والتي تمثل الأبطال الثوريين كما هو الحال بالنسبة لكتب التاريخ المدرسية، بعمل " دعاية للسلطة المهيمنة ". فبحسب ليديا آيت سعدي: إن المحتوى التاريخي، الذي يمثل الواقع التاريخي للثورة الجزائرية المجيدة، فرضه النظام العسكري، وفقًا لكتابات المؤرخين الرسميين[2]، وهي ليست بالضرورة حقائق مطلقة. تعتبر الذاكرة التاريخية المكان الذي يتم فيه إضفاء الشرعية الرمزية على السلطة السياسية لجبهة التحرير الوطني، نتيجة لذلك، أصبح الفن بالنسبة لها أداة للدعاية.

[1] MEDIENE B., *op.cit.* p.265.

[2] AIT SAADI L., *La nation algérienne à travers les manuels scolaires d'histoire algérien*s 1962 à 2008, Thèse de doctorat d'histoire, INALCO, Paris, année universitaire 2009-2010, p.140.

حددت الدولة الشعبية الجزائرية هدف الرسامين، وهو تطوير فن رسمي قريب من التطلعات الشعبية بالإضافة إلى إنتاج صور أكاديمية والتي من شأنها أن تنقل رسالة يسهل على الناس الوصول إليها وفهمها. وبالتالي، فهي تشجع وفقًا لفرانسوا بويون: فناً برجوازياً حميمياً ومرتبطًا جداً بالتقاليد الفنية الغربية [1]، وترفض أي إبداع حديث أو غير تصويري، كما تعيق آفاق التجديد والحداثة في الجزائر.

أثار توجه الفن الاشتراكي الجزائري نحو الفن الاستشراقي الواقعي الكثير من الانتقادات والرفض من قبل جماعة المثقفين والفنانين الجزائريين، كما أثار العديد من النزاعات داخل الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية. بحيث لم توجه الانتقادات إلى مفهوم الاشتراكية نفسها أو إلى فكرة جعل الفن في خدمة الشعب والثورة، وإنما جاءت موجهة إلى الطريقة التي استغلت بها الدولة الجزائرية الاشتراكية. ومن الذين استنكروا هذه الاشتراكية الفنية الرسام الرائد محمد خدة الذي يقول: « [...] إنهارت الاشتراكية [...] تحت اللوحات الجدارية العملاقة التي كانت مجرد لافتات سيئة الذوق »[2]. ومنه فهذه الأعمال الدعائية أدت فقط إلى تأخير تطور الشعب الجزائري، ويضيف شعيب حمودة في هذا الصدد أن: الواقعية الاشتراكية الجزائرية لم تنجز مهمتها أبداً قبل وفاتها في هذا البلد. مع عدم قدرتها على التطور، انتهى بها الأمر بدون جذب أي شخص أو التأثير عليه [3].

[1] POUILLON F., *op.cit.*, 1990, p.202.
[2] KHADDA M., *op.cit.*, 1966, p.10.
[3] HAMMOUDA C., " L'art pictural avant et après l'indépendance ", in : *Paris-Plus*, " l'Algérie aujourd'hui 1962-1992", n°3, déc.1992, s. p.

II. فنانوا الحرية بين قيود الاشتراكية والتحرر

انطلق التصوير الفني الاشتراكي في الجزائر بروح جديدة معاكسة تماماً لما تقدمه الواقعية الكلاسيكية للمستشرقي، حيث جمع مجموعة من الممارسات الفنية كالتعبيرية واللاتصويرية والشبه تشخيصية وغيرها. تعهد بعض الفنانين المحدثين أمثال امحمد اسياخم ومحمد خدة ودونيز مارتيناز وشكري مسلي ومصطفى عدان بتحديث أسلوب الأعمال الفنية واللوحات الجدارية الكلاسيكية لعصر النهضة، وذلك بتأسيس فن اجتماعي مخصص للشعب ويتمحور حول التاريخ الوطني والواقع الثقافي والاجتماعي والاقتصادي الجزائري.

ترى هذه النخبة من الفنانين أن الشعب الجزائري لم يعد بحاجة إلى لوحة إعلانية، بل يطالب بلوحة علمية قادرة على جعله يتطور ثقافيًا واجتماعيًا. ولذا يتمثل دور الفنان في المشاركة في التربية الثقافية داخل مجتمعه، كما يؤكد على ذلك محمد خدة في قوله: « إن اللوحة الجيدة هي التي تشكل جمهور أفضل »[1].

لقد التزم هاؤلاء الرسامين بجذب مجتمعهم نحو الفن والثقافة من خلال اللوحة الجدارية الجماعية للمعمورة، التي تم رسمها في أفريل 1973 في قرية اشتراكية. فهي لوحة جدارية جماعية بعنوان " حق الشعوب في تقرير المصير " أنتجت للثورة الزراعية [2]. لقد شارك في رسمها عدد من الرسامين المعاصرين مثل محمد خدة ودونيز مارتينيز. يحدثنا عنها فرانسوا بويون في قوله: « على لوحة من الخشب الرقائقي من 420 x 170، قاموا بتنفيذ [...] عملاً تجريديًا يتعارض مع التقاليد الخاصة بالواقعية المتشددة آنذاك. [...] من الواضح أن المسؤولين المحليين والمثقفين ومنظمات الخدمات كانوا ينتظرون نوعًا آخر من الرسم حيث

[1] KHADDA M., *op.cit.*, 1972, p.59.
[2] KHADDA M., *Feuillets épars liés*, éd. Société Nationale d'édition et de diffusion, Alger, 1983. p. 87.

يرتدي الجنود الزي الرسمي والأعلام الجزائرية. لكن م. خدة وأصدقائه دعوا إلى أصالة ذات أهمية كبرى، التجريد ليس فنًا برجوازيًا [...] إنه يتعمق أكثر في حضارة العرب. فهو على السجاد والفخار البدائي، والإنتاج المحلي للحرف اليدوية »[1].

تتكون هذه اللوحة الجدارية الاشتراكية من مجموعة من الأشكال غير التصويرية مثل الرموز البربرية والخط العربي ورسومات ما قبل التاريخ ...إلخ. على الرغم من أنها أحدثت الكثير من الغموض لفهمها من قبل سكان القرية، إلا أنها تمكنت، مع ذلك، من نقل جانب من جوانب التراث الثقافي إلى الشعب، الذي أنتهكته سياسة التراث الجزائري، وكما أنها أثبتت أيضاً قدرة الرسم غير التصويري على معالجة مسألة الواقع الاجتماعي في الوقت الحاضر.

كما لا ننسى أن نذكر "جداريات مطار الجزائر" التي أنجزها الرسام والنحات مصطفى عدان (1933) عام 1979 بتقنية " النحاس المصقول بالمينا " أو ما يسمى بـــ" مجوهرات المينا"[2]، عمل الفنان لمدة سنتين في هذا المشروع الإبداعي الظخم الذي مزج فيه أساليب تعبيرية متنوعة كالرمزية التشخيصية والتجريدية التعبيرية، من أجل أن يقدم لعامة الجمهور من المسافرين الأجانب والمحليين ملحمة تاريخية كبرى تحاكي وتجسد المراحل الأربعة لتاريخ الجزائر؛ بداية من ماقبل التاريخ والعصر القديم، ثم الحضارة الإسلامية، يليها العهد الاستعماري، وفي الأخير مرحلة الاستقلال. تلك الجداريات مليئة بالشخوص الرمزية المنتشرة في الصوّر هنا وهناك وبالكتابات الغرافيكية التجريدية وبالألوان الزاهية الساطعة، كلها تعطينا دلالات إسطتيقية ومعاني رمزية توحي إلى الثقافة والهوية الجزائرية.

[1] POUILLON F., *op.cit.*, 1996, p.200.

[2] تقنية تزيين المجوهرات بالمينا : هي عبارة فن تطبيق الألوان على مختلف أنواع المعادن المستخدمة في صناعة المجوهرات وهي من أقدم التقنيات التي استعمها المصريون القدامى.

لكن تبقى هذه الجداريات الاشتراكية مرتبطة بالنظام السياسي القائم، باعتبارها جاءت نتيجة لطلبات الحزب. فهل يمكن أن نقول أن النظرية الاشتراكية أدت إلى إرساء علاقة زائفة بين الفن والجهاز الحزبي؟ وما هي خلفيات سياسة التصوير الفني الاشتراكي؟ فكيف للفنان الجزائري ممارسة فن حر، بتشكيل بصري غني بالعلامات الجمالية التي يمليها التراث والتاريخ، دون الوقوع في نوع من التأريخ الرسمي والقيود الاجتماعية والأنظمة السياسية؟. كل هذه التساؤلات ستتضح أجوبتها عبر تحليلنا لجدارية تافورة " **الثورات الثلاث** " للرسام العبقري شكري مسلي.

- **شكري مسلي وجدارية " الثورات الثلاث "**

عاش الرسام التلمساني شكري محمود مسلي CHOKRI MAHMOUD MESLI (1931-2017) في بيئة عائلية من المثقفين والفنانين، التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة في1951 أين تتلمذ على يد محمد راسم، وكوّن علاقات مع الفنانين الفرنسين التجريديين أمثال سوفور غلييرو SAUVEUR GALLIERO ولويس نالارد LUIS NALLARD، شارك معهما في معرض " فن الرسم الجزائري الحديث (1953) " أين نال الجائزة الأولى لمدينة الجزائر. واصل مشواره الفني بإلتحاقه بمدرسة الفنون الجميلة بباريس (1954-1960)، بحيث تعد فترة وجوده فيها: « [...] مرحلة تاريخية وسياسية شديدة وعصيبة. إذ كانت مرحلة حرب التحرير الوطنية التي اندلعت في أول نوفمبر 1954. شارك مسلي في بعض المعارض وناضل في صفوف جبهة التحرير الوطني حيث كان منشغلاً بالدفاع عن أفراد أسرته الذين اعتقلوا أثناء الكفاح، على غرار شقيقته فضيلة في جويلية 1956، وشقيقه أمين في عام 1957 »[1].

[1] " سيرة ذاتية "، مسلي الإفريقي، المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر والوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي، الجزائر، 2009، ص ص 18، 19، ص 18.

نجح في تأسيس أول معرض فني له في العاصمة باريس بمعية الفنان التشكيلي أحمد شرقاوي في جناح المغرب، الحي الجامعي. ليشارك فيما بعد في العديد من المعارض الفردية والجماعية.

يعتبر شكري مسلي من الأساتذة الأوائل الذين درَّسوا في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة منذ 1962، ومن أهم الأعضاء الذين أسسوا الإتحاد الوطني للفنون الجميلة L'UNAP في 1963 من بين 12 عضواً [1]. في سبيل البحث عن جمالية وطنية جديدة شارك مع زملائه الفنانين التشكليين في تأسيس مجموعة " أوشام " التي تعتمد على التراث التشكيلي الجزائري لما قبل التاريخ والبربري وحتى الإسلامي، لصناعة أشكال فنية جديدة ومستقلة عن أي تأثير للفن الاستشراقي الفرنسي.

في 01 مارس 1967، قامت مجموعة فنية مشكلة من: شكري مسلي MESLI CHOKRI، دونيز مارتيناز DENIS MARTINEZ، مصطفى عدان MUSTAPHA ADANE، باية محي الدين BAYA MAHEIDINE، محمد بن بغدادي MOHAMED BENBAGHDADI، أرزقي زرارتي AREZKI ZIRARATI، محفوظ دحماني MAHFOUD DAHMANI، حميد عبدون HAMID ABDOUNE، وسعيداني SAIDANI، بالإعلان عن " بيان جماعة أوشام [2]".

بصفتهم الحالمين والمدافعين على التراث المحلي، فبالنسبة لهاؤلاء التشكيليين: « ولدت أوشام منذ آلاف السنين، على جدران مغارة الطاسيلي »[3]، تختزل هذه النقطة، التي أشاروا إليها في مقدمة البيان، مساعي المجموعة. فهم يُقِرُّون بإعادة الاعتبار للموروث الثقافي الجزائري من

[1] أعضاء الإتحاد الوطني للفنون الجميلة هم: بشير يلس، علي علي خوجة، شكري مسلي، محمد تمام، امحمد اسياخم، محمد خدة، محمد زميرلي، محمد بوزيد، محمد غانم، احمد قارة، خيرة فليجاني ومحمد لوعيل.

[2] في ملحق هذا البحث سيجد القارئ صورة من الوثيقة الأصلية من بيان جماعة أوشام.

[3] نقلا عن، " الوثيقة الأصلية من بيان مجموعة أوشام، 1967 "، مسلي الإفريقي، ..، ص 16.

ما قبل التاريخ الى العصر الحديث، وجعله المنبع التشكيلي الخاص بالتصوير الجزائري المعاصر.

بإلقاء نظرة شاملة على " بيان أوشام " توصلنا إلى أن المجموعة تحث الرسام المبدع على إعادة النظر في الميراث الحضاري المحلي وجمع كل العناصر الفنية التشكيلية الموجودة هنا وهناك، وبالأخص الانتفاع من المصادر التشكيلية التي يعثر عليها في: رسومات الطاسيلي، الرموز الساحرة الموجودة على الحلي والسجاد وأحرف التيفيناغ والعربية، الأشكال والتراكيب الهندسية للأرابيسك والأعمال الحرفية، وكذا الصباغة الطبيعية والألوان الساطعة. كما توصيه بالإستعانة بالخامات المختلفة كالحطب والحجر والزجاج وكل المواد المستعملة. فهي تطالبه أيضاً بإحياء الأساطير القديمة وإعادة إدراجها في العمل المعاصر.

سعى شكري مسلي، في مساره الفني، إلى الالتزام بالبيان وعدم الانحراف عنه سواء في الأعماله الفردية أو الإنجازات العمومية مما جعلها خاصة وفريدة من نوعها. توجهت أعماله كغيره من جماعة " أوشام " (دونيز مارتيناز ومحمد بغدادي وأرزقي زيرارتي...إلخ) إلى النمط اللاتشخيصي الذي يتسم بحسب الباحثة عمارة كحلي: « [...] " بالواقعية " لأنه يعبر رمزياً عن المشكلات المحلية التي أفرزها الواقع الإجتماعي للعالم الثالث. ومن ثمّ يسعى هذا التوجه إلى فرض خصوصيته التجريدية أمام ما يطرحه الآخر الغربي في نسقه التجريدي. لذلك يدافع الأفق التشكيلي لجماعة أوشام عن كون التجريد ميراثاً حضارياً ينبغي استعادة أشكاله وتفعيل علاماته ضمن ما يجري إبداعه في الفن التشكيلي المعاصر »[1].

[1] عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي–مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة ، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص 72.

لكن بالرغم من انضواء المجموعة ضمن النمط الأوشامي والتيار اللاتصويري وأن أعمالهم تطفح بالتراث التشكيلي إلا أن لكن فنان تجربته الشخصية التي تميزه في جوانبها التعبيرية والتقنية. وعن الخاصية الأساسية التي تميز أعمال شكري مسلي تحدثنا عمارة كحلي في كتاباتها وتقول: « ينحو فعلُ التشكيل عند الفنان مصلي إلى مفهوم الارتواء البصري للوحة من خلال إغنائها بكل الرموز التي تحرك كينونتها الأصلية »[1]. وهذا ما نراه في أهم الأعمال الفنية القيمة التي تركها لنا الفنان والتي تشمل، أولا، اللوحات الفنية ونذكر منها: " المخيمات 1958 "، " الجزائر تشتعل 1960 "، " قيس وليلة 1968 "، " النساء الثلاث 1982 "، " السلف 1972" " الزوجة الطوطم 1980 "، وغيرها. وثانياً، الإنجازات العمومية ومن أهمها: جدارية منحدر تافورة " الثورات الثلاث " 1983، بالإضافة إلى ثلاث منحوتات أنجزت في مابين 1983 و1985 تزين مقر بلديات الجزائر (حيدرة، بوزريعة وبير مراد رايس).

تعد جدارية منحدر تافورة " **الثورات الثلاث** " (الصورة 31)، من الأعمال المنجزة في ضوء الواقعية الإشتراكية ولهذا نسعى في تحليلها ومحاولة الكشف عن الوقائع التاريخية والأحداث السياسية عبر علاماتها الجمالية. يخبرنا الفنان عن هذا العمل، في حوار له مع الصحفي علي حاج طاهر، وهو يقول: « رسم المشروع وإنجازه الفعلي دام سبعة أشهر. أما بالنسبة للموضوع تعالج الجدارية المراحل الثلاث من تاريخنا: الاستعمار والجرائم والخسائر التي تولدت من جرائه، الثورة الجزائرية والمطالب الشعبية، الاستقلال مع الثورات الثلاث: الزراعية، الصناعية والثقافية »[2].

---

[1] الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي–مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ..، ص 72.

[2] Cité in : ALI EL-HADJ. T., " Réveil du phénix, ELMOUDJAHID 2 janvier 1985 ", in : *MESSLI, Mois du patrimoine* 2003, MNBA, Alger, 2003, p.10.

الصورة (31): شكري مسلي، جزء من جدارية تافورة، " الثورات الثلاث "، 1983، تقنية مربعات المعدن المصقول بالمينا، 400 x 40 م، منحدر تافورة، الجزائر العاصمة. [1]

الصورة (32): شكري مسلي، " مشروع جدارية تافورة "، 1982، غواش على ورق، 100 x 100 سم، (مجموعة خاصة) .[2]

[1] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 07 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

[2] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 08 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

اعتمد شكري مسلي في مراحل انجازه للجدارية، على تقنيات متنوعة فقد استعمل الغواش على الورق في الرسم التخطيطي الأولي للمشروع، " **مشروع جدارية تافورة** " (الصورة 32). ثم استعان بتقنية مجوهرات المينا أو مربعات المعدن المصقول بالمينا عند تنفيذه له في الأرض الواقع، وذلك بمساعدة الفنان مصطفى عدان المتخصص في هذه التقنية. ولتسهيل قرائة الجدارية ارتأينا إلى الاعتماد على لوحة " **مشروع جدارية تافورة** " حيث أن الأشكال والأيقونات هي نفسها الموجودة في الجدارية الحقيقية.

نلاحظ في لوحة " **مشروع جدارية تافورة** " تشكيل بصري غني بالدلالات الإسطتيقية، رسومات تشخيصية واضحة لهيئات آدمية ولعربات ولسنابل وبنايات، وأشكال شبه واقعية ومحورة كالحمام الأبيض والشمس، بالإضافة إلى الرموز البربرية الموجودة بكثرة وللأرقام والكتابات والأحرف باللغة العربية واللاتينية أمثال : 1830-1954، الثورة المستمرة، الثورة الصناعية، بني سهلي، Gelma، FLN، 19 mars. جميعها تشكل تركيبة فنية، غنية جداً، من كتابات وشعارات وأشكال وألوان كلها جاءت لكي تلخص لنا حياة شعب له تاريخ حضاري عريق وغني، عان الاستعمار وقاومه ثم عاش السلام والأمن والعمل والأمل.
جاءت اللوحة مليئة بالألوان منها ما يذكرنا بالمرارة والألآم كالأحمر الدموي يرمز للاستعمار وثورة التحرير. ومنها ما يبعث النور والأمل في النفوس كالأبيض والأصفر والبرتقالي التي تعبر عن السلام والحركة والطاقة والثورة الثقافية، وأخرى ترسم الجدية والعمل كالبنفسجي والأزرق التي تمثل الثورة الصناعية، وأما الألوان الزاهية كالأخضر بأنواعه يرسم لنا الثورة الزراعية.

فبالرغم أن هذه الجدارية تقص علينا ملحمة التاريخ الوطني إلا أنها توحي أكثر إلى مرحلة ما بعد الاستقلال وتحديداً إلى سياسة النظام الجزائري الجديد. تبنت السياسة الجزائر المستقلة

النظام الاشتراكي الذي يقوم على العدالة الاجتماعية والمساواة وتحقيق السيادة الوطنية والكفاح ضد التخلف والرجعية والعمل على بناء الاقتصاد الوطني والصعود به. يعد هذا الاختيار الاشتراكي من أهم البرامج التي سعي لتحقيقها في الأرض الواقع الرئيس هواري بومدين بعد إسقاطه لنظام بن بلة واستلائه على الحكم، في 19 جوان 1965، تحت ما يسميه بحماية الوحدة الوطنية أوبالتصحيح الثوري، فبحسب الباحث سعود الطاهر: « إن الدولة الجزائرية التي ترمي إلى بنائها النظام المنبثق عن التصحيح الثوري هي دولة اشتراكية »[1].

ولإخراج البلاد من " الجهل " و" التخلف " و" الجوع " اتخذت الدولة استراتيجية " الثورات الثلاث" والتأميمات الكبرى من أجل التنمية الاقتصادية والثقافية والزراعية. ففي نهاية الستينات وبداية السبعينات انطلق تطبيق الاشتراكية فعليا مع هواري بومدين، لكن: « [...] نظام بومدين العازم والمصمم على بناء هذه الدولة الجزائرية المنشودة سيلجأ إلى تدعيم نفوذه وترسيخ حضور الدولة في جميع الميادين »[2].

جاء الاهتمام بالقطاع الزراعي لتحسين وضعية الفلاح الجزائري وتمكينه من المساهمة في التنمية الوطنية وتطوير طرق الإنتاج في الوسط الريفي، حيث يؤكد الرئيس هواري بومدين في بعض خطاباته على أن: « الثورة الزراعية [...] ترمي إلى تغيير وضعية الريف تغييراً جذرياً، وخلق مجتمع جديد على أنقاض المجتمع القديم تسوده المساواة والعدل وخال من [...] الاستغلال؛ بحيث أن الأرض تصبح ملكاً لمن يعملون فيها مباشرة، وقد طرحنا شعاراً هو أن الأرض لمن يخدمها »[3].

---

[1] سعود الطاهر، الحركة الاسلامية في الجزائر، الجذور التاريخية والفكرية، ، ط1، مركز المسبار للدراسات والبحوث، دبي، 2012، ص 356.

[2] المرجع نفسه ، ص 351.

[3] المرجع نفسه ، ص 359.

أما لتحقيق التنمية الاقتصادية وتعزيز المستوى المعيشي والعلمي تجندت كل القوى إلى اللجوء إلى الثورة الصناعية التي: « تهدف إلى مد الجزائر بصناعة ثقيلة تستخدم تكنولوجيا متقدمة، وتخلق وظائف وتحول علاقات الانتاج »[1]. ويضيف في هذا الصدد بنجامين ستورا أنه قد: « وقع الانعطاف التاريخي في السياسة الاقتصادية الجزائرية في عام 1971. ففي تلك السنة أمم بومدين الثروات الطبيعية وبخاصة البترول والغاز. وحاول النظام العسكري الاستبدادي، وليد الانقلاب العسكري، الحصول على شرعيته السياسية بإعادة توزيع " الهبة النفطية". وأمل أيضاً أن يضع بوساطة الدخول الضخمة التي ولدها النفط والغاز نموذجاً جديداً للتنمية »[2].

أما من الجانب الثقافي، فقد واجهت الجزائر تحدياً كبيراً في مجال التعليم منذ الاستقلال بمكافحة الجهل والأمية في البلاد. فعلى سبيل المثال واستناداً على إحصائيات بنجامين ستورا: « في عام 1961، كانت نسبة الشباب الفرنسيين المقبولين في المدارس مئة بالمئة وأقل من 15 بالمئة بالنسبة للأطفال الجزائريين. وعدد المسلمين المسجلين في صفوف المرحلة الابتدائية يكاد يبلغ 700 ألف تلميذ. ومنذ عام 1970 سبق أن قاربوا 2 مليون تلميذ. و في عام 1980 وصل عددهم الى 4،5 مليون تلميذ »[3]. ركزت سياسة الدولة على: تدعيم الهوية الوطنية وطرح سياسة التعريب والإقرار باللغة العربية كلغة وطنية، تطوير المستوى التعليمي في الابتدائيات والثانويات والجامعات، وأيضاً تحقيق التكوين العلمي والتكنولوجي وتحسين الكفاءات التقنية.

---

[1] الأزرق مغنية ، نقلا عن، الحركة الاسلامية في الجزائر، ..، ص 360.

[2] ستورا بنجامين، تاريخ الجزائر بعد الإستقلال (1962–1988)، ترجمة صباح ممدوح كعدان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص 49.

[3] المرجع نفسه، ص 67.

جميع هذه المشاريع تعبر عن إيجابيات النظام الإشتراكي الذي سيحقق التنمية الوطنية وسيقضي على الفقر والتخلف ويوفر الاحتياجات الاجتماعية للجماهير الكادحة والفقيرة. في نظر بعض السياسيين وبعض الفنانين كانت هذه السياسة الجزائرية الجديدة، المناهضة للإمبريالية الاستعمارية، في بدايتها، كحل مثالي لأزمة البلاد في تلك الفترة قبل أن تظهر سلبياتها وتتكشف خلفياتها فيما بعد. لذلك كانت المواضيع التي تُرَوج عبر الفن تستقبل بصدر رحب من طرف الرسامين والمشاهدين أيضاً، لهذا نجد شكري مسلي يقول، في نفس الحوار مع علي الحاج الطاهر، أنه: « لم يُفرض عليا الموضوع. فعلت هذا باختياري وبمحض إرادتي»[1]. فهو رغم أنه متشبع بالفكر الاشتراكي السائد آنذاك لكنه يرى أن حرية الفنان لا تكمن فقط في اختيار الموضوع ولكنها تتعدى ذلك الى اختيار الأسلوب الفني والتقنية وحتى الأشكال والألوان، وذلك ليثبت وجوده كفنان حر له شخصيته المستقلة من أي تبعية.

تلقى الفن الاشتراكي العديد من الانتقادات من طرف بعض الفلاسفة والمنظرين في الفن لأنه صنع فناً اجتماعياً مقيداً حيث يختصر دوره في خدمة القضايا الجماهيرية ومساندة الأنظمة القائمة. وفقاً لنظرية أدورنوا: « كل النظريات الإستطيقية المنتمية إلى الماركسية، ترسى بدرجات متفاونة، علاقة تطابق، وبتعبير آخر علاقة إيجابية، بين الفن والمجتمع، وتتخذ معايير لا–إستطيقية، وهي بالأساس معايير اجتماعية حزبية أو سياسية أو طبقية »[2]. فالعلاقة الإيجابية التي تجمع الفن بالمجتمع تفقده عنصراً أنطولوجياً أساسيا والذي يتمثل في الحرية والنقد، يقول أدورنوا في هذا الصدد: « عندما يظهر الفن نفسه كمرآة للواقع يحكم على نفسه بالوهم والخداع، وبالتواطؤ مع النظام القائم »[3]. ولكن عندما يفرض الفن علاقته السلبية

---

[1] Cite in: ALI EL-HADJ. T., *op.cit.*, p.10.

[2] أدورنو ثيودور، نقلا عن معزوز عبد العالي، جمالية الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، لبنان، 2011، ص188.

[3] المرجع نفسه، ص 191.

بالمجتمع يقوم بتحقيق وجوده في أرض الواقع ويمارس بكل إرادة انتقاده للأنظمة القائمة والأوضاع السائدة.

في سنوات السبعينيات والثمانينيات قام النظام الجزائري، الذي يتحكم فيه الجهاز الحزبي الواحد (جبهة التحرير الوطني FLN)، بنشر تطلعاته الاشتراكية عبر الكثير من اللوحات الفنية والجداريات والمنحوتات العمومية، والغاية من ذلك لم تقتصر فقط على إعطاء صورة إيجابية للواقع الاجتماعي وحياة الجماهير وللطبقة العاملة من الفلاحين والمعلمين...إلخ، ولكن تعدتها إلى تمجيد وتعظيم الانجازات التنماوية والانتصارات التي حققها النظام القائم، مما يجعله البطل الإيجابي المنقذ للبلاد والعباد، وبالتالي، يظمن استمراريته في الحكم بلا منازع.

إن موت الواقعية الاشتراكية هو نتيجة منطقية في معظم المجتمعات التي تبنت النظام الاشتراكي، فلم يصمد هذا الفن التصويري الدعائي أمام طموحات الفنانين ورغباتهم في التحرر للأجل فن مستقل. فالرسام الجزائري، عشرية السبعينيات والثمانينيات، لم يتقيد بهذا النوع من المواضيع في مساره الفني فطموحاته تعدت مفهوم الفن الواقعي الاشتراكي ليخوض مغامرة جديدة في الفن وإنتاج أعمال تمتاز بالخصوصية والاستقلالية ويغلب عليها الجانب الفردي لتصبح الحياة النفسية والفكرية والثقافية والاجتماعية للفنان من المواضيع التي تشد انتباهه أكثر.

متأثرون بمنابع وطنية وأجنبية، استطاع الفنانون التصويريون الجزائريون المحترفون منهم والمخضرمون إعطاء هوية فنية وطنية واسترجاع استقلاليتهم وحريتهم التامة للتعبير، مما دفع جيل الثمانينيات إلى التحرر (نوعاً ما) من المؤسسات الرسمية، فهم يعتمدون على الجهد الفردي وعلى الأحاسيس للابداع وتحقيق الخبرة التشكيلية، كما يؤمنون بحرية اختيار أي نوع من الإتجاهات الفنية المختلفة (كالتجريدية وشبه التجريدية وحتى التشخيصية). لقد عرف

تاريخ الفن الجزائري في هذه الفترة منعرجات حاسمة حيث تطورت تيارات كبرى للفن وأنشئ هناك خطاباً فنياً يتماشى مع مختلف الاتجاهات التي اختارها الفنانون بكل حرية.

كان للمدرسة الوطنية للفنون الجميلة (التي صارت فيما بعد المدرسة العليا للفنون الجميلة 1985) وللمدارس الجهوية (كمدرسة وهرا ن ومدرسة قسنطينة) دوراً فعالاً في ابراز توجهات إديولوجية جديدة وتشجيع التلاميذ على اكتشافات تصويرية جديدة تتعايش فيها الأشكال التقليدية والمحلية والعربية الاسلامية مع الأشكال العالمية الحديثة. ويعود الفضل لذلك لبعض الأساتذة الفنانين المحليين وآخرون الذين عادوا من العواصم الغربية واستقروا في البلاد.

ساهم بشير يلس وامحمد اسياخم وشكري مسلي ودونيز مارتيناز وغيرهم من الذين درّسوا في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة في ترسيخ مرجعيات وتأثيرات جمالية مشتركة في تلاميذهم (أمثال مصطفى أجعوط علي، لزهر حكار، سعيد سعيدان، نور الدين شقران، وعلي سيلام...إلخ) وذلك رغم تعدد الأساليب التعبيرية (الفنون الإسلامية أو الرسم الجزائري الحديث). فبحسب دليلة محمد أورفليه: « من خلال تلاميذ ومعجبين، كان على الأستاذ إسياخم تعليم طريقة تبرز نظرة فنية شخصية بموروث يشق طريقه. وعلى الأساتذة اللأخرين، مثل مسلي، أن ينقلوا بكل ما يمكن أن يجودوا به، بعض العادات التصويرية التي أظهرت الكتابات التشكيلية المعروفة عند بعض الفنانين، وخاصة في الرسم »[1].

كما لعب الفنانون التشكيليون الذين لم يخالطوا المدارس الفنية الوطنية دوراً فعالاً في انعاش المجال الفني التشكيلي وتطوير الخطاب الفني المحلي الذي يقوم على الأصول الوطنية

[1] محمد أورفاليه دليلة، " تأملات حول جيل من الفنانين "، ثماني 70 بوردين، علاق، شقران، جمعي، حكار، أولحاسي، سلال، وزوليد، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر، 2007، ص ص 10، 29، ص20.

والمعاصرة الغربية. منهم من تخرجو من الأكاديميات الغربية مثل: مصطفى عدان، إسماعيل صمصوم، زوبير هلال، عبد الرحمان مكي، جمال مرباح، محمد سعيد شيريفي، وإبراهيم مردوخ...إلخ. وآخرون عصاميون كـــأرزقي زيرارتي، بايا محي الدين، سهيلة بلبحار، منصف قيطا وعبد الحميد لعروسي...إلخ، الذين كوّنوا أنفسهم بأنفسهم وطوروا معارفهم أثناء احتكاكهم بالرسامين المحترفين الغربيين منهم والمحلين.

أصبحت العاصمة الجزائرية وكغيرها من المدن الداخلية قطب اجتذاب ثقافي بحيث تضاعفت المعارض الفنية هنا وهناك. ففي العاصمة تبنت المعارض التشكيلية عدة قاعات للعرض أهمها قاعة محمد راسم الخاصة بالاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، وقاعات العرض الموجودة في الجناح الثقافي لمنشآت رياض الفتح، وكذالك القاعة المخصصة للأعمال التشكيلية بقصر الثقافة مفدي زكرياء، بالإضافة إلى دور الثقافة التي نجدها أيضاً بالمدن الداخلية الأخرى وغيرها من المنشآت الثقافية.

بالإضافة إلى ظهور مهرجانات وطنية وأخرى دولية في تلك الحقبة الزمنية، كمثال على ذلك نذكر مهرجان سوق أهراس الذي يحدثنا عنه إبراهيم مردوخ في قوله: «عرفت فترة الثمانينيات تنظيم مهرجان سوق أهراس الوطني والدولي للفنون التشكيلية ابتداء من سنة 1980.وسمح هذا المهرجان ببروز مجموعات عديدة من فنّاني الداخل مثل مجموعة باتنة التي يمثلها المرحوم مرزوقي شريف، منوبي الشريف، [...] وغيرهم. وكذلك مجموعة بشار التي يمثلها مرزوق بن سرحان وأحمد بن سهول وغيرهم [...] » [1].

[1] إبراهيم مردوخ، " لمحات عن الحركة التشكيلية بالجزائر "، الفن التشكيلي الجزائري عشرية 70 و80، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر،2007، ص ص12، 19، ص 18.

لقد عرفت فترة السبعينيات والثمانينيات ثورة تشكيلية إيجابية وإنتاج فني وفير تعددت فيه التقنيات والأنماط الجمالية كما تنوعت فيه الموضوعات والمضامين. ظهر هناك الكثير من الفنانين الذين نشطوا في هذا المجال من العصاميون وخرجي المدارس المحلية أو الأوربية، ومنهم من كوّن في هذه الفترة مجموعات فنية؛ نخص بالذكر " مجموعة 35 " " 35 GROUPE " التي اسسها موسى بوردين (1946)، وكذا " مجموعة حضور" " GROUPE PRESENCE " التي أسسها عام 1987 الرسام عبد الرحمان عيدود (1950) بالمشاركة مع مجموعة من الفنانين.

فقد كانت الأعمال الفنية التي صنعتها طموحات وخيارات الفنانين تعبر عن حياتهم الفكرية والوجدانية والنفسية وحتى الثقافية والاجتماعية. ومن أهم المواضيع المتداولة (خلافاً لما تمليه الواقعية الاشتراكية) نجد: المرأة، الأمومة، الأبوة، الأساطير والتراث الثقافي، عالم الموسيقى، عالم الورود وجمال الطبيعة والمدن الجزائرية. بالإضافة إلى صياغة الحالات الفكرية الفلسفية أو السيكولوجية الخاصة بالفنان.

كل هذه المضامين المذكورة عُرضت على الجمهور من خلال لوحات فنية خالدة نذكر القليل منها: " الموسيقية " و" إمراتان وحوض سمك " لـــباية محي الدين (1931-1998)، "التوشية" لـــسهيلة بلبحار (1934-2023)، " أميرة الضل " و" النظرة الأخرى " لـــمصطفى عدان (1933)، " راحة " لـــإسماعيل صمصوم (1934-1988)، " نساء" و" سفير السلام " لـــمحمد صالح هيون، " الأمل " و" المدرسة الجزائرية، شابة عاصمية " لـــجميلة بنت محمد (1933)، " أبي " و" يوم العرس " لـــموسى بوردين (1946)، " طفل الأحمق " و" شهداء التخلف " لـــدونيز مارتيناز (1941)، " غرداية " لـــعايشة حداد (1937-2005)، " يسير عبر الزمن " و" حركة ليلية " لـــلزهر حكار (1945-2013)، " طبيعة صامتة " و" الرموز

الأبدية " لـــنور الدين شقران (1942)، " القمر " لـــكمال نزار (1951-2005)، وغيرها من الأعمال الرائعة لهذه الفترة الغنية من تاريخ الفن الجزائري.

بعد أن ازدهرت الفنون التشكيلية وانتشرت الأعمال الفنية في الساحات العمومية والمؤسسات الرسمية وفي قاعات العرض، جاءت سنوات التسعينيات أين انقلبت الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية في البلاد. فقد اهتز الأمن الوطني بعد نشوب نزاعات بين النظام والجماعات الإسلامية المسلحة، وتسببت الأزمة الوطنية المأساوية والعمليات الإرهابية في تراجع التنمية الوطنية والنشاطات الثقافية وهجرة الكم الهائل من المثقفين والفنانين الجزائريين خارج البلاد بحثاً عن الأمن والأمان والحياة الكريمة. كما زرعت سلسلة الإغتيالات التي ذهب ضحيتها المدنيين والسياسيين والفنانين الرعب والهلع في المجتمع ككل وفي أواسط العائلة الفنية خاصتاً بعد اغتيال مدير المدرسة العليا للفنون الجميلة 1994 الفنان أحمد عسلة رفقة إبنه رابح سليم داخل مقر المدرسة. سنخص في الفصل الأخير من أطروحتنا هذه دراسة تحليلية سيميولوجية لأحد أعمال الفنان كمال نزار لمعالجة هذه الفترة التاريخية الصعبة والقاسية من تاريخ الجزائر المعاصر.

لمدة تقرب العشر سنوات شُلت جميع النشاطات الثقافية وأغلقت قاعات العرض وتراجع الإنتاج الفني، لتعود الحركة التشكيلية للإنتعاش فيما بعد في بداية عام 2000، بعودة الفنانين لأرض الوطن وإعادة فتح قاعات العرض المغلقة وتأسيس قاعات جديدة خاصة وأخرى عمومية أهمها " قاعة إسما " بالمركز الثقافي لرياض الفتح، و" قاعة مسرح هواء الطلق " بالقرب من فندق الأوراسي، و" فضاءات حصن 23 " بقصر رياس البحر، وغيرها.

تغير الواقع التارخي السياسي للجزائر والواقع الفني مما أدى إلى تضاعف الانتاج الإبداعي الفني في سنوات الألفين أين طورت أساليب فنية معاصرة حيث كان التركيز الأكبرفي عملية

الإبداع على التقنيات المعاصرة؛ تم ادخال خامات جديدة في الفن التشكيلي كالفوتوغرافيا والفيديو والتكنولوجيات المعاصرة، أدى ذلك الى تغير المضامين والاستعانة بفلسفة وبمفهايم جمالية معاصرة.

خلاصة:

جاءت أعمال الفنانين الجزائريين في مجملها لتعبر عن وقائع وحقائق تاريخية مهمة عن الفترة الاستعمارية وما بعد الاسقلال، ولتكشف عن مجموعة من المواقف والأراء والاختيارات. فقد سعى المنمنم محمد راسم في لوحاته إلى خدمة قضية الدفاع عن المقومات والأصول الثقافية والتاريخية والحضارية للأمة الإسلامية، وأما المزخرف والصحفي عمر راسم استغل رسوماته للتعبير عن مواقفه الإصلاحية وعن انخراطه في المقاومة السياسية ضد الإستبداد الاستعماري، وأما الإنطباعي محمد زميرلي والتعبيري امحمد إسياخم واللاتصويري محمد خدة ساندوا بآرائهم وريشتهم المقاومة المسلحة وكشفوا عن سياسة القمع السياسي والاجتماعي وحتى العسكري للمستعمِر الفرنسي.

جاءت أعمال حسين زياني وشكري مسلي للتعبير عن التصوير الاشتراكي الجزائري وفضح خلفياته السياسية والأيديولوجية، كما أظهرت الدراسات التحليلية للوحاتهما، من جهة، هيمنة الأسلوب الواقعي للرسم الاستشراقي الفرنسي على أعمال الفنانين الرسميين، ومن جهة أخرى، رغبة الفنانين المعاصرين في التحرر من القيود التشكيلية التي فرضها النظام الاشتراكي الجزائري على الإنتاج الفني وسعيهم لتكوين وترويج فن تشكيلي جزائري جديد وعالمي.

الفصل الثالث

تحليل سيميولوجي للوحات الرساميّن الجزائريّين معمري أزواو ونزار كمال

المبحث الأول: التحليل السيميولوجي للصورة عند لوران جيرفيرو

المبحث الثاني: تحليل لوحة "قرية قبائلية" للفنان معمري أزواو

المبحث الثالث: تحليل لوحة "إنفجار" للفنان نزار كمال

تمهيد:

رغم اختراع فن الكتابة الذي يمتلك قدرات تعبيرية عظيمة وامكانيات غير محدودة في حفظ الإنتاج الفكري والتراث الثقافي الإنساني، إلا أنه، لم تستغني مجتمعات شمال إفريقيا عن الأعمال الفنية التصويرية التي أخذت تتطور وتتقدم على مر العصور. تعتبر اللوحات الفنية الإبداعية التي أنجزها الفنان الجزائري، طيلة مسيرته التاريخية والحضارية، من أرقي وسائل التعبير والاتصال وأفضل بديل للغة المكتوبة (المنقوشة على الألواح الطينية أو المعروضة على صفحات المخطوطات...إلخ)، تتجسد أهميتها في كونها نتاج فني جميل وفريد من نوعه وكذا في قدرتها على التعبير عن أدقّ الانشغالات وتوصيل الرسائل والمعارف والمعلومات ليس فقط عن الحياة الخاصة بالفنان بل تتعدى ذلك الى البيئة الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي ينتمي اليها.

يدور هذا البحث في فلك الفن التصويري الجزائري إبّان فترة الاحتلال الفرنسي وما بعد الاستقلال، وعليه سنتطرق، في هذا الفصل الأخير، إلى دراسة وتحليل أعمال المصوريّن أزواو معمري ونزار كمال مع محاولة كشف وفضح حقيقة الدلالات والمعاني الكامنة وراء ظاهر وجمال تلك الصور الفنية، ولتحقيق هذا الغرض سنعمل على توظيف منهجية التحليل السيميولوجي للصورة، للفيلسوف والباحث في مجال الفن لوران جيرفيرو.

المبحث الأول: التحليل السيميولوجي للصورة عند لوران جيرفيرو

ا. سيميولوجيا الصورة

ظهرت السيميولوجيا LA SEMIOLOGIE أو علم السيمياء كفكر جديد في بداية القرن العشرين وتعتبر تخصصاً حديثاً في مجال العلوم الإنسانية، إلا أن جذورها تعود الى الحضارة اليونانية القديمة بحيث تم استخدامها في مجال اللّغة والفلسفة والطب. فعلم السيمياء على حد تعبير مارتين جولي هو: « [...] دراسة نوع خاص من اللّغات (مثل الصورة والإشارة والمسرح والإماءة...إلخ). وقد نشأ [...] من أصل يوناني "سيميون" "SEMEION" الذي يعني علامة. لذلك نجد في العصور القديمة تخصص يطلق عليه اسم "سيميولوجيا" وهو تخصص يعتمد على دراسة تأويل العلامات أو تفسير أعراض الأمراض المختلفة »[1].

بصفة عامة يعرّف مصطلح السيميولوجيا على أنه علم الإشارات أو علم الدلالات أو علم العلامات. فهو علم واسع وشامل يجمع في طياته علوم متعددة ومتنوعة. وأهم محاولة لتعريف هذا العلم كانت مع : فيرديناند دي سوسير FERDINAND DE SAUSSURE، فهو من بشَّر بهذا العلم الجديد، الذي ستكون مهمته دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية[2]. فهو يقول: « إن اللّغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وإنها تقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجدية الصم والبكم، ومع الشعائر الرمزية، ومع صيغ اللّباقة، ومع العلامات العسكرية [...] وإننا نستطيع أن نتصور علماً يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، وإنه العلاماتية »[3]. وعليه، فإن علم السيمياء يقوم بدراسة الشفرات والدلالات.

---

[1] مارتين جولي، مدخل الى تحليل الصورة، ترجمة جيهان عيسوى، إصدارات أكاديمية الفنون، الجيزة،2011، ص 30.

[2] أحمر فيصل، معجم السيميائيات، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2010، ص ص 08 و16.

[3] نقلاً عن، معجم السيميائيات، ..، ص ص 08 و16.

اهتم فيرديناند دي سوسير بفن الخطاب والنصوص وبعلم النفس وعلم الاجتماع لارتباطهم باللّغة. فهو يتطلَّع الى السيميولوجيا بمنظار ليساني، وهذا ما يوضحه لنا برنار توسانت BERNARD TOUSSAINT في قوله: « السيميولوجيا علم جاء في الأساس ليهتم بالدلائل اللغوية والغير اللغوية، ومع ذلك اهتم في البداية بالدلائل اللغوية لارتكازه على علم أقدم هو علم اللسانيات[1]، ويجب أن ننتظر حتى عام 1964 مع صدور مؤلف رولان بارت ROLAND BARTHE "عناصر السيميولوجيا ELEMENTS DE LA SEMIOLOGIE" لنشهد فعلاً نشأة السيميولوجيا الغير اللغوية، ويعتبر بارت أول من طبق منهجية في التحليل السيميولوجي للصورة »[2]. فمع رولان بارت ظهرت سيميولوجيا الصورة وبالتالي أصبحت السيميولوجيا منفصلة عن اللسانيات بتوجهها الى دراسة الشفرات والدلائل التي تشمل الفنون المرئية السنيمائية والمسرحية والتشكيلية.

يرى رولان بارت أن: أصل كلمة الصورة IMAGE قديم ومرتبط بكلمة IMITARI التي تعني المحاكاة أو التقليد، وبالرغم من أن الصورة هي تمثيل تماثلي إلا أننا يمكننا تحليلها لما تحتويه من رسائل وشفرات، والصورة الإشهارية تقدم لنا أفضل قراءة تحليلية لأنها واضحة ومباشرة ومليئة بالدلالات[3]. فالفنان التصوري عامةً يقوم بدور المرآة لمجتمعه فمن خلال العمل التشكيلي يعيد صياغة الواقع بصورة جديدة كما يقوم بترجمة الرموز التي تتطلب إدراكاً ذهنيا ويستعين بأسلوب وبقواعد تسهل على المتلقي فهم وتفكيك العمل الإبداعي وفضح المعاني الغير مصرح بها.

---

[1] علم اللسانيات: هو علم يهتم باللغة بوصفها ظاهرة بشرية لها خصائصها وتصنيفاتها وتراكيبها.

[2] نقلاً عن عفان إيمان: " دلالة الصورة، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم "، رسالة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2004-2005، ص 12.

[3] BARTHES R., "Rhétorique de l'image", In : *Communications*, n° 4, éd. Le Seuil, Paris, 1964, pp. 40-51, p.40.

إن التحليل السيميولوجي للصورة وبالأخص الصورة المرئية الثابتة يقوم على: « استنطاق العناصر الجمالية [...] للوصول إلى دلالاتها العميقة التي تتجاوز جاذبيتها وجمالها الظاهرين، هذه الدلالات التي تشكّل في جملتها الرسالة الثقافية والحضارية التي يمكن تأديتها اللوحة الفنية كنتاج إبداعي »[1]. وبالتالي، الاهتمام بالصورة، التي تخضع إلى البيئة الخاصة بالفنان، يعني إلقاء الضوء على الواقع الاجتماعي والتاريخ الحضاري وعلى مختلف أنماط التعبير الفني، إذ أنها وبحسب مارتين جولي: « [...] وسيلة تعبير واتصال تعيدنا إلى تقاليدنا وتاريخنا القديم والذى يعد تراث غنى يتوج ثقافتنا. إن قراءة الصورة – حتى ولو كانت ساذجة ودارجة – تستدعى بداخلنا قدرة على التذكر لا تحتاج إلا لشيء يعيد إليها الحياة [...] وأن فهم الصورة يتطلب في الواقع النظر بعين الاعتبار للسياق الذى يتم من خلاله عملية الاتصال ولتاريخها التأويلي ولخصائصها الثقافية المختلفة» [2].

فالفن التشكيلي مرتبط بالممارسات الإنسانية المتعددة وبالواقع المرئي وبمضامين الحياة الاجتماعية والثقافية والتاريخية، ولكي نتقصى عن الأحداث والحقائق التاريخية التي تحملها في طياتها أعمال الفنانيّن الجزائرييّن أزواو معمري وكمال نزار سنتطرق في أطروحتنا إلى دراسة العلاقة الموجودة بين العناصر التي تركب اللوحة التشكيلية، ثم العمل على تفكيكها واستنباط دلالاتها، وذلك بالاستعانة بمنهجية تحليل الصورة لــ " لوران جيرفيرو" "LAURENT GERVEREAU".

[1] "دلالة الصورة، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم"..، ص 06.

[2] مدخل الى تحليل الصورة، ..، ص 160.

II. مقاربة لوران جيرفيرو في التحليل الفني

قدم الكاتب والفيلسوف لوران جيرفيرو LAURENT GERVEREAU (1956) مقاربة جديدة لتحليل الأنساق البصرية والصور الثابتة بأنواعها المختلفة، وفق مبادئ النظرية السيميولوجية، ولوضوح خطواتها وسهولة تطبيقها جاءت طريقته ميسرة وبسيطة وفي متناول معظم الباحثين.

في تصوّر لوران جيرفيرو: ما يهم السيميولوجي هو معنى الصورة أي ما أراد الفنان أن يعبر عنه. فهو يأخذ الصورة ويدخلها في شبكة التحليل، ومن خلال دراسته ينتقل من الدال الى المدلول[1]. وبالتالي، فالباحث يسعى في دراسته إلى إدراك مضمون العمل الفني عن طريق معرفة مكونات الصورة والقيم البصرية المتضمنة، ولتحقيق ذلك لابد من الاستعانة بشبكة التحليل السيميولوجي التي اقترحها لوران جيرفيرو في مقاربته والتي وضع لها مجموعة من الخطوات الأساسية والقاعدية:

1. الوصف:

تعد عملية الوصف الخطوة الأولى في شبكة التحليل، ورغم سذاجة هذه العملية لكنها تبقى مهمة وأولية لكونها لها صلة بالفهم والإدراك، وعلى حد تعبير جيرفيرو: « الوصف هو بالفعل الفهم »[2]. تتضمن هذه الخطوة ثلاثة جوانب:

- **الجانب التقني**

[1] Cité in : AGLIONE C-A., "Voir, comprendre, analyser les images, Laurent Gervereau La Découverte ", UNIL, université de Lausane, Suisse, p. 08. In : https://www.academia.edu/2470244/Voir_comprendre_analyser_les_images. Consulté le 03-09-2022

[2] *Idem*.

يشمل الجانب التقني: « كل المعطيات والمعلومات المادية التي تخص الصورة »[1] والمتمثلة في:

- إسم صاحب اللوحة.
- تاريخ ظهورها.
- نوع الحامل والتقنية المستخدمة.
- الشكل الخارجي وحجم العمل.

➢ **الجانب التشكيلي**

في هذه المرحلة، وعلى حد تعبير جيرفيرو، يتم: « [...] استجواب المكونات التشكيلية الخاصة بموضوع التحليل »[2]، والمتمثلة في: الأشكال، الألوان وانتشارها، الخطوط الرئيسية والثانوية، والتمثيل الأيقوني. كما أن جميع هذه المكونات تحمل معاني ودلالات رمزية.

ينقسم التمثيل الأيقوني الى فئتين: تلك المتعلقة بالهيئة الإنسانية والأشكال الحيوانية والنباتية، وتلك المتعلقة بالأشكال الهندسية. وهذه الأيقونات تسمح لنا بالتعرف على الخطوط الرئيسية، مع العلم أن لكل شكل من الخطوط دلالته الرمزية [3].

➢ **الموضوع**

يقول جيرفيرو: « ما نفهمه من مصطلح "الموضوع"، في هذه المرحلة الوصفية، أنه يتعلق بشكل أساسي بالقراءة الأولية» [4]. ففي البداية يبحث الباحث عن عنوان العمل والعلاقة

---

[1] Cité in : AGLIONE C-A., *op.cit.*, p. 08.
[2] *Idem.*
[3] " دلالة الصورة، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم "..، ص 15.
[4] Cité in: AGLIONE C-A., *op.cit.*, p. 08.

الموجودة بين النص والصورة مما يساعده على إبراز المعنى الرئيسي للوحة والمعاني الثانوية والرموز والمواضيع العامة. ثم يقوم المشاهد بوصف أولي لعناصر اللوحة ولما تلتقطه العين وبالتالي تقديم قراءة تعيينية DENOTATION بسيطة ومحاولة فهم المعنى مع معرفة محتوى التمثيلات، وذلك بعيدا عن السعي الى التفسير التضميني CONNOTATION المعقد، ودون منح اهتمام خاص بالخصائص الفنية على وجه التحديد.

2. بيئة اللوحة:

من أهم التساؤلات الرئيسية التي يطرحها الباحث في هذا الجزء: كيف ظهرت اللوحة؟ ما هو أسلوبها الفني؟ من صنعها وما هو تاريخه الشخصي؟ فهو يسعى إلى معرفة السياق الذي أُنتج فيه العمل الفني مما يدفعه الى البحث عن الوعاء التقني والتشكيلي للصورة الفنية أي الأنماط الفنية التي تنتمي إليها، وكذا معرفة علاقة اللوحة بالفنان أي بحياته الشخصية ومحيطه الاجتماعي و ظروفه النفسية وميولاته الفكرية والثقافية.

3. القراءة التأويلية أو التضمينية CONNOTATION:

في هذا المستوى من الدراسة تتلخص غاية التحليل السيميولوجي للوحة، إذ يتعلق الأمر في هذه القراءة التضمينية بالدلالة الحقيقية للدليل، بحيث أنها ترتبط بين هذا الأخير وواقعه الخارجي[1]. يقوم الباحث هنا بإعطاء تفسيراً مختلفاً ومفصلاً لعناصر اللوحة كـالعنوان والمعاني الأولية وبيئة اللوحة...إلخ، بهدف الكشف عن الايحاءات والمعاني والرسائل الحقيقة التي تخفيها الصورة وتود إيصالها للمشاهد.

[1] "دلالة الصورة، " دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم "، ...، ص16.

4. نتائج التحليل:

في هذه الخطوة الأخيرة يتساءل الباحث: كيف ننظر إلى هذه اللوحة اليوم؟ فبعد دراسة مختلف خطوات التحليل السابقة يقوم الباحث بتقييم عام واعطاء حوصلة لما استنتجه من هذه الدراسة.

شبكة تحليل لوران جيرفيرو هي الطريقة التي سنعتمدها في دراستنا للوحة " **قرية قبائلية** " للفنان معمري أزواو، ولوحة " **إنفجار**" للرسام نزار كمال.

المبحث الثاني: تحليل لوحة " قرية قبائلية " للفنان معمري أزواو

يعتبر رائد الفن التصويري الجزائري أزواو معمري (1890–1954) من الرسامين الأوائل اللذين تبنوا الأسلوب الغربي في الرسم على الحامل LA PEINTURE DE CHEVALET. ولد في دوار آيت يني بمنطقة القبائل الجزائرية، ساعده انتمائه الاجتماعي، إلى عائلة من وجهاء وأشراف القبائل، في الحصول على الدروس الأولى في الرسم الأكاديمي من المدرسة العادية لبوزريعة (الجزائر العاصمة)، مما جعله يتعرّف على دراسة المناظر الطبيعية والكائنات الحية والرسم الحي L'ART VIVANT ويتبع القوانين البصرية التي تحكم الجماليات الغربية كالنمذجة والمنظور الخطي والجوي. وكما كان موجهاً نحو أسرار الرسم الواقعي الحديث من قبل بعض الفنانين المقيمين بفيلا عبد اللطيف، المرتبطين بشكل مباشر بمدرسة باريس والمبتعدين عن الاستشراق التقليدي.

في بداية مشواره الفني تلقى أزواو معمري نصائح من إدوارد هيرزيغ EDOUARD HERZIG (1860–1926) عندما التقى به في بوابة الحصن الوطني (آيت يني) حوالي عام 1910، ويعتبر هيرزيغ رساماً شغوفًا بالفنون التقليدية القبائلية ومشهوراً برسومه التوضيحية للحياة الريفية في منطقة القبائل. ثم تعرف على ليون كاريه LEON CARRE (1878–1942) في عام 1913 في قرية قورايا (ببجاية)، الذي عرّفه بأسرار الرسم وشاركه معظم معارفه التصويرية[1]. لقد كان ليون كاريه واحد من الفنانين الفرنسيين الذين اختاروا حياة المجتمع الجزائري المسلم وطبيعة البلاد كأحد المواضيع المفضلة لديهم. لقد اكتسبت مناظره الطبيعية في منطقة القبائل والمرسومة بأسلوب واقعي طابعًا شاعريًا وشخصيًا. بعد أن تتلمذ

[1] SELLES M.,"Azouaou Mammeri ", in : POUILLON F. (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, éd. IISMM-KARTHALA, Paris, 2008, p. 636.

أزواو معمري على يد الفنان الفرنسي إدوارد هرزيق وتعرف على الفنان ليون كاري الذي شجعه على المضي في الرسم، انخرط في أول مجموعة من الفنانين الجزائريين من رسامي اللوحات حسب الأساليب الغربية والتي ظهرت في الفترة الأولى التي تتراوح ما بين سنة 1914 وسنة 1920. كما جاء أول ظهور له في الساحة الفنية ابتداءً من سنة 1916[1].

تشهد أعماله الفنية التي عُرضت أثناء فترة مسيرته المهنية، الممتدة بين العشرينيات والخمسينيات من القرن العشرين، بحضور الأسلوب الواقعي الغربي للقرن التاسع عشر. فمنذ بداية حياته الفنية، اعتبره النقاد الفرنسيون: « [...] الرسام الإسلامي الوحيد من المدرسة الأوروبية، الملتزم تماماً بالفن الحي ART VIVANT »[2]. وقد اعتبره فيما بعد حفيده الفنان التشكيلي أزواو علي معمري: « [...] مقدمة الرسم الحديث في المغرب العربي وأفريقيا، المعاصر لماتيس »[3].

يعترف رجال السياسة والثقافة الفرنسية أن أزواو معمري موهبة وعبقرية فنية، كما يشهد على ذلك المارشال ليوطي LE MARECHAL LYAUTEY في كتالوج معرض الرسام الذي يعود تاريخه إلى عام 1931، والذي ذكر فيه أن: رسوماته الأولى كانت لها خطوط ثابتة ودقيقة، كما كان لها تعبير واضح للغاية، وبفضلها عرفنا رساماً حقيقياً، فرا أنجيليكو البربري[4].

يتم اختيار مواضيع الإلهام الخاصة بأزواو معمري من البيئة الطبيعية والاجتماعية للمغرب والجزائر. هذه البيئة التي حملت خيال الفرنسيين إلى الغرابة، أثارت بدورها إعجاب السكان

[1] مردوخ ابراهيم، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، منشورات آلفا، الجزائر، 2016، ص 101

[2] SELLES M.,"Azouaou Mammeri ", in : POUILLON F., *op.cit.* p. 636.

[3] HINO O. "50ème anniversaire de la mort de Mammeri Azouaou, le maître de la peinture moderne", in : *L'Expression,* n° 646, Alger, 05 oct. 2004, p.21.

[4] LYAUTEY M., " Préface", in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XXe siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.155-156, p.155.

الأصليين الذين استعانوا بمفهوم "التعبير عن الذات" من خلال إدخال تقنية الرسم على الحامل كوسيط جديد.

عاش الفنان فترة في المغرب حيث كان أخوه عاملا ببلاط السلطان، وقد عمل هناك أستاذاً في الرسم، ثم رجع الى الجزائر واستقر بمسقط رأسه بالقبائل الكبرى. تخصص في رسم مظاهر الريف المغربي والشوارع الضيقة لبعض المدن المغربية العتيقة مثل فاس والرباط، كما رسم مناظر من منطقة القبائل الرائعة بأسلوب واقعي لا يضاهي[1]. لقد أنتج أزواو معمري في المغرب (حيث عاش من عام 1916 حتى عام 1948) مناظر ذات طابع داخلي ومشاهد تتمحور حول الحياة التقليدية للمسلمين مثل "المدرسة القرآنية 1923" و"الأذان". وأما من موطنه القبائل، رسم مناظر طبيعية ريفية أهمها " تاوريرت ميمون 1925"، "وادي الاربعاء، واد جمعة 1952" و"قرية قبائلية".

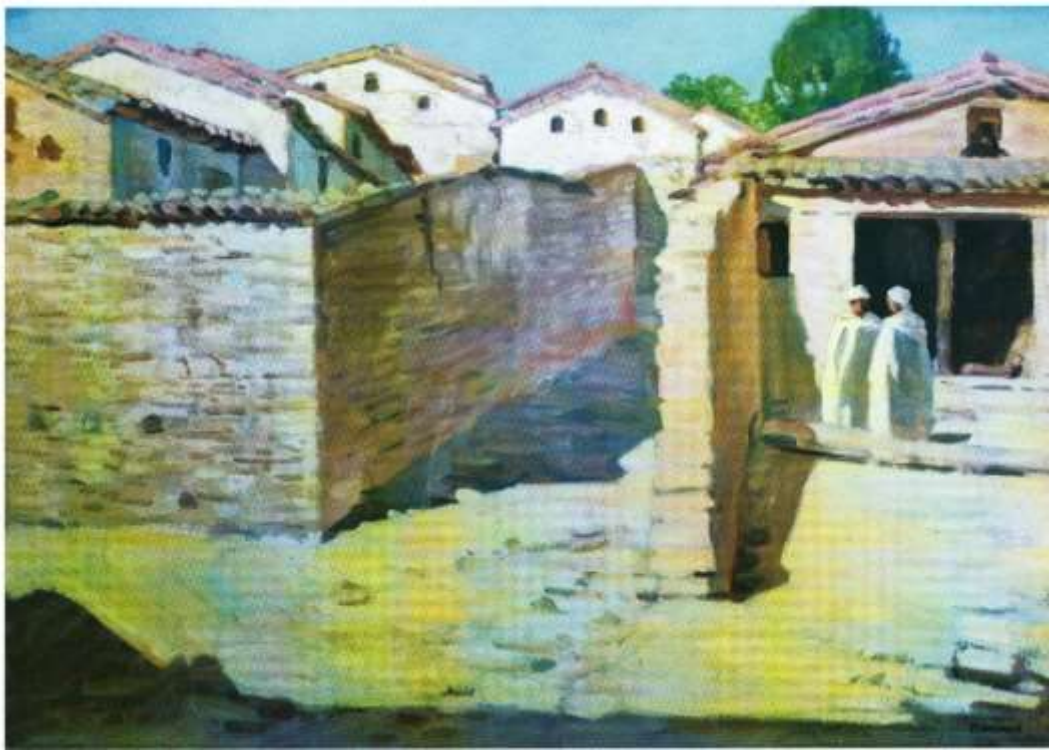
يملك أزواو معمري عمل تصويري ظخم يتعامل فيه مع الموضوعات الرائجة بين الفنانين الذين ينتمون إلى "مدرسة الجزائر"، كالمناظر الطبيعية ومشاهد النوع القصصية. تمتاز لوحاته بنوع من الفردية والخصوصية، فقد ظهرت وبحسب لويس يوجين أونجيلي في فترة: تميل فيها اللوحة الجزائرية إلى أن تصبح أكثر فردية خاصة مع البحوث الشخصية ومع الابتعاد عن الكليشيهات وإعطائها أصالة معينة [2].

فمثل أساتذته، الذين لم يلتزموا بالكلاسيكية التقليدية للإستشراق وشرعوا في تجارب شخصية جديدة (كالرسم في الهواء الطلق)، يحوّل أزواو معمري الأساليب الأكاديمية الواقعية لأغراض حديثة وبشكل صريح، لا سيما في لوحته " **قرية قبائلية** " (الصورة 33). وبما أن

[1] مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ...، ص 101.

[2] ANGELI L-E, *L'Algérie et ses peintres*, éd. De l'Office Algérien d'Action Économique et Touristique (OFALAC), Alger, (sans date), p.02.

أعمال الرسام موجهة أساساً نحو المناظر الطبيعية ومشاهد النوع، التي كان لها أكبر تأثير على سمعته، فإن هذه اللوحة تمثل جزءاً من عمله الذي يسلط الضوء على جوانب معينة من الواقع التاريخي والثقافي المعاش في تلك الحقبة الزمنية، وهذا ما يفسر اهتمامنا بهذا المنتوج الثقافي ويجعلنا نسلط الضوء على محتوى هذه الصورة وننشغل بدراستها وتحليلها تحليلاً سيمولوجياً.



الصورة (33): أزواو معمري، " قرية قبائلية "، (السنة مجهولة)، زيت على قماش، 64 × 53 سم، المتحف الوطني للفنون الجميلة.[1]

I. الوصف:

➢ الجانب التقني

- إسم صاحب اللوحة: معمري أزواو.

[1] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 09 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

- تاريخ ظهورها: غير موجود.
- نوع الحامل والتقنية المستخدمة: ألوان زيتية على القماش.
- الشكل الخارجي وحجم العمل: اللوحة على شكل مستطيل، وأبعادها 53× 64سم

➢ **الجانب التشكيلي**

- **الألوان وتوظيفها في اللوحة:**

استعرض الفنان في هذه اللوحة معادلة لونية في تناوله للألوان المختلفة والتي جاءت بدرجات متفاوتة الإنتشار والإستعمال. وأول ما يثير إنتباهنا حضور اللون الأصفر الفاتح والألوان الترابية بكثرة، فقد غطّت معظم مواضيع اللوحة، ثم تليها الألوان الباردة والرماديات الملونة المنتشرة في أماكن محددة.

يبدو اللون الأصفر الفاتح منتشراً بتركير أكبر وبتدرجات متفاوتة، أستخدم أساساً كلون للتفتيح والضياء فهو يرسم ضوء الشمس الساقط على المنازل وأرضية الشارع وحتى على أردية القرويين.

من بين الألوان الترابية الفاتحة والغامقة المستعملة في جدران المنازل والأسوار نجد: البيج الفاتح والبرتقالي الفاتح والأخضر الزيتي المصفر والبني. كما نجد اللون البني يملأ بدوره المساحات الضيقة مثل النوافذ ولون البشرة. وأما اللون القرميدي بتدرجاته فهو مخصص للأسقف المنازل.

أما بالنسبة للرماديات الملونة فهي تغطي جل مساحات الظلال في اللوحة. فنجد الرمادي الملون المستخرج من مزج الأحمر والأخضر يملأ الظل الموجود في أرضية الواجهة.

بالإضافة الى الرمادي الملون المستخلص من مزج الأزق والبرتقالي الذي يرتكز في مناطق الظل الموجودة في الجدران والأسوار.

ثم يأتي اللون الأزرق الذي يشغل مساحة محدودة ومحصورة في خلفية المشهد الطبيعي. جاء هذا اللون ليصبغ السماء بالأزرق المعتدل والأزرق السماوي الفاتح الذي يخترقه اللون الأزرق البنفسجي الفاتح ولكن بكميات قليلة جداً تكاد لا تظهر. فالطبقات اللونية وتدرج الألوان المقترحة من طرف الفنان أنتجت منظوراً هوائياً يدل على جوهر السماء ومدى عمقها، كما أعطت الاحساس بضوء الشمس الناعم الذي ينير القرية في يوم ربيعي.

أُستعمل اللون الأخضر لكي يملأ بتدرجاته المتنوعة المساحة التي تصنعها أوراق الأشجار الواقعة خلف البنايات. يظهر لنا في المساحات الغامقة اللون الأخضر المزرق والأخضر الزيتي، ثم يتبعه اللون الأخضر المعتدل في المناطق الأقل غموقاً، وفي الأخير يأتي اللون الأخضر المصفر الفاتح لتغطية المساحات الأكثر تفتيحاً. وكذلك نجد الأخضر المصفر الفاتح في أرضية الشارع بكميات متفاوتة.

أما اللون الأسود الناتج عن مزج الألوان الأساسية الثلاثة فقد وُجد في الأصل لاكتساب الظلال وتحقيق العمق والبعد الثالث. جاء في اللوحة ليساند الرماديات الملونة في تلوين المناطق الأكثر غموقاً من الظلال، فهو يظهر جلياً في مدخل الغرفة التي تقع على يسار اللوحة. إضافة إلى ذلك استخدم أزواو معمري هذا اللون لرسم توقيعه على اللوحة.

وفي الأخير يصادفنا اللون الأبيض الموجود في الألبسة (البرنوس التقليدي والعمامة)، والذي اتخذه الفنان كأساس لتفتيح الألوان المستعملة وتحقيق التباين.

- **التمثيل الأيقوني والأشكال الرئيسية:**

في لوحة " **قرية قبائلية** " ذات الإطار المستطيل جاءت معظم الأشكال بسيطة. فالصورة الفنية التي يقدمها أزواو معمري عبارة عن تمثيلات أيقونية للموضوع المقترح، حيث تواجهنا أشكال هندسية تمثل في تراكمها وترابطها وتراصدها تمثيل أيقوني للقرية كما نراها في الواقع. قام الفنان ببناء بسيط حيث يكون الخط والملامح واضحين، والخطوط الرئيسية تشكل منظوراً خطياً بحيث رُسمت بعض المنازل والأسوار والنوافذ بواسطة خطوط منحرفة، والهدف منها هو إحداث تأثير العمق في المنظر.

تطلعنا المستطيلات الشبه المنحرفة والمتعرجة على تمثيلات أيقونية لحيطان المنازل وأسوار القرية التقليدية. وأما المستطيلات الصغيرة ذات الضلع العلوي المقوس تشكل تمثيل أيقوني للنوافذ. كما تواجهنا مثلثات متساوية الساقين وهي تمثيل أيقوني لأسقف المنازل. ونجد كذلك في خلفية المشهد أشكال عضوية غير هندسية تقدم تمثيل أيقوني للأشجار.

نلاحظ حضور محتشم للهيئات البشرية في اللوحة، إذ أنه يوجد إثنان فقط منها تمثلان تمثيلات أيقونية لسكان القرية. وأما بالنسبة للهيئات الحيوانية فهي غائبة تماماً عن المشهد.

- **الموضوع (القراءة التعيينية DENOTATION)**

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

"**قرية قبائلية**" هو العنوان الذي اقترحه أزواو معمري للوحته، يظهر كعنوان بسيط وساذج إلا أنه عميق وبليغ بحيث يعبر عن مضمون الصورة التي أمامنا. يصور لنا المشهد منظراً ريفياً لقرية قبائلية حيث وضع الفنان الموضوع في حيزه العادي أي في وسط الطبيعة الجبلية (أعلى جبال جرجرة). تُجسد لنا الصورة الواجهة الرئيسية من المنطقة السكنية للقرية، والتي

يشار إليها عبر مجموعة من المباني المتلاصقة والمتساوية الطول والمحيطة بالأسوار، بالإضافة الى السماء والأشجار التي وضعت كخلفية للمنظر الرئيسي. كما نلاحظ حظور شخصان من سكان القرية على يسار اللوحة والهدف من ذلك هو خلق نوع من الحركة في هاته الأجواء القروية الهادئة.

- **الوصف الأولي لعناصر اللوحة:**

تتميز عناصر لوحة " **قرية قبائلية** " بالبساطة وبقلة التفاصيل. نلاحظ مشهداً لخطوط مستقيمة ومنحنية ومنكسرة، أفقياً كانت أم عمودياً، تجسد لنا بإتصالها أشكالاً هندسية لسكنات معمارية وأشكالاً نباتية وبشرية.

تصوّر لنا اللوحة مشهداً في الخارج، في أعلى الصورة نرى سماء زرقاء صافية وعلى اليسار نلاحظ بروز الجزء العلوي الظاهر من بعض الأشجار. وأما المنظر الرئيسي فهو مخصص لمجموعة من المنازل القروية التي يتخللها زُقاق خاص بالمارة، فعلى يمين الصورة يتجسد لنا الجانب العلوي للمنازل التي تغطي ثلثها الأسوار، وعلى يسار اللوحة نجد منزلاً ذا مدخل مفتوح يتقدمه فناء ويحده سور على اليمين، من الواضح أنه مكان مخصص لتجمع رجال القرية "تجمعت". نرى بجانب السور رجلين واقفين يتحدثان وهما يرتديان برنوساً أبيضاً وتعلوا رأسيهما عمامة بيضاء. وأما الواجهة الأمامية تتقدمها أرضية عارية تبدوا كأنها فناء خارجي.

II. بيئة اللوحة

➢ الأسلوب الفني الذي ظهرت فيه اللوحة

تنتمي لوحة " **قرية قبائلية**" الى الأسلوب الواقعي الحديث، أي الى الرسم الواقعي للقرن التاسع عشر الذي ظهر بباريس بعد المعرض الذي أقامه الفنان الفرنسي غوستاف كوربيه عام 1855. تتميز الواقعية الفنية للقرن التاسع عشر: « [...] وفقًا لمنظريها الأوائل بتوجيه إنتباه الفنان نحو ما يحيط به »[1]. وهكذا يصبح الفلاحون أو عامة الناس أو الأشياء العادية الموضوعات الرئيسية للصورة الواقعية. ووفقًا لجوستاف كوربييه: « الفنان الواقعي هو الشخص الذي يسعى قبل كل شيء إلى صنع فن حي»[2]. وبناء عليه، ففي محاولتها لإعادة إنتاج الواقع في الرسم: « استعانت الواقعية الحديثة بالنماذج الأصلية للكلاسيكية وبأساليبها وبمؤسساتها، كما فضلت المنظور الخطي والعري الأكاديمي والأعمال الضخمة. كما تم تطوير هذا الإتجاه بطريقة أكثر واقعية مع الانطباعيين عن طريق عادة الرسم في الهواء الطلق، وإختراع التصوير الفوتوغرافي وظهور الأنبوب الملون »[3].

لقد سمحت الواقعية الحديثة للفنانين الغربيين برسم الواقع الذي يحيط بهم بشكل أفضل والاقتراب من مجتمعهم. وقد مكنت بشكل خاص الفنانين المسافرين أو أولئك الذين يطلق عليهم اسم "المستشرقين المعاصرين" من اكتشاف ورسم حياة المجتمعات الشرقية. ففي الجزائر، تناول الفنانون المناظر الطبيعية ومشاهد النوع في أعمالهم الفنية مثل إيتيان دينيه وليون كوفي وليون كاريه. هذا الأخير الذي نصح أزواو معمري لكي يخوض في هذا النوع

[1] SOURIAU E., *Vocabulaire d'Esthétique*, éd. PUF, Paris, 1990, p.1204.

[2] Cité in : " Le réalisme au XIX e siècle ", in : *Encyclopédie de l'Art*, éd. Club France Loisirs, Paris, 1987, p.460.

[3] PRENDEVILLE B., *La peinture réaliste au XX^e siècle*, éd. Thames & Hudson Sarl, Paris, 2001, p.08.

الجديد من الرسم الواقعي للمستشرقين، وبالتالي الخوض في رسم الرجال والمناظر الطبيعية لوطنه الجزائر.

نلاحظ في لوحة " **قرية قبائلية** " أن أزواو معمري يصوّر منظراً ريفياً من الحقبة الاستعمارية، ويعكس اختيار الموضوع إهتمامه بالمناظر الطبيعية وبالحاضر الذي يعبر عنه برسم الحياة اليومية للقرويين الأصليين. تكمن قوة هذا العمل في أسلوب الرسام الذي يكسر قواعد الواقعية الكلاسيكية المستمدة من عصر النهضة الإيطالية، حيث يرتبط الجمال بإضفاء المثالية على الواقع. فهو لا يهدف من خلال لوحته إلى جعل الواقع مثالياً والقيام بعمل أفضل من الطبيعة وإنما يسعى، على العكس من ذلك، إلى أن يكون واقعياً من خلال التعبير عن الخصائص الفعّالة والأساسية لما هو موجود بالفعل.

على الرغم من تأثره بأساتذته، فيما يتعلق بتقنية الرسم الزيتي والرسم في الهواء الطلق وأنماط التمثيل التصويري، إلا أنه يسعى إلى تمثيل هذا المنظر من منطقة القبائل وفقاً لأساليب خاصة جداً تؤكد تفرده بين معاصريه، وبحسب ماريون فيدال بوي: يمكن التعرف على عمله على الفور من خلال بساطته المرغوبة ورفضه لكل ما هو خلاب [1].

اهتم أزواو معمري بالحاضر وبالظواهر الجوية فاستعان بتقنية المنظور الخطي والمنظور الجوي أو الهوائي، وذلك لمنع التمثيل الذي يقدمه في اللوحة من الوقوع في عمق خيالي. ولكي يظل مخلصاً للمناظر الطبيعية التي يجسدها طوّر نظام الألوان الخاص به والذي يتكيف مع كل الأوقات المختلفة من اليوم ومع أجواء الفصول الأربعة، ولهذا نجد لوحة "**قرية قبائلية**" مصوّرة في وضح النهار وبألوان الربيع الدافئة. كما أن الاتصال المباشر بالطبيعة جعل الفنان يوضح في عمله الفروق الدقيقة والاختلافات الناتجة عن خدع الظل والضوء، وبحسب

[1] VIDAL BUE M., *L'Algérie des peintres 1830 - 1960*, éd. EDIF 2000 / Paris-Méditerranée, 2002, p.214.

ربانيت فقد: « [...] عرف كيف يجذب الضوء في لوحاته دون الإفراط مع الإهتمام الدائم بالحقيقة »[1]. وعليه، فمن أجل أن ينتج لوحة فنية واقعية حديثة وفريدة من نوعها تفاعل أزواو معمري بحكمة وبإخلاص مع ما رآه ثم نقل ملاحظاته مباشرة على الحامل، فعمله يتصف وفقاً لـــلويس أوجين أنجيلي بـــ: « الرزانة والحقيقة »[2].

- **علاقة اللوحة بالفنان**

لقد أراد أزواو معمري أن يبرز في هذه اللوحة الجانب الجمالي والثقافي والاجتماعي للقرى الجزائرية، واختياره للعنوان " **قرية قبائلية** " يعطينا إنطباعاً أن الفنان سعى لرسم المنطقة التي ينتمي اليها فهو متشبث بأصوله الأمازيغية وبمنطقة القبائل التي استلهمته طبيعة جبالها وقراها وشيوخها وشبابها وأطفالها، فقد خصص جزءاً كبيراً من إبداعاته الفنية لمثل هذا الموضوع.

[1] RABANIT H.,"Un talent qui s'affirme, Si Mammeri", in : *L'Afrique du Nord illustrée, journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines : Algérie, Tunisie, Maroc*, n° 838, Alger, 20 nov. 1937, p. 15.
[2] Cité in: HINO O., *op.cit.*, p. 21.

III. القراءة التأويلية (القراءة التضمينية CONNOTATION)

قدم لنا أزواو معمري في لوحة " **قرية قبائلية** " منظراً واضحاً ومفصلاً عن قرية جزائرية مشيدة بأسلوب معماري ريفي تقليدي بسيط، ذو شعبية كبيرة في منطقة جبال جرجرة وخاصة في بدايات القرن العشرين. أعطت هذه اللوحة صورة عن الأسوار والمنازل المصنوعة من الطوب والحجارة والأسقف المتقنة الصنع المزينة بالقرميد الأحمر الآجوري، والتي جاءت في وسط منظر طبيعي يحيطها غطاء سماء صافية من يوم ربيعي مشمس ودافئ. كما لا تخلو هذه الصورة من الأيقونات البشرية التي أضفت جانبا من الحيوية والحركة على الهدوء الذي ينبعث من اللوحة.

يدل هذا على تأثر الفنان بالمستشرقين الواقعيين الشغوفين بالرسم في هواء الطلق الذين يسعون إلى التقاط صور للعالم الخارجي بموضوعية وإتقان. وعليه، فإن تقليد الأسلوب الواقعي الغربي في إنشاء هذا العمل والعنوان المختار لهذه اللوحة له مدلول وهو التأكيد على رغبة الفنان في تمثيل الواقع الخارجي لوطنه المستعمَر بنظرة خاصة ومغايرة عن المستشرقين، وهذا ما يدفعنا الى التعمق في هذة المسألة بغاية الكشف عن الرسائل الحقيقة التي تخفيها الصورة. ولكن في بداية الأمر لا بد من تقديم دراسة معمقة لعناصر اللوحة والكشف عن المعاني والايحاءات التي تخفيها الأشكال والألوان والأشخاص، وسنعتمد في ذلك، وبصفة عامة، على ماتمليه علينا الثقافة البربرية الرمزية.

بما أن الصورة لم تأتي عامرة بالتفاصيل فمن السهل أن نعثر على أماكن ومساحات شاغرة تسهل علينا الكشف عن مدلولات الأشكال والألوان والهيئات الآدمية.

ترتبط حياة الإنسان الأمازيغي بالتربة والزراعة والخصوبة، ولهذا فإن الخطوط المستقيمة التي تصنع الاستقرار والهدوء في اللوحة توحي إلى تخطيط التربة وتهيئة المهد المناسب لزراعة البذرة، وأما الخطوط المنحنية والتعرجات التي تعطي الليونة والحركة فهي (بناء على سبق ذكره في الفصل الأول من البحث) ترمز إلى المياه والثعابين التي تحمل الحبوب.

أما بالنسبة إلى المثلث الذي رأسه الى الأعلى فهو، بحسب جان برنار مورو: يرمز الى الحياة الروحية للانسان[1]، كما يشير أيضاً الى الجنس الذكوري الذي يعبر عن الحياة.

تحمل الألوان الموجودة في اللوحة عدّة دلالات، فاللون الأصفر يرمز الى رمال الصحراء في الراية الأمازيغية، كما يدل على موسم الحصاد والشمس الدافئة، فهو أيضاً لون النور والحكمة والإبداع. وأما اللون البرتقالي المركب من دفئ اللون الأصفر وقوة اللون الأحمر فهو يوحي الى المودة والترحيب والحرارة والطاقة. ويليه اللون الأزرق الذي يدل على الشفافية والسماء والهدوء والعمق، ويرمز إلى البحر الأبيض المتوسط في الراية الأمازيغية.

يشير اللون الأخضر إلى الطبيعة وأشجار الزيتون والخصوبة، كما يرمز الى الجبال والأرض الخضراء في الراية الأمازيغية. يمتلك هذا اللون بعداً دينياً وروحياً بحيث نعثر عليه منتشرا في الأضرحة والمقامات والمساجد إذ أنه يحمل معنى الدار الأبدية والجنة والصلاح والفلاح. وأما بالنسبة إلى اللون الأبيض الذي نجده سائداً في البيوت والأماكن المقدسة والألبسة فهو يرمز الى السلام والرحمة والحب والطهارة والسعادة.

تحمل الشجرة دلالة رمزية مهمة في الثقافة الأمازيغية، فبحسب الحسين أيت باحسين: « إن الشجرة في الأسطورة الأمازيغية رمز الترابط والإستمرارية، ففي المجتمع الزراعي تعتبر

[1] MOREAU J.-B., *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Éditions à Livre Ouvert, Alger, 2000, p. 172.

الشجرة بمثابة النبتة التي تتجدر في الأرض أكثر من أي نبتة أخرى. كما أنها رمزية لقانون التبعية أو قانون التسلسل إذ كثيراً ما يؤدي في الأسطورة قطع الشجرة الى موت الإنسان» [1]، وعليه فهي تشير إلى الأصالة والحياة.

ترمز المنازل التي تظهر في الصورة إلى المأوى والأمان والدفئ العائلي، كما يشير البيت عامة الى الوطن أو المكان الذي ينتمي إليه الإنسان. وبما أن الاستعمار هو نفي لوجود البيت والوطن فإن الأسوار المحيطة بالمنازل تدل على الحماية والمقاومة والصمود وإثبات لوجود الوطن.

أما ما يخص دلالات اللباس في اللوحة، فإننا نلاحظ وجود هيئاتان آدميتان ترتديان لباس تقليدي جزائري، عمامة وبرنوس أبيض، والذي يفتخر به المجتمع الأمازيغي لما يحمله من دلالات تضمينية إذ أن العمامة البيضاء تحمل دلالة الشهامة والحكمة. وأما البرنوس الأبيض يرمز الى الوقار والمكانة المرموقة في المجتمع، كما أنه يحمل معنى الرجولة والشهامة عندما يرتديه العريس ليلة عرسه ومعنى السترة والعفة بالنسبة للعروس الملحفة ببرنوس أبيها عند خروجها من بيت أهلها.

إن التعمق في معرفة البيئة التي أنشأة فيها لوحة " **قرية قبائلية** " وعلاقتها بالفنان ومحيطه الثقافي والاجتماعي والسياسي يجعلنا نحيط بخفايا هذا العمل والوصول الى ادراك بعض الأحداث والوقائع التاريخية لفترة الاحتلال الفرنسي التي عاشها الفنان ككيان فردي والمجتمع الجزائري ككل.

[1] أيت باحسين الحسين، " رمزية الشجرة في ألسطورة االمازيغية " ، الأدب والفن ، الحوار المتمدن ، العدد: 3669، 16-03-2012 : https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=299245 مراجعة يوم: 02-06-2023.

اعتمد أزواو معمري في هذه اللوحة على الطبيعة الخارجية كمصدر أساسي لأفكاره الفنية، فقد قلّد بإتقان التفاصيل الموجودة فيها والتي تظهر واضحتاً للمُشاهد. قدّم الفنان وصفاً أصيلاً لقرية قبائلية في فترة الاحتلال الفرنسي في النصف الأول من القرن العشرين مما يؤكد إلتزامه بتقنيات الرسم الواقعي الغربي للمستشرقين، ولكن خلف هذه الموضوعية المعروضة فإنه يعبر أيضاً عن جو خاص ويصف مساحة ليست مادية فحسب بل عاطفية وشاعرية أيضًا، وهذا يدل على اضفاء الجانب الذاتي على اللوحة الناتج عن العلاقة العاطفية والروحية التي تربط أزواو معمري بطبيعة بلاده. وعليه، يمكننا أن نطرح التساؤلات التالية: هل أراد الرسام أن يعطينا صورة خاصة عن القرية القبائلية؟ وهل هذا العمل الفني ينتج نسخة طبق الأصل عن الواقع المعاش فعلاً في تلك الحقبة الزمنية من تاريخ الجزائر؟

إن اسم اللوحة " **قرية قبائلية** " يشير إلى عالم خارجي موجود بالفعل ومدرك بصرياً وحسياً من قبل الرسام. هذا الأخير حاول أن ينقل الحياة الريفية القبائلية على لوحتة بأسلوب واقعي مأخوذ من واقعية القرن التاسعة عشر. لكن بالاعتماد على ما هو شائع، يكون الواقع دائماً موضوعيًا والرسام الواقعي هو الشخص الذي يعطي وصفًا موضوعيًا له، ومنه من الغير المناسب أن يدرج الرسام أزواو معمري الذاتية في تصويره للواقع الخارجي. تُفهم " الموضوعية " عموماًعلى أنها انسحاب كامل لشخصية من يعبر عنها، وتشمل " الذاتية " في تعريفها الخصوصية والشخصية، ويضيف أندريه لالاند في هذا الصدد: « الموضوعي هو الذي يرى الأشياء بكيفية موضوعية (بمعنى صالح لكل العقول وليس لهذا الفرد أو ذاك فقط)، الذي لا ينقاد واراء إيثاراته أو عاداته الفردية [...] يقال ذاتي ماهو خاص بالذات الفردية

(مقابل ما هو مشترك بين الناس كافةً) »[1]. فالرسام الموضوعي هو الذي يدرك الأشياء وينقلها على اللوحة كما هي في الواقع دون أن يشوبها الأهواء والتحيزات الفكرية التي تخص بصاحبها، فهذا يعني أن عمله يخلو من الذاتية والفردية المبنية على الذوق والمشاعر والمكنونات الروحية.

لكن في مجال الرسم، ووفقًا لبريندان بريندفيل: « من المستحيل [...] التمييز بين المظهر الذاتي والواقع الموضوعي، لأنه في مواضيع الواقعية التصويرية الإثنان لا ينفصلان [...] فقد ارتبطت الواقعية التصويرية الأوروبية بالذاتية منذ نشأتها، ففي نهاية العصور الوسطى ومع إختراع المنظور في عصر النهضة استجابت لطلب تمت صياغته لفترة طويلة بالفعل، والذي يهدف إلى تمثيل العالم كما يظهر للشخص المشاهد »[2]. ولذلك من الخطأ إفتراض أن الواقعية الفنية تتجاهل مساهمة الذاتية، فـــأزواو معمري يقدم مثالاً مميزًا على ذلك، ففي عام 1929، خلال المعرض الفني لإفريقيا الفرنسية، وصف صحفي فرنسي الطريقة التي يرسم بها الفنان الطبيعة، وهو يقول: « يحاول معمري ترجمة الطبيعة كما يشعر بها ويراها»[3]. فالحقيقة الفنية بالنسبة له لا يمكنها أن تنفصل عن كيانه الإنساني رغم أنه يبحث عنها في العالم الخارجي ويسجلها كحقيقة بصرية لكي تتلقاها عين المشاهد.

نلاحظ أن مؤلف لوحة " **قرية قبائلية** " رساماً موضوعياً نسبيًا، فهو لا يسعى إلى الهروب من الواقع والتعبيرالغير تصويري بل يعمل على نقل الكائنات والأشياء في عمله كما يشعر بها ويلاحظها. فهو حاضر في العمل من خلال طريقته في قص أو تأطير قطعة من الواقع

---

[1] أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، ط2، تعريب خليل أحمد خليل وإشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 2001، ص ص891، 892.

[2] PRENDEVILLE B., *op.cit.*, p. 32.

[3] " Exposition artistique de l'Afrique Française ", in : *L'Afrique du Nord illustrée, journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines : Algérie, Tunisie, Maroc*, n° 424, Alger, 15 juin. 1929, p.03.

واختياره للأسلوب وتقنيات الرسم. في الواقع، لا يعد إستنساخه للطبيعة تقليداً جافاً ولكن دائماً تفسيراً وترجمةً لما يريد إظهاره.

على الرغم من أن هدف أزواو معمري في هذه اللوحة هو إظهار حقائق الواقع الموضوعي، أكثر من إظهار نفسه، فإن دوره عند مواجهة العمل يتمثل في انتقاء واختيار عناصر معينة من حوله، ثم القيام بنمذجة الشكل الفني عن طريق الأحاسيس والمشاعر التي تعطي العمل بعداً شخصياً. وبالتالي، لإبراز الحقيقة البصرية الواقعية للقرية البربرية إلتزم الفنان بالمنهج الأكاديمي حيث سجلت ريشته الأشياء المرئية بالعين بدقة ووضوح، كما إستعان بوجدانه وذاتيته التي تعتبرمنهلاً صادقاً في التعبير الفني الإبداعي. وذلك ما يفسر تعدد الأساليب التصويرية بين الرسامين الجزائريين النابعة من طرقهم المختلفة في فهم الواقع ومحاكاة المرئيات في العالم الخارجي ونقل تفاصيلها، والتي نجدها، على سبيل المثال، في الأسلوب العفوي الصبياني والبريء لحسان بن عبورة حيث تقتصر مواضيع لوحاته على المناظر الطبيعية الحضرية المرسومة في هواء الطلق ونذكر منها " الطريق من الجزائر إلى البليدة " و" شارع كامبريه في بيلكور". بالإضافة إلى الأسلوب الشخصي لعبد الحليم همش الذي يترجم في أعماله الحياة اليومية للجزائريين من خلال مؤلفات مزخرفة نتعرف عليها في لوحات " نساء في مقبرة القطار" و" ساحة الحكومة ".

إن ازدواجية الذاتية والموضوعية التي تنشأ من خلالها اللوحة تقودنا الى التعمق في هذه القراءة ومحاولة معرفة مدى اقتران لوحة " **قرية قبائلية** " بالواقع المرئي للعالم الخارجي. حسب النظريات الكلاسيكية يحدث اللقاء بين الفن والعالم من خلال المحاكاة، أي وفقًا لقانون التشابه. اهتم أفلاطون (347-428 قبل الميلاد) والد نظرية المحاكاة، بفكرة إخلاص الإنتاج الفني للموضوع الذي يمثله، فهو يعرِّف فعل المحاكاة على أنه استنساخ وتقليد ليس فقط

للواقع[1]، ولكن لمظاهر الأشياء والصوّر. وفي وقت لاحق، خصص العديد من المنظِّرين والفنانين للعمل التصويري وظيفة تقليد وإعادة إنتاج الطبيعة، ففي العصر الروماني نجد بليني القديم أو الأكبر PLINE L'ANCIEN (23- 79م) عبر مجلداته في التاريخ الطبيعي، وفي عصر النهضة نذكر ليون باتيستا ألبرتي LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472م)، وليوناردو دا فينشي LEONARD DEVINCI (1452-1519م)، وريمبرانت هرمنسزون فان راين REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN (1606-1669م) من خلال إبداعاتهم الفنية والعلمية وإكتشافهم لقواعد المنظور والظل والظوء.

طالما غذت نظرية التشابه أو نظرية المحاكاة أعمال المستشرقين الفرنسيين الذين تبنوها في تعاليمهم وممارساتهم الفنية، مما جعلها الطريقة الأكثر صحة وصدقًا في تمثيل العالم الحقيقي وتسجيل الحقائق البصرية. لكنه، لا يمكن أن يكون العمل المرسوم نسخة وفية للطبيعة أو نسخة طبق الأصل من الواقع الحسي كما لو كانت صورة فوتوغرافية، فهو إنتاج بشري يتضمن ذاتية الرسام ومعرفته التقنية والتشكيلية. وبالتالي، لانتاج عمل فني واقعي يسعى منتِجه إلى تقديم تمثيل للواقع الحسي مع الأخذ بعين الاعتبار الأحاسيس والعواطف.

نلاحظ من خلال لوحة " **قرية قبائلية** ' أن الرغبة في استعادة حيوية الواقع تبدو وكأنها الهدف الأساسي لرسامنا " الأصلي ". فقد رُسمت بأساليب عصر النهضة (البناء التخطيطي للمنظور وكذلك العرض المتماسك للضوء والظل) التي تعتبر أضمن وسيلة لتمثيل العالم الخارجي. وفقًا لروجي بويفيه، فإن هذه الأساليب الكلاسيكية: سمحت فقط بخلق وهم، وذلك من خلال

[1] بالنسبة لأفلاطون ما هو حقيقي واقعي غير موجود في العالم الحسي فهو يتكون من نماذج من الأفكار والأشكال أو حتى نماذج مثالية للأشياء، وما هو موجود في العالم الحسي ليس حقيقيًا بالمعنى الواضح.

العمق الذي يمتد خلف إطار الصورة؛ مما يجعل من الممكن تصديق أن الشيء موجود بالفعل في الخارج [1].

الوهم الذي يخلقه هذا المنظور في اللوحة ليس سوى حل للعائق الكبير الذي يواجهه الرسام في كل محاولة لإنتاج نسخة للواقع، وهو تحقيق التناغم بين عالمين مختلفين: الطبيعة كإنتاج إلهي له أنطولوجيا خاصة به، والعمل الفني الذي هو قطعة أثرية وإنتاج بشري له ماديته الخاصة (الإطار، اللون، إلخ). في الواقع: « تتمثل كل الجهود الواقعية في إعادة تكوين المجال الطبيعي في نطاق حيث يمثل الإطار ولمسات اللون المرئية وثنائية الأبعاد العديد من العقبات التي تمنع إنشاء نسخة طبق الأصل من العالم »[2].

يمنع الجانب المادي للعمل الفني إنتاج نسخة طبق الأصل من الواقع، فيقترح الرسام وسائل وأساليب لإعادة تفسير العالم الحقيقي، وهذا لا يستبعد وجود واقعية معينة لأن الواقعية الفنية تعترف بتعايش الوهم مع الواقع. ولوحة أزواو معمري مثال واضح على هذا التعايش، فهو يمثل صورة واقعية لقرية موجودة بالفعل حيث يتم عرض المنازل والأشجار والأشخاص في عمق يقترحه المنظورالخطي والجوي. وفي الوقت نفسه، يقدم لنا جو خيالي تصنعه عواطفه وأحاسيسه. وبالتالي، فالفنان يعطي الحياة لمناظره وشخصياته من خلال مزاجه وانطباعاته وعواطفه المخفية ومشاعره العميقة التي يشاركها مع المشاهد.

ينقل الرسام في هذه الصورة واقعاً مادياً وفي نفس الوقت عالماً ذاتياً يشاركه فيه أكثر من شخص متذوق للوحته وهذا ما يسمى "بتوافق الذوات" "INTERSUBJECTIVITE"، والتي يقصد بها في الفلسفة الفينومينولوجية : العلاقة بين "موضوعين" يشتركان في اللغة والفكر

[1] POUIVET R., Q*u'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005, p.32.
[2] GIOVANNANGELI D., *Esthétique et philosophie de l'art*, éd. De Boeck, Bruxelles, 2002, p.232.

والعمل، وهذه العلاقة تولد تبادل وتواصل بين المحتويات العقلية[1]. ولكن التواصل بين الأشخاص لا يخص الجانب الفكري فقط بل يشمل أيضاً الحياة النفسية والمعاني والقيم الاجتماعية والثقافية المشتركة.

ترتبط علاقة "توافق الذوات" بلوحة "قرية قبائلية"، بحيث أنها تقوم بوظيفة توصيل العالم الذاتي الخاص بالرسام إلى المتذوق، مما يعني وجود انسجام وتقارب بينها وبين المشاهد. لا تقتصر لوحة أزواو معمري على مشاركة مشاعر الرسام مع المشاهد فحسب، بل إنها تتواصل معه وتدفعه إلى طرح أسئلة ليست خارجة عن اللوحة ولا عن بيئة الفنان، ومنه فهي تجعله يواجه كلاً من الواقع الداخلي للوحة والواقع الذي عاشه الرسام في عصره.

إن الصورة التي أمامنا تساعد المشاهد على إدراك ما تخفيه من حقائق عن الفنان كمواطن جزائري مثقف عاش الاستعمار وكذلك على معرفة الأحداث التاريخية لتلك الحقبة الزمنية. الشخصيات التي يمثلها أزواو معمري في شكل منمق حيث الوجوه غير واضحة ومرسومة بلطخات من الألوان تثير في ذهن المشاهد مسألة التمثيل التصويري للكائنات الحية عند الرسامين المسلمين الجزائريين في تلك الفترة. تفترض ماريون فيدال بوي: أنه لإطاعة الشريعة الإسلامية، يقدم أزواو معمري شخصياته بلا وجوه[2]. لكن هل يستبعد هذا الرسام تمثيل تفاصيل الوجوه البشرية من أجل طاعة الشريعة الإسلامية؟ أم أن أسلوبه التعبيري هذا يرجع إلى امتلاكه الروح الفنية الحديثة، المتمثلة في التعبير بالألوان بدلاً من الرسم الدقيق؟

[1] GEORGIEFF N. & SPERANA M., *Psychopathologie de l'intersubjectivité*, éd. ELSEVIER MASSON, Paris, 2013, P. 07.

[2] VIDAL BUE M., *op.cit.*, p.214.

وفقًا لشهادة ليونس بينيديت في الثلاثينيات من القرن الماضي: كان أزواو معمري مسلماً مؤمناً وملتزماً حَرَص على عدم التعدي على تعاليم الشريعة الإسلامية أو تفسيرها بشكل تعسفي. ومع ذلك، فقد كان مدرساً للرسم وأثبت نفسه كرسام بورتريه موهوب[1]. لكن ألا يكشف هذا عن تناقض؟

أزواو معمري ينحدر من ثقافة مغاربية مسلمة وينتمي إلى مجتمع غير علماني، له إطار مرجعي ديني وهو الإسلام، ويُنسب إلى أعماله نوع من التحريم للتصوير التشخيصي. ففي ما يخص مسألة تحريم رسم ذوات الأرواح في الدين الإسلامي (وبما أنه من الصعب إيجاد نظرية أو موقف واضح حول هذا الموضوع في القرآن الكريم) فقد استند بعض المؤرخين على مجموعة من أحاديث النبي محمد صلى الله عليه وسلم في صحاح البخاري ومسلم لصياغة فكرة تحريم التمثيل التشخيصي عند المسلمين، نذكر منها قول الرسول (صلى الله عليه وسلم): « كلُّ مصوّر في النَّار، يُجعل له بكل صورةٍ صوَّرَها نفس فَتُعذبه في جهنم »[2]. فهذا الحديث الشريف يشير إلى أنه سيتم معاقبة الفنانين الذين يرسمون صوراً بشريةً أو حيوانيةً في الأخرة، لأنهم يظهرون رغبتهم في مضاهاة خلق الله، والله تعالى هو الخالق الوحيد.

إننا لسنا من أهل الاختصاص في العلوم الشرعية لكي نستعرض جميع الأحاديث وأراء العلماء والفقهاء في هذا الخصوص، فقد وُجدت هنالك عدة تفسيرات للأحاديث ومنهم من ذهب حتى إلى القول بجواز تصوير الأحياء، والدليل على ذلك موجود في الواقع ويتمثل في الانتاج التصويري الثري للكائنات الحية، الذي يزخر به الفن الاسلامي. يُضيف مردوخ

[1] BENEDITE L, "Préface", cité in TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XX^e siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.153-155, p. 154.

[2] رواه مسلم [6110] عن ابن عباس، مقتبس من: بن إبراهيم الهاشمي، مختار الأحاديث النبوية والحكم المحمدية، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص 131.

إبراهيم في هذا الصدد: « أن علماء الإسلام والفقهاء انقسموا فيما بينهم بالنسبة لإشكالية التصوير، فالبعض ذهب إلى تحريم التصوير إطلاقاً خاصة ما كان نحتاً، والبعض الآخر ذهب إلى الكراهية، والبعض الآخر ذهب إلى الإباحة، وكل فريق يستند إلى نصوص مستمدة من الكتاب والسنة وقد مال رأي أغلب علماء العصر إلى الإباحة، لما للتصوير من أهمية في الميدان العلمي والمعرفي، واستعمال التصوير مباح إذا أُستغل في الميدان العلمي، أو أُستعمل لغرض الزينة بعيدا عن المقاصد الدينية التي قد تؤدي إلى الشرك بالله »[1].

كما ذكرنا سابقاً، لقد كان التمثيل التصويري لذوات الأرواح موجوداً بكثرة في المخطوطات البغدادية والعثمانية والمغولية وغيرها. ولكن في منطقة المغرب الإسلامي فقد تم اعطاء التعبير الأيقوني للأحياء مكانتاً ثانوياً ولكن فريدة من نوعها، بحيث نجده حاضراً: في المخطوطات العلمية من خلال الرسوم التوضيحية التي تمثل الهيئات الآدمية بكثرة. أو في الفنون الشعبية عبر رسومات الحيوانات التي تزين الأواني والصناديق الخشبية مثل طائر الطاووس الذي يعتبر من أهم التمثيلات الحيوانية المألوفة والشائعة. أو في التصوير الروحاني الذي يزين جدران المنازل الجزائرية والذي يحدثنا عنه عالم الأنثروبولوجيا خنشلاوي زعيم وهو يقول: يعتبر التصوير الديني الجزائري مدرسة فنية موازية لمدرسة الفن الإسلامي. فالتصاوير التي طبعت الحياة اليومية للجزائريين مستوحاة من الروايات والحكايات والقصص المأخوذة عموماً من الدين ومن الخيال الشعبي، فهي لوحات مقدسة مع تمثيلات مجازية لواقعية محددة للغاية تجد أصولها في التقليد الفني للمنمنمات [2].

[1] مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر، ..، صص 12-13.

[2] خنشلاوي زعيم، التصوير الروحاني في الفلكلور الجزائري، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، الجزائر، 2005، صص 08-11.

في ما يتعلق بمسألة تحريم تصوير ذوات الرواح وعلى حد قول ليونس بينيديت: استشار الرسام المسلم أزواو معمري " الطُلبة "[1]، ممثلي الديانة الإسلامية في الزوايا في المغرب العربي، فأخبروه أن: الممنوع هو إعادة رسم الصور التي لها ظل، أي الأشكال المنحوتة والتي يمكن أن تصبح أصناماً [2].

هذا الفكر الجديد الذي اقترحه طُلبة الزاوية أقنع أزواو معمري وسمح له بالرسم بما يوافق له ضميره. علاوة على ذلك، التصريح برسم الكائنات الحية حرر الفنانين الجزائريين المسلمين من القوانين الدينية للتمثيل التصويري (باستثناء الأماكن المقدسة مثل المساجد أو الزوايا حيث الحظر أمر لا مفر منه). أصبح الرسامون الأصليون أعلاماً في الرسم التشخيصي من خلال إعادة رسم النساء والرجال وكبار السن مع الإهتمام بالتفاصيل، كما هو واضح وبشكل ملموس في أعمال ميلود بوكرش: " عشاق " و" أنيقة على الشرفة في الجزائر" وغيره من الفنانين.

يعد أزواو معمري رساماً رائعًا للمناظر الطبيعية ورساماً جيداً للبورتريه. يرى فيه المستعمِر أفضل ثمار لسياسة الاستيعاب ولكن بروح أصلية، ويعتبره نقاد الفن ورجال الثقافة والسياسة الفرنسيين، أمثال ليونس بينيديت وفيكتور باريكاند والمارشال ليوطي بشكل خاص، ظاهرة جديدة تتمثّل في تأقلم الثقافة الغربية في أذهان المسلمين.

[1] بحسب أبو القاسم سعد الله : التعليم العربي الاسلامي كان منتشراً في مدارس وزوايا منطقة زواوة (القبائل)، ففي سنة 1840 كان لكل دشرة (قرية) "طالب" يحسن اللغة العربية، وهو يقوم في نفس الوقت بوظيفة إمام المسجد، ويعلم الأطفال الكتابة والقراءة وحفظ القرءان وله أجر يشترك فيه الجميع . وكان بعض هاؤلاء "الطُلبة" قد حصلوا على مبادئ الفقه في الزوايا، وهم يحكمون بالصلح بين الناس. (أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830–1954، ج3، ط1، دار الغرب الإسلامي، 1998، صص 28–29).

[2] BENIDITE L., "Préface", cité in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *op.cit.*, p. 154.

لقد أقيمت معارض عديدة للوحاته في العاصمة باريس تحت رعاية المارشال ليوطي، وغالياً ما تتصدر كتالوجات معارضه نصوص لنقاد الفن المشهورين وعلى وجه الخصوص ليونس بينيديت الذي يكتب عنه: « إنه يستحق، كما نرى، كل تعاطفنا، واهتمامنا بمهارته الخاصة ومواهبه الطبيعية، وبشجاعته وسعيه إلى التفكير خارج الصندوق وكذلك بإظهاره لإخوانه في الدين الطريق إلى المستقبل»[1]. وعليه، فالمستعمِر المثقف يُقدم الفنان أزواو معمري كنموذج ناجح يمهد الطريق لغيره من السكان الأصليين، كما يَستخدم أعماله لأغراض دعائية من أجل إبراز قدرة تكيف السكان الأصليين مع الثقافة الغربية.

يعتبر أزواو معمري الرسام الجزائري الذي حافظ على علاقة منتظمة مع المعارض والمتاحف الإستشراقية الكبرى حتى وفاته عام 1954. فمنذ عام 1917 عُرِضت أعماله في العديد من المدن: في المغرب العربي (الجزائر والرباط ومراكش وتونس)، وفي المشرق العربي (مصر)، وفي أوروبا (باريس ولندن ونابولي). كما اُستقبلت لوحاته في متاحف مختلفة مثل: متحف أورصاي ومعهد العالم العربي بباريس، متحف لوكسمبورغ، متحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، متحف سيرتا بقسنطينة ...إلخ.

بعد وفاة الرسام قام المسؤولين الفرنسيين في عام 1955 بتكريمه وإهدائه " الجائزة الفنية الكبرى للجزائر"، وهذا ما يفسر الاعجاب والمكانة التي كانت تحظى بها شخصيته وأعماله. بالإضافة لكونه الرسام المحلي الأول والمفضل في الرسم الحي فقد كان يُعتبر أيضاً صديق لفرنسا، وذلك ما يؤكده لنا ليونس بينيديت في قوله: « هو رسام حقيقي وصديق ممتاز »[2].

[1] BENEDITE L., "Préface", cité in: TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *op.cit.*, p. 154.

[2] BENEDITE L, "Mammeri", in *L'Afrique du Nord illustrée, journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines : Algérie, Tunisie, Maroc*, n° 998, Alger, 15 déc. 1928, pp.02-03, p.03.

بما أن الهدف الرئيسي للفرنسيين هو جعل الجزائر امتداداً لفرنسا فقد أراد السياسيون الفرنسيون أن يخلقوا شعباً استثنائياً من الفرنسيين المحليين الكادحين، وأن يجعلوا الشعب الجزائري كمصدر قوة وثروة للجزائر الفرنسية. ولهذا، فقد قاموا بتعيين الرسام البرجوازي أزواو معمري في عام 1922 كرئيس أو " قايد " دوار آيت يني في منطقة القبائل، فأصبح بذلك يتمتع بدعم وإعجاب كبير من فرنسا وبمكانة النخبة في مجتمع السكان المسلمين الأصليين المرفوضين إجتماعياً.

بصفته رساماً واقعياً لبلده الجزائر رسم الفنان الأصلي "الذات" بنفسه ولكن بجماليات وسياسة يفرضها "الآخر" يعني المستعمِر الفرنسي. وبالتالي، فهل كان أزواو معمري حراً في اختيار مواضيعه وأساليبه التصويرية؟ على الأغلب لم يكن كذلك. بحيث، إذا قَبِل "الآخر" بلوحات أزواو معمري وأعجب بها بحماس فذلك لأنها توضح نجاح سياسته الإستعمارية في الجزائر. كما أنه، بالرغم من واقعية لوحات الفنان إلا أنها لا تفضح بشاعة سياسة المحتل ولذلك لا يمكن للمستعمِر رفضها والإدعاء بأنها لوحات معادية له ANTICOLONIALISTES. ويقودنا هذا إلى طرح سؤال حول الأصالة في الإنتاج التصويري لأزواو معمري وعلى وجه الخصوص في لوحته " **قرية قبائلية** ": فهل تمثل هذه الصورة حقيقتاً الواقع المعاش للمجتمع الجزائري الغير متوازن في ذلك الوقت؟ وهل تعكس فقط واقعاً أنثروبولوجياً بسيطاً للقرويين في منطقة القبائل، شبيهاً بواقع أعمال المستشرقين الغربيين؟

كما هو متفق عليه، فإن الخاصية الأساسية للواقعية الغربية الحديثة هي: أن الرسام الواقعي لا يخفي شيئاً من الواقع. إلا أن هذا المبدأ الهام لا يقتدي به رسامنا الجزائري الأصلي ولا حتى معاصريه الذين جُرّدوا جميعهم من حريتهم وهويتهم الثقافية، وبهذه الطريقة، فإنهم

يصرفون نظرهم عن الحياة الاجتماعية الحقيقية للسكان الأصليين لإظهار فقط (بطريقة مباشرة أو غير مباشرة) ما "يأمرهم به" المستعمِر.

في لوحته " **قرية قبائلية** " لم يتطرق أزواو معمري إلى الأحداث والوقائع التي يعيشها فعلاً المواطن الجزائري في تلك الفترة، ولكن هذا لا يمنعنا من ادراكها واكتشافها من خلال محاولة قراءة عناصر اللوحة والكشف عن ما تخفيه من معاني ودلالات. فبما أن الصورة التي نشاهدها أمامنا منتوج ثقافي ستسمح لنا القراءة التحليلية بالكشف عن محتوى آخر لها والذي يتضمن الظروف السياسية والإجتماعية وحتى الحالات النفسية للسكان الجزائريين المستعمَرين.

من غير المناسب أن نختزل المشهد الحقيقي للواقع الملموس الذي تعرضه لوحة " **قرية قبائلية** " في التشكيل الذاتي الذي يمنحه له الفنان، فهذه الصورة تحمل أيضاً قوة جمالية وبعداً حضارياً وتاريخياً. فهي تقدم للمُشاهِد الجزائري اليوم تمثيلاً تشخيصياً لقرية ريفية ذات طابع تقليدي أمازيغي أصيل، كما توجه تفكيره ومخيلته نحو تاريخ منطقة جبال جرجرة والحضارة البربرية.

ارتبطت منطقة جبال جرجرة بعملية بناء الهوية الوطنية الجزائرية، حيث تمكن سكانها البربر من البقاء مخلصين لعاداتهم وتقاليدهم ودينهم ولغتهم وفنهم اللا-أيقوني أمام التحولات الإجتماعية والثقافية العظيمة التي تحملتها البلاد منذ وصول المستعمِر الفرنسي. يطلق على سكانها اسم الأمازيغ ويعني الأحرار، فهذا المعنى يعكس شخصيتهم ونمط تفكيرهم ورغبتهم في الاستقلال التي استمرت طويلاً. لقد قاد هؤلاء السكان الأصليون شكلاً من المقاومة النفسية والروحية ضد طمس الشخصية الجزائرية والتي استمرت قرابة قرن، وقبل تطوير هذا النوع من المعارضة تزعَّموا أولاً المقاومة المسلحة الكبرى ضد الإحتلال.

لم يتمكن الإحتلال الفرنسي الغاصب للديار أن يبسط سيطرته على منطقة القبائل إلا بعد 27 عاماً. سنوات مرّت على سكان المنطقة وهم يبحثون عن استراتيجيات عسكرية لمجابهة التوسع الاستعماري، مما استعصى على الفرنسيين دخول المنطقة حتى مجيئ الماريشال راندون JACQUES LUIS RANDON (1795-1871) الذي تصدى للثورة في بلاد القبائل. فمع بدايات الغزو الفرنسي للمنطقة جاءت ردود أفعال السكان كانتفاضات شعبية كبيرة ضد الهيمنة الفرنسية قادها العديد من الشخصيات، التي سجلت أسمائها بحبر من ذهب في سجل التاريخ، و من أبرزها: الزعيم الثوري المتمرد محمد الأمجد بن عبد المالك المدعوا بالشريف بوبغلة (1809-1854)، القائدة العظيمة فاطمة سيد أحمد أومزيان الملقبة بلالا فاطمة نسومر(1830-1863)، الزعيم الروحي الصوفي الشيخ محمد أمزيان بن علي الحداد (1789-1873) والقائد العسكري الشيخ محمد المقراني (1815-1871).

تعتبر معركة الشيخ المقراني عام 1871 آخر انتفاضة شعبية أمام الزحف الفرنسي في هذه المنطقة الجبلية. ومن هذه الجبال نفسها ومن جميع مناطق البلاد اندلعت حرب التحرير الوطنية في 01 نوفمبر عام 1954، والتي تعتبر أكبر محاولة من قبل سكان جرجرة وأبناء الجزائر ككل لأخذ زمام المبادرة لتحرير الجزائر الحبيبة واسترجاع السيادة الوطنية.

إن تجسيد المقاومات الكبرى وبطولات الشعب الجزائري غائب في لوحات أزواو معمري ومعاصريه، باستثناء صورة الأمير عبد القادر التي رسمها محمد راسم ومحمد تمام. لقد تطلب الأمر انتظار إستقلال الجزائر لكي يصبح الواقع التاريخي لهذه الفترة الموضوع المفضل لدى الرسامين الجزائريين.

يخبرنا المؤلف هنري برونون: أن المناظر الطبيعية المرسومة تتبع من إنتاج إجتماعي، فهي تظهر، قبل كل شيء، كمشروع يخطط له الخيال على الكون المادي من خلال عمليات تتعلق بالذاكرة الجماعية [1]. وعليه، فإن المُشاهد اليوم الذي يتأمل لوحة " **قرية قبائلية** " قصد تحليلها ودراستها سوف يتخذها كوثيقة تاريخية من العصر الاستعماري أو كمصدر مرجعي لاكتشاف العلاقة بين الواقع الذي يجسده المنظر الطبيعي والذاكرة الجماعية للجزائريين.

تقول ماريون فيدال بوي أن: أزواو معمري يفرض شكلاً من أشكال السكينة في إعادة صياغته للمناظر الطبيعية [2]، وهذا ما تثبه لنا لوحته " **قرية قبائلية** "، حيث أنها تقدم لنا منظراً طبيعياً هادئًا مختزلاً إلى أقصى الحدود وخالٍ من الحركة والنشاط، وشخصان بدون وجوه مختبآن في برنوسهما، تنبعث منهما نفسية هادئة وعميقة ولكنها سلبية ومهزومة. يحفزنا هذا المشهد على طرح تساؤلات عن التجربة الاجتماعية والسياسية للجزائريين في هذه الفترة الصعبة من تاريخ الجزائر: فهل هذا الهدوء الذي ينبع من المنظر الطبيعي لـــ"**قرية قبائلية** " يعبر عن الشعور بالرفاهية والسلام والأمان في المجتمع الجزائري المسلم؟ بالتأكيد لا. وهل السلبية التي يمكن قراءتها على الوجوه غير الموجودة لشخصيات أزواو معمري تدل على إبادة وطمس الشخصية الجزائرية أو بالأحرى تعكس الواقع القاسي الذي يعيشه المجتمع الجزائري تحت وطأة الاستعمار؟ بالطبع نعم.

يعود تاريخ اللوحة الى بدايات القرن العشرين (من العشرينات إلى الخمسينات)، وعيله، فقد جاءت اللوحة في الفترة التي "نجح" فيها المستعمِر استراتيجيته في الاحتلال الشامل للجزائر جغرافياً، سياسياً، إقتصادياً، وثقافياً. وبالرغم من أن فرنسا غزت الشعب الجزائري بالسلاح ولكن بقيت روحه حرة، لقد استمر في التصدي ومقاومة هذه السياسة الإمبريالية أكثر من مئة

[1] BRUNON H., *op.cit.*, p.461.
[2] VIDAL BUE M., *op.cit.*, p.214.

عام. ففي سنوات الثلاثينيات بدأت المقاومة السياسية تتحرك في المدن الكبرى لتشكل المجموعة التي نظمت المقاومة المسلحة (1954) في الجزائر وجبالها.

منذ وصولها للجزائر في 1830 استخدمت فرنسا ضد السكان الجزائريين جميع أساليب القمع الممكنة، بما في ذلك محاولة الإبادة الجماعية المادية والثقافية، بقيادة جيشها وإدارتها الاستعمارية. تحتفظ الذاكرة الجماعية للجزائريين ببعض الذكريات عن أساليب القمع الاستعماري والتي كشفت عنها دراسات المؤرخين الجزائريين والفرنسيين أمثال: ميشيل هابارت، بلقاسم سعد الله، مصطفى الأشرف وغيرهم، فهم يتحدثون عن إبادة جماعية حقيقية تصل إلى ملايين القتلى. يقول محمد بن رابح: « إن فرنسا خاضت حرباً شرسة ضد الشعب الجزائري البالغ عدد سكانه يومئذ 3 ملايين نسمة، وفي سنة 1845 تناقص عدد سكان الجزائر الى المليونين »[1].

يضيف بزيان سعدي في هذا الموضوع: « إن جرائم فرنسا في الجزائر لم تبدأ مع ثورة نوفمبر 1954 ولا مع ما يطلق عليه أدبيات المؤرخين الفرنسيين "معركة الجزائر" [...] بل هي سلسلة متواصلة من جرائم الاستعمار الفرنسي ضد الإنسانية في الجزائر خلال قرن وربع،[...] إن كلمة "الاستعمار" في حد ذاته جريمة ضدّ الإنسانية [...] وأقول مرة أخرى إن التعذيب والاستعمار هما وجهان لعملة واحدة »[2]

باستعمال القمع العسكري تمكنت فرنسا من الاستقرار في البلاد وعلى وجه الخصوص في جبال جرجرة، فقد نجحت في إرساء خمول سياسي وعسكري استمر قرابة ثمانين عاماً (منذ مقاومة المقراني الأخيرة عام 1871 حتى اندلاع ثورة التحرير عام 1954). لقد فرضت

[1] نقلاً عن: بزيان سعدي، جرائم فرنسا في الجزائر، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص ص 13، 14.

القوة العسكرية الفرنسية في المنطقة هدوءاً في شكل إنتظار يسبق الإنفجار، فهو يعبر عن خضوع زائف ومؤقت للسكان الجزائريين الذين استئنفوا المقاومة بأشكال جديدة. وهذا ما يفسر تلك الرزانة والطمأنينة التي تنبعث من لوحة " **قرية قبائلية** ".

لقد كانت فرنسا تسيطر بشدة على الإنتاج التصويري للرسامين المحليين المحرومين من إرادتهم، وكذا الغربيين الذين كانوا يعملون على إعطاء صورة إثنوغرافية بسيطة عن حياة السكان الأصليين دون القلق بشأن تمثيل الواقع الاجتماعي القاسي الذي يتحملونه ويعانون منه.

لكن من خلال الاطلاع على بعض القراءات الدقيقة التي أقيمت للأعمال الاستشراقية، التصويرية أو الفوتوغرافية، يتم الكشف عن حالة المجتمع الجزائري آنذاك. فبالإضافة إلى القراءة التحليلة التي قدّمها مراد يلس للوحة " نساء الجزائر في شقتهن "، والمشار إليها سابقاً، نذكر الدراسة التي قام بها المؤرخ بنيامين ستورا حول الصوّر الشرقية والبطاقات البريدية، فهو يقول: « بطاقات بريدية، تعطي صورة للمستعمَر حيث يبقى كل شيء فولكلوري، غريب، في الجهة المعاكسة للصورة. في هذه المساحة [...]، تظهر تمثيلات لرجال ذوي وجوه صلبة، يرتدون برانسهم البنية. [...] فمن المدهش أن السكان الأصليين "الهادئين" موجودين كعناصر صامتة في المناظر الطبيعية المألوفة والتي يحملون ألوانها »[1]. وصف بنيامين ستورا السكان الأصليين المرسومين في البطاقات البريدية على أنهم هادئين وصامتين، ومنه، فهاتين الخاصيتين نجدهما عند القرويان الظاهران في لوحة أزواو معمري " **قرية قبائلية** "، بحيث أن الهدوء الذي يعبران عنه يرمز إلى خضوع واستسلام السكان

[1] STORA B., *Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*, éd. Casbah Editions, Alger, 2010, p.43.

الريفيين الأصليين الذين تضرروا اجتماعياً ونفسياً من سياسة المستعمر (سلب ملكية الأراضي واعطائها للمستوطنين، تراجع العائلات الكبيرة، قانون الأنديجينا...إلخ).

يقول الطبيب النفسي فرانز فانون في هذا الصدد: أمام القوة الإمبريالية الفرنسية استطاع المستعمَر أن يفرض على نفسه إستسلام داخلي معين، وذلك من خلال الدين، لأنه، بالنسبة إليه سبب البؤس هو القدر الذي يعود إلى الله وحده. وهكذا، يقبل الفرد أي أمر يقرره الله، وبالتالي يجد هناك إعادة توازن نفسي وصفاء داخلي[1]. وعليه، فإن الرزانة والسكينة اللتان تنبعثان من التمثيلات الأيقونية للقرويان، تعبران، من جهة، عن إيمان الجزائري المسلم بقدر الخالق، ومن جهة أخرى، عن سلبية المواطن المظلوم أو بالأحرى عن غضبه واحباطه ويأسه في مواجهة الاضطهاد الإجتماعي والتهميش السياسي.

منذ أن وطأت قدماه هذه البلاد، قدّم المستعمِر الغربي نفسه على أنه المثقف والمتحضّر في شمال إفريقيا بينما تكشف الأعمال التصويرية المتشبعة بالأيقونات والدلالات الاستطيقية عن وجهه الحقيقي بإعتباره بربرياً ومدمراً، كما أنها تكشف عن مدى اضطهاد وحرمان الشعب الجزائري من أبسط حقوقه.

[1] FANON F., *Les damnés de la terre*, éd. ANEP, Alger, 2006, p.25.

IV. نتائج التحليل

يمكننا أن نستنتج نقاط وعناصر مهمة من خلال هذه القراءة التحليلية السيميولوجية المعمقة لـــ" **قرية قبائلية** ":

إن لوحة أزواو معمري هي لوحة واقعية من خلال موضوعها وأسلوبها إلا أنها تحمل في طياتها معاني ودلالات تم الكشف عنها من خلال تحليل عناصرها. فبالرغم من أن الفنان استعان بتقنيات الرسم الأكاديمي الغربي من أجل إعادة تركيب جزء من طبيعة بلاده الأم، فقد أحسن في توظيف الألوان والأشكال المشحونة بالدلالات الإستطيقية التي كشفت لنا عن الإطار التاريخي والثقافي وحتى الاجتماعي الذي أنجزت فيه اللوحة.

اعتنى الفنان في اختيار الأشكال والخطوط والألوان التي تشكلت بها المنازل التقليدية والشخوص ولباس القرويين. تكمن أهميتها الدلالاتية في إظهار ثقافة المجتمع الأمازيغي ماقبل الغزو الاستعماري الفرنسي. لقد حافظ المواطن الجزائري على دينه وفكره وهويته وشخصيته رغم التحولات الفكرية والسياسية التي فرضها وألزمها عليه المحتل.

على الرغم من أن لوحة " قرية قبائلية" لا تمثل بشكل ملموس الحقائق الأكثر صرامة من الواقع الإجتماعي للفترة الاستعمارية، إلا أنها تمنح لمن يشاهدها اليوم، من خلال العناصر المدرجة، إمكانية الإطلاع عن بعض الأحداث والوقائع التاريخية المعاشة آنذاك. فهي تسلط الضوء على جزء مهم من تاريخ الجزائر من حيث أنها تطلعنا على معانات المجتمع الجزائري تحت وطأة السياسة الاستعمارية المستبدة، كما تكشف عن نوعية العلاقة التي رسمها المستعمِر بينه وبين المستعمَر، في المجال الفني والإجتماعي والإقتصادي والسياسي.

المبحث الثالث: تحليل لوحة " إنفجار" للفنان نزار كمال

كمال نزار (1951–2002) من مواليد قسنطينة، نشأ وترعرع في سيدي جليس وهو واحد من أقدم أحياء المدينة. مارس الرسم منذ نعومة أظفاره كما كان شغوفا بالموسيقى، فقد اشترى أوّل آلة غيتار في سن الثانية عشر بمال كسبه من خلال بيع الألعاب النارية. نال في المتوسطة على جائزة في الرسم والموسيقى . وفي عام 1970، تركت عائلته قسنطينة لتستقر في الجزائر العاصمة حيث تابع دراسته في ثانوية الإدريسي. كان تلميذا مجتهدا ودفعه حبّه للرسم إلى التسجيل في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة في الجزائر العاصمة (ENBA) [1].

بعد تخرجه من مدرسة الفنون الجميلة تحصل في عام 1983 على منحة لمتابعة دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة بـــفلورنسا الإيطالية. عاد الى وطنه الجزائر عام 1985 ليكرس حياته للتدريس في المدرسة العليا للفنون الجميلة. شارك في عدة معارض فنية جماعية عالمية ووطنية. أما المعارض الفردية فقد كان لها أهمية كبيرة ودوراً فعالاً في تحديد أسلوبه وشخصيته الفنية وكذا إدراك مواضيع لوحاته ومراحل انجازها.

لقد مر الإنتاج الابداعي الفني للرسام كمال نزار بثلاث مراحل أساسية: الأولى تمثلها سلسلة "الماهية" أو "الجوهر" "ESSENCE " التي تم عرضها سنة 1991 في قصر الثقافة بالجزائر العاصمة ومتحف الآثار بمدينة سطيف. وأما الثانية تعبر عنها سلسلة "إنفجار" "INFIDJAR" التي استقبلها سنة 1996 رواق محمد راسم وقاعة UFC بالجزائر العاصمة، بالإضافة إلى دار الثقافة مولود معمري بولاية تيزي وزو. والمرحلة الأخيرة تمثلها سلسلة " قوس قزح " " ARC–EN- CIEL" التي عُرضت سنة 1997 في المتحف الوطني سيرتا بمدينة

[1] كمال نزار ثلاثية الأمال والآلام، وزارة الثقافة، الجزائر، 2015، ص 32.

قسنطينة، وفندق سوفيتيل في الجزائر العاصمة، ورواق ألفا بولاية وهران ومتحف الآثار بمدينة سطيف.

لم يكن فناناً عادياً فقد كان متعدد المواهب بالإضافة الى الرسم فقد كان نقاشاً ونحاتاً، كما مارس السينوغرافيا أو فن تنسيق الفضاء المسرحي وتصميم أزياء الممثلين، الذي درسه وتخصص فيه عند إقامته في إيطاليا. ومنه فقد قام بإنشاء ديكور مسرحيات عديدة ذات شهرة وطنية: كمسرحية " بابور غرق" للمخرج سليمان بن عيسى سنة 1983، و"موت البائع المتجول" للمخرجة فوزية أيت الحاج عام 1987 وغيرها. لقد أنتج الفنان خلال الستة عشر سنة من حياته أكثر من مئة عمل فني متنوع. ومن خلال تصاميم الديكور والأزياء وكذا المعارض الفنية التشكيلية القيمة التي قام بها الفنان طوال تلك المدة جعلته يتحصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير والعرفان.

بعد وفاته في 2002 أقيمت له العديد من المعارض تحت إشراف زوجته الفنانة التشكيلية نزار جميلة، والتي ضحت بموهبتها لأجل مساندة زوجها ومشاركته في إنجاز لوحاته وتنظيم وإدارة جل أعماله. وتكريماً لهذا الفنان الراحل فقد استقبل المتحف الوطني للفنون الجميلة بالعاصمة في عام 2004 معرضاً استعادياً لثلاثيته. وفي حديثها عن هذا المعرض تقول نزار جميلة: « أقول صراحتاً، فكرت فيه مسبقاً وبالتحديد في اليوم الثالث من بعد وفاته. هذا التكريم، أردت أن أقدمه له، استجابتاً لالتزام أخلاقي، ولكن، أيضاً لتخليد وجود هذا الفنان التعبيري. كما أحببت أن أعطي له موقعاً في تاريخ الفن الجزائري واظهار حقيقة علاقته بهذا المجال »[1].

[1] NEZZAR DJ., cité in : " Propos recueillis par Yasmina Kada et Rachid Akkache ", in : *Kamel Nezzar TRILOGIE*, musée nationale des beaux-arts, Alger, 2004, pp 08-09, p08.

في سنة 2015 أقامت مديرية قصر الثقافة محمد العيد آل خليفة بقسنطينة معرضاً استعادياً آخر لأعماله، وعلى حد تعبير جميلة نزار في هذا الخصوص: « هذا المعرض الاستعادي [...] هو عبارة عن تقدير لأعماله الفنية، ولعمله كفنان ولمجهوداته، بل هو تقدير كذلك لدقة عمله والتزامه من أجل فن يعبر عن الفنان وعن شعبه في الوقت نفسه »[1].

لا يمكننا التحدث عن الأعمال التصويرية للفنان كمال نزار دون التطرق لثلاثيته: " الماهية "، " إنفجار"، و" قوس قزح "، التي تلخص بدورها فلسفته في الحياة ومساره الفني التشكيلي. وفي حوار له مع الصحفي بلقاسم رواش، حول فلسفته المتبعة في أعماله، يقول الفنان أنها: « [...] تكمن في علاقة الإنسان بالكون، فهي فلسفة لم أبحث عنها بعيداً فهي موجودة في ذواتنا حيث أنها تمثل الاتصال بين الذات والغطاء السماوي [...] كل الحكمة التي يمتلكها الإنسان نتيجة " للبعد السلفي " "DIMENSION ANCESTRALE". وأنا جسدت فقط هذا البعد المادي والفلسفي في لوحاتي [...] استعنت بخامات جديدة وقدمت فلسفة جديدة »[2].

فلسفة الفنان تقوم على العلاقة بين الإنسان والكون وهذه العلاقة لا تقتصر فقط على الجانب النظري والفكري وإنما تتعدى ذلك إلى ما هو عملي، والذي يرتكز على المجهود الفردي المبذول في فهم واستقراء التاريخ البشري منذ بداياته. لقد فهم كمال نزار هذه العلاقة فهما صحيحا عندما توجهت أبحاثه الى دراسة الموروث الثقافي البدائي الجزائري. فالإنسان الجزائري الأول عندما استقبل بعقله البيئة الطبيعية التي يعيش فيها أدرك دوره في الحياة، فقام بدافع غريزة البقاء أو الخوف أو الحب بإنتاج العديد من الأعمال الفكرية والأدبية كاللغة

[1] نزار جميلة، " كمال نزار شمعة احترقت من طرفيها لإعطاء مزيدا من النور"، كمال نزار ثلاثية الأمال والآلام..، ص ص09، 11، ص 09.

[2] NEZZAR K., cité in : ROACHE B., " Entretient avec kamel nezzar, artiste peintre ", in : *Le jeune indépendant*, 03-02- 2000, s. p.

والرموز والأساطير، والأعمال الفنية كالرسومات والنقوش الصخرية والأواني المزخرفة وغيرها.

فالكون اذاً بالنسبة للفنان كمال نزار هو بيئته التي يعيش فيها، وهو مجاله ومخلوق من أجله والفنان سخره لنفسه أَعْمَلَ فيه عقله ويده لانتاج إبداعاته الفنية الفريدة. وهكذا، أصبحت أعماله الفنية اللاتصويرية القالب الذي يحتوي الفنان ككيان والكون كمجال، فهي تخلق بدورها جواً متناغماً، متزناً ومتكاملاً تتوحد فيه ذاتية الفنان وموضوعية العالم الخارجي.

إن وظيفة الفن لديه لا تنحصر في البعد الجمالى فقط بل تتعداه الى أبعد من ذلك، وبالتالي يمكننا أن نقول أن نظرية الفن للفن[1] لا مكان لها في لوحات كمال نزار، فلكي يصنع عوالم جديدة يتخذ من البيئة الطبيعية والاجتماعية والثقافية مصدراً للإلهام. وبحسب جميلة نزار: « فقد كان نزار شديد الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية للفن، وليس فقط بوظيفته الجمالية. بالنسبة له الثقافة هي الحامل الأساسي لتعبير الشعوب. وكان يحب القيم القديمة للتراث الشعبي بقدر ما كان يحب الأعمال العلمية والأدبية والفنية التي ينتجها الجزائريون منذ فجر التاريخ »[2].

كرس الفنان كمال نزار جزءاً من حياته للبحث الفكري والفني والتشكيلي، فقد شملت أبحاثه مجالات واسعة ومتعددة بحيث أنه اهتم بالفكر الفلسفي الذي يتحدث عن علاقة الانسان بالكون وعلاقة الفن بالمجتمع، وبالموروث الثقافي الإنساني الجزائري والأساطير القديمة، وكذا بالفن التصويري العالمي الحديث. ولذلك، جاءت مواضيعه المختارة في ثلاثيته "الماهية " و" إنفجار" و" قوس قزح " مبهمة وعميقة من حيث المعنى، وحتى العناوين لم تأتي ساذجة بل منتقاة بذكاء وحكمة.

[1] نظرية الفن للفن : هي نظرية فنية ترى أن الغاية الأساسية والوحيدة للفن هي إثارة الجمال. وأن الفن مستقل لذاته وغاية في حد ذاته ولا يرتبط بأي قانون ديني أو أخلاقي أو اجتماعي أو سياسي.

[2] " كمال نزار شمعة احترقت من طرفيها لإعطاء مزيدا من النور"، كمال نزار ثلاثية الأمال والآلام..، ص ص09، 11، ص 09.

من خلال لوحاته الثلاثية توضحت ميولات الفنان للنمط اللاتصويري أو بالأحرى للتيار "التجريدي التعبيري" " EXPRESSIONISME ABSTRAIT"، الذي يقوم على التعبير عن الذات والرؤية الجوهرية للعالم، مستعيناً في أعماله بالأشكال الطبيعية (كانجوم والهلال والشمس والأزهار والأشجار...إلخ) المحوّرة، والخطوط اللولبية، والألوان الربيعية، وحتى الكتابة والحروف العربية والرموز البربرية الأمازيغية. كل هذه العناصر المكونة للوحاته قد تم اقتباسها من الطبيعة والموروث الثقافي التشكيلي، ولكن أعيد صياغتها من جديد بأسلوب إبداعي فريد من نوعه. وعلى حسب تعبير كمال نزار: « [...] أضن أنه ليس من اللائق أن ننقل عن الأجداد [...] هم قاموا بعملهم ونحن نقوم بعملنا، فهو موروث ثقافي غني [...] ما علينا إلا فهمه وتطويره وكذا تكييفه مع أبجديتنا الفنية الخاصة. هذا الفن لا بد من تذوقه ثم تحويله وهذا هو العمل »[1].

هذا ما يؤكده لنا أيضاً الكاتب والصحفي علي الحاج الطاهر عندما يحدثنا عن سلسلة "الماهية" التي أنجزها الفنان في 1991 وهو يقول إنّ: « رسم نزار ليْسَ خربشة من الرموز والأشكال العربية والبربرية التي يستخدمها غيره إلى حد الإفراط. صحيح أن الحروف العربية قد تسللت إلى رسمه، لكن ذلك يحدث اتفاقاً وليس عن سابق قصد وتفكير. وبالمثل تماماً، يمكن لشكل بربري أو رمز من رموز الأمازيغية أن يتسلل إليه عن طريق الصدفة والاتفاق. فالفنان يبحث عن تخصيب الإرث الضخم للأجداد، وهو وفي لذكراهم، ولكن من دون أن يستنسخ رموزهم على نحو ما يفعل الخطاطون الأقدمون»[2].

[1] NEZZAR K., cité in: ROACHE B., *op.cit.*

[2] علي الحاج الطاهر، " أعمال تخترقها دوامة الإنفجار "، كمال نزار ثلاثية الأمال والآلام..، ص ص13، 25، ص 13.

يحيل عنوان " الماهية " الذي اختاره الفنان لمجموعته الفنية الأولى الى معاني متعددة كروح الأشياء أو حقيقتها أو جوهرها. و يمكن أن تعبر عن ماهية الفنان ولبه وأيضاً عن منشأه أو روحه الثائرة والطفولية.

أما مجموعة " إنفجار " و" قوس قزح " فقد انجزت ما بين 1995 و1997 فهي أعمال كثيرة الألوان المبهجة والمفرحة. بحيث نجد الصحفي غريب ج. يحدثنا عن مجموعة "قوس قزح " التي عرضها كمال نزار بمتحف الآثار بمدينة سطيف، وهو يقول: « جاء الى مدينة سطيف وهو حاملاً في سلسلة " قوس قزح " الكثير من الألوان، والضوء، والفرح، وبالتالي لا يوجد مكان للحزن والتشائم في أعمال نزار [...]. في عمله " دوامة الحياة " لوحة تلفت الأنظار، من حيث البراءة التي تنبعث من ألعاب الأطفال وأحلام ألف ليلة وليلة [...] نجد أنفسنا أمام الأسلوب نفسه في " إنفجار ". إن في سلسلة "قوس قزح" درجات اللون ربيعية لا ينتج عنها إلا الضوء وروعة الألوان »[1].

رغم أن المجموعتان تشعان بالألوان الزاهية إلا أنه تم إنجازهما في أصعب وأبشع فترة تاريخية عاشتها الجزائر بعد فترة الاحتلال الفرنسي، ألا وهي "العشرية السوداء (1992-2002)". وبالتالي، هل من الممكن أن يكون هذا الإنتاج الفني الوفير تعبير عن الأزمة التي عاشها الفنان، كمواطن جزائري، داخل مجتمع مضطرب ومليئ بالأحزان من جراء الأزمة الوطنية، وهل الغاية من أعماله هو إعطاء للمشاهد شعاع من الأمل في وسط الآلام ؟.

بما أن: « الفن [...] أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة، ووسيلة رمزية للمعرفة. والرسالة التي يبثها الينا الفن أعمق من أن تكون لذة حسية عابرة أو متعة جمالية زائلة؛ فالعمل الفني

[1] GHERIB DJ, " sétif une lumière d'espoire ", in : *El Watan le quotidien indépendant*, 1997, s. p.

لغة رمزية لها معنى ودلالة »[1]، وعليه، فإننا سنقوم في بحثنا هذا بدراسة تحليلية سيميولوجية للوحة " **إنفجار**" (الصورة 34)، للكشف عن الحقائق التي تخفيها هذه اللوحة اللاتصويرية وعن علاقتها بالواقع الاجتماعي والتاريخي لفترة العشرية السوداء.

الصورة (34): كمال نزار، " إنفجار "، 1995، تقنية مختلطة على ورق، 60x50 سم، (مجموعة خاصة). [2]

[1] عادل مصطفى، **دلالة الشكل**، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014، ص 39.

[2] للحصول على صورة أكثر وضوحاً أنظر الصورة 10 في ملحق صور لوحات الفنانين الجزائريين.

ا. الوصف:

➢ **الجانب التقني**

- إسم صاحب اللوحة: نزار كمال.
- تاريخ ظهورها: 1995.
- نوع الحامل والتقنية المستخدمة: تقنية مختلطة على ورق.
- الشكل الخارجي وحجم العمل: جاءت اللوحة على شكل مستطيل عمودي، أبعادها 50×60 سم.

➢ **الجانب التشكيلي**

- **الألوان وتوظيفها في اللوحة:**

استعمل الفنان العديد من اللألوان الرئيسية والثانوية، الحارة والباردة، بتدرجاتها المختلفة، وكأنه يستعرض أمام المتلقي مجموعة الدائرة اللونية.

نجد الألوان الثانوية هي الأكثر حظوراً وانتشاراً في اللوحة وعلى رأسها اللون الأخضر بتدرجاته المتنوعة كالأخضر المزرق والأخضر العتدل والأخضر المصفر والأخضر الزيتي، الذي يظهر في الزاوية العلوية اليسرى للصورة ثم يتخذ مساراً مائلاً متجهاً نحو الزاوية السفلية اليمنى.

ثم يليه اللون البنفسجي، بتدرجاته المغايرة مثل: البنفسجي المعتدل، والبنفسجي المزرق، والبنفسجي المحمر، فهو ينتشر في اللوحة ابتداءاً من الزاوية العلوية اليمنى ثم يمر بوسط الصورة و يخترق اللون الأخضر في الوسط ليستقر في الأخير في الزاوية السفلية اليسرى.

في المرتبة الثالثة يأتي اللون البرتقالي بتدرجاته المختلفة: البرتقالي المعتدل، البرتقالي المحمر والبرتقالي المصفر. فهو يظهر في الصورة بجوار اللون البنفسجي وبالأخص وسط اللوحة.

أما بالنسبة للألوان الرئيسة: الأحمر والأزرق والأصفر نجدها حاظرة ومنتشرة في وسط وجوانب اللوحة. وفيما يخص القيم اللونية الأسود والأبيض: فاللون الأسود المستعمل من الألون الصباغية جاء مرتكزا في قلب اللوحة وأما اللون الأبيض نجده منتشراً في كامل اللوحة ولكن بكميات قليلة.

- **التمثيل الأيقوني والأشكال الرئيسية:**

نحن أمام صورة تجريدية تغيب فيها التمثيلات الأيقونية. استخدم فيها الفنان خطوط مبهمة وغير واضحة بالإضافة إلى خطوط متقطعة ومنكسرة حادة الزوايا بطريقة عنيفة. وأما الأشكال جاءت مجردة ولا تصويرية، بحيث نلاحظ أشكال عظوية وأخرى هندسية كالمثلث والشبه المنحرف والدائرة، وباقي الأشكال جاءت معظمها متناثرة ومتشابكة ومتراكمة وغير واضحة لكنها مليئة بالطاقة الرمزية.

➢ **الموضوع (القراءة التعيينية** DENOTATION)

- **علاقة اللوحة بالعنوان:**

اللوحة هي جزء من مجموعة " إنفجار"، وهذا العنوان الذي اقترحه الفنان بسيط ولكنه عميق وبليغ من حيث المعنى والرمزية. فهو يؤكد على مضمون الصورة بالرغم من أنها تجريدية. فقد أعاد الرسام صياغة حدث " الانفجار" من خلال اختيار أولاً النمط التعبيري وثانياً كيفية توزيع عناصر وتفاصيل اللوحة، بحيث يقدم لنا المشهد تفتت مجموعة من الألون والأشكال

والخطوط، بتأثير ضغط داخلي من قلب اللوحة، الى شضايا متطايرة في كل الإتجاهات، وكأنه مشهد استعرضي للألعاب النارية.

- **الوصف الأولي لعناصر اللوحة:**

جاءت اللوحة لاتصويرية والشكل الأيقوني غائب تماماً. فالألوان والأشكال لا تشبه الأشياء المادية المرئية لذلك يصعب تحليل هذا النوع من الأعمال مقارنتاً بالأعمال التمثيلية. ولذلك، سنتطرق في هذا الجزء من البحث إلى عرض أسس وعناصر التصميم المستخدمة في اللوحات التجريدية المتمثلة في: « أولاً، أسس التصميم: التباين، الإيقاع، التكرار، الإتزان، التماثل، الحركة. ثانياً، عناصر التصميم: النقطة، الخط، الشكل، الفراغ، اللون » [1].

أسس التصميم:

- **التباين:** نلاحظ في هذه اللوحة التي أمامنا مساحات لونية متضادة صنعتها الألوان الفاتحة والداكنة كالأسود والأبيض، والألوان الحارة والباردة مثل الأحمر والأصفر والبرتقالي والبنفسجي المحمر التي يقابلها اللون الأخضر المزرق والأزرق والبنفسجي المزرق. بالإضافة إلى التضاد الذي يخلقه الملمس الخشن على سطح اللوحة والملمس الناعم على أرضية اللوحة.
- **الإيقاع:** الصورة إيقاعية، بحيث أن الأشكال والألوان والخطوط والضوء والظلال قد وُزعت في توازن حركي منتظم، والذي تؤكده لنا رحلة العين في اللوحة، بحيث نجدها تنتقل بأريحية من لون لآخر ومن شكل لآخر ومن نقطة لأخرى في تناغم وبدون انقطاع، وهذا ما يعطينا الانسجام والوحدة بين كل العناصر الفنية الموجودة في الصورة.

[1] مصطفي المغربي جميلة، محمد الشربيني حنان، سالم يوسف يوسف دعاء، " أسس وعناصر التصميم المستخدمة في لوحات فناني المدرسة التجريدية "، مجلة بحوث التربية النوعية، العدد 23، الجزء الأول، أكتوبر 2011، ص ص 565، 577، ص 570.

- **التكرار:** هو عنصر أساسي لتحقيق الإيقاع. استخدم الفنان عناصر متطابقة ولها صفات مشتركة، وبالتالي، نجده قد استعان بالعديد من الأشكال (كالمثلثات والدوائر) والألوان (كالأخضر والبنفسجي والأحمر...إلخ) المتكررة من أجل تحقيق التأثير البصري المطلوب وخلق الإحساس بالوحدة.
- **الإتزان:** نلاحظ أن العناصر التشكيلية مرتبة ترتيبا متكاملا داخل مساحة اللوحة. فالكتلة اللونية ظهرت مرتكزة في قلب اللوحة وأما الألوان الأخرى المتبقية جاءت متناثرة على جانبي اللوحة. منح هذا الترتيب الاحساس بالاستقرار والإرتياح النفسي والبصري.
- **التماثل:** نلاحظ في هذه الصورة نوع من التماثل والتطابق بين مجموعة الألوان الموجودة في النصف الأيمن العلوي مع النصف الأيسر السفلي (المتمثلة في البنفسجي والبنفسجي المحمر والأحمر الدموي والبرتقالي)، والنصف الأيسر العلوي مع النصف الأيمن السفلي (التي يغلب عليها الأخضر المزرق والأخضر والأزق).
- **الحركة:** استطاع الفنان توجيه حركة عين المشاهد من وسط الصورة الى جوانبها من خلال الديناميكية التشكيلية التي صنعتها تنوع الألوان واتجاهات الخطوط وحجم الأشكال، وكذا تصارع وتصادم هذه العناصر فيما بينها على أرضية اللوحة.

عناصر التصميم:

- **النقطة:** من المعروف أن النقطة من الناحية الهندسية مجردة من الأبعاد ولا تمتلك كتلة، إلا أنها أصل وجود كل الخطوط والأشكال الموجودة في اللوحة. وكما يمكن رؤية مجموعة من النقاط كأشكال دائرية بيضاء اللون أنتجتها ضربات ريشة الفنان.

- **الخط:** لا يخلوا هذا العمل من الخطوط التي تشكلت نتيجة تلاصق مجموعة متسلسلة من النقاط. بحيث، عمل الفنان على اختزال الخطوط الموجودة في الطبيعة المحيطة به الى خطوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو منحنية.
- **الشكل:** تتكون هذه الصورة من أشكال هندسية وعضوية مجردة حددتها الألوان والخطوط، فهي عبارة عن مجموعة من المساحات المغلقة الثنائية الأبعاد التي جاءت مختلفة عن الأرضية التي مساحتها مفتوحة.
- **الفراغ:** نلاحظ في الصورة وجود فرغات بين الأشكال والخطوط والألوان مما يساعد المشاهد على إدراكها بوضوح.
- **اللون:** ساهمت ألوان هذه الصورة في إظهار الأشكال الهندسية كاللون الأسود الذي يرسم لنا المثلث والشبه المنحرف واللون الأبيض الذي يمثل لنا النقطة والدائرة...إلخ، وكذا الأشكال العضوية المبهمة التي يشكلها اللون البرتقالي واللون الأخضر واللون الأصفر...إلخ. كما ساعدت هذه الألون في إبراز مناطق الظل والضوء.

II. بيئة اللوحة:

➢ الأسلوب الفني الذي ظهرت فيه اللوحة

رسمت لوحة" **إنفجار**" وفق الأسلوب التجريدي التعبيري: « الذي ظهر في أوربا عام 1910 عندما عرض كاندنسكي في ألمانيا أولى لوحاته التجريدية بعنوان "تجريد"، صورها كاندنسكي بدون هدف أو ارتباط بالأشكال الطبيعية نتيجة تجارب طويلة مر بها الفنان الروسي. وشبه كاندنسكي تجربته الجديدة في فن التصوير بالموسيقى، وذكر أن الألوان والأشكال المجردة يمكن أن تعبر عن الطبيعة، مثلما تعبر الأصوات عن الموسيقى. واستخدم كاندنسكي في أعماله ألوان الطيف وديناميكية ألوان الوحشيين »[1]. اعتمد هذا الفنان على نظرية التعبير الذاتي عن العالم الخارجي التي تقوم على إدراك المضامين التي تخفيها الأشكال المادية الخارجية ومنه الكشف عن جواهر الأشياء الموجودة في الطبيعة ومحاولة صياغتها، باستخدام اللون والخط، من أجل خلق عوالم جديدة.

ظهرت اللوحة التجريدية أو اللاتصويرية الجزائرية في سنوات الخمسينيات، على يد مجموعة من الفنانين الذين رفضوا تصوير العالم المرئي وكرسوا أنفسهم للبحث عن رموز وأشكال جديدة للتعبير الفني أمثال: عبد الله بن عنتر، محمد خدة، عبد القادر قرماز...إلخ. فبالنسبة لهم، تُمثل هذه السنوات فترة من الاستكشاف والتجريب والتدريب والتي ستوجه أسلوبهم الفني في المستقبل. فقد ارتادوا المدارس الفنية في العاصمة باريس حيث إكتشفوا التعبيرات الفنية الحديثة ولا سيما تلك الخاصة بالتجريد الغربي، الغنائي التعبيري أو الهندسي. كما وجهوا أبحاثهم الجمالية نحو اكتشاف تراث الأجداد من الأرابيسك والخط

[1] نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب في العصور الحديثة، ط5، دار المعارف، القاهرة، 2010، ص 183.

العربي وفن الرسم البربري، وهم يأملون في استعادة الهوية الفنية المحلية. لقد صنع هؤلاء الرسامون روابط جمالية بين الفن اللاأيقوني العربي والبربري والفن التجريدي الغربي لأجل خلق ممارسة فنية خاصة بالجزائر.

تضيف نجاة خدة في هذا الصدد أنه: قد أطلق الناقد الفني والشاعر جان سيناك[1] اسم مدرسة " نون " أو مدرسة " الإشارة " على مجموعة الفنانين الذين انخرطوا في الفن اللاتشخيصي وطوّروا كتابة تشكيلية أساسها العلامات والرموز المحلية، ومن أهمهم: عبد الله بن عنتر، محمد خدة، عبد القادر جرماز، امحمد إسياخم، باية محي الدين، محمد أكسوح...إلخ [2]. فمنذ سنوات الستينيات اتبع العديد من الرسامين هذا المسار الفني التشكيلي ولكن وفقًا لتطلعات كل واحد منهم، أمثال: دونيز مارتيناز، شكري مسلي، سيلام علي، حكار لزهر، هواملة عبد القادر، بن بلة محجوب، شقران نور الدين، كمال نزار،... إلخ.

بالرغم من أن كمال نزار واكب نفس النمط الفني الجزائري الحديث الذي يقوم على الاستعانة بالمروث التشكيلي المحلي إلا أن أشكاله التعبيرية جاءت مختلفة. لقد كان يرفض أن يَنقل في لوحاته نفس العلامات والرموز أو بالأحرى شكلها الخام كما هو الحال عند جماعة " أوشام "، فهو يسعى إلى تطويرها وإعادة صياغتها من جديد. فإن عبقرية الفنان تكمن عنده في خلق لغة فنية جديدة ومتحررة، وهذا ما يظهر واضحاً في مجموعاته " الماهية " و" قوس قزح "، اللاتي احتضنت ازدحام الألوان والكتابة والرموز والخطوط المتنوعة والمربعات والدوائر

---

[1] جان سيناك: هو صحفي وناقد فني أسس في عام 1964 "رواق 54" "GALERIE 54" ، أين كانت تعرض أعمال الفنانين الجزائريين الذين كانت تربطه بهم صداقة قوية أمثال: زيرارتي، مارتيناز، بن عنتر، أكسوح و خدة . مقتبس من (DUGAS G., "Monsieur Sénac, peintre et critique d'art", in : SENAC J., *Visages d'Algérie : Regards sur l'Art*, textes réunis par Hamid Nacer-Khodja, éd. EDIF 2000 /Paris-Méditerranée, 2002, pp.07-12, p.11.)

[2]KHADDA N., "Émergence de la peinture de chevalet en Algérie", in : *Revue des Amis du musée Fabre* « *La Rencontre* », n° 61, 3ème Trimestre, 2002, pp.12-17, p. 16.

والصخور والغزال والفراشات وغيرها. وما يميز هذه العناصر أنها رسوم رمزية مستوحات لاشعورياً من حياة العرب والبربر وحتى من الطوائف العالمية القديمة.

وأما مجموعة " **إنفجار**" جاءت مغايرة نوعا ما وهذا يعود الى نوعية التقنية المقترحة من قبل الفنان. فقد اعتمد في انجازها على التعبير اللوني بكثرة وعلى تقنية المونوتيب أو " الطباعة الأحادية ". وعلى حد قول علي الحاج الطاهر: « تتمثل هذه التقنية في تهشيم قطعة من الزجاج بضربة مطرقة واحدة ثم تلوين الشظايا وبعدها تَأخذ بضمتها على الورق. تمَوضع هذه الأجزاء في الفضاء هو نتيجة الصدفة بل القوة التي سببت كسر الزجاج ثم حركة الشظايا. مع ذلك فإنّ الفنان هو الذي أنتج القوة اللازمة لهذا فهو من ولد الطاقة التي يحتاجها هذا التناثُر المنقد. تمَوضُع الشظايا ممتع : إنّه يذكر بأشكال زهرية. أزهار معدنية يقوم الفنان بتلوينها بالأسود، الأحمر، الأصفر، الذهبي أو الفضي، ثم يأخذ بصمتها »[1].

من خلال هذه التقنية أراد الفنان أن يجعل الخامة هي التي تنجز العمل بدلاً منه فهو يقول: « ليس لدي أي لمسة مباشرة على اللوحة »[2]. لقد مارس كمال نزار هذه التقنية لمدة سنة على هذه المجموعة وهو لا يدرك في بداية العمل الشكل النهائي للوحة. فهو يختار الخامة والألوان وأما التفاصيل فهي تأتي لاحقاً.

- **علاقة اللوحة بالفنان**

نتبين من خلال صورة " **إنفجار**" أن كمال نزار أراد ابراز حدث الإنفجار عبر حركة الأشكال وطاقة وحرارة الألوان. يرتبط هذا الرسم اللاتصويري بموضوع علمي أين يمتزج فيه الفنان

[1] " أعمال تخترقها دوامة الإنفجار "، كمال نزار ثلاثية الأمال والآلام، ..، ص 16.

[2] Cité in : NASER S.A.," La peinture de kamel nezzar expose hymne à la vie", in : *Quotidien « L'opinion »*, 01 Juin 1996, s. p.

الشاعري بالفلسفي الميتافيزقي، وكذا المواطن الجزائري بالمفكر الاجتماعي والسياسي. فغياب الأشكال التشخيصة في اللوحة يفسر اهتمام الفنان بنقل مشاعره وذاكرته وحاضره وحتى معتقداته ومبادئه عبر اللطخات اللونية والأشكال الهندسة وغيرها.

بما أن فلسفة كمال نزار تدعو إلى عدم انفصال الفنان عن بيئته ومجتمعه، فهو منشغل بقضايا الإنسان الجزائري، تاريخه وحاضره. فلجوئه في هذه الصورة إلى التجريد وطريقته في الابتعاد عن الواقع لا يعني بالضرورة الانفصال التام عنه، بل ما هو إلا خلق أسلوب جديد في التعامل معه ومع تفاصيل الحياة اليومية.

تميزت الفترة التي أنجزت فيها هذه اللوحة بأحداث تاريخية مرعبة وبائسة عرفها الوطن سنوات التسعينيات. فقد جاء أسلوب الرسام كوسيلة لهضم هذا الواقع المرير والضروف المؤلمة والتعامل مع المشاعر السلبية لكل فرد من أفراد المجتمع الجزائري.

III. القراءة التأويلية (القراءة التضمينية CONNOTATION):

جاءت اللوحة اللاتصويرية " **إنفجار** " لتعطينا منظراً عامراً بالألوان الزاهية الجذابة، بحيث يصعب على المشاهد ايجاد مكان شاغراً فيها. بما أن الألوان ترتبط دائماً بالحالات النفسية والوجدانية للأشخاص وبالقيم الاجتماعية والثقافية المتغيرة، هذا ما يجعلنا نسعى، وبصفة عامة، إلى الكشف عن بعض مدلولاتها ومعرفة خفاياها بشكل يخدم الموضوع.

سنبدأ باللون الأخضر، فهو كثير التواجد في اللوحة بجميع تدرجاته ابتداءً من الأخضر المائل للإصفرار إلى الأخضر المائل للزقة. استمد دلالاته من ارتباطه بالطبيعة، وهو من الألوان المحبوبة كونه يوحي الى البهجة والطمأنينة النفسية، وهو أيضاً لون الجنة والأمل والسلام والاسترخاء الداخلي.

أما اللون البنفسجي فقد أستخدم لملئ مساحات عديدة في الصورة، باختلاف تدرجاته من البنفسجي المائل للإحمرار إلى البنفسجي المائل للزرقة، فهو لون يرمز عموماً إلى الغموض والخيال وأيضا إلى العاطفة الهادئة.

أما اللون البرتقالي الذي يظهر في مشهد الصورة بتدرجاته المتنوعة من البرتقالي المحمر الى البرتقالي المصفر فهو يرمز الى الإشراق والترحيب، كما يستمد بعض معانيه من الطبيعة فهو يشير إلى الدفئ اذا أُقترن بالشمس وإلى الهلع إذا أُقترن بالنار.

نجد أيضاً اللون الأحمر في اللوحة والذي يشكل أصل الألوان الحارة، فهو لون مميز لما يمتلكه من دلالات عديدة ومتناقضة، يشير تارة إلى النشاط والقوة والشهوة والبهجة، وتارة أخرى إلى الدم والنار والخطر والخوف والرعب والألم.

أما اللون الأصفر فهو لون عميق ودافئ وأقل سطوعاً. عندما يأخذ معانيه من الشمس والذهب فهو يرمز إلى النور والجمال والتألق والثقة وقوة العقل والذكاء، ولكن وعندما يستمد دلالته من لون البشرة فهو يدل على الإضطراب والخوف والمرض والموت.

لا ننسى أن نذكر أيضاً اللون الأزرق السلبي والبارد، فهو لون يغطي سطح الأرض ويستمد دلالاته من السماء والبحار والمحيطات، يرمز إلى العمق واللانهائي والسمُّو والهدوء كما يدل على الثقة والإخلاص.

كما أننا لا نتجاوز عن ذكر اللون الأبيض والأسود. فاللون الأبيض الذي يكمن دوره الأساسي في تفتيح جميع الألوان، يعد أفضل لون لما يحمله من معاني رمزية كالصفاء والنقاء والسلام والطمئنينة والمحبة والرحمة، إلا أنه في قليل من الأحيان يمكن أن يكون العكس وذلك عندما يصبح يرمز إلى الموت والحزن ويحدث ذلك عندما يرتبط معناه بالكفن عند المسلمين. وأما اللون الأسود فهو يظهر عند اختفاء النور، يستمد رمزيته من الظلمة والليل لهذا يعتبر منذ القدم اللون المكروه فهو مرتبط بالمناسبات الحزينة ويرمز إلى الشر والموت والخطايا والتشاؤم والكآبة والتعمق في الذات.

في ما يخص الأشكال الهندسية، مثلها كمثل الألوان، فهي لا تخلوا من الشفرات والمعاني العميقة فمثلاً: يرمز المثلث الى الطاقة والقوة، وأما الدائرة فهي تتصف بالحركة اللامتناهية وتشير عادة الى الشمس والكون كما أنها ترمز إلى الاحتواء والحماية أوالعائلة والمجتمع.

هذه هي بعض الدلالات الرمزية التي تحملها المجموعة اللونية والأشكال المادية البارزة في لوحة " **إنفجار**". ولكن يسعى المتلقي الباحث أيضاً إلى فك الشفرات التي ترسلها هذه الصورة

التي أمامه، وبالتالي معرفة دلالتها الإستطيقية التي تشهد على الحالة النفسية والذهنية والروحية للرسام الذي أنتجها.

قام كمال نزار بتجسيد الأشكال والألوان فوق سطح اللوحة على شكل خطوط أو لطخات ومسطحات لونية بصورة متداخلة مع بعضها البعض، والغاية من ذلك ليس فقط التعبيرعن واقع مختزل بل أيضاً لكي تتواصل: أولاً مع الفنان الذي يغذيها، أثناء تشكيلها، باقتراحات فكرية وفلسفية أو بمضامين نفسية ووجدانية. ثانياً فيما بينها لتشكل وحدة فنية متناسقة ومتكاملة. وفي الأخير، فيما بينها وبين المتلقي الذي يستقبل المعاني الخفية والمضامين الغامضة ويسعى إلى الوصول إليها وفك شفراتها.

يقول الباحث عادل مصطفى أن: « الشكل هو كل شئ في العمل الفني، الشكل هو المضمون في حضوره الإستطيقي. والشكل الدال هو الشكل الذي تطابق مع انفعال مبدعه تجاه الواقع النهائي، والذي وجد فيه هذا المضمون الانفعالي جسداً للمُثول الموضوعي ومنفذاً إلى الذوات الأخرى. وآيته في ذلك أنه يثير في المتلقين إنفعالاً مضاهياً لانفعال مبدعه »[1]. وهذا ما يسمى بـــ" توافق الذوات "، بحيث يكون الشكل الدال في الصورة هو تعبير عن انفعال خاص بالفنان تجاه الواقع ونفس الانفعال تحدثه وتثيره الصورة في نفسية المتلقي.

يضيف كلايف بل في هذا الصدد: « [...] أن الدلالة الإستطيقية للعمل هي ما يقدم مفتاحاً لفهم الحالة الذهنية التي أنتجته. ومن ثم فإن نسبة عمل فني الى حقبة معينة لا تغني فتيلاً ما لم تصحبها قدرة أخرى على إدراك دلالتها الإستطيقية »[2]. وبالتالي فلوحة " **إنفجار**" تحمل

[1] عادل مصطفى، **دلالة الشكل**، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014، ص 89.

[2] كلايف بل، **الفن**، ترجمة عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص 131.

رسائل ومضامين غامضة واهتمامات ومواقف اتخذها الفنان في تلك الفترة الزمنية من حياته وتتحكم في طريقة إدراكه للعالم وللاشياء من حوله وفي أسلوب تقديمه لهذا العمل.

تشير السنة التي أنجزت فيها هذه اللوحة (1995) إلى أبشع فترة تاريخية عرفها الشعب الجزائري. يقول علي الحاج الطاهر: « تخرج نزار من الفنون الجميلة مُنْتَش معرفة ومتعطشاً للتعبير عند عودته من روما وجد جزائراً مشوّهة بإرهاب القتلة ليجد هذا الإنسان الحسّاس نفسه في دوّامة سحبته إليها »[1]. فقد وُضعت في ذهن الفنان –عن قصد أو عن غير قصد– محنة " ظاهرة الارهاب[2]" التي عان منها الشعب الجزائري ككل في فترة التسعينيات أو فترة " العشرية السوداء" (1992–2002).

إن معالجة موضوع المأساة الوطنية عبر لوحة " **إنفجار**" فيها نوع من المغامرة بالنسبة للفنان بحيث تسبب الموت والقتل والحزن والرعب والخوف، الذي عان منه هُو والمواطن الجزائري، في آلام ومعانات نفسية مريرة وقاسية. لذلك نجد كمال نزار يعرض علينا في عمله هذا، وبأسلوبه اللاتصويري، عالمان متضادان: عالم إيجابي ظاهر، مليء بالآمال والتفائل تعبر عنه الألوان الزاهية المنتشرة في كامل اللوحة، وعالم سلبي مخفي وغير واضح، مليء بالآلام ولا يمكن إدراكه إلا من خلال العنوان وسنة إنجاز العمل أوعن طريق التقنية أوالأشكال أو بعض الألوان المختارة.

---

[1] " أعمال تخترقها دوامة الإنفجار"، كمال نزار ثلاثية الأمال والألام ..، ص 14.

[2] بحسب تعريف عبيد : « الإرهاب هو الأفعال الإجرامية الموجهة ضد الدولة والتي يتمثل غرضها أو طبيعتها في إشاعة الرعب لدى شخصيات معينة أو جماعات من الأشخاص أو عامة الشعب. وتتسم الأعمال الإرهابية بالتخويف المقترن بالعنف مثل أعمال التفجير وتدمير المنشآت العامة وتحطيم السكك الديدية والكباري والقناطر وتسميم مياه الشرب ونشر الأمراض المعدية والقتل الجماعي. » (نقلا عن محمد فتحي عيد، **واقع الإرهاب في الوطن العربي**، أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية مركز الدراسات والبحوث، الرياض، 1999، ص 23.)

عند أول عرض لسلسلة " **إنفجار**" يقول الفنان في حديث له مع الصحفي بلقاسم رواش: « لا تنسى أننا نعيش أوضاع صعبة والفنان ليس بعيداً عن ما يعيشه وطنه. أنا لا أحاكي مباشرة الفجيعة والدراما عبر لوحاتي. [...] في معرض " إنفجار" توقع الجميع أن تكون أعمالي الفنية طافحة بالدم، غير أن العكس هو الذي حدث [...] إنه نشيد الحياة. وأيضاً التجديد المستمر للحياة »[1]. فالفنان إذًا يحاكي التراجيديا في لوحته ولكن بطريقة غير مباشرة أي باللجوء إلى الألوان الزاهية التي تدخل المَسَرة في نفوس المشاهدين.

يمكننا أن نقول أنه يوجد هناك تطابق فني وفكري في العنوان " **إنفجار**" فهو يوضح لنا ما عانته الجزائر في العشرية السوداء. يقول الصحفي علي الحاج طاهر: « كمال نزار هو الرسام الجزائري الذي قدّم للتاريخ جزء من إنسانيتنا وللإنسانية جزء من تاريخنا، ومن وعينا »[2]. ومنه، يمكن أن نعتبر هذا العمل الفني كشاهد تاريخي حقيقي عن الوقائع التاريخية التي حدثت في تلك الحقبة الزمنية المظلمة من تاريخ الجزائر الحديث. يقول كلايف بل: « إذا كان للتاريخ أن يكون أكثر على أي نحو من مجرد سجل للتسلسل الزمني للوقائع، وإذا كان له أن يُعني بتحولات العقل والروح، فإن لي إذن أن أؤكد أننا لكي نقرأ التاريخ قراءة صحيحة فلا بد لنا أن نعرف الأعمال الفنية التي أنتجها كل عصر»[3].

نلاحظ عند إنجاز هذا العمل أن الرسام استعان بتقنية المونوتيب والمتمثلة في وضع بصمات حطام الزجاج بالألوان المختلفة على اللوحة. فهذه الأجزاء المهشمة من الزجاج تعبر عن مضمون عنوان اللوحة " **إنفجار**"، الذي يشيرإلى الجزائر الممزقة وإلى الإنفجارات التي هزت

---

[1] ROACHE B, "Entretient avec kamel nezzar", artiste peintre par, in : *Le jeune indépendant*, 03- 02 -2000, s. p.

[2] ALI EL- HADJ T.," Exposition infijar de kamel nezzar, empeinte sur empreinte", in : *El Watan le quotidien indépendant*, dimanche 4 juin 2000, s. p.

[3] الفن، ..، ص 130.

الأمن والوحدة الوطنية وتسببت في انهيار ركائز المجتمع والتي أدخلت البلاد في مآسي العشرية السوداء، التي لم يسلم منها: لا الأطفال ولا النساء ولا الرجال ولا الشيوخ ولا حتى الحيوانات والحقول الزراعية والمنشاءات الحكومية.

لهذا فلوحة " **إنفجار**" رغم طابعها التجريدي نجدها قد لبست لباس الأزمة الوطنية، فهي تطرح هناك تساؤلات محيرة، تأخذ تارة أبعادا سياسية وتاريخية وتارة أخرى إجتماعية ونفسية. فحركة الأشكال الهندسية المتناثرة والملونة بالأسود تبعث في ذهن المتلقي ذلك الشقاق الذي مس الوحدة الوطنية والذي تولد من جراء الصراعات السياسية القائمة بين الجماعات الإسلامية والسلطة الجزائرية. تلك الحرب السياسية الأيديولوجية أوقعت الجزائر في دوامة الصراع المسلح وفي ظلمة سنوات العشرية السوداء المليئة بالشر والحزن والكآبة، إذ لا تزال تعاني من آثارها البلاد إلى يومنا هذا.

بدأت الأزمة الوطنية إثر وقف المسار الإنتخابي وإلغاء فوز حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ[1] في الإنتخابات البرلمانية الوطنية في ديسمبر1991. قامت السلطات الجزائرية بحل الحزب في عام 1992 بعد ثلاث سنوات من تأسيسه. تدخل الجيش الجزائري للسيطرة على البلاد وقام بملاحقة جميع أعضاء الحركة الإسلامية، ليعود العنف المسلح من جديد بين السلطة العسكرية والتنظيمات الدينية المسلحة. يخبرنا يحي أبو زكريا أنه: « لجأة الجبهة الإسلامية للإنقاذ مبدئياً بعد إلغاء الإنتخابات إلى الخيارات السياسية، وبعد أن حلت هذه الجبهة بعد انتفاضة فبراير 1992 الشعبية، لجأة الجبهة الإسلامية للإنقاذ إلى الخيارات العسكرية.

[1] ظهرت الجبهة الإسلامية للإنقاذ في صيغتها الحزبية التنظيمية على يد عباسي المدني وعلي بلحاج إثر تعديل الدستور، في عهد الرئيس الراحل الشاذلي بن جديد، عام 1989 الذي أقر بمبدأ التعددية الحزبية ومبدأ التناوب على السلطة الحزبية والإعلامية والذي جاء نتيجة انتفاظة 5 أكتوبر 1988.

وانبعثت الحركة الإسلامية المسلحة من جديد بقيادة أحد أركان جماعة مصطفى بويعلي اللواء عبد القادر شبوطي »[1].

تعود البذور الأولى لظاهرة العنف المسلح إلى : « أول حركة إسلامية مسلحة في الجزائر سنة 1979، وأشرف على تأسيسها مصطفى بويعلي[2] [...] وقد اتخذت هذه الحركة من الجبال الجزائرية مركزاً لها وهجمت على ثكنة عسكرية للحصول على أسلحة وتمكنت في ظرف وجيز أن تصير هاجساً مقلقاً للسلطة الجزائري. واستمرت هذه الحركة في شن عملياتها العسكرية على عناصر الدرك الوطني [...] ومازالت هذه الحركة إلى يومنا هذا في صراع مرير مع الجيش الجزائري وقد ضاعفت من عملياتها خصوصاً بعد إلغاء المسار الانتخابي في الجزائر الذي حصد الإسلاميون فيه معظم المقاعد البرلمانية »[3].

فبعد أن قضت الحكومة الجزائري على المشروع الإسلامي الذي يهدف إلى إقامة دولة إسلامية. طالبت الحركة الإسلامية المسلحة (MIA) بقيادة مخلوفي السعيد بضرورة العصيان والتمرد على السلطة وبالعمل الثوري الجهادي لإسقاط النظام القائم وتنفيذ عملياتها الإرهابية. ومنذ ذلك الحين زادت الأوضاع سوءا وأخذت بعداً أوسع، فقد كانت الإغتيالات والتفجيرات

---

[1] يحي أبو زكريا، الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر 1978م–1993م، ط1، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، 1993، ص58.

[2] مصطفى بويعلي من مواليد 1940 بالدرارية، جاهد في صفوف الثورة الجزائرية و بعد الاستقلال إنظم إلى المعارضة الجزائرية وعقب الإطاحة بالرئيس أحمد بن بلة ترشح للمجلس الشعبي الوطني ولكن سرعان ما طوق من قبل الحزب الواحد الحاكم. كان يحث الشعب الجزائري في دروسه على الثورة على النظام. يعتبر أول من أسس تياراً عسكرياً لمحاربة الدولة الجزائري، توفي مقتولا عام 1987 على يد الجيش الشعبي الجزائري. (نقلا عن، الحركة الاسلامية المسلحة في الجزائر 1978م –1993م..، ص ص 16، 17).

[3] الحركة الاسلامية المسلحة في الجزائر 1978م –1993م،..، ص ص 12، 13.

والإشتباكات بين قوات النظام والجماعات المسلحة في تزايد مستمر، يوما بعد يوم. حتى أن تم الإعلان عن حالة الطوارئ في البلاد وفرض سياسة حظر التجول.

ظهرت جماعات مسلحة عديدة منذ عام 1992 حتى عام 2000، تتنافس جميعها على إدارة الجهاد في الجبال نذكر منها:

الجيش الإسلامي للإنقاذ (AIS) الذي أسسه مدني مزراق في 1993 بعد حل الجبهة الإسلامية للإنقاذ. والجماعة الإسلامية المسلحة (GIA) التي نشأت في أواخر 1992 بزعامة علال محمد، انشقت هذه الجماعة عن الجيش الإسلامي للإنقاذ بحيث تتشكل هيكلتها من أمراء مسؤولون عن القيادة (أمثال حسان حطاب وعنتر زوابري) ومن مجموعة من الشباب المناهظين لجبهة الإنقاذ ومن بعض الإسلاميين الذين حاربو في أفغانستان. كما لاننسى الجبهة الإسلامية للجهاد المسلح (FIDA) والتي أسسها لعمارة عبد الوهاب بالعاصمة رفقة مجموعة من مثقفي الحزب المنحل التابعين لتيار الجزأرة، حيث تشكل هذا التنظيم خصيصاً لتصفية الشخصيات الثقافية الإعلامية والسياسية.[1]

استعملت الجماعات الإرهابية، التي تؤمن بالهجرة والتكفير، في سنوات الأزمة الوطنية أبشع وسائل الدمار والخراب؛ من إغتيالات فردية ومجازر جماعية وتفجيرات وحرائق. جاءت حصيلة العنف ثقيلة جداً على المواطن الجزائري البريء، ولإحصاء عدد القتلى يقول محمد فتحي عيد: « الرقم المعلن رسمياً من جانب السلطات الجزائرية عن الفترة من 1992م حتى 1997م [...] 27000 شخص بينهم 189 رضيعاً و422 طفلاً لقوا مصرعهم في التفجيرات

[1] بوخراز آسيا، " الفكر والقلم...على خطى التسديد، إغتيال المثقفين والإعلاميين خلال العشرية السوداء –بين الإستراتيجية والمنهجية– ، دراسات في العلوم الإنسانسة والاجتماعية، ط 13، العدد 01، جامعة بوزريعة، الجزائر، 30 جوان 2013، ص ص 293 ، 312، ص ص 298 ، 299.

العشوائية على أيدي الجماعات المتطرفة المسلحة التي أجاز أمراؤها قتل الأطفال حتى لا يجنبوهم النشأة وسط الكفار» [1].

شرعت الجماعات الإرهابية افي إغتيال أعوان الأمن من الشرطة والدرك الوطني والجيش الشعبي وأساتذة جامعيون وأهم الشخصيات السياسية والثقافية في البلد. كما قامت بالعديد من جرائم القتل الجماعي بحيث شنت هجمات بالأسلحة البيضاء كالسكاكين والسيوف على المواطنين العزل في القرى والأرياف، فقام الإرهابيون المتوحشون بقطع الرؤوس وحرق الجثث وباختطاف الفتيات والنساء واغتصابهن، ونذكر منها: مجزرة بني مسوس وبن طلحة بالعاصمة، وسيدي حماد بالمفتاح ولاية البليدة، فمعضمها وقعت في 1997 العام الذي شاعت فيه المذابح. ولاننسى الإعتداء بالقنابل على الأماكن العامة كالمطارات والسكك الحديدية والأسواق والمؤسسات الإعلامية والتعليمية التي راح ضحيتها المئات من الأبرياء.

من أهم الشخصيات السياسية والفكرية والثقافية التي لقيت مصرعها في هذه الحرب نذكر البعض منهم: من رجال السياسة نجد الرئيس الراحل والمجاهد محمد بوضياف (1919-1992) في 29 من شهر جوان، وقاصدي مرباح أو خالف عبد الله (1938-1993) في 21 من شهر أوت، وأبو بكر بلقايد (1934-1995) في 28 من شهر سبتمبر، والأمين العام للإتحاد العام للعمال الجزائريين عبد الحق بن حمودة (1946-1997) في 28 من شهر جانفي. ومن الصحافيين نذكر الصحفي التلفزيوني اسماعيل يفصح (1962-1993) في 18 من شهر أكتوبر وزميله زناتي رابح الذي توفي في 1993، وآخرون من الصحافة المكتوبة أمثال الطاهر جاووت (1954-1993) في 02 من شهر جوان، وسعيد مقبل (1940-1994) في 03 من شهر ديسمبر، بالإضافة إلى الكاتب والروائي يوسف سبتي (1943-

[1] محمد فتحي عيد، واقع الإرهاب في الوطن العربي، أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية مركز الدراسات والبحوث، الرياض، 1999، ص117.

1993) في 28 من شهر ديسمبر، والعالم النفساني محفوظ بوسبسي (1937–1993) في 15 من شهر جوان. وأما من الفنانين نذكر الفنان التشكيلي والمدير السابق للمدرسة العليا للفنون الجميلة أحمد عسلة (1940–1994) مع إبنه سليم رابح في 05 من شهر مارس، الممثل والكاتب المسرحي عبد القادر علولة (1939–1994) في 10 من شهر مارس، والمغني الشاب حسني (1968–1994) في 29 من شهر سبتمبر، والمغني الشاعر معطوب الوناس (1958–1998) في 25 من شهر جوان. فلا تزال القائمة طويلة، كما أن الجروح لا تزال عميقتاً في نفوس العائلات الجزائرية.

لم تهدأ الأوضاع في الجزائر الا بعد أن تم عقد ميثاق السلم والمصالحة الوطنية في فترة رئاسة عبد العزيز بوتفليقة (1937–2021) –التي امتدت من 1999 إلى 2019– الذي تم المصادقة عليه وتطبيقه رسمياً في عام 2006، والذي يقر بمنح العفو عن الارهابيين وتقديم تعويضات مالية للأسر المتضررة من جراء هذه الحرب القذرة.

على مر هذه السنين الدموية عاش المجتمع الجزائري أبشع مظاهر العنف حيث عانى من آثاره السلبية النفسية والاجتماعية. فالإعتداءات والتهديدات الإرهابية تسببت في خلق صدمة نفسية جماعية لدى جميع المواطنين المتضررين جسدياً ونفسياً؛ فأصبحوا يعانون من الذعر والرهاب والرعب الناتج عن مواجهة الموت الحقيقي باستمرار، بالإضافة إلى إحساسهم بفقدان الأمان الإجتماعي الذي أوقع الفرد في الوسواس القهري والخوف من الآخر، مما يجعله يطرح تساؤلات دون الوصول إلى أجوبة مثل: من يقتل من؟ من ضد من؟ إذا خرجت في الصباح هل سأعود إلى البيت في المساء؟...إلخ.

من وجهة نظر نفسية، فإن الإعتداءات الارهابية التي تحدث في المجتمع الواحد هي الأكثر كارثية وخطورة من غيرها مهما كانت دراماتيكية، وذلك يعود إلى أن الصراعات في معظم

الحالات تكون بين أفراد نفس المجتمع وقد تكون من نفس الأسرة مما يهز الشعور بالتضامن الإجتماعي والأمن الأسري. يقول لوبيجوت فرونسوا: « يحكم على "الحروب الأهلية" عالم الإجتماع ديسورنيس على أنها أكثر تدميراً على المستويين النفسي والاجتماعي، بحقيقة أن من نفس القرية أو الحي أو الأسرة إنهم يقاتلون بعضهم البعض لأسباب يمكن أن تفلت منهم تماما في العديد من الحالات »[1].

تركت العشرية السوداء آثار نفسية لا تمحى في نفسية الضحايا الجزائريين، فالنار والحرقة التي تسببتها قوة وشراسة الصدمة في الحياة الداخلية لا تنطفئ بمرور الزمن عليها، كما أنه يصعب التعبير عنها وإعادة تمثيلها في الواقع سواء بالنسبة للأشخاص العاديين أو الفنانين. وهذا ما يؤكده لنا العالم النفساني لوبيجوت فرونسوا في قوله: « في الواقع الصدمة هي جرح ناتج عن حدث مؤلم، يجد الشخص المصاب بصدمة نفسية إعاقة في التعبير عن الواقع كما هو، لأنه يفلت منه ويشكل عنصراً حقيقياً من الإنسداد النفسي. وبالتالي واحدة من أكثر عمليات الشفاء استخداماً في الواقع هي اللغة الرمزية، فغالبا ما يسمح التعبير المجازي باستعادة السيطرة على الحدث واعطاء القدرة على تمثيله »[2].

بالتالي، فالفنان كمال نزار لكي يسطر على الأحداث الدرامية ويتخطى العذاب الذي حفره في داخله العنف الإرهابي، جعل من الأشكال والألوان لغة فنية تعبيرية رمزية في لوحته "**إنفجار**". إن فضاعة الإعتداءات الوحشية نجدها مجسدة في اللوحة عبر: اللون الأبيض الذي يشير إلى الأموات المكفنة والجنائز، واللون الأحمر الذي يعبر عن دماء المغتالين والمذبوحين

[1] LEBIGOT F. *Le Traumatisme psychique*, éd. Temps D'arrêt Lectures, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 2006, pp. 07-08.
[2] LEBIGOT F., *op.cit.*, pp. 07-08.

في المجازر، واللون البرتقالي الذي يمثل النيران والحرائق التي تسببتها اللإنفجارات. يليه اللون الأصفر الذي يشير إلى الأمراض الجسدية والنفسية التي أنتجتها المعانات الوطنية.

لكن رغم هذه التأويلات والدلالات السلبية التي ترسلها الصورة فهي تشهد أيضاً على الحالة النفسية والروحية لصانعها. ففي نفسية وذهنية كمال نزار تتصارع المتضادات: الحياة مع الموت، والبقاء مع الزوال، والآلام مع الآمال، والأمن مع الخوف، والخير مع الشر...إلخ، بحيث يقول علي حاج الطاهر: « إنفجار هو ما يعطي الموت وهو ما يعطي الحياة أحياناً في الآن ذاته »[1]. فالفنان ينشد أيضاً الحياة في عمله بحيث أن هناك طاقة إيجابية تعطيه الأمل في الحياة فتأخذه بعيداً عن مرارة الواقع، فهو لا يسعى إلى نفيه ولا إلى نكرانه ولكن هدفه هو الصمود أمامه.

ففي وسط الفجيعة يحلم الرسام بعالم جميل مليء بالتفاءل والحب والخير تعبر عنه الأشكال والألوان الزاهية التي تزين اللوحة. فالأشكال الدائرية التي ترسمها البقع الصغيرة البيضاء في الصورة تدل على الولادة وتجدد الحياة في حركتها اللانهائية كما ترمز إلى الإحتواء والأمن العائلي والحماية الإجتماعية المفقودة لدى الجزائريين. إن اللون الأبيض باختلاف معانيه يرمز هنا أيضاً إلى الأخوة والمحبة والسلام الوطني. وأما اللون الأخضر فهو يوحي إلى البهجة والطمئنينة النفسية والشفاء من جميع الأحزان والتخلص من مرارة الواقع. بالإضافة إلى اللون الأزرق الذي يدعو إلى السموا والتعالي والتفكير الإيجابي، واللون البنفسجي الذي يوحي بدوره إلى الخيال والأحلام الجميلة.

[1] " أعمال تخترقها دوامة الإنفجار "، كمال نزار ثلاثية الأمال والآلام، ..، ص 16.

نلاحظ في صورة " **إنفجار**" أن الألوان الزاهية هي العنصر الوضاء الذي ينير الدرب للإنسان الجزائري اليائس الحزين ويبعث الأمل والتفاؤل في نفسيته. وفي هذا الصدد يقول الصحفي علي الحاج الطاهر: « فقد يكون الإنفجار جميلاً كباقة من الألعاب الناريّة، بَلْ قد يكون فائق الروعة مثل الإنفجار العظيم لحظة نشأة الكون. يوجد في " **إنفجار**" قوة تعبيرية للألوان وبحث عن السحر، عن الأحاسيس الماتيية، عن الاهتزازات التي تكون في المشاهد الجميلة التي تمنحها الطبيعة؛ التي قد تكون استلهمت من طيران سرب من الفراشات، من غطس تحت الماء مع أسماك بديعة، من رحلة في غابة بعيدة مليئة بطيور الجنة والببغاوات»[1].

استمد الفنان موضوع لوحته " **إنفجار**" من الواقع التاريخي المرير لسنوات التسعينيات وقدمها للمشاهد بأسلوب لا تصويري تعبيري، تحمل في طياتها معانى كثيرة مزدوجة ومتناقضة في آن واحد لكنها قوية وعميقة. فهي لوحة لا تخاطب عيوننا فقط بل جميع حواسنا وعقولنا وبالأخص ذاكرتنا الجماعية. وذلك يعود بحسب علي الحاج الطاهر إلى: « أن كمال نزار لا يرسم الأشياء الملموسة المحيطة بنا إنما يرسم جوهر الأشياء أو يرسم الأشياء كما يتصورها؟... فأعماله تعطينا الإحساس بالأشياء الخاصة بتاريخنا وأساطيرنا »[2].

[1] " أعمال تخترقها دوامة الإنفجار "، كمال نزار ثلاثية الأمال والآلام، ..، ص 16.

[2] ALI EL-HADJ T., "Exposition infijar de kamel nezzar, empeinte sur empreinte", in : *El Watan le quotidien indépendant*, dimanche 4 juin 2000, s. p.

IV. نتائج التحليل:

من خلال تحليل لوحة " **إنفجار**" نستخلص مايلي:

جاءت اللوحة بطابع تجريدي يغيب عنها التمثيل التشخيصي مما جعل الفنان: يحدد موضوعه ويختار العنوان المناسب للصورة، ويبدع في تقنية " المونوتيب " والزجاج المهشم، ويعتني أكثر بالأشكال والألوان، ويستعين بتركيبة لونية غنية ومتناغمة مستوحاة من الدائرة اللونية والأبيض والأسود.

التحاليل والقراءات التي أجريت لجميع العناصر المشكلة للصورة إستطاعت أن تقدم لنا المدلولات السيميولوجية التي تحملها وتحدد لنا الإيطار التاريخي للموضوع وتكشف لنا الرسائل الأساسية التي تخفيها.

عالج الفنان موضوع الأزمة الوطنية أو ظاهرة الإرهاب بأسلوب تجريدي مُقنَع. حاول الفنان إعادة تمثيل جانب من الواقع التاريخي الجزائري المرير الذي يخص فترة التسعينيات عبر أشكال وألوان متناغمة وزاهية ومتفائلة، تحمل جميعها معاني ورسائل ذات أبعاد سياسية وإجتماعية ونفسية.

خلاصة:

انتهج أزواو معمري في لوحته " **قرية قبائلية** " أسلوباً فنياً استشراقياً غربياً بحتاً، ولكن، على الرغم من كونه واقعياً بمعنى الواقعية الفنية الحديثة فإن هذا العمل لا يجسد بوضوح أكثر الحقائق فظاعة للواقائع والأحداث المدونة في كتب التاريخ أو الراسخة في ذاكرة الشعب الجزائري عن تلك الفترة الاستعمارية. غير أن، دلالات الأشكال والأيقونات الممثلة في هذه الصورة، من جهة، تعبر بالضرورة عن القيم الثقافية والاجتماعية الجزائرية، ومن جهة أخرى، تفضح الواقع القاسي الذي عانى منه المجتمع الجزائري في ذلك الوقت.

جاء الأسلوب غير التشخيصي للفنان نزار كمال أكثر واقعيةً من حيث الموضوع المعالج في لوحته " **إنفجار**"، حيث أنه استحضر أحداث وحقائق تاريخية لا يمكن للشعب الجزائري نسيانها أو تجاهلها عن سنوات التسعينيات، كشفت عنها الدلالات الإستطيقية أوالشكلية التي تضمنتها الصورة.

خاتمـــة

رافق الفن التصويري إنسان شمال إفريقيا منذ آلاف السنين، فعكس طموحاته وأفكاره وحياة من هم حوله ومحيطه، ونتيجة لذلك، تولدت إنجازات فنية غنية بالمعاني والدلالات يشهد عليها التاريخ بمراحله المتعاقبة. تعد الإبداعات التي صنعتها ريشة الرسام الجزائري الحديث أحد وسائل الاتصال، تثير من جهة الإحساس بالجمال والمتعة، ومن جهة أخرى تبعث على التأمل العقلي والتفكير، يعتبرها الباحث الأكاديمي في مجال الفن حقلاً خصباً للبحث والدراسة من عدّة جوانب، وبصفة خاصة عند معالجته موضوع علاقة الواقع التاريخي بالفن التصويري.

خلال دراستنا التحليلية للواقع التاريخي عبر اللوحة التصويرية الجزائرية الحديثة، حاولنا إثبات أن الواقع التاريخي يُستحضر، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، في عدّة أعمال واتجاهات فنية تشخيصية أوغير تشخيصية وفقًا لقواعد وطرق تمثيل مختلفة. وبالفعل، توضح هذه الرسالة أن تمثيل الواقع عامةً والحدث التاريخي خاصةً يشكل عنصراً مهمًا في أعمال الرسامين الجزائريين الذين يتبنون ويجددون، وفقًا للعبقرية الفنية، القوانين وتقنيات التمثيل التصويري المستعارة من ثقافات مختلفة، غربية وشرقية ومحلية.

تكشف لنا دراسة الفن الاستشراقي الغربي أن جمالية المحاكاة أو التشابه تشكل المرجع النظري لمختلف المدارس التشكيلية الفنية مثل الواقعية الكلاسيكية والواقعية الحديثة للقرن التاسع عشر. كما تُظهر لنا دراسة الفن الجزائري الحديث أن هذين الإتجاهين التصويريين قد اخترقا الميدان الثقافي الجزائري من خلال سياسة الإستيعاب التي انتهجها الاستعمار الإمبريالي الفرنسي. ففي الفترة الاستعمارية استعان بهما فنانين من السكان المحليين، منهم المنمنمون والرسامون الواقعيون، الذين انغمسوا في الثقافة الغربية بالقوة أو عن طيب خاطر، وأما في عهد الاستقلال تم تبنيهما من قبل الرسامين الذين توافقت أعمالهم، على وجه

الخصوص، مع الاتجاه الفني التصويري الاشتراكي، الذي شجعه نظام الدولة الجزائرية الحديثة، فجر الاستقلال.

لقد رأينا عند تحليل بعض الأعمال الواقعية للرسامين الجزائريين أن الموضوعات الرئيسية لتمثيلاتهم تتضمن المناظر الطبيعية والرسم النوعي أوالتاريخي، فبالرغم من أنه قد تم استعارتها من أعمال المستشرقين الفرنسيين الذين أعطوا للجزائر والجزائريين صورة فولكلورية وغريبة نوعاً ما، إلا أنه، عَمَل الفنانون المحليون بتجسيدها وتقديمها للمشاهد بإحساس جزائري خاص وبروح وطنية صادقة، فقد كانوا يتمسكون ويلتزمون بالتعبير عن ولائهم وانتسابهم لوطنهم وعن شخصيتهم بكل إخلاص من خلال تمثيل عادات وتقاليد ومناظر بلادهم أو توضيح ماضيها العريق وتاريخها المجيد.

كما رأينا أيضاً، كيف أن العمل التصويري التشخيصي، الذي يدعي أنه ينقل الواقع بشكل صحيح ودقيق وفقًا لمبدأ التشابه، لا يمكن أن يقدم نسخة مخلصة من الواقع الموضوعي للعالم مثل المرآة، طالما يستعين الرسام في مشروعه الفني برؤيته الذاتية للعالم حيث أنه يناشد خياله وعواطفه وذاكرته وتاريخه، لكي لا نقول ببساطة، ميوله الثقافي وهويته، مما يعطي لكل عمل فني أصالته وتفرده ومعناه.

تكشف هذه الدراسة أيضاً أن إنتاج المصور الجزائري غني بالأساليب والمضامين. فلم يكتفِ الفنانون بالمساهمات التي قدمتها التقاليد الغربية فحسب، بل على العكس من ذلك، ابتكروا أشكالاً فنية جديدة، مثل: الرسم الشبه الواقعي التعبيري أوالرمزي، والتصوير اللاتشخيصي الذي يعتبر ثمرة امتزاج التجريد الغربي مع الفن اللاتصويري العربي والأمازيغي، والفن الجرافيكي لعصور ما قبل التاريخ، والتي استمدت موضوعاتها من الحياة الاجتماعية والأوضاع السياسية المعاشة.

لقد عَمَلت أعمال المصورين الجزائريين جنباً إلى جنب مع النصوص والوثائق التاريخية المكتوبة، فأصبحت انجازاتهم الفنية الحديثة تعتبر تاريخاً مصوراً لأهم الوقائع والأحداث التي عاشتها الجزائر منذ ما قبل الاستعمار الفرنسي إلى غاية سنوات التسعينيات؛ فهي تمثل العهد العثماني عبر لوحات محمد راسم وغيره من المنمنمين، وفترة الاحتلال الفرنسي في أعمال أزواو معمري وعمر راسم ومحمد زميرلي وامحمد اسياخم ومحمد خدة وفنانين آخرين، وسنوات ما بعد الاستقلال عبر رسومات حسين زياني وفارس بوخاتم وشكري مسلي وكمال نزار وغيرهم من الفنانين المبدعين.

تشكل الإبداعات الفنية التي تنطق بالإحساس والجمال في مظهرها، سواء كانت تشخيصية أو شبه تشخيصية أو لاتصويرية، منتوجات ثقافية ووثائق تاريخية مهمة تسمح بالعديد من القراءات والتفسيرات. بعد وضعها في بيئتها وسياقها التاريخي مكنتنا اللوحات التي تم تحليلها إما تحليلاً وصفياً دقيقاً أو تحليلاً سيميولوجياً معمقاً من أن نكشف بعض المعاني والحقائق، المقترحة والظاهرة أو الخفية وغير المصرح بها، عن الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية للجزائريين لفترات تاريخية مختلفة.

لقد أتاحت لنا دراستنا التحليلية للوحات الرسامين الجزائريين:

-أولاً، كشف الواقع الاجتماعي المؤلم والقاسي الذي عانى منه المواطن الجزائري تحت وطئة الاستعمار الاستيطاني الفرنسي، والذي يشمل: القمع السياسي والاجتماعي، ونزع وطمس الشخصية الثقافية، والتمييز العنصري، والاعتقالات، والمجازر والإبادة الجماعية،...إلخ.

– ثانياً، إظهار الالتزام بالقضية الوطنية، والروح القومية، والصمود وعدم الاستسلام، والمقاومة والنضال لدى الوطنيين الجزائريين الذين قادوا بلادهم نحو الاستقلال الحتمي عام 1962.

–ثالثاً، كشف عيوب الفن الاشتراكي ونسبية الرسالة التي ينقلها، خاصة عندما أقترن بالأغراض الدعائية التي كانت تخدم السلطة السياسية الجزائرية غداة الاستقلال.

–رابعاً، إظهار مدى وعي الفنانين الجزائريين الحديثين بتميزهم وباستقلاليتهم، وكذا، عدم ثقتهم بالفن الذي يخدم الشعارات السياسية الكاريكاتورية والتزامهم بقضية الهوية الفنية الوطنية وسعيهم لإنتاج فن جزائري جديد ومتحرر من جميع القيود.

–خامساً، إبراز قدرة اللوحة اللاتصويرية على تجسيد الوقائع والأحداث التي عاشها وتحمَّلها الجزائريين طيلة سنوات العشرية السوداء (1992–2002)، فهي تعبر عبر تركيبة من المفردات اللونية والشكلية عن الإغتيالات والتفجيرات والمجازر الجماعية...إلخ.

توضح لنا دراسة تمثيل الواقع التاريخي في الرسم الجزائري الحديث أن العمل التصويري يظل مرتبطاً بنسخ واستحضار الواقع بكل أشكاله ومعانيه، كما يسهم في معالجة القضايا التاريخية المهمة، ونتيجة لذلك، يمكننا الإقرار بخطأ نظرية الفن للفن التي جرَّدت الإبداعات الجمالية من غايتها الاجتماعية أو الحضارية أو الاتصالية...إلخ. فاللوحات التصويرية الجزائرية لا تندرج فقط ضمن الأمور التي لها صلة بالمتعة الاستطيقية والذوق الجمالي فهي تعد أداة تثقيفية ووسيلة تعليمية مهمة للغاية، تُعرِّف أفراد المجتمع بغنى ثقافتهم وبمنتجات حضارتهم وكذا بتاريخ وتراث بلادهم؛ فهي توصِل المواطن الجزائري بتاريخه وبحقيقة

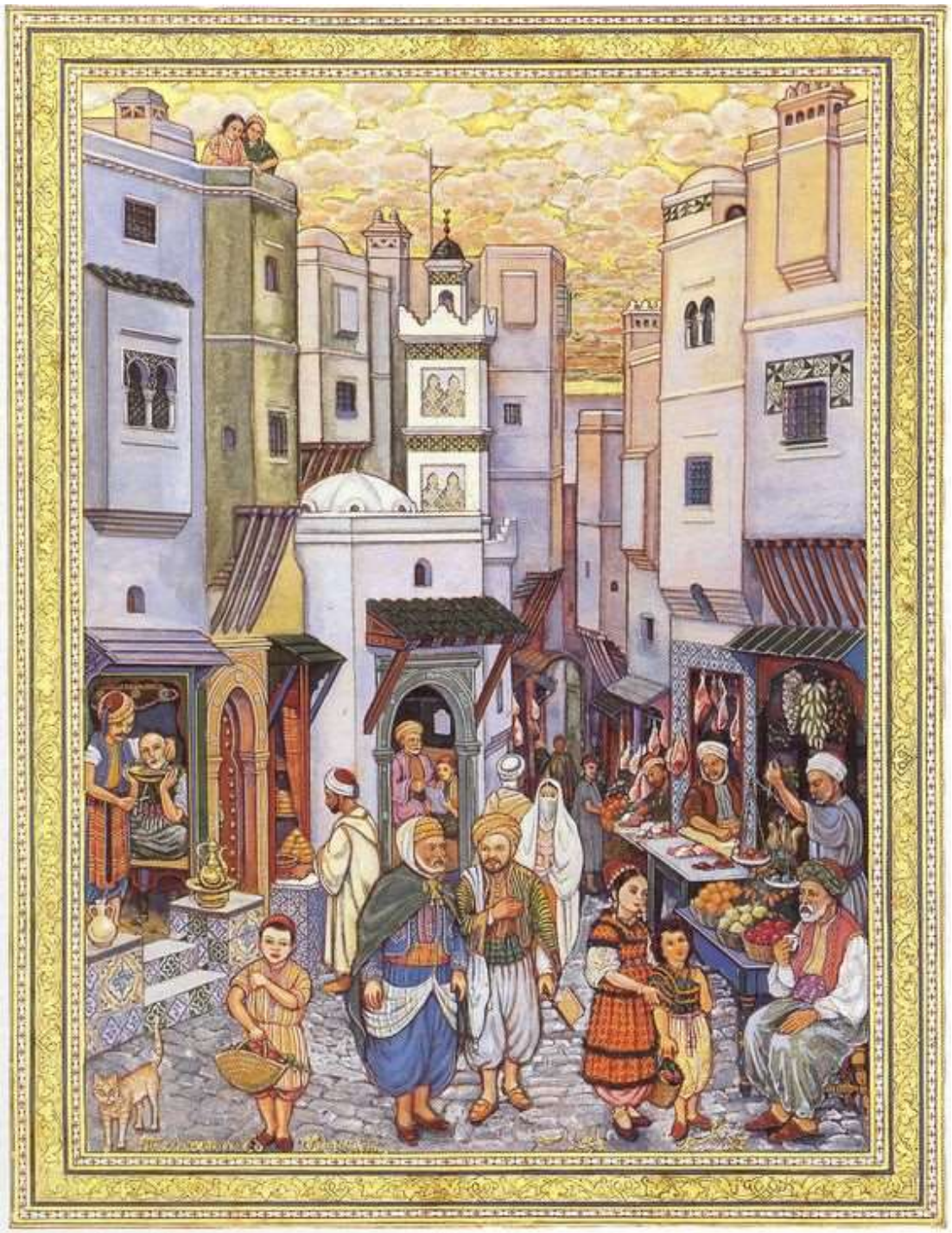
الوقائع والأحداث الماضية مما يجعله يكتسب خبرة لفهم وإدراك الحاضر وبناء رؤية جديدة للمستقبل.

علينا أن نشير إلى أن مجال الفن التصويري الجزائري واسع ومتشعب، يحتوي على أنماط تشكيلية متنوعة ومحاور وموضوعات لا حصر لها، مما يجعل الباحث في هذا المجال يرسم لدراسته حدوداً إختيارية: موضوعية وزمانية ومكانية، لكي يحقق الفائدة من رسالته العلمية. وهذا يعني أن الهيكل أو الإطار الذي وضع فيه موضوع " **دراسة تحليلية للواقع التاريخي عبر الفن التصويري الجزائري** " قد ساعدنا على الالتزام بالدقة وانجاز هذا العمل بالرغم من كونه واسع ومعقد وغني ومهم في آن واحد. وعليه، سيكون من المثير للاهتمام الإحاطة بالجوانب التي لم نتطرق إليها خلال هذه الدراسة، وأن يُطوَّر ويُعمَّق هذا الموضوع في أبحاث أخرى ويتوسع نحو اتجاهات فنية وفترات زمنية مغايرة.

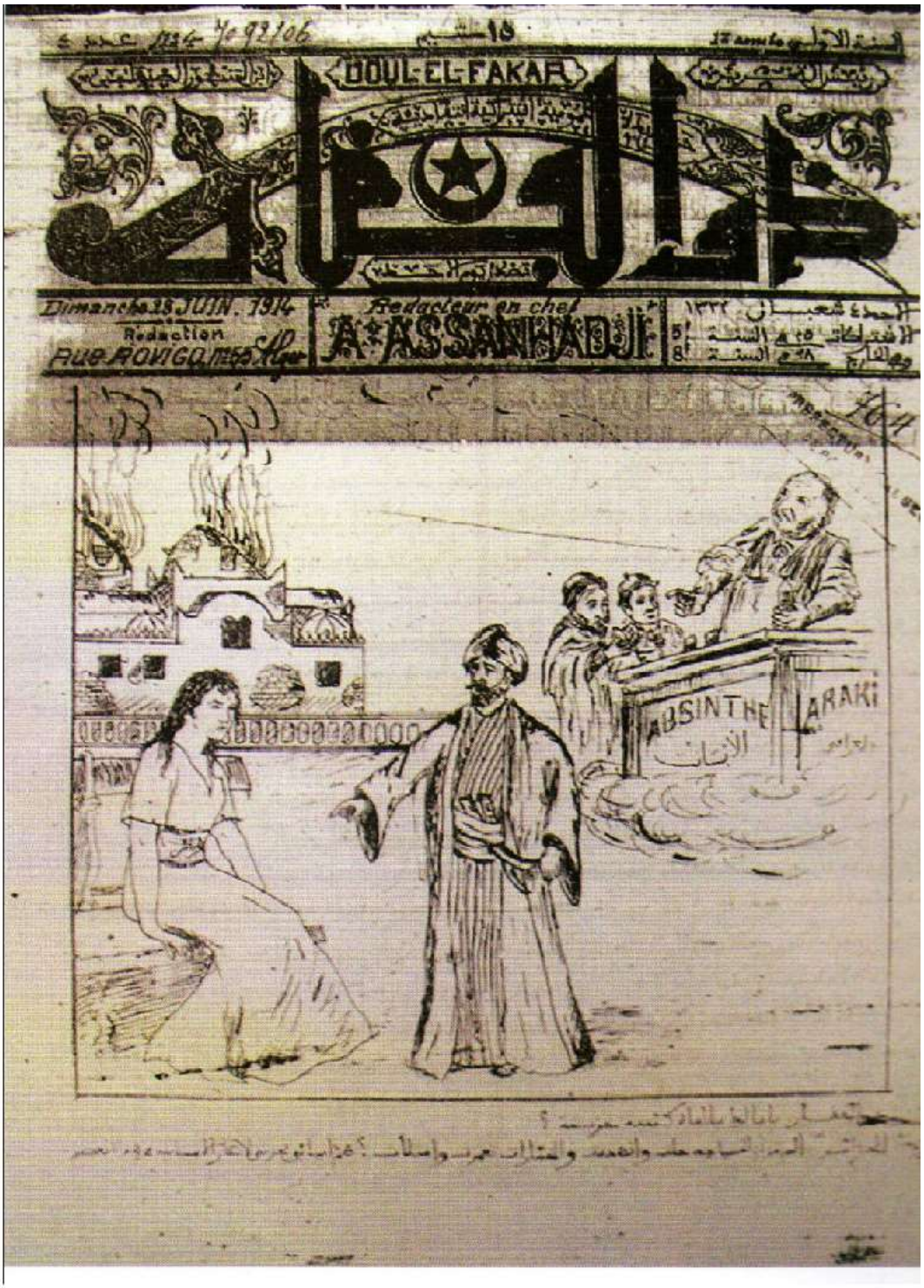
كما أنه لا يمكن أن تقتصر دراسة الواقع التاريخي على مجال الرسم وحده، بل لا بد أن تنفتح أيضاً على ميدان الفنون التشكيلية المعاصرة، مثل: التركيبات، والفن المفاهيمي، والعروض، وفن الفيديو، وما إلى ذلك، التي تسعى جاهدة إلى تحطيم وسائل التعبير الكلاسيكية والحديثة والاعتماد على تقنيات وأدوات ودعائم جديدة ومعاصرة. وبالتالي، فإن تمثيل الواقع التاريخي في التعبير التشكيلي المعاصر يشكل مساراً يجب اتباعه في البحوث العلمية المستقبلية.

ملحق: صور لوحات الفنانين الجزائريين

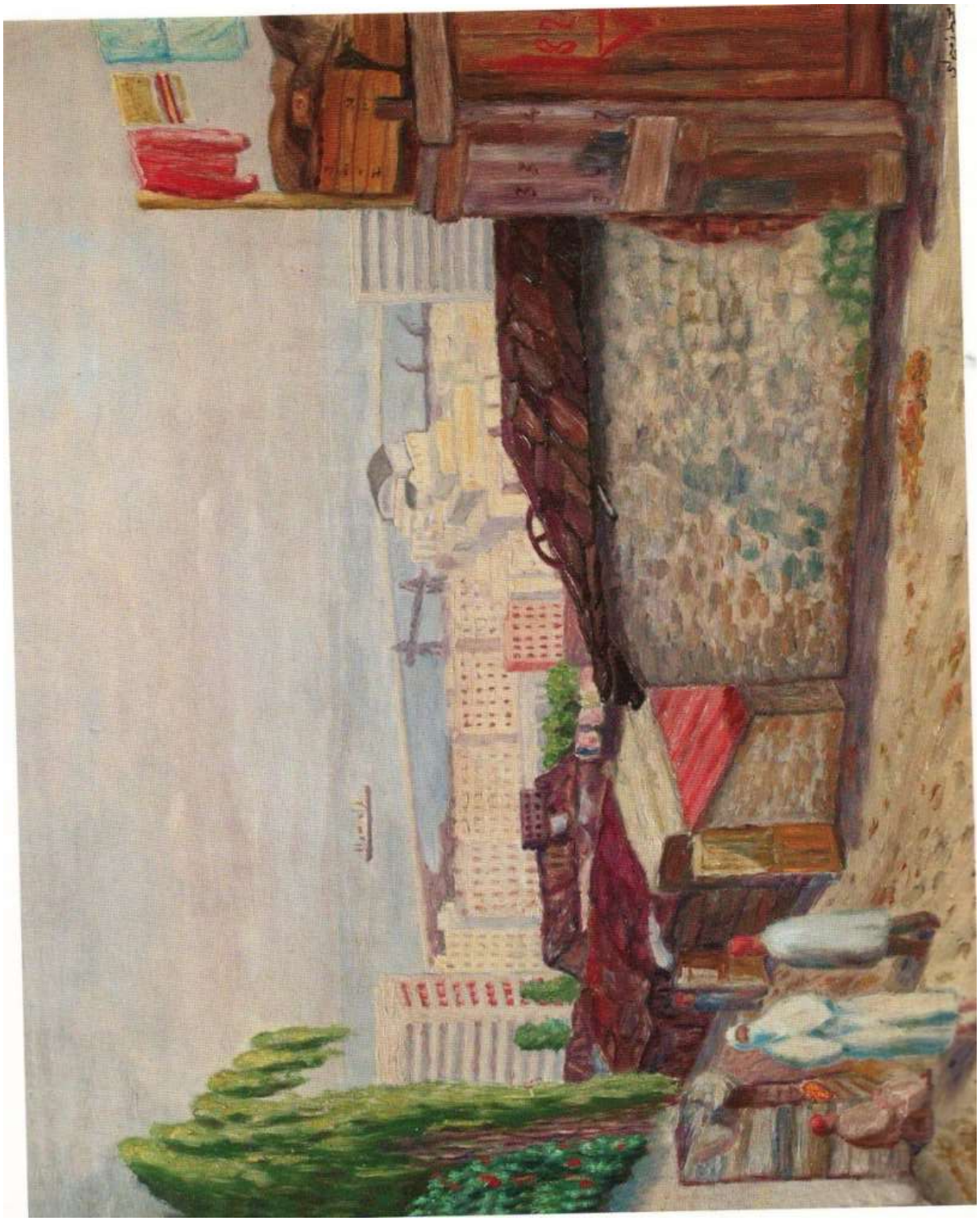
الصورة 01: محمد راسم، " شارع سيدي بن عبد الله "، (باقي التفاصيل مجهولة).



الصورة 02: عمر راسم، رسم توضيحي، الغلاف الخارجي لجريدة ذو الفقار، 1914، (باقي التفاصيل مجهولة).



الصورة 03: محمد زميرلي، " حي محي الدين (تناقض) "، 1958، زيت على ايزورال، 65 X 60 سم، (باقي التفاصيل مجهولة).



الصورة 04: اسياخم امحمد، " الجزائر 1960 "، 1959 – 1960، تقنية مختلطة زيت على قماش وملصقات الجرائد، (باقي التفاصيل مجهولة).

الصورة 05: محمد خدة، " الظهرة ا ". 1959، زيت على قماش، 89X116 سم، (مجموعة خاصة).

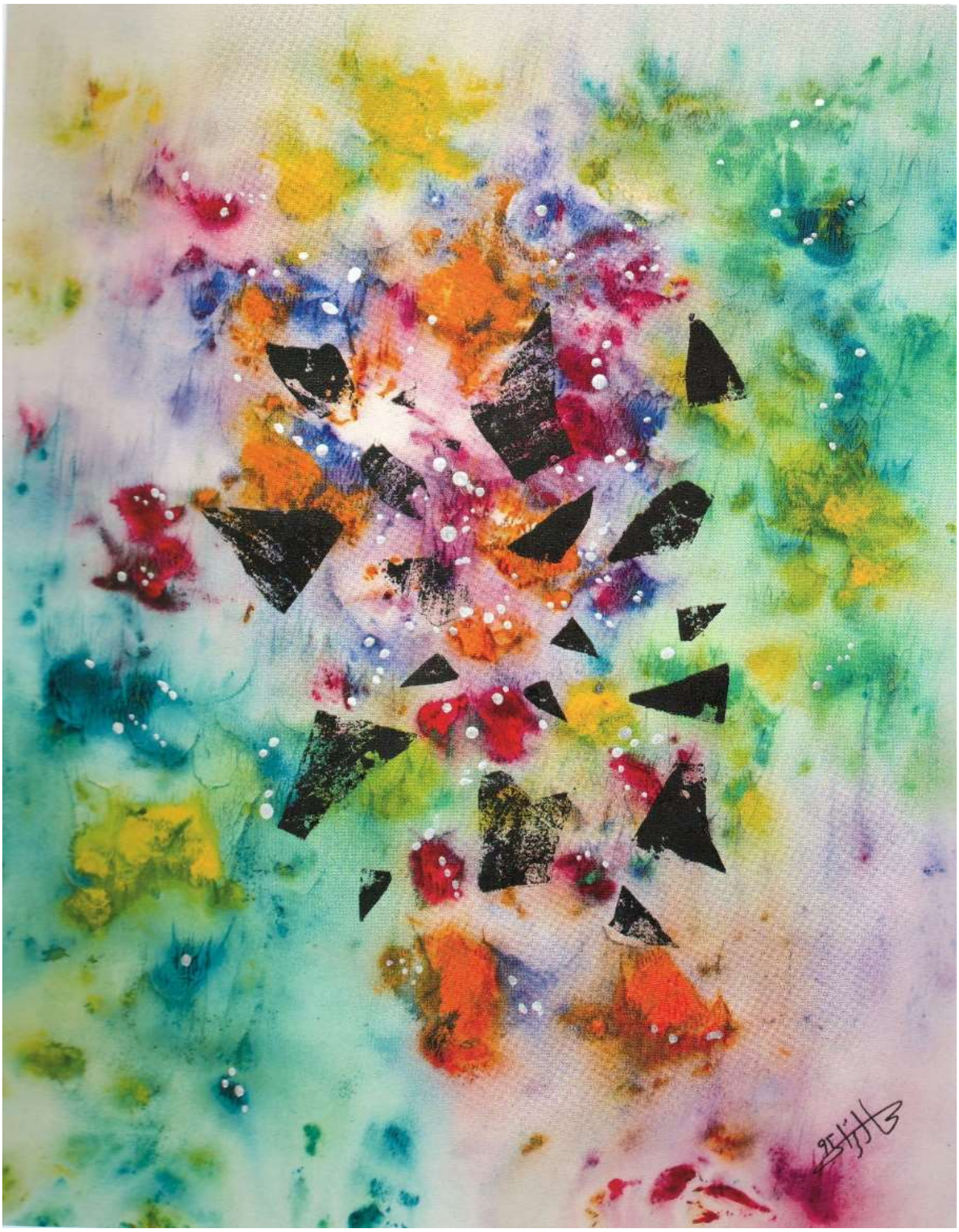
الصورة 06: حسين زياني، " الدفاع عن قسنطينة "، 28-4-1999، زيت على قماش، 200 x 400 سم، المتحف المركزي للجيش – شادلي بن جديد، الجزائر.

الصورة 07: شكري مسلي. جزء من جدارية تافورة، " الثورات الثلاث "، 1983، تقنية مربعات المعدن المصقول بالمينا، 400 x 40 م، منحدر تافورة، الجزائر العاصمة.

الصورة 08: شكري مسلي، " مشروع جدارية تافورة "، 1982، غواش على ورق، 100 x 100 سم، (مجموعة خاصة).

الصورة 09: أزواو معمري، " قرية قبائلية "، (السنة مجهولة)، زيت على قماش، 64 × 53 سم، المتحف الوطني للفنون الجميلة.

الصورة 10: كمال نزار، " إنفجار"، 1995، تقنية مختلطة على ورق، 60x50 سم، (مجموعة خاصة).



ملحق: صورة من الوثيقة الأصلية من بيان جماعة أوشام

/)/)ANIFESTE DU GROUPE " AOUCHEM "

-=-=-=-=-=ooOoo-=-=-=-=-=

Aouchem est né il y a des millènaires, sur les parois d'une grotte du Tassili. Il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours, tantôt secrètement, tantôt ouvertement, en fonction des fluctuations de l'histoire; il nous a défendu et subsisté malgré toutes les conquêtes intervenues depuis la Romanisation. Sous diverses formes. Le signe magique a manifesté le maintien d'une culture populaire, en laquelle s'est longtemps incarné l'espoir de la nation, même si par la suite une certaine décadence de ces formes s'est produite sous des influences étrangères. Ainsi, de tous temps, à travers les oeuvres des artistes-artisans une rigueur intellectuelle, caractèristique de notre civilisation, du nord au sud, s'est maintenue, exprimée notamment dans des compositions géométriques.

C'est cette tradition authentique qu'Aouchem 1967 affirme retrouver, non seulement dans les structures des oeuvres mais aussi dans la vivacité de la couleur. Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine, qui a oubliée les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman, il s'agit pour nous de définir les véritables totems et les véritables arabesques, capables d'exprimer le monde où nous vivons, c'est-à-dire à partir des grands thèmes formels du passé algérien, de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là, par les civilisations, écrassées hier et aujourd'hui renaissantes, du Tiers-Monde. IL s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation, de la seconde moitié du XXº siècle.

C'est pourquoi le groupe " Aouchem " s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes mythologiques toujours vivants, en symbolisant l'explosion lyrique individuelle, qu'en s'emparant avec avec violence des provocations que les drames actuels, d'Afrique ou d'Asie, jettent au visage de l'artiste.

Nous entendons montrer que, toujours magique, le signe est plus fort que les bombes. Nous avons cru discerner des préoccupations similaires de langage chez certains poètes algériens.

Visionnaires réalistes, les " Aouchens " peintres et poètes, déclarent utiliser les forces créatrices efficaces contre l'arrière-garde de la médiocrité esthétique.

- MESLI - ADANE - SAIDANI - MARTINEZ - BAYA - BEN BAGHDAD
ZERARTI - DAHMANI - ABDOUN

ملحق: مصادر الصور

الصورة	المؤلف وعنوان الصورة	المصدر
الصورة (01)	الإله الأكبر صفار، طاسيلي– ناجر	"Communiqué de presse : Datation des plus anciennes peintures du Tassili " Norbert Mercier, Jean-Loïc Le Quellec https://www.hominides.com/datation-des-plus-anciennes-peintures-du-tassili-n-ajjer
الصورة (02)	مشهد لرعاة البقر، طاسيلي– ناجر	http://maximilien-bruggmann.ch/dev~Maximilien~fr/PhotoSearch/?t=SaharaArtRupestre
الصورة (03)	رسمة صخرية من عصر الجمل، الطاسيلي– ناجر	http://maximilien-bruggmann.ch/dev~Maximilien~fr/PhotoSearch/?t=SaharaArtRupestre
الصورة (04)	طبق بربري، منطقة معتقة	MOREAU J.-B., *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Éditions à Livre Ouvert, Alger, 2000. (Couverture du livre)
الصورة (05)	رسم نموذجي لطبق بربري، منطقة معتقة	MOREAU J.-B., *op.cit.*, p. 57

الصورة (06)	عنصر من رسم نموذجي لطبق بربري، منطقة معتقة	MOREAU J.-B., *op.cit.*, p. 57
الصورة (07)	عنصر من رسم نموذجي لطبق بربري، منطقة معتقة	MOREAU J.-B., *op.cit.*, p. 57
الصورة (08)	عنصر من الزخرفة الهندسية للواجهة الغربية لصومعة مسجد أغادير، تلمسان	موساوي عبد المالك، فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص17
الصورة (09)	رسم نموذجي من الزخارف الهندسية للواجهة الغربية لصومعة مسجد أغادير	فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس، ..، ص17
الصورة (10)	إحدى شمسيات محراب الجامع الكبير، تلمسان	فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس، ..، ص 30
الصورة (11)	رسم نموذجي لإحدى شمسيات المحراب الجامع الكبير، تلمسان	فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس، ..، ص 31
الصورة (12)	عنصر من قوس رأس المحراب، المسجد الكبير، تلمسان	MARCAIS. G *: Algérie médiévale, monuments et paysages historiques*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1957, p 56
الصورة (13)	رسم نموذجي لكتابة البسملة بالخط الكوفي تعلو المحراب، المسجد الكبير، تلمسان.	فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس..، ص29

الصورة (14)	الواسطي، المقامة الثالثة والأربعين "مقامات الحريري"	فونتانا ماريا فيتوريا، المنمنمات الاسلامية، ترجمة عزالدين عناية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2015، ص228
الصورة (15)	بختيشوع، فيلة، كتاب " منافع الحيوان "	المنمنمات الاسلامية، ..، ص237
الصورة (16)	أليكسندر جينيه، " فرقة دي نومورس تغادر مدينة بون نحو قسنطينة "	Alexandre Genet- la brigade de Nemours quittant la ville de Bonne pour Constantine, le 27 septembre 1837. https://sites.google.com/site/annabamedia/home/photos-du-temps-ou-annaba-s-appelait-bone/bone-alexandre-genet-1837
الصورة (17)	يوجين ديلاكروا، " نساء الجزائر في شقتهن "	LOUVRE, Femmes d'Alger dans leur appartement Eugène Delacroix, École de France URL : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065869.

الصورة (18)	إتيان دينيه، " الصلاة على السطح في بوسعادة "	ETIENNE DINET, Prière sur une terrasse à Bou-in : Patrimoine & musées Narbonne, "Saada URL : .https://webmuseo.com/ws/musees-narbonne/app/collection/record/158.
الصورة (19)	أوجست رينوار، " حديقة التجارب "	*"Renoir, peintre du bonheur : 1841-1919 "*, de Gilles Néret, Köln, Taschen, 2001, p. 159. Cité in : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pierre-Auguste_Renoir_-_Le_Jardin_d%27essai_%C3%A0_Alger.jpg;
الصورة (20)	بوريس تاسليتزكي، " ناج من مجزرة سطيف "	BOUAYED A. *L'art et L'Algérie insurgée les traces de l'épreuve*, éd. ENAG, Alger, 2005, p. 23
الصورة (21)	بابلو بيكاس، " جميلة "	BOUAYED A., *op.cit.*, 2005, p. 31
الصورة (22)	روبيرتو ماطا، " المسألة "	BOUAYED A., *op.cit.*, 2005, p.78.
الصورة (23)	روبيرتو ماطا، " تعذيب جميلة "	BOUAYED A., *op.cit.*, 2005, p. 82
الصورة (24)	جون دو ميزونسول، " أرض ملطخة بالدماء"	BOUAYED A., *op.cit.*, 2005, p 40
الصورة (25)	محمد راسم، " شارع سيدي بن عبد الله "	الجزائر من خلال: بن عبورة راسم صامصوم وزميرلي، المتحف الوطني للفنون الجميلة الجزائر، 2007، ص 60

الصورة (26)	عمر راسم، " رسم توضيحي، الغلاف الخارجي لجريدة ذو الفقار"	لعرج عبد العزيز و بومالة عبد القادر، عمر راسم (1884 – 1959) الفنان المبدع والوطني الثائر، مخبر البناء الحضاري لجامعة الجزائر2، الجزائر، 2009، ص 42.
الصورة (27)	محمد زميرلي، "حي محي الدين (تناقض) "	الجزائر من خلال: بن عبورة راسم صامصوم وزميرلي، ...، ص 76.
الصورة (28)	امحمد اسياخم، " الجزائر 1960 "	BOUAYED A., "L'art insurgée ", in *Les artistes internationaux et la révolution algérienne*, MAMA, Alger, 2008, p.21
الصورة (29)	محمد خدة ، " الظهرة ا "	*Mohammed Khadda, Florilège*, MNBA, Alger, 2006, p.73
الصورة (30)	حسين زياني، " الدفاع عن قسنطينة "	https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_D%C3%A9fense_de_Constantine,_par_Ziani,_huile_sur_toile,_1999.jpg Consulté le 04-06-2023

الصورة (31)	شكري مسلي، " جزء من جدارية تافورة الثورات الثلاث "	صورة ملتقطة من الموقع
الصورة (32)	شكري مسلي، " مشروع جدارية تافورة "	*MESLI L'AFRICAIN*, musée national de l'art moderne, MAMA, Alger, 2009, p. 53-54.
الصورة (33)	أزواو معمري، " قرية قبائلية "	كاتالوك مجموعة من اللوحات، المتحف العمومي الوطني للفنون الجميلة، (ب ت)،(ب ص).
الصورة (34)	كمال نزار، " إنفجار"	كمال نزار ثلاثية الأمال والألام، وزارة الثقافة، الجزائر، 2015، ص17

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر

1. ابن خلدون عبد الرحمان، **مقدمة ابن خلدون، ج1 من تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001.
2. السخاوي شمس الدين عبد الرحمان، **الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ**، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986.

II. المراجع

➢ المراجع باللّغة العربية:

1. أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954**، ج3، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
2. أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954**، ج5، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
3. أبو القاسم سعد الله، **محاظرات في تاريخ الجزائر (بداية الإحتلال)**، ط3، الشركة الوطنية للطبع والتوزيع، الجزائر، 1982.
4. الألوسي عادل، **روائع الفن الإسلامي**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2002.
5. الزبيري محمد العربي، **الثورة الجزائرية في عامها الأول**، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1984.
6. الزبيري محمد العربي، **دراسة / تاريخ الجزائر المعاصر**، ج1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

7. الميلي مبارك بن محمد، **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

8. الميلي مبارك بن محمد، **تاريخ االجزائر في القديم والحديث**، ج3، مطابع بدران وشركاه، بيروت، 1964.

9. بزيان سعدي، **جرائم فرنسا في الجزائر**، دار هومة، الجزائر، 2005.

10. بن إبراهيم الحمد محمد، الشيوعية، دار خزيمة، الرياض، 2002.

11. بن إبراهيم الهاشمي، **مختار الأحاديث النبوية والحكم المحمدية**، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.

12. ثاني قدور عبد الله، **سميائية الفن التشكيلي الجزائري**، مكنبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

13. حسن حنفي، **من العقيدة إلى الثورة : الإيمان والعمل– الإمامة**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2017.

14. خنشلاوي زعيم، **التصوير الروحاني في الفلكلور الجزائري**، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، الجزائر، 2005.

15. رمضان الصباغ، **جمالية الفن، الإطار الأخلاقي والاجتماعي**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003.

16. سعود الطاهر، **الحركة الاسلامية في الجزائر، الجذور التاريخية والفكرية**، ط1، مركز المسبار للدراسات والبحوث، دبي، 2012.

17. صالح قاسم حسين، **الإبداع في الفن**، دار دجلة للنشر والتوزيع، الأردن، 2011.

18. عادل مصطفى، **دلالة الشكل**، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014.

19. عبد الجبار ناجي، **الاستشراق في التأريخ (الاشكاليات– الدوافع– التوجهات– الاهتمامات)**، ط1، المركز الأكاديمي للأبحاث، بيروت، 2013.

20. عفيف بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1980.

21. عفيف بهنسي، **النقد الفني و قراءة الصورة**، دار الوليد، القاهرة، (د.ت).

22. عمارة كحلي، **الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي–مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة** ، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013.

23. قاسم عبدو قاسم، **فكرة التاريخ عند المسلمين قراءة في التراث التاريخي العربي**، ط1، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001.

24. قطب محمد، **منهج الفن الإسلامي**، دار الشروق، مصر، 1983.

25. مجاهد عبد المنعم مجاهد، **أبعاد الإغتراب، فلسفة الفن الجميل**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

26. محمد أورفليه دليلة، **حي " الحامة " بين الأمس واليوم**، مديرية الثقافة ولاية الجزائر، الجزائر، 2014.

27. محمد فتحي عيد، **واقع الإرهاب في الوطن العربي**، أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية مركز الدراسات والبحوث، الرياض، 1999.

28. مختار العطار، **آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين**، دار الشروق، القاهرة، 1998.

29. مردوخ ابراهيم، **مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر**، منشورات آلفا، الجزائر، 2016.

30. معزوز عبد العالي، **جمالية الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانك فورت**، منتدى المعارف، بيروت، 2011.

31. موساوي عبد المالك، **فن الزخرفة في العمارة الاسلامية بتلمسان، المساجد والمدارس**، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.

32. ناصر محمد، **عمر راسم المصلح الثائر**، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، مديرية الدراسات التاريخية وإحياء التراث: الجزائر2، الجزائر، 1984.

33. نعمت اسماعيل علام، **فنون الغرب في العصور الحديثة**، ط5، دار المعارف، القاهرة، مصر، 2010.

34. يحي أبو زكريا، **الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر 1978م–1993م**، ط1، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، 1993.

➢ المراجع المترجمة:

1. إبراهيمي ك.، **حول ما قبل التاريخ في الجزائر**، ترجمة البشير شنيتي – رشيد بورويبة، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.
2. ادوارد سعيد، **الإستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)** ، ترجمة محمد عناني، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
3. إينال جعفر، نضيرة لعقون، **إسياخم الوجه المنسي، الأعمال التصويرية**، ترجمة أمين محرز، الدار العثمانية، الجزائر، 2007.
4. ثورنتون لين، **النساء في لوحات المستشرقين**، ترجمة مروان سعد الدين، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2007.
5. ستورا بنجامين، **تاريخ الجزائر بعد الإستقلال (1962–1988)**، ترجمة صباح ممدوح كعدان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
6. شارل روبير أجيرون، **تاريخ الجزائر المعاصرة**، ط1، ترجمة عيسى عصفور، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1982.
7. غومبريتش إيرنست، **قصة الفن**، ترجمة عارف حنيفة، مطابع وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
8. كلايف بل، **الفن**، ترجمة عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.
9. فونتانا ماريا فيتوريا، **المنمنمات الاسلامية**، ترجمة عزالدين عناية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2015.
10. مارتين جولي، **مدخل الى تحليل الصورة**، ترجمة جيهان عيسوى، إصدارات أكادمية الفنون، الجيزة، 2011.

11. مارسييه جورج، **الفن الاسلامي**، ترجمة عبلة عبد الرزاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

12. هربرت ريد، **الفن والمجتمع**، ترجمة فتح الباب عبد الحليم، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، 2020.

13. ولسن إيفا، **الزخارف والرسوم اللإسلامية**، ترجمة أمال مريود، دار قابس، بيروت ، (ب. ت).

➢ المراجع باللّغة الأجنبية:

1. AGERON C.-R., *L'Histoire de l'Algérie contemporaine,* éd. PUF, Paris, 1983.

2. ANGELI L.-E., *L'Algérie et ses peintres*, éd. L'Office Algérien d'Action Économique et Touristique (OFALAC), Alger, (sans date).

3. BEGEL F., *La philosophie de l'art*, éd. Seuil, Paris, 1998.

4. BENAMAR M. *Issiakhem*, ed. CASBAH, Alger, 1999.

5. BENCHIKOU K., BRAHIMI D., *La vie et l'œuvre de Etienne Dinet,* coll. Les Orientalistes, vol. 2, éd. ACR/ Courbevoie, Paris, 1991.

6. BENMAHMOUD. F et DANIEL. N., *Le Voyage en Orient 1850-1930 de L'âge d'or à L'avènement du Tourisme,* éd. Éditions place des victoires, Paris, 2008

7. BONNECHERE P., *Profession historien*, éd. Les presses de L'Université de Montréal, 2008.

8. BOUABDELLAH M., *La peinture par les mots*, MNBA, Alger, 1994.

9. BOUABDELLAH M. (dir.), *Khadda, du méridien zéro à l'infini des possibles*, MNBA, Alger, 1993.

10. BOUAYED A. *L'art et L'Algérie insurgée les traces de l'épreuve,* éd. ENAG, Alger, 2005.

11. BISHR F., *Essai sur l'esprit de la décoration Islamique*, éd. Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1952.

12. CAZENAVE E., *Les artistes de l'Algérie : Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs 1830-1962*, éd. Bernard Giovangeli /Assocition Abd-el-Tif, Paris, 2001.

13. DAVAL J-L., *Histoire de la peinture abstraite*, éd. Hazan, Paris, 1988.

14. DE BEAUVOIR S., HALIMI G., *DJAMILA BOUPACHA*, éd. GALLIMARD, Paris,1962

15. DINET E., BEN BRAHIM S., *Tableaux de la vie arabe,* éd. Marsa, Paris, 2003.

16. FANON F., *Pour la révolution africaine, Ecrit politique*, éd. La Découverte, Paris, 2001.

17. FANON F., *Les Damnés de la terre*, éd. ANEP, Alger, 2006.

18. GAUTHIER Y.et C., *L'Art du Sahara*, éd. Seuil, Paris, 1996.

19. GEORGIEFF N., SPERANA M., *Psychopathologie de l'intersubjectivité,* éd. ELSEVIER MASSON, Paris, 2013.

20. GIOVANN ANGELI D. (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art*, éd. De Boeck, Bruxelles, 2002.

21. HACHID M., *Le Tassili des Ajjer*, éd. Édif, Alger, 2000.

22. HADJ SLIMANE B., *La création artistique en Algérie : histoire et environnement*, éd. Marsa, Alger, 2003.

23. HUYGHE R., *Sens et destin de l'art,* éd. Flammarion, Paris, 1967.

24. KHADDA M., *Élément pour un art nouveau*, éd. UNAP, Alger, 1972.

25. KHADDA M., *Feuillets épars liés*, éd. Société Nationale d'édition et de diffusion, Alger, 1983.

26. KHATIBI A., *l'art contemporain arabe*, éd. El Manar\IMA, Paris, 2001.

27. LEBIGOT F. *Le Traumatisme psychique*, ed. Temps D'arrêt Lectures, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 2006.

28. LEMAIRE G.-G., *L'univers des orientalistes*, éd. Place des Victoires, Paris, 2000.

29. LHOTE H., *A la découverte des fresques du Tassili*, éd. ARTHAUD, Paris, 1988.

30. MARCAIS. G., *Algérie médiévale, monuments et paysages historiques*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1957.

31. MARÇAIS J., *La vie Musulmane d'hier vue par Mohamed Racim,* éd. Art et Métiers Graphiques, Paris, 1960.

32. MARX K., *Introduction à la critique de l'économie politique*, trad. M. Rubel et L. Evrard, éd. Gallimard, Paris, 1965.

33. MERDOUKH. I., *Cheminements des arts plastiques en Algérie,* éd. Alpha, Alger, 2016.

34. MOREAU J.-B., *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Éditions à Livre Ouvert, Alger, 2000.

35. MOZZATI L., *L'art de l'Islam*, trad. D.-A. Canal, éd. Mengès, Paris, 2003.

36. OULEBSIR N., *Les usages du patrimoine, monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 2004.

37. PAPADOPOULO A., *L'islam et l'art musulman*, éd. D'art Lucien Mazenod, Paris, 1976.

38. PELTERE C., *Orientalisme,* éd. Terrail/EDI Groupe, VILO, Paris, 2004.

39. POUILLON F., *Entretien avec Ziani* : *Les lumières de l'histoire,* Zaki Bouzid CPS Editions, Alger, 2002.

40. POUIVET R., Q*u'est-ce qu'une œuvre d'art,* éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005.

41. PRENDEVILLE B., *La peinture réaliste au XX^e^ siècle*, éd. Thames & Hudson Sarl, Paris, 2001.

42. QUESNOY.F*., L'Armée d'Afrique depuis la conquête d'Alger,* LIBRAIRIE FURNE JOUVET ET Gc, ÉDITEURS, paris, 1888.

43. REMAOUN H. (dir.), *L'Algérie : histoire, société et culture*, éd. CASBAH, Alger, 2000.

44. ROFFO S., trad. CAROLE FREGONARA, *Les grands maitres, Pierre Auguste Renoir monographie illustrée,* éd. PLM Editions, Paris, 1994.

45. SENAC J., *Visages d'Algérie : Regards sur l'Art*, textes réunis par Hamid Nacer-Khodja, éd. EDIF 2000 /Paris-Méditerranée, 2002.

46. SIMPSON S. M. *L'art Islamique, Asie,* éd. Flammarion, Paris, 1983.

47. STORA B., *Algérie, Histoire contemporaine 1830-1988*, éd. Casbah Editions, Alger, 2010.

48. TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XX^e^ siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003.

49. VIDAL BUE M., *L'Algérie des peintres 1830 - 1960*, éd. EDIF2000/ Paris-Méditerranée, Paris, 2002.

50. VIDAL-NAQUET. P., *L'affaire audin (1958-1978),* les éditions de minuit, paris, 1958\1989.

51. YELLES M., *Les fantômes de l'identité : Histoire culturelle et imaginaires algériens,* éd. ANEP, Alger, 2004.

III. المعاجم والقواميس والموسوعات والكتالوجات

➢ المعاجم والقواميس والموسوعات باللّغة العربية:

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مج13، ط1، دار صادر، بيروت، 1990.
2. أحمر فيصل، **معجم السيميائيات**، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2010.
3. **المنجد في اللغة والأعلام**، ط40، دار المشرق، بيروت، 2003.
4. أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية، معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية**، 3 مجلدات، ط2، تعريب خليل أحمد خليل وإشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 2001.
5. مجدى وهبه، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
6. معن زيادة، **الموسوعة الفلسفية العربية (الاصطلاحات والمفاهيم)**، مج1، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986.
7. معن زيادة، **الموسوعة الفلسفية العربية (المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات)**، مج2، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1988.

➢ المعاجم والقواميس والموسوعات باللّغة الأجنبية:

1. ABROUS M., *Algérie, dictionnaire des peintres, sculpteurs, miniaturistes, dessinateurs, designers et photographes*, éd. L'Harmattan, Paris, 2006.
2. CHEURFI A., *Le livre des peintres algériens, dictionnaire Biographique*, éd. ANEP, Alger, 2004.
3. DUROZIO G. et ROUSSEL A. (dir.), *Dictionnaire de philosophie*, éd. NATHAN, Paris, 1996.
4. *Encyclopédie de l'Art*, éd. Club France Loisirs, Paris, 1987LALANDE A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éd. PUF, Paris, 1996.
5. *Le Robert, Dictionnaire de Français*, éd. EDIF, Alger, 2000.

6. *Petit Larousse Grand Format*, éd. *Larousse, Paris*, 2001.

7. POUILLON F. (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, éd. IISMM-KARTHALA, Paris, 2008.

8. SOURIAU E., *Vocabulaire d'Esthétique*, éd. PUF, Paris, 1990.

➢ الكتالوجات باللّغة العربية:

1. **الجزائر من خلال بن عبورة راسم صامصوم وزميرلي،** المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر، 2007.
2. **الفن التشكيلي الجزائري (عشرية 70-80)،** الإتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر،2007.
3. **ثماني 70،** المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر،2007.
4. **كمال نزار ثلاثية الأمال والألام،** وزارة الثقافة، الجزائر،2015.
5. لعرج عبد العزيز وبومالة عبد القادر، **عمر راسم (1884 – 1959) الفنان المبدع والوطني الثائر،** مخبر البناء الحضاري لجامعة الجزائر2، الجزائر، 2009.
6. **مسلي الإفريقي،** المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر والوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي، الجزائر، 2009.

➢ الكتالوجات باللّغة الأجنبية:

1. *Alger vue par Benaboura Racim Samsom et Zmirli*, MNBA, Alger, 2007.

2. *Kamel Nezzar TRILOGIE*, musée nationale des beaux-arts, Alger, 2004.

3. *Khadda*, MAMA / FIAC/ Ministère de la culture, Alger, 2011.

4. *Khadda : peintures, aquarelles, gravures*, Institut Du Monde Arabe, Paris, 1996.

5. *L'art et la révolution algérienne (1954/1984),* MNBA, Alger, 1984.

6. *Les artistes internationaux et la révolution Algérienne*, MAMA, Alger, 2008.

7. *Mesli*, MNBA, Alger, 2003.

8. *M'hamed Issiakhem*, Témoignage 1985-2005, MNBA, Alger, 2005.

9. *Mohammed Khadda, Florilège,* MNBA, Alger, 2006.

10. *Mohamed Racim 1896 - 1996,* MNBA, juin - septembre, Alger, 1996.

11. *Mohammed Zmirli, Ecce Homo,* MNBA, Alger, 2006.

12. *Temmam,* Revue du Musée National des Beaux-arts d'Alger, n° 04, juillet, 1990.

IV. المقالات والدوريات والمجلات العلمية ومواقع الأنترنت

➢ المقالات والدوريات والمجلات العلمية باللّغة العربية:

1. إبراهيم مردوخ، " لمحات عن الحركة التشكيلية بالجزائر "، **الفن التشكيلي الجزائري عشرية 70 و80**، الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، الجزائر، 2007، ص ص 12،19.
2. الياسين فرانسواز، " مسلي الإفريقي؟ "، **مسلي الإفريقي**، المتحف الوطني الحديث والمعاصر، الجزائر، 2009، ص ص 10، 17.
3. أوعامري مصطفى، " الحزب الشيوعي الجزائري والمسألة الوطنية: 1920-1954 "، **مجلة الحضارة الاسلامية**، العدد 29، جامعة تلمسان، تلمسان، جوان 2016، ص ص 451، 469.
4. بن قسمية رشيد، " المدرسة الاستشراقية الفرنسية وجهودها في جمع المخطوطات العربية وتحقيقها وترجمتها إبان فترة احتلال الجزائر (1830-1962) "، **مجلة إشكالات في اللغة والأدب**، المجلد 10، العدد2، جامعة تامنراست، تامنراست – الجزائر، 2021، ص ص 199، 218.
5. بوخراز آسيا، " الفكر والقلم...على خطى التسديد، إغتيال المثقفين والإعلاميين خلال العشرية السوداء –بين الإستراتيجية والمنهجية–، **دراسات في العلوم الإنسانسة والاجتماعية** "، ط 13، العدد 01، جامعة بوزريعة، الجزائر، 30 جوان، 2013، ص ص 293، 312.
6. بومالة عبد القادر،" عمر راسم "، عبد العزيز لعرج وعبد القادر بومالة، **عمر راسم (1884 – 1959) الفنان المبدع والوطني الثائر**، مخبر البناء الحضاري لجامعة الجزائر2، 2009، الجزائر، ص ص06، 07.

7. خالدي محمد، " المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الجزائر"، **مجلة الأثر**، العدد 13، الجزائر، مارس 2012، ص ص271، 280.

8. عبد الصدوق ابراهيم، " الفكر الثوري في الفن التشكيلي الجزائري "، **مجلة جماليات**، العدد الأول، 01 – 12، مستغانم، 2017، ص ص 55، 67.

9. " سيرة ذاتية "، **مسلي الإفريقي**، المتحف الوطني الحديث والمعاصر، الجزائر، 2009، ص ص 18، 19.

10. علي الحاج الطاهر، " أعمال تخترقها دوامة الإنفجار"، **كمال نزار ثلاثية الأمال والألام**، وزارة الثقافة، الجزائر، 2015، ص ص13، 25.

11. غادة مجدي محمد شافعى، " الرمز الأمازيغي وأثره على الفن التشكيلي"، **بحوث في التربية الفنية والفنون**، المجلد 21، العدد 2، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، 2021، ص ص 158، 167.

12. لعرج عبد العزيز، " عمر راسم الفنان الخطاط المزخرف والوطني المصلح (1302 – 1378 هـ/ 1884 –1959م)، حياته ومسيرته الفنية "، عبد العزيز لعرج وعبد القادر بومالة، **عمر راسم (1884 – 1959) الفنان المبدع والوطني الثائر**، مخبر البناء الحضاري لجامعة الجزائر2، 2009، الجزائر، ص ص 08، 12.

13. محمد أورفاليه دليلة، " تأملات حول جيل من الفنانين "، **ثماني 70 بوردين، علاق، شقران، جمعي، حكار، أولحاسي، سلال، وزوليد**، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر، 2007، صص10–29.

14. محمد أورفاليه دليلة، " مقدمة "، **الجزائر من خلال بن عبورة راسم صمصوم وزميرليي**، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر، 2007، ص ص 12، 24.

15. مختاري نصر الدين، " الاقتصاد الجزائري: بين إشكالية بناء الدولة وغياب مشروع مجتمع "، **مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والإجتماعية**، العدد 35 ، سبتمبر 2018، ص ص 943، 952.

16. مصطفى المغربي جميلة، محمد الشربيني حنان، سالم يوسف يوسف دعاء، " أسس وعناصر التصميم المستخدمة في لوحات فناني المدرسة التجريدية "، **مجلة بحوث التربية النوعية**، الجزء الأول، العدد 23، أكتوبر 2011، ص ص 565، 577.

17. نزار جميلة، " كمال نزار شمعة احترقت من طرفيها لإعطاء مزيدا من النور "، **كمال نزار ثلاثية الأمال والألام**، وزارة الثقافة، الجزائر،2015، ص ص 09، 11.

➢ المقالات والدوريات والمجلات العلمية باللّغة الأجنبية:

1. ABROUS M., " La place de Mohamed Khadda dans l'historiographie nationale ", in : BOUABDELLAH M. (dir.), *Khadda, du méridien zéro à l'infini des possibles,* MNBA, Alger, 1993, pp.115-125.

2. ALI EL-HADJ. T, "Exposition infijar de kamel nezzar, empeinte sur empreinte", in : *El Watan*, le quotidien indépendant, dimanche 4 juin 2000, s. p.

3. ALI EL-HADJ. T., " Réveil du phénix " *ELMOUDJAHID,* 2 janvier 1985, in : *MESSLI, Mois du patrimoine* 2003, MNBA, Alger, 2003, pp.10-11.

4. BARTHES R., " Rhétorique de l'image ", In : *Communications*, n° 4, éd. Le Seuil, Paris, 1964, pp. 40-51.

5. BENEDITE L, " Mammeri ", in : *L'Afrique du Nord illustrée, journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines : Algérie, Tunisie, Maroc,* n° 998, Alger, 15 déc. 1928, pp.02-03.

6. BENEDITE L., " Préface ", cité in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z. *Le XX^{e} siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.153-155.

7. BENZINE A., " Sur quelques problèmes relatifs à la culture ", in : *Art et engagement*, actes du colloque en hommage à Abdelhamid Benzine, 07 et 08 mars 2007, éd. ANEP/Dar el Gharb, Alger, 2008, pp. 95-102.

8. BERNARD M.-G., " Repères et confluences : Esquisse pour un itinéraire ", in : BOUABDELLAH M. (dir.), *Khadda, du méridien zéro à l'infini des possibles,* MNBA, Alger, 1993, pp. 67-75.

9. BOUAYED A., " L'art insurge ", in : *Les artistes internationaux et la révolution algérienne*, MAMA, Alger, 2008, pp.15-54.

10. CARLIER O., " L'émergence de la culture moderne de l'image dans l'Algérie musulmane contemporaine (1880-1980*)* ", in : *Sociétés & Représentation*, n° 24, Paris, 2007, pp. 321-352.

11. DORBANI BOUABDELLAH M., " La peinture en Algérie à la recherche de son style", in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XXe siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.19-30.

12. DUGAS G., " Monsieur Sénac, peintre et critique d'art ", in : SENAC J., *Visages d'Algérie : Regards sur l'Art*, éd. EDIF 2000 /Paris-Méditerranée, 2002, pp 07-12.

13. " Exposition artistique de l'Afrique Française ", in : *L'Afrique du Nord illustrée, journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines : Algérie, Tunisie, Maroc*, n° 424, Alger, 15 juin. 1929, p.03.

14. FARES B. " Déclaration ", in : *El-Moudjahed*, 1 Nov. 1979, reprise par BAGHDADI M., in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XX^{e} siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.171-173.

15. GHERIB DJ, " sétif une lumière d'espoire ", in : *El Watan*, le quotidien indépendant, 1997, s.p.

16. HADJ TAHAR A., " Exposition infijar de kamel nezzar, empeinte sur empreinte ", in : *El Watan*, le quotidien indépendant, dimanche 4 juin 2000, s. p.

17. HAMMOUDA C., " L'art pictural avant et après l'indépendance", in : *Paris-Plus*, " *l'Algérie aujourd'hui 1962-1992* ", n°3, déc.1992. s.p.

18. HINO O. " 50ème anniversaire de la mort de Mammeri Azouaou, le maître de la peinture moderne ", in : *L'Expression*, n° 646, Alger, 05 oct. 2004, p.21.

19. KHADDA N. " Émergence de la peinture de chevalet en Algérie ", in : *Revue des Amis du musée Fabre* « *La Rencontre »*, n° 61, 3ème Trimestre, 2002, pp.12-16.

20. KHADDA N., " Khadda ou l'olivier-signe ", in : *Mohammed Khadda : Florilège,* MNBA, Alger, 2006, pp.14-31.

21. KREA H., in : Catalogue, *Exposition internationale, L'art et la révolution algérienne,* édité par La direction des affaires culturelle du Ministère de l'Orientation Nationale de la République Algérienne Démocratique et populaire, Alger, 1964, pp. 07-08.

22. LYAUTEY M., " Préface", in TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XX^e siècle dans l'art algérien,* éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.155-156.

23. MARÇAIS G., " La question des images dans l'art musulman ", in : *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Occident Musulman*, Imprimerie Officielle, Alger, 1957, s.p.

24. MEDIENE B., "Peinture et peintres algériens : parcours chaotique", in : REMAOUN H. (dir.), *L'Algérie histoire, société et culture,* éd. CASBAH, Alger, 2000, pp. 257-279.

25. MESSAOUDI S, " Djamila Boupacha une sœur de lutte ", in : *CLARA MAGAZINE*, n°181, septembre –octobre, Paris, 2020, pp. 03-04.

26. NASER S. A., " La peinture de kamel nezzar expose hymne à la vie ", in : *Quotidien L'opinion*, 01 Juin 1996, s.p.

27. NEZAR DJ., Cité in : " Propos recueillis par Yasmina Kada et Rachid Akkache ", in : *Kamel Nezzar TRILOGIE,* musée nationale des beaux-arts, Alger, 2004, pp 08-09.

28. ORIF M., " De l'art indigène à l'art algérien ", in : *Actes de recherche en Science Sociales*, éd. Seuil, n 75, nov. 1988, pp. 35-49.

29. OLIVERA PH. : " Aragon, réaliste socialiste Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante ", in : *Sociétés et Représentation*, numéro 15, 2003, pp. 229-246

30. POUILLON F., " Legs colonial, patrimoine national : Nasreddine Dinet, peintre de l'indigène algérien ", in : *Cahiers d'Études Africaines*, éd. L'EHESS, n° 119, Paris, 1990, pp. 329-363.

31. POUILLON F., " La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique ", in : *Cahiers d'études africaines,* éd. L'EHESS, Vol. 36, n° 141-142, Paris, 1996, pp 183-213.

32. RABANIT H.," Un talent qui s'affirme, Si Mammeri ", in : *L'Afrique du Nord illustrée, journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines : Algérie, Tunisie, Maroc,* n° 838, Alger, 20 nov., 1937, p. 15.

33. RANDAU R.," L'exposition artistique de l'Afrique française", in : *L'Afrique du Nord illustrée, journal hebdomadaire d'actualités nord*-africaines *: Algérie, Tunisie, Maroc*, n° 398, Alger,19 mai 1934, pp. 03-04.

34. ROACHE B., " Entretient avec kamel nezzar, artiste peintre ", *Le jeune indépendant*, 03- 02-2000, s. p.

35. SELLES M.," Azouaou Mammeri ", in : POUILLON F. (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française,* éd. IISMM-KARTHALA, Paris, 2008, p. 636.

36. TLILI H., " Quatre décades de peinture algérienne ", in : TIO BELLIDO R., DORBANI BOUABDELLAH M., MAHAMMED ORFALI D., ZAMOUM F. Z., *Le XX^e siècle dans l'art algérien*, éd. Aica Press, Paris, 2003, pp.169-170

37. VERNANT J-P : " Le PCF et la question algérienne (1959) ", in *Revue Vacarme*, n°13, 2000, Paris, pp. 28-31.

38. ZMIRLI F., " Témoignage ", in: *Mohamed Zmirli: Ecce Homo,* MNBA, Alger, 2006, pp. 26-29.

39. ZMIRLI M.," Mise au point ", in : *Mohamed Zmirli : Ecce Homo,* MNBA, Alger, 2006, pp. 66-67.

40. ZMIRLI M., " Première exposition de groupe au cercle franco-musulman ", in : *Mohammed Zmirli, Ecce Homo,* MNBA, Alger, 2006, pp. 58-67.

➢مواقع الأنترنت باللّغة العربية:

1. أيت باحسين الحسين، " رمزية الشجرة في الأسطورة الأمازيغية "، **الأدب والفن، الحوار المتمدن،** العدد 3669: 16-03-2012: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=299245 مراجعة يوم: 02-06- 2023.

2. المتحف المركزي للجيش- الرئيس الراحل الشاذلي بن جديد.

a. https://www.mdn.dz/site_principal/sommaire/presentation/mca/presentation_ar.php مراجعة يوم: 04-06- 2023.

3. المجاهدة جميلة بوباشا في حوار خاص لـــ "المساء": " جميلة بوباشا، أشعلت معركة الجزائر بعد انتهائها"، مريم. ن ، نشر في المساء يوم 26- 07 - 2009، https://www.djazairess.com/elmassa/23598 , مراجعة يوم: 04- 03 -2023.

4. ضياء حمود محمد الأعرجي، **مدخل الى الجماليات في الفن الاسلامي**. مقتبس من: (PDF) (researchgate.net)، مراجعة: أكتوبر 2022.

➢مواقع الأنترنت باللّغة الأجنبية:

1. AGLIONE C-A.," Voir, comprendre, analyser les images Laurent Gervereau La Découverte ", UNIL, université de Lausane, Suisse, P. 08. In : https://www.academia.edu/2470244/Voir_comprendre_analyser_les_images. Consulté le 03-09-2022.

2. Alexandre Genet- la brigade de Nemours quittant la ville de Bonne pour Constantine, le 27 septembre 1837. https://sites.google.com/site/annabamedia/home/photos-du-temps-ou-annaba-s-appelait-bone/bone-alexandre-genet-1837, Consulté le 18- 11- 2022.

3. BENISTI, J-P., " Autour de Jean de Maisonseul ", communication lors du colloque *Être peintre en Algérie : 1950-1970*, L'ASSOCIATION LES AMIS DE MAX MARCHAND, DE MOULOUD FERAOUN ET DE LEURS COMPAGNONS, le 14 mars 2014, Paris. Texte publié en 2015 dans *Le Lien* numéro 66, in https://max-marchand-mouloud-feraoun.fr/articles/exemple-de-jean-de-maisonseul. Consulté le 17-03-2023.

4. BAUDRILLARD J.," Modernité " : http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernité, Consulté le 09-18-2023.

5. Communiqué de presse : Datation des plus anciennes peintures du Tassili " Norbert Mercier, Jean-Loïc Le Quellec https://www.hominides.com/datation-des-plus-anciennes-peintures-du-tassili-n-ajjer. Consulté 11- 2022

6. CORNUET J.F & ROLLIN-ROYER I., Ce site dédié à Boris Taslitzk, le 30/08/22 http://www.boris-taslitzky.fr/accueil.htm. Consulté le 05 -03 -2023.

7. DESSAUX O., " École de Paris ", 17 July 2019. in : https://mr-expert.com/ecole-de-paris/. Consulté le 8-11- 2022.

8. ETIENNE DINET, Prière sur une terrasse à Bou-Saada" in : Patrimoine & musées Narbonne, URL : .https://webmuseo.com/ws/musees-narbonne/app/collection/record/158. Consulté le 11- 2022

9. HOCINE ZIANI, Site officiel : :https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_D%C3%A9fense_de_Constantine,_par_Ziani,_huile_sur_toile,_1999.jpg . Consulté le 04-06-2023.

10. KADDACHE M., " Alger, la Casbah sous les Turcs ", in : *Algérie : documents Algériens*, n° 55, 01 sep. 1951 : http://alger-roi.fr/Alger/documents_algeriens/culturel/pages/55_casbah_turcs.htm Consulté 06-2023.

11. LECESTRE-ROLLIER B., " Makilam, Signes et rituels magiques des femmes kabyles ", in : *Clio. Femmes, Genre, Histoire,* 2014.URL: http://clio.revues.org/12218 in http://chroniquesalgeriennes.unblog.fr/2016/02/04/artisanat-berbere-signes-et-symboles-part1-poteries/. Consulté février 2022.

12. LOUVRE, Femmes d'Alger dans leur appartement Eugène Delacroix, École de France URL : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065869. Consulté le 18 -11- 2022.

13. MARION VIDAL-BUE, " L'aventure des peintres de l'Expédition d'Alger en juin 1830 ", *L'Algérianiste*, numéro 106 juin 2004, pp.86-87. La mise sur le site 18-8-2010. http://alger-roi.fr/Alger/arts/textes/17_aventure_peintres_algerianiste106.htm. Consulté le 19-11 -2022.

14. MOREL J. 24 janvier 1845: Bugeaud: « Je brûlerai vos villages et vos moissons » (Algérie) http://jacques.morel67.pagesperso-orange.fr/ccfo/crimcol/node17.html . Consulté le 09- 2020

15. http://maximilien-bruggmann.ch/dev~Maximilien~fr/PhotoSearch/?t=SaharaArtRupestr consulté 11-2022.

16. *"Renoir, peintre du bonheur : 1841-1919 ",* de Gilles Néret, Köln, Taschen, 2001, p. 159. Cité in : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pierre-Auguste_Renoir_-_Le_Jardin_d%27essai_%C3%A0_Alger.jpg. Consulté 11-2022.

٧. الأطاريح والمذكرات الجامعية

➢ أطاريح الدكتوراه باللّغة العربية:

1. بوزار حبيبة، " مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري (دراسة ثقافية فنية) "، (مخطوط) أطروحة دكتوراه في الفنون، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2013-2014.
2. شيخي حبيب، " إسهامات الفن التشكيلي في الحفاظ على الهوية الجزائرية (دراسة تحليلية نقدية) " (مخطوط) أطروحة دكتوراه في الفنون، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، 2021-2022.

➢ أطاريح الدكتوراه باللّغة الأجنبية:

1. AIT SAADI L., " *La nation algérienne à travers les manuels scolaires d'histoire algérien*s 1962 à 2008 ", Thèse de doctorat d'histoire, INALCO, Paris, 2009-2010.

➢مذكرات الماجستير باللّغة العربية:

1. شايب الدور أحمد، " الاستشراق الفرنسي والتراث الشعبي في الجزائر "، (مخطوط) مذكرة ماجيستير، جامعة وهران، 2009–2010.
2. عفان إيمان، " دلالة الصورة، دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم "،(مخطوط) مذكرة ماجيستير، جامعة الجزائر3، الجزائر، 2004–2005.
3. منغور أحمد، " موقف الرأي العام الفرنسي من الثورة الجزائرية 1954-1962"، (مخطوط) مذكرة ماجستير في تاريخ الحركة الوطنية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006 – 2005.

➢ مذكرات الماجستير باللّغة الأجنبية:

1. HELLAL Z. "*La miniature, histoire d'une image de la politique coloniale française en Algérie*", mémoire de magister, Ecole Supérieure des Beaux-arts, Alger, année universitaire 2000-2001.

الفهرس

مقدمة.....ص أ

مدخل: في حدود المصطلحات.....ص13

الفصل الأول: مصادر الفن التصويري الجزائري.....ص25

تمهيد.....ص26

المبحث الأول: الموروث المحلي والتراث الفني الإسلامي في الجزائر.....ص27

I. الرسومات الصخرية وحياة الإنسان البدائي.....ص27

II. الفن التصويري الأمازيغي بين الرمزية والواقع ص37

III. الزخرفة الإسلامية وفن المنمنمات.....ص46

المبحث الثاني : المدارس الفنية الغربية في الجزائر.....ص69

I. المدرسة الاستشراقية الفرنسية.....ص69

II. مدرسة باريس والثورة الجزائرية.....ص94

خلاصة.....ص121

الفصل الثاني: الفنان التصويري الجزائري بين الإبداع والواقع التاريخي...ص122

تمهيد.....ص123

المبحث الأول: المنمنم والمزخرف الجزائري بين تمجيد الماضي ومواجهة الحاضر.ص126

I. مراجعة التاريخ العثماني عبر لوحة محمد راسم.....ص129

II. الإصلاح الثوري عند عمر راسم ص140

المبحث الثاني: نضال الفنان التصويري الجزائري إبان ثورة التحرير.....ص145

I. الكفاح السياسي عند الانطباعي محمد زميرلي.....ص148

II. الأحداث التاريخية في الرسم التعبيري لـــــ امحمد اسياخم.....ص154

III. معالجة الواقع التاريخي عبر اللوحة اللاتصويرية لــمحمد خدّة.....ص160

المبحث الثالث: التصوير الاشتراكي الجزائري بين التقليد الفني الاستشراقي والرسم التحرري.....ص168

I. تدوين التاريخ الثوري الجزائري عبر اللوحة الفنية.....ص170

II. فنانوا الحرية بين قيود الاشتراكية والتحرر.....ص182

خلاصة.....ص199

الفصل الثالث: تحليل سيميولوجي للوحات الرساميّن الجزائريينّ أزواو معمري وكمال نزار.....ص200

تمهيد.....ص201

المبحث الأول: التحليل السيميولوجي للصورة عند لوران جيرفيرو.....ص202

I. سيميولوجيا الصورة.....ص202

II. مقاربة لوران جيرفيرو في التحليل الفني.....ص205

المبحث الثاني: تحليل لوحة " قرية قبائلية " للفنان معمري أزواو.....ص209

I. الوصف.....ص212

II. بيئة اللوحة.....ص217

III. القراءة التأويلية (القراءة التضمينية CONNOTATION).....ص220

IV. نتائج التحليل.....ص240

المبحث الثالث: تحليل لوحة " إنفجار" للفنان نزار كمال.....ص241

I. الوصف.....ص248

II. بيئة اللوحة.....ص253

III. القراءة التأويلية (القراءة التضمينية CONNOTATION).....ص257

IV. نتائج التحليل.....ص270

خلاصة ص271

خاتمة ص272

ملحق: صور الفنانين الجزائريين.....ص278

ملحق: صورة من الوثيقة الأصلية من بيان جماعة أوشام..... ص288

ملحق: مصادر الصور.....ص289

قائمة المصادر والمراجع.....ص295

الفهرس.....ص314

الملخص.....ص318

الـواقـع الـتاريـخي عبـر الفـن التصـويـري الجـزائـري

الملخص:

تناولت هذه الرسالة دراسة تحليلة لعلاقة الفن التصويري الجزائري، التشخيصي واللاتشخيصي، بالواقع التاريخي، من خلال استحضار لوحات فنية حديثة تعود للفترة الاستعمارية وما بعدها. يعد التعبير التصويري الجزائري لا سيما الحديث منه توليفا لمختلف التأثيرات الثقافية المحلية منها والأجنبية، الذي شهده تاريخه على مر العصور، مما نتج عنه أساليب وطرق مختلفة لتجسيد الظواهر السياسية والاجتماعية والأحداث التاريخية. وعليه، فإن مواضيع الإلهام عند الفنانين الجزائريين تنبثق بمجملها من حقيقة العالم الواقعي ومن الأحداث التاريخية الماضية، فبعد تحليل وقراءة لوحاتهم الفنية نجدها لا تقتصر فقط على ما تقدمه للمشاهدة، بل لِكونها منتجات ثقافية ووثائق تاريخية فهي تشهد وتكشف الوشاح عن الحقائق والوقائع الخفية وغير المصرح بها.

مصطلحات الدراسة: الفن، الواقع ، التاريخ، الحقائق، التصوير، اللاتصوير، المحاكاة، التجريد، الواقعية.

Résumé :

La présente étude consiste à analyser la relation entre l'art pictural algérien - figuratif et non-figuratif - et la réalité historique, à partir d'un corpus d'œuvres des périodes coloniale et postcoloniale.

L'expression picturale algérienne, notamment moderne, synthétise les multiples influences et apports culturels locaux et étrangers qui parcourent son Histoire, donnant lieu à divers styles et façons de traduire les phénomènes sociopolitiques et les évènements historiques. Néanmoins, bien que l'ensemble des peintres modernes algériens puisent leurs sujets d'inspiration de la réalité présente ou passée, l'analyse de leurs œuvres révèle davantage de ce qu'elles donnent à voir au premier abord, dévoilant des aspects cachés de cette réalité.

Mots clés : Art - Réalité - Histoire - Vérité - Figuration - Non-figuration - Mimèsis - Abstraction - Réalisme.

Abstract:

The present study inquire about the relation between Algerian figurative and non-figurative pictorial art and historical reality, using a corpus of artworks from the colonial and post-colonial periods.

The Algerian pictorial expression, speciality modern, synthesizes the multiple local and foreign cultural influences and contributions that run through its history, giving rise to different styles and ways of translating socio-political phenomena and historical events. However, the subject of most Algerian modern painters are drawn from the current reality or from the past. After analysing their artwork, we conclude that this last reveals more than what they show at first glance, unveiling hidden aspects of this reality.

Keywords: Art - Reality - History - Truth - Figuration - Non-figuration - Mimesis – Abstraction- Realism.